Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte

Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern

Band: 77 (2015)

Heft: 3

Artikel: Die Eliten im Spiegel ihrer Porträts : zur Bedeutung der Porträtmalerei für die Selbstdarstellung der Eliten

Autor: Arnold, Andrea

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-584053

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Die Eliten im Spiegel ihrer Porträts

Zur Bedeutung der Porträtmalerei für die Selbstdarstellung der Eliten

Andrea Arnold

1. Einleitung

Mit der wachsenden wirtschaftlichen Macht und dem gestärkten politischen Selbstbewusstsein wuchs bei der Elite in der Frühen Neuzeit das Bedürfnis nach Selbstdarstellung. Am unmittelbarsten kommt dieses in den Porträts zum Ausdruck. Die Porträtmalerei der Frühen Neuzeit bediente sich einer für den damaligen Betrachter eindeutigen Bildsprache. Neben dem physischen Erscheinungsbild der Personen stand die Darstellung ihres sozialen Status im Vordergrund, der über Kleidung, Schmuck, Haltung, Gestik, Attribute und Dekor vermittelt wurde. In der von optischer Distinktion und Normierungszwängen geprägten Gesellschaft hatten Details wie Accessoires – die uns heute nebensächlich erscheinen – identitätsstiftenden Charakter.[1] Das zeigen beispielsweise zwei Fälle von Übermalungen.[2] Auch wenn der Zeitpunkt und die Umstände dieser Eingriffe im Dunkeln liegen, ist allein die Tatsache der Übermalung ein Indiz für die Tragweite bildimmanenter Inhalte und das Konfliktpotenzial, das darin stecken konnte. Offensichtlich wurden gerade diejenigen Bildelemente als störend empfunden, die auf Herkunft und Rang der Dargestellten verweisen.

Trotz aller Formelhaftigkeit der Porträtmalerei jener Zeit sind die Strategien der Repräsentation vielfältig, und der Grad der Selbstinszenierung ist unterschiedlich stark ausgeprägt. Das verdeutlichen auch die Porträts der Akteure im vorliegenden Band. Bevor im Folgenden Franz Ludwig von Erlach (1574–1651) in der Rolle als Auftraggeber von Porträts und der ausführende Maler Bartholomäus Sarburgh (um 1590–nach 1637) im Zentrum stehen sollen, werden am Beispiel der Porträts von Rudolf Reding (1539–1609) und Ludwig Pfyffer (1524–1594) zwei unterschiedliche Repräsentationsstrategien vorgestellt.

2. Strategien der Repräsentation

Entstand ein Porträt auf Initiative des Dargestellten, kann die gewählte Strategie der Repräsentation individuelle Intentionen offenlegen und erlaubt Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der dargestellten Person. Denn ein Porträt vermittelt nicht nur einen Eindruck, wie der Maler sein Gegenüber sah, sondern vor allem auch wie der Porträtierte selber gesehen werden wollte. So konnte ein Auftraggeber mit übermässigem Repräsentationsaufwand ehrgeizige Ambitionen unterstreichen und ideelle Werte zum Ausdruck bringen. In dieser Hinsicht bemerkenswert sind die Porträts von Reding und Pfyffer.

Der ausgeprägte Repräsentationswille Redings äussert sich bereits in der Wahl des exklusiven Formats (siehe Abb. R. Reding, S. 142). Lebensgross und in ganzer Figur präsentiert er sich selbstbewusst in breitbeiniger Pose und mit in die Hüfte gestemmtem Arm. Der im Verhältnis zum Kopf riesenhaft wirkende Körper und die leichte Untersicht der Darstellung lassen ihn unnahbar und distanziert erscheinen. Während das breitbeinige Standmotiv an Darstellungen von Heerführern und Bannerträgern erinnert und an militärische Eigenschaften wie Wehrhaftigkeit und Stärke denken lässt,[3] ist die Inszenierung seiner Person mit dramatisch herabfallendem Vorhang ganz dem Schema des höfischen Repräsentationsporträts verpflichtet.[4] Breitbeiniges Stehen mit gestreckten Knien und eine derart demonstrative Armhaltung werden in der Anstandsliteratur der Frühen Neuzeit als typisch für Soldaten bezeichnet und als unehrenhaft verurteilt.[5] Der Anlass für den Porträtauftrag lässt sich anhand von Redings Karriere erahnen. Im Entstehungsjahr des Bildes 1594 wurde er vom Grossherzog der Toskana zum Obersten ernannt und durch Papst Clemens VIII. in den Ritterstand erhoben.[6]

Eine andere Absicht steckt hinter Pfyffers Porträt (siehe Abb. L. Pfyffer, S. 172). Bei dieser Darstellung steht weniger die physische Präsenz als vielmehr die Demonstration von wirtschaftlichem Erfolg und politischer Überzeugung im Vordergrund, wie der reiche Schmuck, die kostbaren Textilien, die päpstliche Schaumünze und der Rosenkranz nahelegen.[7] Zur Erhöhung seiner Person trägt die wappengeschmückte Säulenarchitektur bei, ein Bildmotiv, das vom Typus des Herrscherporträts übernommen ist. Einzig die Beigabe des Totenschädels in seiner Linken mildert die Aussage des Bildes. Das Attribut erinnert nicht nur an die Vergänglichkeit des Irdischen, sondern ist gleichzeitig ein Topos für Bescheidenheit.[8]

Von der Ikonografie her weniger spektakulär sind die Porträts von Jakob Graviseth (1598–1658), Ulysses Salis (1594–1674) und Johann Heinrich Waser (1600–1669), die nicht über die gattungsspezifische Funktion der Memoria und die Dokumentation der sozialen Zugehörigkeit hinausgehen (siehe Abb. J. Graviseth, S. 36, U. Salis, S. 163, J. H. Waser, S. 108).

Unerlässlich für die Interpretation der Porträts ist die Klärung der Fragen nach dem Entstehungskontext und der Funktion der Bilder. Franz Ludwig von Erlach liess 1621 nicht nur sich, sondern gleich seine gesamte Familie porträtieren. Die gut dokumentierte Porträtproduktion in Bern und die Kenntnis des Auftragnehmers erlauben es, diesen Auftrag näher zu betrachten und die Rahmenbedingungen zu beleuchten.

Porträt Ludwig Pfyffer (1524–1594) [Ausschnitt] in reicher Kleidung auf einem Lehnstuhl sitzend. Mit Ehrenkette, Rosenkranz und Totenschädel; auf dem Tisch ein an ihn adressierter Brief. Anonym, 2. Hälfte 17. Jahrhundert [nach einem heute verschollenen Original], Öl auf Leinwand, 107 x 80,3 cm. – *Schloss Heidegg, Foto: Gregor Meier.*

3. Franz Ludwig von Erlach als Auftraggeber von Porträts

Das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler in der Frühen Neuzeit wird mit dem Begriff der Kunstpatronage umschrieben, die in Abgrenzung zum Mäzenatentum rein ökonomischer Natur ist: Der Auftraggeber zahlt, der «Künstler-Handwerker» führt aus.[9] Im Rahmen der Ausstellung «Im Schatten des Goldenen Zeitalters», die Künstlern und Auftraggebern im Bern des 17. Jahrhunderts gewidmet war, beschäftigte sich Hans Rudolf Reust mit Franz Ludwig von Erlach als Porträtauftraggeber. Reust verfolgte dabei einen historisch-biografischen Ansatz und zeichnete den Bildungshintergrund von Erlachs nach.[10] Ausgehend von seinen Erkenntnissen liegt der Fokus im Folgenden auf den äusseren Bedingungen der Bildnisaufträge und den Fragen: Wie funktionierte der damalige Markt für Porträtgemälde? Wer waren die Auftraggeber und welches ihre Beweggründe? Welche Bedeutung hatten soziale und politische Netzwerke bei der Vergabe eines Porträtauftrags?

Wilhelm Stettler (1643–1708) schreibt in seiner Autobiografie, dass es in Bern «allezeit vielmehr tapfere Kriegsleute, als aber hochgelehrte Künstler und Handwerker gehabt; also dass man von langer Zeit her benöthigt war, Fremde in die Stadt zu nehmen, so gelehrt und kunstreich man sie haben konnte».[11] Stettlers Feststellung lässt sich auch auf das Porträtfach beziehen. Noch bis ins ausgehende 18. Jahrhundert bestimmten von auswärts kommende Maler die Porträtmalerei in Bern.[12] Da in Bern weder eine Zunft noch eine Bruderschaft das Malerhandwerk kontrollierten, konnten sich die Maler auf den freien Markt ausrichten. An repräsentationsfreudiger und zahlungskräftiger Kundschaft mangelte es in Bern nicht.

Für seinen ambitionierten Plan, sich und seiner Familie in Form einer Porträtgalerie ein Denkmal zu setzen, konnte von Erlach den ausgewiesenen Porträtisten Bartholomäus Sarburgh gewinnen.[13] Der aus Trier stammende Maler hielt sich von 1620 bis 1623 und 1625 wiederholt in Bern auf, wie seine Auftragstätigkeit belegt. Zwischen 1617 und 1625 führte er zudem mehrere Porträtaufträge in Basel aus. Der tatsächliche Umfang des Auftrags von 1621 bleibt aufgrund der Quellenlage unbestimmt.[14] Anhand der nachweisbaren Gemälde lässt er sich aber teilweise rekonstruieren. Die mittlerweile acht bekannten Gemälde gelten neun Personen: Neben einem Porträt Franz Ludwigs und zwei Bildnissen seiner zweiten Frau Johanna (1595–1671) sind Porträts von sieben seiner Kinder im Alter zwischen einem und 25 Jahren überliefert: Franz Ludwig (1596–1650), Magdalena (1602–1677) und Salome (1604–1636) aus

erster Ehe sowie die Töchter Johanna (1616–1628), Rosina (1617–1628), Dorothea (1618–1628) und Amalia (1620–1628) aus zweiter Ehe (siehe Abb. F. L. von Erlach, S. 175, F.L. von Erlach d. J., S. 176, S. Graviseth, geb. von Erlach, S. 177, J. von Erlach, S. 178).[15] Die von Sarburgh gemalten Porträts sind nicht nur aufgrund ihrer künstlerischen Qualität von Bedeutung. Der Auftrag steht auch hinsichtlich seiner Art und seines Umfangs innerhalb der Berner Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts einzigartig da. Von Erlach legte damit den Grundstein für eine Ahnengalerie, die der Dokumentation der unmittelbar eigenen Familiengeschichte und dem Gedächtnis der eigenen Person, seiner Familie und des Geschlechts diente. Darin widerspiegelt sich nicht nur sein ausgeprägter Familiensinn, sondern auch sein adeliges Selbstverständnis und das damit verbundene Bedürfnis, Herkunft und Tradition zu legitimieren. Mit dem Verweis auf Kommendes in den Kinderbildnissen konnten zukünftige Herrschaftsansprüche formuliert werden.

Die Porträtserie folgt dem seit dem 16. Jahrhundert festgelegten Typus des Standesporträts, das sich am höfischen Repräsentationsbild orientierte.[16] Die Dargestellten erscheinen jeweils in einer Dreiviertelansicht und sind dem Betrachter zugewandt. In der szenischen Gestaltung wiederholt sich der seitliche grüne Vorhang, ein Bildelement, das früher dem fürstlichen Porträt vorbehalten war.[17] Abgesehen von Motiven wie Beistelltisch, Stuhl und Schosshündchen auf den Frauenbildnissen, die ebenfalls dem tradierten Porträtschema entsprechen, sind die Darstellungen ganz auf die Wiedergabe der Personen mit ihren äusseren Standesmerkmalen konzentriert. Ihrem Status gemäss präsentiert sich die Familie in der zu jener Zeit tonangebenden «Spanischen Mode», die sich durch hochgeschlossene, körperverfremdende Schnitte, steife Halskrausen und Spitzenmanschetten auszeichnet.[18] Die Zugehörigkeit zur obersten Gesellschaftsschicht kommt im reichen Schmuck ebenso zum Ausdruck wie in den vornehmen Accessoires. Neben den eleganten Lederhandschuhen und den Spitzentüchern der Frauen gehört bei den Männern der angehängte Degen dazu, der in diesem Zusammenhang nichts mit Wehrhaftigkeit zu tun hat, sondern als nobilitierendes Attribut die Ehre der Dargestellten betont. Die standesgemässe Verwendung von Textilien und Schmuck war in Kleidermandaten bis ins Detail geregelt. So durften die den «Adels- und Standspersonen» vorbehaltenen goldenen Ketten in Bern höchstens von zwei- oder dreifacher Art sein und ausschliesslich bei Hochzeiten und Gesandtschaften getragen werden.[19]

Nicht nur Kleidung und Schmuck, sondern auch Haltung und Gestik verdeutlichen den Repräsentationswillen der Dargestellten. Die elegant mit der

Porträt Franz Ludwig von Erlach (1574–1651) im Alter von 47 Jahren. Mit Ehrenkette, Stock und Degen. Bartholomäus Sarburgh (um 1590–nach 1637), 1621, Öl auf Holz, 106 x 77 cm. – *Stiftung Schloss Spiez, Foto: Bernhard Strahm.*

Porträt Franz Ludwig von Erlach d. J. (1596–1650) im Alter von 25 Jahren. Mit Ehrenkette und Degen. Bartholomäus Sarburgh (um 1590–nach 1637) zugeschrieben, 1621, Öl auf Holz, 106 x 77 cm. – *Privatbesitz, Foto: Umberto Romito.*

Porträt Salome Graviseth, geb. von Erlach (1604–1636) im Alter von 17 Jahren. In der Linken ein Spitzentuch, in der Rechten eine Nelke. Bartholomäus Sarburgh (um 1590–nach 1637), 1621, Öl auf Holz, 106 x 66,5 cm. – *BHM Inv. Nr. 13778.*

Porträt Johanna von Erlach (1596–1671) im Alter von 26 Jahren. Mit Barettlikette am Hut und kostbarem Halsschmuck; in der Rechten ein Spitzentuch, in der Linken eine Nelke. Bartholomäus Sarburgh (um 1590–nach 1637), 1621, Öl auf Holz, 127 x 92 cm. – *Privatbesitz, Foto: Jürg Bernhardt.*

Aussenseite an die Hüfte gelegte Hand und das lässige Spielbein-Standbein-Motiv galten als besonders angemessen und würdevoll für das männliche Standesporträt. Bei den Frauen hingegen war vornehme Zurückhaltung gefragt.[20] Ein interessanter Wandel vollzieht sich in der Kommunikation mit dem Betrachter. Während Franz Ludwig von Erlach auf dem Porträt von 1606 (siehe F. L. von Erlach, S. 89) noch leicht am Betrachter vorbeiblickt, ist die Distanz zu demjenigen auf dem Bildnis von 1621 deutlich verringert (siehe Abb. F. L. von Erlach, S. 175). Einerseits geschieht dies durch den enger gefassten Bildausschnitt, andererseits durch den offenen, direkt auf den Betrachter gerichteten Blick. Die detaillierte Zeichnung der individuellen Gesichtszüge trägt zusätzlich zur Lebendigkeit und Nähe der Darstellung bei. Von Erlach begegnet uns auf dem Porträt von 1621 als erfolgreicher, selbstbewusster Politiker und als stolzes Oberhaupt einer kinderreichen Familie.

Die reduzierte Verwendung von dekorativem Beiwerk auf dem Porträt von Franz Ludwig von Erlach ist weder zeitbedingten Konventionen geschuldet, noch allgemein mit «bernischem Understatement» zu erklären,[21] sondern reflektiert vielmehr individuelle Wünsche des Auftraggebers. Das zeigt der Vergleich mit dem Porträt von Hans Jakob von Diesbach (1559–1627), der sich ein Jahr zuvor, 1620, ebenfalls von Sarburgh porträtieren liess (siehe Abb. H.J. von Diesbach, S. 180). Das imposante Gemälde zeigt den Berner Oberst überlebensgross in Halbharnisch. Die rechte Hand hat er auf einen Stock gestützt, mit der Linken umfasst er den Schwertgriff, womit Kriegsbereitschaft demonstriert und auf militärische Erfolge verwiesen wird. Das Gemälde entstand in Anlehnung an ein Porträt von Heinrich IV. (1553–1610)[22] aus dem Jahr 1595.[23] Wie die Bildinschrift mitteilt, hatte von Diesbach dieses vom französischen König geschenkt bekommen. Von Diesbach begegnet seinem vormaligen Dienstherrn im Bild nicht nur auf Augenhöhe, hinsichtlich der Dimensionen und des Dekors übertrifft er das Vorbild sogar. Geschenke in Form von gemalten Herrscherporträts waren eher selten und bedeuteten einen besonderen Vertrauensbeweis.[24] Häufiger überreichten die französischen Könige ihr Bildnis in Form von Medaillen an Heerführer und Gesandte.[25]

4. Bartholomäus Sarburgh – Porträtist der Berner Eliten

Der Blick auf die Kundschaft von Sarburgh in Bern ergibt ein deutliches Bild.[26] Neben Schultheiss Johann Rudolf Sager (1547–1623) sassen sechs Auftraggeber bzw. Porträtierte zum Zeitpunkt des Porträtauftrags im Kleinen Rat. Drei wei-

Porträt Hans Jakob von Diesbach (1559–1627) in Halbharnisch.
An der Ehrenkette eine Bildnismedaille von Heinrich IV.; mit Stock und Schwert; auf dem Tisch Panzerhandschuhe und Visierhelm. Bartholomäus Sarburgh (um 1590–nach 1637), 1620, Öl auf Leinwand, 222 x 141 cm.
– *BHM Inv.Nr. 11632.*

tere amtierten als Grossräte und Landvögte.[27] Die Übrigen, teilweise mit Sitz im Grossen Rat, lassen sich der Bildungselite bzw. dem gehobenen Handwerk zuordnen. Darunter sind der Chorgerichtsschreiber Anton Stettler (1587–1648), der vom Rat eingesetzte Chirurg Wilhelm Fabry (1560–1634), die Professoren Jakob Amport (1580–1636) und Johann Steck (1582–1628) sowie Jakob Stuber (1592–1667/68), dessen Ernennung zum obrigkeitlichen Buchdrucker im Jahr 1622 den Porträtauftrag motiviert haben dürfte.[28] Im selben Jahr entstand das Porträt des seit 1620 in Genf lebenden französischen Festungsbauingenieurs Agrippa d'Aubigné (1552–1630), dessen Schanzenbauprojekt im März 1622 vom Berner Rat bewilligt wurde.[29] Das Bildnis Michael Stettlers (1580–1642) entstand 1623, im Jahr der Übergabe seiner zehnbändigen Chronik an den Rat.[30]

Das Profil der Berner Auftraggeber bekundet nicht nur die hohe Wertschätzung von Sarburghs handwerklichem Können. Umgekehrt dürfte der Rang seiner Klientel auch positiv auf sein eigenes Ansehen gewirkt haben. Der Basler Pfarrer Theodor Richard (1598–1670) berichtete 1624, dass Sarburgh auf seinen Reisen viel verdient habe und den Preis für ein Porträt, der anfangs bei einem Dukaten lag, auf fünf bis sechs Reichstaler anheben konnte.[31] Nach einem kurzen Aufenthalt in Köln 1631 zog der Maler weiter nach Den Haag, wo er seit 1632 Prinzessinnen des Hauses Nassau-Oranien und Mitglieder des Hofes der dort im Exil lebenden französischen Königinwitwe Maria de Medici (1575–1642) porträtierte.[32]

5. Fazit

Das auffallend häufige zeitliche Zusammenfallen eines Bildnisauftrags mit einem bedeutenden Ereignis in der Karriere der Dargestellten führt zum Schluss, dass die Porträtwürdigkeit nicht jedem von Grund auf gegeben war, sondern teilweise durch persönliche Verdienste erworben werden musste. Es muss an dieser Stelle offenbleiben, ob es sich bei einzelnen Aufträgen allenfalls um Stiftungen vonseiten der Obrigkeit handelte. Die Kundschaft von Sarburgh in Bern deckt enge soziale Verflechtungen und verwandtschaftliche Beziehungen auf, die zugleich als Indikatoren für das soziale Selbstverständnis der Akteure gewertet werden können. Die dichte Porträtproduktion während Sarburghs Aufenthalt in Bern in den 1620er-Jahren ist zudem ein Zeichen für das Konkurrenzverhalten der Eliten untereinander. Die Berner Eliten hatten im Porträt ein ideales Medium erkannt, das ihr zunehmendes Repräsentationsbedürfnis angemessen befriedigte.

Abkürzungsverzeichnis

BBB	Burgerbibliothek Bern
BHM	Bernisches Historisches Museum
HBLS	Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz
HLS	Historisches Lexikon der Schweiz
NBT	Neues Berner Taschenbuch
StABE	Staatsarchiv Bern
UKdm	Unsere Kunstdenkmäler

Anmerkungen

1 Siehe dazu Bulst, Neithard: Kleidung als sozialer Konfliktstoff. Probleme kleidergesetzlicher Normierung im sozialen Gefüge. In: Saeculum 44 (1993), 32–46.

2 Auf einer älteren Fotografie des Porträts von Johann Heinrich Waser (Abb. Waser, S. 108) fehlen die nobilitierenden Accessoires: Fingerring, Lederhandschuhe, Manschettenspitzen und Degengriff sind übermalt. Vgl. Wüthrich Lucas; Ruoss, Mylène: Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Zürich 1996, Nr. 711. Der Zustand vor der Restaurierung 1970 ist abgebildet in Fischer, Marcel et al.: Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten. Zürich 1953, Abb. 58; beim Porträt der Salome von Erlach (1623) im Schloss Spiez wurden die goldenen Ketten übermalt.

3 Siehe etwa die verbreiteten Darstellungen auf Wappenscheiben und Grafiken, die auch auf Wilhelm Frölichs ganzfiguriges Porträt von 1549 vorbildhaft gewirkt haben dürften. Siehe Wüthrich/Ruoss (wie Anm. 2), Nr. 621. Zahlreiche Bildbeispiele finden sich bei Vallière, Paul de: Treue und Ehre. Geschichte der Schweizer in fremden Diensten. Lausanne 1940.

4 Fellner, Sabine: Das adelige Porträt. Zwischen Typus und Individualität. In: Adel im Wandel. Politik, Kultur, Konfession. Wien 1990, 504.

5 Larsson, Lars Olof: «…Nur die Stimme fehlt!». Porträt und Rhetorik in der Frühen Neuzeit. Kiel 2012, 93.

6 Auf der Maur, Franz: Rudolf Reding. In: HLS, Version vom 21.12.2011. URL: http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16625.php.

7 Zu Pfyffers Porträt siehe Horat, Heinz: Renaissancemalerei in Luzern 1560–1650. Luzern 1986, 43.

8 In Luzern häufiger auftretende Ikonografie. Vgl. ebd., Nrn. 27, 33. Ein «memento mori» in Form der Devise «Angst und not wärt biss inn [den] Tod» findet sich auf dem Porträt Wilhelm Frölichs (1549). Siehe Wüthrich/Ruoss (wie Anm. 2), Nr. 621.

9 Das Mäzenatentum im Sinn einer zweckfreien Förderung kommt in der Frühen Neuzeit kaum vor. Vgl. Roeck, Bernd: Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.–17. Jh.). Göttingen 1999, 11–14.

10 Reust, Hans Rudolf: Kein Anflug eines Lächelns. Zu bernischen Bildnissen des 17. Jahrhunderts. In: Herzog, Georges et al. (Hrsg.): Im Schatten des goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert. Bd. 2. Bern 1995, 49–63.

11 Stettlers Autobiografie ist verloren. Zitiert nach Füssli, Johann Caspar: Geschichte der besten Künstler in der Schweitz. Bd. 2. Zürich 1769, 100.

12 Zur Geschichte der Porträtmalerei in Bern siehe: Mülinen, Wolfgang Friedrich von: Von ältern bernischen Portraits und Portraitisten. In: NBT 21 (1915), 23–82; Fischer, Henry B. de; Mandach, Conrad de: Le portrait bernois à travers les siècles. 3 Bde. Bern, Basel 1920–1932. Zur Situation der Berner Malerei im 17. Jahrhundert siehe Herzog, Georges: Albrecht Kauw (1616–1681). Der Berner Maler aus Strassburg. Bern 1999, 13–15.

13 Zu Sarburgh siehe Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (Thieme-Becker). Bd. 29. Leipzig 1935, 462 und Bätschmann, Marie Therese: Bartholomäus Sarburgh und die Porträtmode. In: Holenstein, André (Hrsg.): Berns mächtige Zeit. Das 16. und 17. Jahrhundert neu entdeckt. Bern 2006, 480.

14 Das Hausbuch Franz Ludwig von Erlachs deckt nur die Jahre 1629–1650 ab. StABE, HA Spiez 88.

15 In Privatbesitz befinden sich die Porträts von Magdalena (BBB, POD 273), Franz Ludwig d. J. (BBB, Neg. 3947) und Johanna (BBB, Neg. 5430); im BHM das Porträt von Salome (Inv. Nr. 13778); die übrigen Porträts sind im Schloss Spiez. Zu den Porträts siehe Reust (wie Anm. 10), Bd. 1, 28–35. Reust noch unbekannt waren die Porträts von Magdalena und Franz Ludwig d. J.

16 Fellner (wie Anm. 4), 499–520.

17 Ebd., 504.

18 In der Berner Kleiderordnung von 1628 ist die Rede von «der nüwen gattung wamisten mit langen spanischen Spitzen». Vgl. Fluri, Adolf: Kleidermandate und Trachtenbilder in gegenseitiger Beleuchtung. In: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 23 (1925), 265.

19 Ebd., 266.

20 Larsson (wie Anm. 5), 80–102.

21 Reust (wie Anm. 10), 55f.

22 Porträt Heinrich IV., 203 x 123 cm, BHM, Inv. Nr. 2376.

23 Vgl. Wagner, Hugo: Die Bildnisse im Bernischen Historischen Museum. Bern 1957, Nrn. 50, 124.

24 Winkler, Hubert: Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit: Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg. Wien 1993, 195–218.

25 Carlen, Georg: Der König von Frankreich als Stifter und Schenker. In: UKdm 39,3 (1988), 304–322.

26 Eine umfassende Untersuchung zu Sarburgh ist ein Desiderat. Die Auswertung beschränkt sich auf die in der Porträtdokumentation der BBB verzeichneten Werke. Die 32 Porträts gelten 34 Personen, darunter 8 Frauen und 8 Kinder.

27 Kleinräte: Franz Ludwig von Erlach, Hans Jakob von Diesbach, Diebold von Erlach (1561–1622), Hieronymus Stettler (1558–1624), Niklaus Dachselhofer (1541–1620) und Niklaus Kirchberger (1569–1627); Landvögte und Grossräte: Petermann von Wattenwyl (1566–1626), Michael Stettler, Daniel Wyss (1582–1654).

28 Brun, Carl: Schweizerisches Künstler-Lexikon. Bd. 3. Frauenfeld 1913, 271.

29 Wälchli, Karl Friedrich: Wehrwesen und Fremde Dienste. In: Holenstein (wie Anm. 13), 59.

30 HBLS. Bd. 6. Neuenburg 1931, 546.

31 Richard, Theodor: Wunderliche Historien, 1600–1630. Universitätsbibliothek Basel, AA II 1, 31. Die Preissteigerung für ein Porträt bedeutet eine Verdreifachung. Das ergeben die Referenz-

zahlen für Basel und Bern im Jahr 1623. Vgl. Körner, Martin et al.: Währungen und Sortenkurse in der Schweiz, Lausanne 2001. Der Geldwert von sechs Reichstalern in Bern entspricht ca. 56 Taglöhnen eines Schuhmachermeisters in Lausanne (1620–1623). Vgl. Furrer, Norbert: Vade-mecum monétaire vaudois XVIe-XVIIIe siècles. Systèmes et parités monétaires, cours d'espèces, prix, revenus et dépenses dans le pays de Vaud sous le régime bernois. Lausanne 2010, 99.

32 Das berichtete Sarburgh am 12.3.1634 in einem Brief an Johann Rudolf Faesch (1572–1659) in Basel. Vgl. Major, Emil: Der mutmassliche Verfertiger des Dresdner Madonnenbildes. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N. F. 12,4 (1911), 318f.