Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 51-52 (1971-1972)

Artikel: Numismatische Randnotizen zu einigen Werken von Joseph Werner
Autor: Kapossy, Balázs
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1043591

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: 09.08.2025

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

NUMISMATISCHE RANDNOTIZEN ZU EINIGEN WERKEN VON JOSEPH WERNER

BALÁZS KAPOSSY

Der Berner Maler Joseph Werner (1637–1710)[1] ist auch für Numismatiker nicht ohne Interesse. Er stand mit Persönlichkeiten wie Samuel Faesch und Ezechiel von Spanheim in reger Verbindung und war befreundet mit Andreas Morell, ebenfalls Berner, dem führenden Numismatiker seiner Zeit[2]. Morell ebnete ihm auch den Weg nach Berlin, wo er erster Direktor der 1696 gegründeten Akademie wurde[3]. Darüber hinaus besaß Werner eine Sammlung von 1400 Exemplaren, die zu erwerben Meine Gnädigen Herren in Bern sich nicht entschließen konnten, und die so später in das Berliner Münzkabinett gelangte[4]. Doch geht es mir hier nicht darum, die numismatische Ahnengalerie durch Werner zu bereichern, sondern mit Hilfe der Numismatik – dieser nicht nur von Kunsthistorikern üblicherweise ignorierten Quelle – die Interpretation einiger Details in seinen Werken zu präzisieren. Denn die Weisheit der Ikonologen schöpft aus der Antike bzw. daraus, was sie darunter verstanden haben. Wie stark dabei zum Beispiel C. Ripa[5] die Münzbilder berücksichtigte, müßte als bekannt vorausgesetzt werden. Irgendwelche Kompetenz in der Kunstgeschichte und in der bernischen Geschichte maße ich mir nicht an; mögen meine Handlangerdienste dem Kundigen zu Nutzen sein.

Den Anlaß, mich diesem Thema zuzuwenden, gab letzten Endes meine Beschäftigung mit der großen bernischen Verdienstmedaille (1752) von J.C. Hedlinger (1691–1771), deren Vorderseite die Allegorie der Respublica Bernensis trägt[6]. Das thematisch verwandte Gemälde von Werner, einst in der Burgerstube des Rathauses, d. h. im Versammlungssaal der obersten Behörde, jetzt im Bernischen Historischen Museum ausgestellt, sehe ich tagtäglich mehrmals. So ergab sich von selbst, daß ich mir auch über dieses bis heute nicht befriedigend gedeutete Bild meine Gedanken machte, ebenso wie später über den Hugenottenteppich mit den noch vorhandenen Kartons von Werner. Meine Versuche, die schwierige und komplizierte Symbolsprache wenigstens in einigen Einzelheiten zu entschlüsseln, wurden bestärkt durch die kürzlich erschienene Monographie von J. Glaesemer.

Diese vielversprechende Arbeit zu würdigen, steht den Kompetenten zu. Sie werden Glaesemers Ehrlichkeit, indem er auf luftige Theorien bewußt verzichtet, schätzen können[7]. Sie werden auch die lapsa calami als solche erkennen[8]. Über die nicht immer befriedigend detaillierten Beschreibungen helfen die vorzüglichen Abbildungen hinweg.

Prüft man die stattlichen Listen an Literatur, die Glaesemer bei der Respublica (Abb. 1) und deren Pendant (Abb. 2)[9] sowie beim Hugenottenteppich[10] (Abb. 3) und dessen Vorlagen angibt, kritisch, so bleibt jedesmal praktisch nur A. Fluri übrig. Die Ausstellungskataloge bieten keinerlei Auseinandersetzung, und Hofer[11] muß sich im Rahmen seiner Arbeit auf das Essentielle beschränken. Aber auch Fluris Beiträge sind nicht befriedigend. Das Interesse dieses profunden Kenners der bernischen Vergangenheit galt eher der archivalisch erfaßbaren Geschichte dieser Objekte als der Interpretation der Kunstwerke selbst, obwohl deren eminent historische Bedeutung ihm natürlich bekannt war. Er entledigte sich etwas zu leichtfertig – und Glaesemer ist ihm leider darin gefolgt – der zugegebenermaßen öden

[1] *Jürgen Glaesemer,* Joseph Werner, Œuvrekatalog Schweizer Künstler 3. Zürich (1974).

[2] *Glaesemer,* 30.

[3] *Glaesemer,* 31 ff.

[4] *Glaesemer,* 32, Dok. 26, und 34. Nach freundlicher Mitteilung von *H.J. Schultz* ist Werners Sammlung im Berliner Münzkabinett nicht nachweisbar.

[5] *Cesare Ripa,* Iconologia. Erstausgabe Rom (1593). Ich benütze hier die von Giovanni Zaratino Castellini erweiterte Ausgabe, Venedig (1645). Das Exemplar der Stadt- und Universitätsbibliothek in Bern gehörte einst Wilhelm Stettler, dem Schüler von Werner. Aus seiner Autobiographie weiß man, daß Werner u.a. auch das Buch von Ripa besaß, vgl. *Glaesemer,* 30 und Dok. 8.

[6] *B. Kapossy,* Die große bernische Verdienstmedaille von J.C. Hedlinger. In diesem Jahrbuch S. 193 ff.

[7] Vgl. z. B. die Interpretation der Geschichte der Katharina Perregaux-v. Wattenwyl, besonders 73–74.

[8] z. B. heißt die Nymphe Salmakis und nicht Samalkis (S. 45 und 135); das Horaz-Zitat (Epod. 2,4) lautet: solutus omni fenore (auch faenore oder foenore möglich) und nicht frenore (S. 164, die fragliche Stelle am Original nicht leserlich); die Farben der Schärpe des Bären sind rot-schwarz, also bernisch und nicht französisch (S. 190), usw.

[9] S. 186, Kat. 118–119, dazu *A. Fluri,* Die alte Burgerstube. Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 20 (1924), 84–85.

[10] S. 190 ff., Kat. 122–124, dazu *A. Fluri,* Pierre Mercier und der Hugenottenteppich in der Berner Ratstube. Neues Berner Taschenbuch für das Jahr 1916, 83–115, besonders 108 ff., *ders.,* Die beiden Teppichwirker Pierre Mercier. JbBHM 8 (1928), 15–25.

[11] *P. Hofer,* Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Bd. 3: Die Staatsbauten der Stadt Bern. Basel (1947). Hugenottenteppich: 172 f., Allegorien: 190 f.

Abb. 1/2. Joseph Werner, Allegorie der Respublica Bernensis (Bernisches Historisches Museum) und Justitia und Consilium (Kunstmuseum Bern)

Arbeit der Deskription. Seine Beschreibung der beiden Allegorien-Pendants ist ziemlich lückenhaft, und für den Hugenottenteppich übernahm er den summarischen Text von H. Kasser.

Leider genügten fast dreihundert Jahre nicht, die Allegorien und den Teppich mit einer ihrer Bedeutung gemäßen Akribie zu publizieren. Gewiß sind sie für *Kunst*historiker nicht sehr anziehend. Dafür aber vergegenwärtigen sie als Denkmäler der hochoffiziellen Staatskunst die Vorstellungen Meiner Gnädigen Herren: die Ideale und die Verherrlichung *ihres* Staates, die sie stets vor Augen haben wollten[12]. Überspitzt formuliert kann man sie als Visitenkarten von Bern bezeichnen. Es wäre müßig, danach zu fragen, ob Werner (und wenn ja, dann wie detaillierte) Anweisungen bekommen hatte, oder ob er von sich aus wissen mußte, was angemessen war. Die Hauptsache ist, daß seine Werke akzeptiert wurden.

Vorläufig sind wir auf die Beschreibung von Fluri und Glaesemer angewiesen, die sich allerdings leider nicht zur Vollständigkeit ergänzen. Schade, denn es liegt in der Natur der Allegorien, daß keines der Details belanglos ist. Beide haben z. B. übersehen, daß der bärtige Mann auf Abb. 2 an einer Kette um den Hals ein goldenes Herz trägt. Er stimmt weitgehend mit dem *Consiglio* bei C. Ripa[13] überein. Auch das Buch mit der Eule ist da, bloß das Gebilde aus Hunde-, Löwen- und Wolfskopf wurde gegen die doppelgesichtige Büste ausgetauscht (Abb. 4). Weitere Beispiele ließen sich mühelos aufführen.

Mit geziemender Zurückhaltung des Nichtkompetenten möchte ich das Bildprogramm der beiden Allegorien etwa folgendermaßen skizzieren: der erfahrene Rat, der aus dem Herzen und Studium der Weisheit kommt, führt die Gerechtigkeit zum Sieg; dies garantiert die ganze Macht und Herrlichkeit des Staates.

[12] Die beiden Gemälde wurden zwar im Zusammenhang mit den 1679 begonnenen Renovationsarbeiten im Rathaus angebracht (dazu *Fluri,* oben Anm. 9, 91 ff; Hofer, 43); jedoch für ihre Entstehung könnte die 1681 errungene Suprematie des Großen Rates (Burgerstube!) über den Kleinen Rat den Ausschlag gegeben haben, vgl. dazu *R. Feller,* Geschichte Berns, III (1955), 114.

[13] *Ripa* (oben Anm. 5), 108–110, mit ausführlicher Erläuterung der Attribute von Zaratino Castellini und mit der hier wiedergegebenen Abbildung.

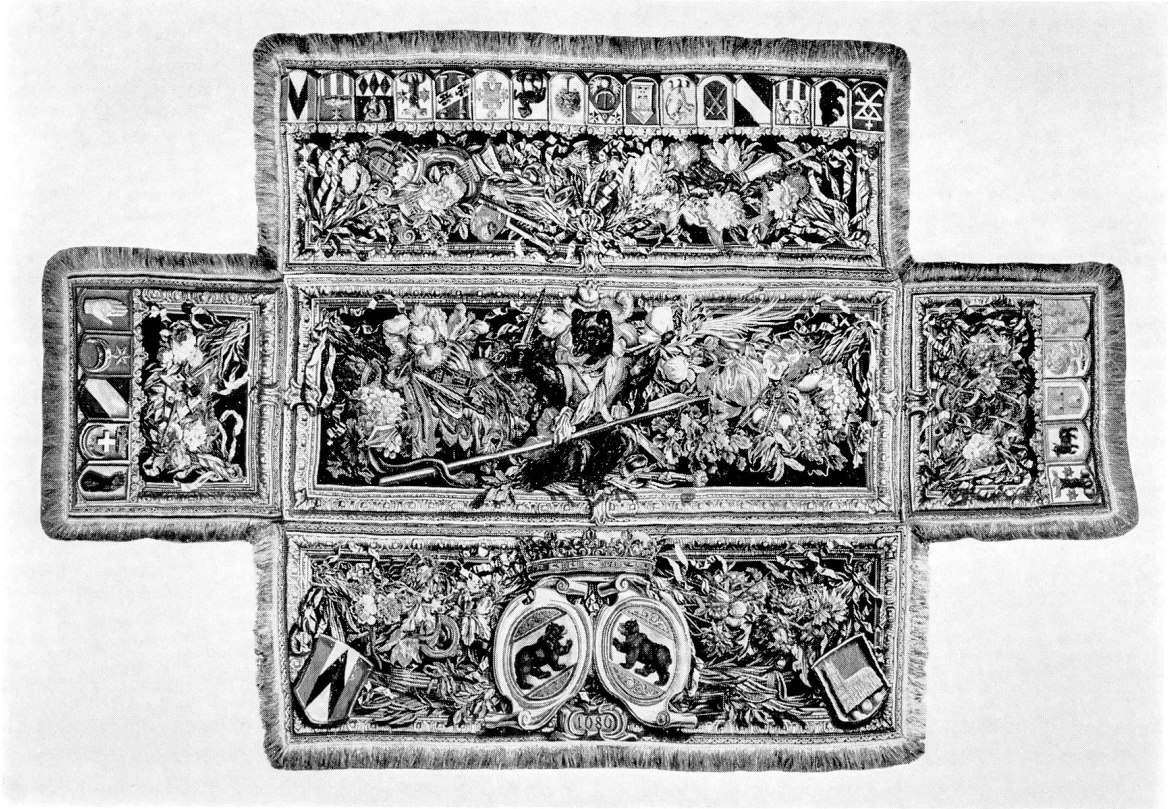

Abb. 3. Der Hugenottenteppich. Bernisches Historisches Museum

Abb. 4. Consiglio. Nach Cesare Ripa

a) Der Freiheitshut

Da ich das Thema «Freiheitshut und Herzogskrone» in größerem Rahmen zu behandeln beabsichtige, streife ich dieses Problem hier nur kurz.

Was hält auf der Allegorie der Respublica die halbbekleidete weibliche Figur der Berna-Göttin entgegen? Fluri hält das rätselhafte Objekt für «eine Art Mütze», Glaesemer für «einen mit einer Haube bedeckten Bienenkorb, Bild des Fleißes und der organisierten Gemeinschaft, wie auch der goldenen Zeit». Dabei läßt es sich von der römischen Numismatik her eindeutig als den Pileus, die Freiheitsmütze, identifizieren, den man den Sklaven bei der Freilassung auf den Kopf setzte (Abb. 5)[14].

[14] Der Denar des Brutus fehlt im Münzkabinett, die andern Münzen sind nicht deutlich genug, so zeige ich hier statt ihrer deren Abbildungen aus Werken von *A. Morell,* dem Freund von J. Werner, und zwar aus: Thesaurus Morellianus sive familiarum romanarum numismata omnia... Amsterdam (1734) für die Republik, und Thesauri Morelliani tomus tertius, continens XII priorum imperatorum ... numismata ... Amsterdam (1752) für Münzen des Galba mit Libertas (vgl. dazu *H. Jucker,* JbBHM 43–44 [1963–64], 280 ff.). Zum Pileus vgl. *G. Walser,* Zur Bedeutung des Gesslerhutes. Schweiz. Beitr. z. Allg. Geschichte 13, 1955, 130 ff.

Abb. 5. Pileus und Libertas. Denar des Brutus, Sesterze des Galba. Nach A. Morell

Abb. 7. Doppeldukat 1703 (zweifach vergrößert)

Man betrachte nur den Denar des Caesarenmörders Brutus, dessen unmißverständliche Aussage keinerlei näherer Interpretation bedarf. Für die ungewöhnliche Stickerei mag wohl der Denar des Titus Carisius als Vorbild gedient haben. Auf Münzen der Kaiserzeit diente der Pileus als ständiges Attribut der Libertas, allerdings hält sie ihn an seinem Zipfel fest. Doch ebenfalls auf der Handfläche hält ihn die *Liberta* (Abb. 6) bei C. Ripa, die Mütze ist auch im Text richtig als Pileus beschrieben (S. 375).

Abb. 6. Liberta. Nach Cesare Ripa

Auch die von Kasser, Fluri und Glaesemer als Herzogshut bezeichnete Kopfbedeckung auf dem Mittelstück des Hugenottenteppichs läßt sich dementsprechend als Freiheitshut berichtigen. Wie die Herzogskrone aussieht, zeigt der vorn herabhängende Teil des Teppichs; sie überhöht die beiden Berner Wappen. Ihre offizielle Einführung in die bernische Heraldik erfolgte erst 1716 mit entsprechender Änderung des Staatssiegels, nachdem man 1714 bemerkt hatte, daß der Reichsadler auf dem Siegel nun wirklich nicht die vom Reich unabhängige Souveränität des Staates wiedergab und dessen Entfernung beschlossen wurde.[15] Steht die Herzogskrone für die Ebenbürtigkeit mit anderen unabhängigen Staaten, so symbolisiert der Freiheitshut die republikanische Freiheit als Gegensatz zu den Monarchien. Der hier abgebildete Doppeldukat von 1703 (Abb. 7) veranschaulicht auf klarste Weise diese Vorstellungen.[16] Für wie wichtig Meine Gnädigen Herren den Freiheitshut hielten, zeigt, daß sie von Hedlinger verlangten, er möge ihn auf der Vorderseite der schon genannten großen goldenen Verdienst-Medaille auf die Lanzenspitze der Minerva setzen.[17]

[15] *A. Fluri,* Die Siegel der Stadt Bern. 1224–1924. Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde 20 (1924), 268 ff.

[16] Weitere Prägungen mit Jahreszahlen 1719, 1727, 1771. Vgl. *Divo-Tobler,* Die Münzen der Schweiz im 18. Jahrhundert. Zürich (1974), Nrn. 478–480. Zu 1727 vgl. meinen Bildband: Münzen und Medaillen aus dem Bernischen Historischen Museum. Bern (1969), 118, Abb. 74.

[17] Vgl. oben Anm. 6, S. 187.

Abb. 8. Joseph Werner, Allegorie der Allmutter Natur

b) Bär und Bärin

Das Wappentier Berns ist *der* Bär; an seiner Maskulinität lassen Wappen und Fahnen bis zum heutigen Tage keinen Zweifel aufkommen. Sein epitheton ornans lautet «trutzig», und dementsprechend wird er oft bewaffnet dargestellt, so auch auf der Allegorie Berns und auf dem Hugenottenteppich.

Die Bärin hingegen verkörpert sozusagen die Alma Mater. So erschien sie etliche Jahrzehnte hindurch auf den Berner Schulpfennigen,[18] ihre Jungen *lacte pietatis et fortitudinis* säugend (Abb. 9). Ein seltener Schulpfennig reflektiert die alte Sage, wonach die Bärin ihre formlos geborenen Jungen zuerst einmal mit viel Liebe zurechtlecken muß, damit sie zur richtigen Bärengestalt kommen (Abb. 10).[19]

[18] Vgl. meinen Bildband, oben Anm. 16, 130, Abb. 85. – Zum Thema grundlegend: *A. Fluri,* Die Berner Schulpfennige und die Tischlivierer. Bern (1910), bes. 31, 68, 94, 167.

[19] *Fluri,* Schulpfennige, 69, Taf. 7,3. Zum Thema vgl. auch *F. A. Volmar,* Das Bärenbuch. Bern (1940), 137. Als Kuriosum für die Anthropomorphisierung der Bärinnen mit menschlichen Busen vgl. den Berner Ämterscheibenriß 1662 von H. U. Fisch, abgebildet bei *H. Matile,* JbBHM 1965/66, 61, Abb. 22.

Abb. 9. Schulpfennig: «säugende Bärin»

Abb. 12. «Gärtnerpfennig»

Abb. 10. Schulpfennig

Abb. 11. Vulgo overo Ignobilita. Nach Cesare Ripa

In diesem Sinne sehe ich sie auf der Allegorie der Natur[20] (Abb. 8) nicht als Attribut des satyrhaften Wesens, das links im Vordergrund widerwillig seine Arbeit verrichtet, und in dem Glaesemer eine Anspielung auf Berner Untugenden vermutet, «unter denen Werner mehrfach zu leiden hatte» (S. 141). Antithetisch zu ihm steht der «apollinische Jüngling», mit Königsmantel, Diadem und Zepter. Hinter seinem Rücken breitet der Adler seine Schwingen aus. Mit Recht weist Glaesemer auf Ganymedes hin, allerdings ohne ihn damit zu identifizieren. Ganymedes gehörte zu den wenigen, denen das Höchste für Sterbliche zuteil wurde: in die Gesellschaft der Götter emporgehoben zu werden.

Das niedrige Wesen links entspricht zwar nicht in den Einzelheiten, aber in seinem Charakter weitgehend dem «Vulgo overo Ignobilita» bei C. Ripa (Abb. 11). – Liegen diesem Bild nicht ähnliche Gedanken zugrunde, wie sie später auf den «Gärtnerpfennigen»[21] (Abb. 12) mit *cultura mitescit* ausgedrückt wurden? Haben wir es hier nicht mit einer Entwicklung zu tun, mit einer Veredelung vom widerwilligen und widerwärtigen Satyr über die liebevolle Bärin bis zum Königssohn und Götterliebling – alles unter Schutz und Segen der Allmutter Natur? Ihre Geste scheint mir nach links Ermutigung, nach rechts Hinweis auf das Ziel auszudrücken; die Tiere um sie herum erinnern an den Frieden der *aurea aetas*.

Doch der Kreis schließt sich nicht, weder in der Komposition, noch auf der Tafel, dem Attribut des Jünglings. Von hier ausgehend müßte man die Interpretation dieses Bildes neu überdenken.[22]

[20] Glaesemer, 44–45 und 114, Kat. 56.

[21] Sie wurden ab 1726 geprägt, vgl. *Fluri,* Schulpfennige, 89, Taf. 10.

[22] Zum geschlossenen Kreis als Symbol vgl. *G. de Tervarent,* Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600. Genf (1958), 64. *A. Henkel* und *A. Schöne,* Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart (1967), 5–7.

PHOTONACHWEIS

Abb. 2 und 10: Kunstmuseum Bern. Alle anderen: Bernisches Historisches Museum (K. Buri/S. Rebsamen)