

**Zeitschrift:** Jahrbuch Oberaargau : Menschen, Orte, Geschichten im Berner Mitteland

**Herausgeber:** Jahrbuch Oberaargau

**Band:** 23 (1980)

**Artikel:** Die Gemälde des Johannes Brandenberg im Schloss Thunstetten

**Autor:** Carlen, Georg

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1071879>

#### 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:** 16.01.2026

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

# DIE GEMÄLDE DES JOHANNES BRANDENBERG IM SCHLOSS THUNSTETTEN

GEORG CARLEN

Schloss Thunstetten wurde ab 1713 vom Berner Baumeister Abraham Jenner nach Plänen des Pariser Architekten Josephe Abeille erbaut. Bauherr war Landvogt Hieronymus von Erlach, der kurz zuvor die Herrschaft Thunstetten gekauft hatte. Für die Ausschmückung der Gemächer mit Wand- und Deckenbildern liess er 1715 den Maler Johannes Brandenberg aus Zug kommen, der hier eines seiner Hauptwerke geschaffen hat.

*Maler Johannes Brandenberg aus Zug (1661–1729)<sup>1</sup>*

Die Barockmalerei in der deutschen Schweiz wird zu einem grossen Teil von süddeutschen und oberitalienisch-tessinischen Kräften getragen. Erstklassige einheimische Maler wandten sich gerne auswärtigen Aufgaben zu, so etwa der Solothurner *Johann Rudolf Byss* (1660–1738), der als Kabinettmaler, Galeriedirektor und Ausstattungsberater der Schönborn-Bischöfe in Mainfranken tätig war, oder *Georg Gsell* (1673–1740) aus St. Gallen, der es gar zum Hofmaler und Galerieverwalter des Zaren Peter des Grossen brachte. Auch der Berner *Josef Werner d. J.* (1637–1710) hatte zu mehreren Malen in Paris, Augsburg und schliesslich als Akademiedirektor in Berlin eine internationale Laufbahn versucht, scheiterte aber immer wieder, kehrte für längere Zeit in die Heimat zurück und leistete so einen wichtigen Beitrag für die Kunst in der deutschen Schweiz.

*Johannes Brandenberg* ist einer der wenigen guten einheimischen Barockmaler, der sein Werk, von minimen Ausnahmen abgesehen, ganz für die engere und weitere Heimat geschaffen hat. Dazu wird die gute Auftragslage – Barockmalerei ist ja im wesentlichen Auftragsmalerei und nicht Malerei auf Vorrat oder art pour l'art – in Zug und in den Stiften der Innerschweiz beigetragen haben, wo Brandenberg nach der Rückkehr von seiner Wanderschaft aus Österreich und Italien im Jahre 1682 Arbeit fand. Er liess sich damals in seiner Vaterstadt nieder, wo er am 20. Mai 1661 getauft worden

war und seine erste Ausbildung als Maler bei seinem Vater Thomas Brandenberg genossen hatte. Er verheiratete sich 1683 mit Maria Katharina Kloter, die ihm neun Kinder gebar.

In die 1680er Jahre fällt die erste Auseinandersetzung des barocken, katholischen Kirchenbaus in der deutschen Schweiz mit der figürlichen und illusionistischen Deckenmalerei. Während selbst die grösseren Bauten der 70er Jahre, die Jesuitenkirche zu Luzern, die Wallfahrtskirchen von Sachseln (OW) und Oberdorf (SO), ohne Deckenbilder blieben, beriefen 1682 die Benediktiner von Einsiedeln Johannes Brandenberg zur Ausmalung von Beichtkirche, Sakristei und Chor der Stiftskirche (letzterer 1746 verändert). Diese Aufträge beschäftigten ihn bis 1686. Nach gelungenem Start in Einsiedeln wurde er eine Zeitlang von Kloster zu Kloster herumgereicht. In Fischingen malte er um 1690 einen St.-Idda-Zyklus, im Chorherrenstift Beromünster 1692–94 die Deckengemälde (1744 ersetzt) sowie Haupt- und Oberblätter sämtlicher sieben Seitenaltäre. Nebenher entstand vorwiegend in Zug eine stattliche Zahl qualitätvoller Porträts.

Noch vor der Mitte der 90er Jahre nahm Brandenbergs Karriere als kirchlicher Grossmaler ein jähes Ende. Der Tessiner *Francesco Antonio Giorgioli* (1655–1725) aus Meride hatte ihm den Rang abgelaufen. Dies hatte vor allem zwei Gründe. Einerseits war Brandenberg nämlich ein recht schwieriger Geselle. Überall wo er arbeitete, stürzte er sich in Schulden. Wenn man ihn daran erinnerte, verschwand er bei Nacht und Nebel, ohne sich um den Fortgang der Arbeit zu kümmern. «Dissen Morgen ist Mahler Johannes brandenberg von Zug von hier wekgereisst wie ein Katz auss dem Taubenhauss. Vermutlich nur der Ursachen, weilen seine Schulden Ihne ernstlich heimgesuocht, die er ietz zimmliche Zeit lassen aufschlagen, unnd uneracht er mit seiner Edlen Kunst gar vill hette verdienen können, mehr dem Müssiggang und Lueder sich ergeben ...» Diesen Seufzer des Einsiedler Klosterchronisten von 1685 konnte man in Beromünster sehr wohl verstehen, war doch das Stift 1694 genötigt, an Ammann und Rat der Stadt Zug zu gelangen und das bereits bezahlte letzte Altarbild auf amtlichem Wege herauszuverlangen. Einen solchen Mann wollte man auf den Grossbaustellen der Klosterkirchen Pfäfers, Muri und Rheinau nicht sehen, verlangte doch das Gelingen solcher barocker Gesamtkunstwerke ein reibungsloses Sich-in-die-Hände-Arbeiten von Baumeister, Maurern, Stukkatoren und Malern. Auf der anderen Seite verstand sich Brandenberg im Gegensatz zu Giorgioli nicht auf die Freskotechnik, das Malen auf den feuchten, frischen Putzgrund.

Diese mochte jedoch für die grossen Klosterkirchen erwünscht sein, garantierte sie doch schnelles Arbeiten und grösstmögliche Dauerhaftigkeit der Malerei.

Brandenberg zog sich in der Folge auf die von ihm immer schon bevorzugte Leinwandmalerei für Altar- und Andachtsbilder, für Porträts, nach wie vor aber auch für Deckenbilder zurück. Die grossen, mittels Rahmen an die Decke geschraubten Leinwände wurden im Jahrzehnt von 1708–1718 sogar seine eigentliche Spezialität. Er malte solche für den Chor der Pfarrkirche St. Michael in Zug (1708/09, zerstört), für den Saal des «Oberen Hirschen» zu Einsiedeln (1711), für Schloss Thunstetten (1715), für den Musiksaal am Fraumünster in Zürich (1717), schliesslich für die Abtskapelle in Einsiedeln (1718). Das grösste Werk dieser Zeit ist die Ausmalung des grossen Saals im Stift Einsiedeln (1709/10), wo Brandenberg in seiner Secco-Technik nochmals direkt auf den Verputz malte und ein 9 × 7 m grosses Deckengemälde schuf.

Die grosse Produktion von Altar- und Andachtsbildern im letzten Lebensjahrzehnt (1719–1729) darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass Brandenbergs Stern im Sinken war. Eine Welle total illusionistischer Malerei erreichte jetzt von Süddeutschland und Österreich her die Deutschschweiz, die damit den Anschluss an die internationale Zeitströmung fand und die sonst fast zu allen Zeiten merkbare Stilverspätung gegenüber dem Ausland für knappe 50 Jahre aufgab. 1724 berief das Kloster Einsiedeln für die Ausmalung des Schiffs der Stiftskirche nicht mehr Johannes Brandenberg, der den Äbten lange Jahre quasi als Hofmaler gedient hatte, sondern den Münchner *Cosmas Damian Asam* (1696–1739). Brandenberg erfreute sich indessen in Zug hohen Ansehens. Er scheint die Sprunghaftigkeit der Jugendjahre abgelegt und sich in die kleinstädtische Gesellschaft integriert zu haben. 1725 wurde er Vierer (Vorstandsmitglied) der Lukasbruderschaft, welches Amt er bis zu seinem Tode innehatte. Dieser ereilte ihn am 26. September 1729. Es starb damit «ein so grosser Maler, wie ihn Zug kaum jemals wieder haben wird» (Zuger Totenbuch). Seine Werkstatt führte der mittelmässig begabte Sohn Johann Karl (1684–1747) fort.

Johannes Brandenberg, der stilistisch von der bolognesischen Malerei um 1600 und des 17. Jahrhunderts beeinflusst war, steht mit seinen Altarbildern qualitativ an vorderster Stelle der in der Deutschschweiz tätigen einheimischen Tafelmaler seiner Generation. In den Gemälden von Thunstetten erscheint er als Fortsetzer der allegorischen Malerei Josef Wer-

ners, mit welchem sich aus der gemeinsamen klassizistischen Grundhaltung heraus auch stilistische Übereinstimmungen ergeben. Im Jahrzehnt von 1708–1718 malt Brandenberg in einem gemässigten Illusionismus an Deckenmalereien ungefähr das Modernste, was es in der damaligen Deutschschweiz gab, während für seine Porträtkunst die 1690er Jahre die fruchtbarsten waren. Er ist zusammen mit dem Berner *Johannes Dünz* (1645–1736) der Hauptvertreter einer barock-klassizistischen Porträtauffassung, die sich innerhalb der schweizerischen Bildnismalerei deutlich von der frühbarocken, niederländisch beeinflussten und der spätbarocken, vom Frankreich Rigauds abhängigen Phase abhebt.

### *Das Schloss<sup>2</sup>*

Schloss Thunstetten, eine typische Berner Campagne, ist von Hieronymus von Erlach nicht zu Wohnzwecken, sondern als Repräsentationsbau und Lusthaus für die Sommermonate sowie als Verwaltungssitz seiner Herrschaft gleichen Namens in der Art einer französischen «maison entre cour et jardin» erbaut worden. Der Corps de logis ist eingeschossig – über dem Hochparterre setzt sogleich das mächtige Walmdach an. Der Saal (Abb. 1) liegt, flankiert vom östlichen und nördlichen Eckzimmer, an der Gartenseite und ist vom Hof her durch ein halbrund geschlossenes, herrschaftliches Vestibül zu betreten. Saal und Eckzimmer weisen kassettierte Täfer, unterschiedlich feine Parkette und über Holkehlen ansetzende, flache Gipsdecken mit kräftig profilierten Mittelspiegeln auf. Die Decken sind überall weiss, die Täfer in verschiedenen Farbtönen gehalten. Die dunklen Leinwandgemälde Brandenbergs sind in die Deckenspiegel der drei Haupträume und in das Wandtäfer des Saales eingelassen. Anlässlich von Restaurierungsarbeiten ist 1978/79 im Zimmer rechts des Vestibüls ein weiteres, direkt auf den Verputz gemaltes Gemälde mit dem drachentötenden Georg zum Vorschein gekommen, welches Brandenberg zugeschrieben werden darf.

### *Der Bauherr Hieronymus von Erlach (1667–1748)<sup>3</sup>*

Hieronymus von Erlach hat eine der interessantesten Karrieren durchlaufen, die damals für einen adeligen Berner möglich waren. Sie zu verfol-



Abb. 1. Blick in den Saal von Schloss Thunstetten mit den Gemälden Brandenbergs.

gen ist Voraussetzung für das Verständnis der Bilder in Thunstetten. Als Sohn des Johann Rudolf von Erlach, Herr von Riggisberg, trat der 11- oder 13jährige Kadett in Paris einem Schweizerregiment bei. 1691 wechselte er zum Regiment von Erlach, das wie auch das Regiment Zurlauben im Roussillon stationiert war und unter Marschall Noailles Vorbereitungen zur Eroberung Kataloniens traf. Hieronymus scheint sich verschiedentlich ausgezeichnet zu haben und wurde Hauptmann. 1693 wurde ihm eine Tochter geboren, deren Mutter, Françoise de Montrassier, er 1694 unter Abschwö-

rung des Protestantismus nachträglich heiratete. 1695 quittierte er den französischen Dienst, verliess Frau und Kind und kehrte nach Bern zurück, um hier die Tochter eines der reichsten Männer von Bern, Margaretha Willading, zu heiraten. Da sein Schwiegervater der antifranzösischen Partei angehörte, kämpfte Hieronymus im Spanischen Erbfolgekrieg (1701–14) auf kaiserlich-österreichischer Seite. Er wurde 1702 Kommandant eines Reserveregimentes zum Schutz der österreichischen Waldstätte und in Rheinfelden stationiert. Im Oktober 1704, nachdem Prinz Eugen und der Herzog von Marlborough die französisch-bayrische Armee bei Blenheim und Höchstädt vernichtend geschlagen hatten, kam Erlach unter Beförderung zum General an die Front, und zwar ins Elsass. Hier zeichnete er sich besonders bei der Eroberung des Städtchens Landau aus. Gleichzeitig trieb er eifrig Spionage für Frankreich, das ihn wegen seiner ersten Heirat erpresste. Ende 1704 kehrte er nach Bern zurück, war im Juni 1705 aber wieder am Oberrhein und geriet mit seinen Truppen mehrere Male an den Feind. Im Winter 1705/06 war er interimistischer Gouverneur von Hagenau, das im Mai 1706 wieder in die Hände der Franzosen fiel. Erlach blieb, abgesehen von einem oder mehreren kurzen Heimaufenthalten, bis im September 1707 am Oberrhein. Heimgekehrt, wurde er von der Berner Regierung zum Landvogt von Aarwangen ernannt, wo er von nun an im Schloss residierte. Die Landvogtei erlaubte ihm keine militärische Tätigkeit an der Front mehr. 1709 reiste er allerdings wieder in den Schwarzwald, 1710 und 1712 in diplomatischen Missionen nach Wien. Es gelang ihm in dieser Zeit der Toggenburger Wirren mit der Hilfe Prinz Eugens, den Kaiser von einer Unterstützung des Abtes von St. Gallen gegen die protestantischen Orte abzuhalten. Nach Ablauf seines Mandates in Aarwangen begab er sich 1713, obwohl Prinz Eugen das Angebot seiner Dienste höflich abgelehnt hatte, erneut an die Rheinfront und trat in das Corps des kaiserlichen Generals von Aman ein. Wie lange er dort diente, ist unbekannt. Er dürfte aber kurz darauf nach Bern zurückgekehrt sein, da er glaubte, Prinz Eugen hätte wegen seiner Spionagetätigkeit Verdacht geschöpft. In diese Zeit fällt der Bau von Schloss Thunstetten. Nachdem das Schloss unter Dach war, wurde von Erlach 1715 Mitglied des Täglichen Rates der Stadt Bern. Als solches musste er sämtliche Dienstverhältnisse zu ausländischen Mächten lösen und gab deshalb am Tage vor seiner in sicherer Aussicht stehenden Wahl sein Regiment auf. Die militärische Laufbahn hatte ihm den Titel eines Feldmarschalls, eines Reichsgrafen und mehrere

Orden, so den markgräflich-brandenburg-bayreutischen des roten Adlers eingebbracht. 1718 wurde er Säckelmeister der welschen Lande (Waadt), später Oberkommandant derselben. 1721 wählte man ihn zum Schultheissen, welches höchste Amt der Republik Bern er bis 1747 alle zwei Jahre innehatte. 1722–25 liess er Schloss Hindelbank erbauen. Er entwickelte einen in Bern noch nicht dagewesenen fürstlichen Luxus und Lebensstil. Eine alte Radierung zeigt den Schultheissen, wie er sich sechsspännig in einer Staatskarosse nach Bern führen lässt. Vor seinem Tode von 1748 gab er noch den Anstoss zum Neubau seiner Stadtwohnung, des Erlacherhofes in Bern. Hieronymus liegt in der Kirche von Hindelbank begraben. Das prächtige Grabmal von August Nahl erinnert an ihn.

### *Die Bilder*

Die Bilder verherrlichen die Taten des Erbauers und bilden ikonographisch eine Einheit mit einfallsreichem und vielschichtigem Programm. Der antike Götterhimmel, die vier Elemente und die vier Kardinaltugenden haben sich zusammengefunden, um die Ruhmestaten Hieronymus von Erlachs, von denen zwei an der Wand auf bühnenmässigen Prospekten erscheinen, zu applaudieren. Bei der Betrachtung ist vom Deckenbild des Saales auszugehen (Nr. 1, Abb. 2). Hier fährt Athene im zweispännigen Sonnenwagen über den Himmel, in dessen oberstem Wolkenkranz der Göttervater Zeus thront. Sie ist als Göttin des siegreichen Kampfes (Athene Nike) gekennzeichnet: Ein Genius, der eine trophäenartig aufgestellte Rüstung mit Lorbeerkrantz und Siegespalme ziert, ist ihr zugeordnet, des weiteren ein Kriegsstilleben mit Pauke und Trompete, Erlachscher Regiments- und Reichsfahne, Hellebarde und Spiess, Trommel und Schwert, Buch und Festigungsplan. Athene lässt sich von ihren Pferden aus dieser kriegerischen, von schweren Wolken verhangenen Hälfte des Himmels nach rechts ziehen, wo vor blauem Firmament Flora (= Göttin der Blumen) und Diana (= Göttin der Jagd) sowie zwei Putten mit dem Idealplan des Schlosses Thunstetten (= Allegorie der Architektur?) ihrer harren. Athene fährt stellvertretend für Hieronymus von Erlach über den Himmel, der zur Zeit der Entstehung der Gemälde, im Jahre 1715, am Tage vor seiner Wahl zum Täglichen Rat der Stadt Bern den Befehl über sein Regiment in kaiserlichen Diensten niedergelegt hatte und sich in Thunstetten friedlicheren Tätigkeiten zuzuwenden

gedachte: Dem Bauwesen, der Gartenbaukunst, der Jagd. Interessanterweise lässt sich Hieronymus nicht selber im Sonnenwagen darstellen, wie dies wenig später Kaiser Karl VI. im Treppenhaus des Stiftes Göttweig getan hat. Eine derartige Selbstverherrlichung einer Einzelperson hätte wohl der aristokratische bernische Staat nicht geduldet. Unklar ist die Bedeutung des gepanzerten Jünglings, der am untern Bildrand schwebt und mit einer roten Fahne die Gruppe des Krieges von derjenigen des Friedens trennt. Er kann wie der Genius mit den Kriegsposaunen links oben einfach als Gefolgsmann der kriegerischen Athene, sein Gestus als Ablegen des Schwertes zu den übrigen, nicht mehr gebrauchten Kriegsgeräten gedeutet werden. Dazu steht er aber zu stark im Rampenlicht, fällt seine Fahne zu stark auf. Wollte Hieronymus von Erlach durch ihn in verschlüsselter Weise seine Doppelfunktion als kaiserlicher General – der Jüngling trägt einen Adler als Helmzier – und französischer Spion – die Fahnenstange ist mit einer Lilie bekrönt – zum Ausdruck bringen?

Als Umrahmung zum Götterhimmel im Saal zeigen die beiden Deckengemälde in den Eckzimmern die vier Elemente, die durch Götter oder Halbgötter dargestellt werden. Im östlichen Eckzimmer (Nr. 2, Abb. 3) sind Erde und Feuer, personifiziert durch Ceres und Vulkanus, den Götterschmied, zu sehen. In der Schmiede des Vulkanus herrscht reger Betrieb. Ein Jüngling mit Helm und Speer (Merkur?, Mars?) holt offenbar die neu geschmiedete Rüstung für Hieronymus. Zwei Putten tragen ihm den Schild mit dem Erlachwappen entgegen, Panzer und Helm liegen noch am Boden. In den Wolken sitzt Venus, die Gattin des Götterschmieds, mit ihren zwei Tauben. Amor, ihr Begleiter, ist mit dem stumpfen Liebespfeil unterwegs zu Vulkan, der eben eine neue Spitze dazu schmiedet. Die Szene mit der Rüstung des Hieronymus hat man sich zeitlich vor jener des Deckengemäldes im Saal zu denken. Sie gehört zum kriegerischen Teil des Lebens von Hieronymus. Athene fährt denn auch im Saalbild vom östlichen Eckzimmer weg gegen das nördliche, wo die Elemente Wasser und Luft dargestellt sind (Nr. 3, Abb. 4).

Hier sitzt Neptun, durch einen umgestürzten Krug, dem ein Rinnsal entspringt, eher als Quell- oder Flussgott denn als Gott der Meere gekennzeichnet. Er symbolisiert das Wasser. Zwei Delphine, von denen einer vor eine riesige Muschel mit Dreizack tragendem Putto gespannt ist, sind ihm zugeordnet. Die Luft wird durch die Herrin des Himmels Juno (oder deren Botin Iris?), die auf einer Wolke über dem Regenbogen reitet, durch



Abb. 2. Athene im Sonnenwagen. Deckenbild im Saal.

die Glücksgöttin Fortuna, die sich von einem geblähten Segel mit dem Erlachwappen im Winde treiben lässt, und einen Schwärm von Vögeln und Putten kennzeichnet. Das Bild dürfte in den Augen des Bauherrn dessen Zukunftserwartungen illustriert haben: Wohin das Erlachsegel auch geblasen wird, das Glück (Fortuna) hat sich daran geklammert und wird ihm immer folgen. Im Moment steuert das Segel auf Juno zu, die gemäss der örtlichen Überlieferung die Züge der zweiten Gattin des Hieronymus tragen soll.

Die Götterschar und die Elemente sind Zuschauer eines Schauspieles, das auf zwei Bühnen, den beiden Wandbildern zu Seiten des Saalportales, Ruhmestaten des Bauherrn zeigt. Links findet, flankiert von den beiden Kardinaltugenden Constantia (Standhaftigkeit) und Temperantia (Mäßigkeit), die Belagerung von Landau statt (Nr. 4, Abb. 7), während rechts zwischen Justitia (Gerechtigkeit) (?) und Prudentia (Klugheit) eine unbekannte Landschlacht vorgeführt wird (Nr. 5, Abb. 8).

Die Idee des Bildprogramms geht ohne Zweifel auf Hieronymus von Erlach selbst zurück.



Abb. 3. Die Elemente Feuer und Erde. Deckenbild im östlichen Eckzimmer.

Nr. 1: *Athene im Sonnenwagen* (Abb. 2)

An der Decke des Saales. Öl auf Leinwand. Ca. 310 cm × 680 cm. Querrechteckig, mit eingezogenen, halbrund ausladenden Abschlüssen auf den Schmalseiten. Unsigniert. Erhaltungszustand : Um 1900 in Genf renoviert. Das Bild war offenbar in schlechtem Zustand. Die Renovation schützte die Originalsubstanz, ergänzte aber die Fehlstellen mit linkischen Retuschen (siehe etwa die linke Hand des gepanzerten Jünglings). Gut gehalten hatten sich das Bleiweiss und das Neapelgelb. Folgende Partien sind u.a. noch weitgehend original: Vorderer Flügel und gelbe Schleife des grossen Genius, unterer Teil der Rüstung links aussen, das ganze Kriegsstilleben, die beiden Schimmel in den belichteten Teilen, rechter Arm und Körper des gepanzerten Jünglings von der Mitte der Brust an abwärts, Schlossplan, Flora (mit Ausnahme des Blumenkorbes), Diana mit ihren Utensilien und Tieren (mit Ausnahme des Gesichtes, der Schattenstellen des Kleides, der Schnauze des grösseren Hundes). Das Bild ist von Schimmelbefall bedroht.

Die Bildmitte nimmt Athene ein, die in einem goldenen, zweirädrigen Wagen sitzt. Der Wagen wird auf einer Wolkenbank von zwei Schimmeln nach rechts gezogen. Die



Abb. 4 Die Elemente Luft und Wasser. Deckenbild im nördlichen Eckzimmer.

Göttin trägt ein rotes Kleid mit graublauen Ärmeln, Gürtelpanzer und Hause-col, einen oliven Mantel, in der Rechten den Speer, in der Linken den Schild und auf dem Kopf einen Helm mit rotem Federbusch und einer Eule als Helmzier. Über ihr erscheint in den Wolken Zeus mit rotem Mantel, Zepter und Zackenkrone, begleitet von seinem Adler, der in den Krallen den Feuerstrahl hält. Zwei Genien und ein gepanzerter Jüngling mit roter Fahne umschweben Athene und kennzeichnen sie als Göttin des Sieges. Der erste Genius stösst in eine Posaune – eine weitere hält er geschultert – während der zweite, schillernd in der Farbenpracht seiner rotweissen Flügel, seines azurnen Gewandes und seiner ocker- und neapelgelben Schärpe, eine links aussen aufgestellte und von einem Putto drapierte Rüstung mit Lorbeerkrantz und Siegespalme schmückt. Der gepanzerte Jüngling mit blendend roter Fahne, gedämpft rotem Mantel und lila Rock fliegt von rechts heran und ist im Begriffe, sein Schwert zu den übrigen Kriegsutensilien zu legen, die links unten zu einem Stilleben geordnet sind. Rechts aussen lagern auf einer Wolkenbank die Göttinnen Flora und Diana, über denen zwei Putten Athene den Schlossplan entgegenhalten. Die barbusige, weisshäutige Flora ist mit Blumen bekränzt und trägt einen dunkelblauen Mantel über einem rosa Kleid. Mit der rechten Hand balanciert sie

einen Blumenkorb. In grünen Samt gehüllt und mit der Mondsichel auf der Stirn erscheint Diana. Auf ihrer Faust sitzt ein Falke. Sie ist von zwei Hunden begleitet, von denen der eine ein Halsband mit Erlachwappen trägt. In den Wolken liegen Jagdgeräte: Speer, Hörn, Falle (?) und Netz.

Nr. 2: *Die Elemente Feuer und Erde* (Abb. 3, 5)

An der Decke des östlichen Eckzimmers. Öl auf Leinwand. Ca. 220 cm × 370 cm. Querrechteckig mit konkaven Einzügen an den Ecken. Unsigniert. Erhaltungszustand: etwas nachgedunkelt. Keine Verputzungen und Retuschen feststellbar. Alarmierender Schimmelbefall in der rechten Bildhälfte.

Ceres, die das Element Erde verkörpert, sitzt am rechten Bildrand in einer weiten Hügellandschaft. Die klassische, rundliche Schönheit mit den dunklen Augen, den roten Lippen und dem lang gelockten braunen Haar trägt zu einem rosa Kleid einen hellgelben Mantel, einen dunklen Gürtel und ein graues Brusttuch. In ihrem Schoss ruht die Erdkugel, eine Zinnenmauer krönt ihr Haupt. Aus dem Füllhorn in ihrer Linken quillt reichlich Obst. Ein Löwe blickt hinter ihrem Rücken hervor. Die Interpretation dieser Figur als Glücksgöttin (Kümmerli) ist unrichtig, da sie durch die Attribute unzweifelhaft als Ceres ausgewiesen wird. In der Höhle eines dunklen Felsens auf der gegenüberliegenden Seite ist als Allegorie des Feuers die Schmiede des Vulkans eingerichtet. Ein nackter junger Mann arbeitet an der Esse. Ein weiterer Gehilfe, dessen porträthafter Kopf vom Feuer silhouettiert wird, hockt unter dem mit Schild, Panzer, Krummsäbel und Werkzeugen behangenen Felstor zwischen Kanonenrohren und hält eine Krücke für den hinkenden Vulkan bereit. Dieser selbst, ein stattlicher Muskelprotz, schmiedet vor der Höhle einen glühenden Pfeilspitz, der für den stumpfen Pfeil des herbeifliegenden Amors bestimmt ist. Sein Amboss steht auf einem Felsklotz, an den Schmiedewerkzeuge gelehnt und befestigt sind. Am Boden liegen Helm und Panzer der für Hieronymus von Erlach angefertigten Rüstung. Dessen gekröntes Wappen erscheint, gerahmt vom Ordensstern des Roten Adlers, auf einem goldenen Ovalschild, den zwei Putten einem helm- und speerbewehrten Jüngling mit wallendem roten Mantel entgegentragen. Zuoberst in den Wolken sitzt die barbusige Venus, in einen tiefblauen Mantel gehüllt und von zwei weißen Tauben umgurrt.

Nr. 3: *Die Elemente Luft und Wasser* (Abb. 4)

An der Decke des nördlichen Eckzimmers. Öl auf Leinwand. Ca. 210 cm × ca. 370 cm. Querrechteckig, mit konkaven Einzügen an den Ecken. Unsigniert. Erhaltungszustand: Anlässlich einer Renovation von ca. 1900 mussten einige kleine, quadratische Flicke und im Regenbogen bei der Hand des Trompetenputtos ein grosses Stück Stoff eingesetzt werden. Etliche Fehlstellen wurden eingefärbt. Die Einfärbungen betreffen vor allem den Hintergrund, die Beine der Fortuna, Oberkörper und schattige Gesichtshälften Neptuns,



Abb. 5. Ceres. Ausschnitt aus Abb. 3

den Körper des unteren Segelputtos, die schattige Gesichtshälfte des Puttos mit dem Dreizack. Der ganze Regenbogen wurde in grellen Farben neu gestrichen und erhielt anstelle des gekrümmten, am rechten Bildrand noch sichtbaren Abschlusses einen geraden Auslauf. Leichter Pilzbefall unterhalb des Adlers.

Das Element Wasser wird durch Neptun personifiziert, der, nur mit einem roten Tuch bekleidet, links unten auf einem Felsbrocken sitzt. In der Rechten hält er ein Paddel, mit der Linken stützt er sich auf einen umgestürzten Topf, dem ein Bächlein entspringt. Es mündet ins Meer, auf welchem zwei Delphine schwimmen. Der eine dient einem Putto als Zugpferd, der auf einer grossen Muschelschale einherfährt und Neptuns Dreizack hält. Den ganzen freien Himmelsraum, der mit braunen und grauen Gewitterwolken überzogen ist, nimmt die Darstellung des Elementes Luft ein. Zwei Göttinnen sind dazu aufgeboten. In erster Linie Juno, die Herrin des Himmels, der Könige und des Reichstums. Sie sitzt, von zwei Putten begleitet, auf einem Regenbogen, der in der Bildmitte aus dem Meer steigt. Zu einem rosa Kleid mit weissem Untergewand trägt sie einen dunkelgrünen Gurt, einen gelben Mantel und eine grünlich-graue Schleife. In ihrer Nähe brüsten sich zwei Pfauen. Über ihr breitet ein Adler seine Schwingen aus. Die Pfauen sind Attribute der Juno, der Adler deutet möglicherweise auf ihren Gemahl, den Göttervater Zeus hin. In einem anderen Sinne sind die Pfauen das Symbol Österreichs, der Adler jenes des Reichs. Die Frauengestalt auf dem Regenbogen kann auch als Iris, Göttin des Regen-

bogens und wegen ihrer Farben Symbol des Reichtums, interpretiert werden. Eine Anspielung auf Juno ist aber sicher vorhanden, da Iris deren Botin ist, und die Pfauen nur auf Juno bezogen werden können. Die andere Göttin ist Fortuna. Sie trägt ein blaues Kleid mit orangem Gürtel, das den Oberkörper frei lässt, ein gelbes Untergewand und einen roten Mantel. Sie hält ein grosses Segel mit dem gekrönten Erlachwappen im Adlerorden. Engelköpfchen blasen von links ins Segel, blähen es auf und lassen auch das Haar der Göttin nach rechts flattern, während sich ihr Mantel nach links bauscht. An den Zipfeln des Segels machen sich zwei Putten zu schaffen.

Nr. 4: *Die Eroberung von Landau* (Abb. 6, 7, 9)

Wandgemälde im Saal, südöstlich des Hauptportals. Öl auf Leinwand. 241 cm × 368 cm. Signatur links unten über dem linken Fuss der Constantia: «Jo: Brandenberg Pinxit, Ao: 1715». Erhaltungszustand: Abgesehen von einigen Krakelüren, minimen Fehlstellen und zusammengezogenem Krapp sehr gut. Keine Retuschen, sofern einige fragwürdige schwarze Konturen und Augenpupillen der Militärs im Vordergrund original sind.

*Vorlage* für den grössten Teil des Bildes: Kupferstich «Landau» von Georg Philipp Rugendas, gestochen von Johann August Corvinus. Tafel 15 in: *Representatio Belli ob successionem in Regno Hispanico ... Augsburg* (bei Jeremias Wolf Erben) o. J. (wohl kurz nach Kriegsende 1714 oder 1715). *Vorlage* für die beiden im Schutz von Faschinen diskutierenden Soldaten im Mittelgrund links: Detail aus dem Kupferstich «Mayland» von Georg Philipp Rugendas aus dem gleichen Werk.

Durch einen Bühnenprospekt mit zwei seitlichen ionischen Pilastern und rotem, von zwei Putten beidseitig emporgerafftem Vorhang fällt der Blick auf eine hügelige Landschaft, in der im Vordergrund das kaiserliche Heerlager und hinter einem Netz von kommunizierenden Schützengräben die bombardierte Stadt Landau zu sehen ist. Oben an der Bühne ist eine von zwei Trompeten und Palmzweigen flankierte Kartusche angebracht, die in blauem Spiegel den gekrönten Ordensstern des Roten Adlers mit dem rot-weiss-schwarzen Erlachwappen zeigt. Vor der Bühne sitzt links die Standhaftigkeit (Constantia) mit abgebrochener Säule, Schild, Helm und ledernem Brustpanzer. Auf dem Schild ist der Kampf des Herkules mit der lernäischen Schlange dargestellt. Rechts hat als interessierte Beobachterin in rosa Kleid und ockerfarbenem Mantel die Mässigkeit (Temperantia) Platz genommen. Sie hält ein Füllhorn mit Geld und stösst zum Zeichen ihrer Genügsamkeit ein zweites Gefäss voller Gold- und Silbermünzen mit dem Fuss um. Vor ihr eine gefüllte Schmucktruhe. Nach Kümmerli handelt es sich bei der Dame links um Minerva (Athene). Diese Deutung ist unhaltbar, da der Säulenstumpf ohne Zweifel zu Constantia gehört. Rechts sässe «die Göttin des Reichtums», gemeint ist wohl Abundantia, was unwahrscheinlich ist, da die Darstellung einer Frau mit umgestürztem Gefäss in der Regel auf Temperantia hinweist.

Kümmerli, der sich auf Aussagen der seinerzeitigen Schlossbesitzer stützt, bezeichnet die im Bild dargestellte kriegerische Handlung als «Belagerung von Turin». Das savoyische Turin war im Jahre 1706 von den Franzosen belagert und am 7. September durch die Alliierten unter dem Herzog von Savoyen und Prinz Eugen entsetzt worden. Hierony-

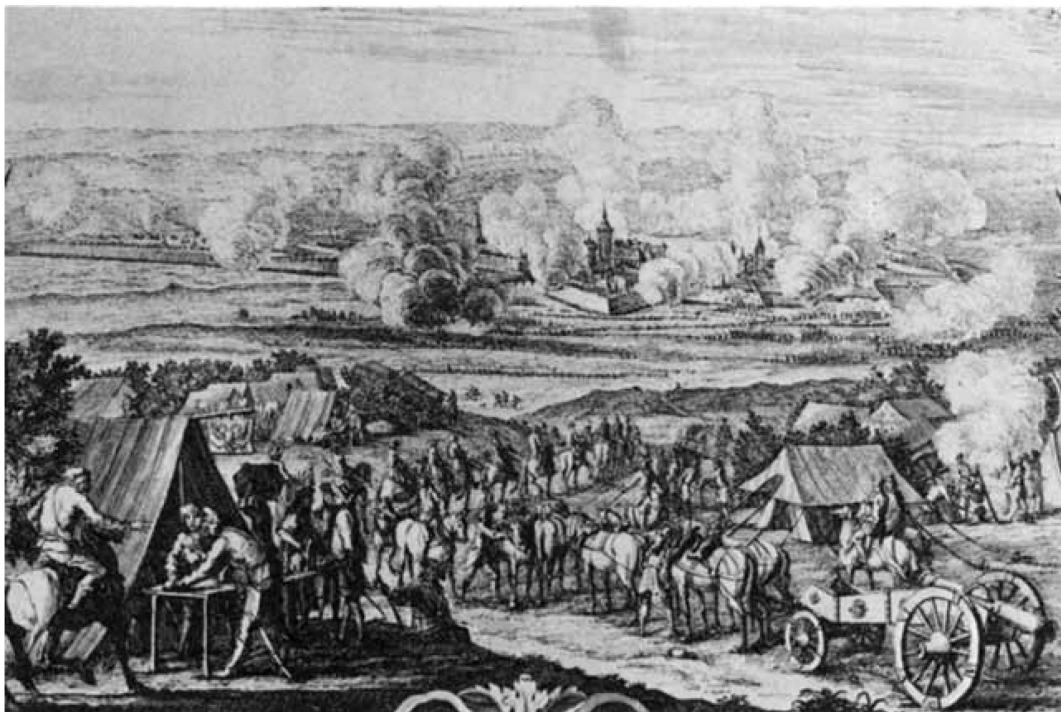


Abb. 6. Georg Philipp Rugendas, Die Eroberung von Landau. Gestochen von Johann August Corvinus.

mus von Erlach hatte an dieser Aktion nicht teilgenommen, befand er sich doch zum fraglichen Zeitpunkt am Oberrhein. Bei der Stadt, um die im Bilde der Kampf tobt, handelt es sich nicht um Turin, sondern um Landau in der Pfalz. Landau ist eine jener oberrheinischen Städte, die im Laufe der Geschichte häufig die Staatszugehörigkeit wechseln mussten und bald in französischer, bald in deutscher Hand waren. Wegen seiner Lage war es auf Geheiss Ludwigs XIV. ab 1688 zu einer Festung umgebaut worden. 1702 wurde es durch kaiserliche Truppen unter dem Kommando des Generals Luigi Ferdinando Marsigli eingenommen, fiel aber im November 1703 wieder in die Hände der Franzosen.<sup>4</sup> 1704 wurde es erneut von kaiserlichen und alliierten Truppen belagert und schliesslich erobert. Diese zweite Eroberung von Landau durch kaiserliche Truppen im Spanischen Erbfolgekrieg wird im Bild gezeigt. Hieronymus von Erlach hatte gemäss eines seiner Briefe, die er regelmässig an seine französischen Auftraggeber richtete, vor, am 14. Oktober 1704 auf das Feld vor Landau zu verreisen. Am 20. Oktober teilte er von dort aus mit, dass er der dritte von acht hier stationierten Generalmajoren wäre. In den folgenden Tagen fand ein grosser Kriegsrat vor Landau statt, an dem auch Prinz Eugen und der Herzog von Marlborough teilnahmen. Bereits am 23. Oktober musste sich der französische Besatzungskommandant de Laubanie ergeben und am nächsten oder übernächsten Tag die Kapitulation unterzeichnen. Am 26. Oktober zogen die Franzosen nach Hagenau ab. Hieronymus scheint sich bei der Eroberung besonders ausgezeichnet zu



Abb. 7. Die Eroberung von Landau im Jahre 1704. Wandbild im Saal.

haben. «On peut croire que son attitude sous le feu avait été remarquée puisqu'il reçut des félicitations de hautes personnalités» (Mercier).

Im Vordergrund des Kampfschauplatzes wird Kriegsrat gehalten. Um einen jungen Offizier, der vom graugefleckten Pferd mit der erlachschen Schabracke gestiegen ist und einen Befestigungsplan der belagerten Stadt mit eingezichneten Schützengräben entrollt, scharen sich fünf berittene Offiziere. Sie tragen verschiedenfarbig gefranste oder befiederte Dreispitze, blaue oder rote Kasaken mit weissen Jabots und Stulpenstiefel. Ihre Pferde sind mit kostbaren Schabracken belegt. Das Gespräch geht vom im verlorenen Profil sichtbaren Oberkommandierenden (?) mit der weissen Perücke links zum ihm gegenüberstehenden Artillerieoffizier (?) mit dem erhobenen Stab rechts. Die Offiziere, «unter denen man Hieronymus sucht, ohne ihn mit Sicherheit festzustellen» (Kieser), sind unidentifiziert und dürften kaum je genau zu bestimmen sein, da ihre Gesichter zu schematisch gemalt sind. Nach Kümmerli hätte man Hieronymus im Offizier mit dem Plan zu sehen, der indes zu jung ist, um mit dem damals immerhin 37jährigen Erlach



Abb. 8. Unbekannte Landschlacht. Wandbild im Saal.

gleichgesetzt werden zu können. In gemessenem Abstand von den Beratenden steht eine Reihe weiterer Berittener, darunter ein Trompeter. In der Bildmitte lehnt sich ein schwarzer Lakai an eine umgestürzte Faschine, auf der ein Stab und ein Hut liegen. Ein Janitschare zügelt seinen mit Leopardenfell bedeckten Rappen. Rechts naht ein weiterer Artillerieoffizier (?) mit Gefolge. Etwas weiter entfernt geniessen Soldaten zwischen verschiedenfarbigen Zelten das Lagerleben. Man spielt Karten, trinkt, raucht Pfeife. Auch Marketenderinnen fehlen nicht, und links des Gepäckwagens mit dem erlachschen Wappen ist sogar das mit einem grünen Kranz bezeichnete Freudenzelt zu sehen, in welchem zum Klang der Geige der Liebe gefröhnt wird. Gleichzeitig sind Vorbereitungen zum Kampf im Gange. Ein Sechsergespann zieht ein schweres Geschütz, eine lange Transportkolonne von Berittenen schiebt Holzbündel in die Schützengräben nach, in denen sich die Infanterie verschanzt. Verwundetentransporte kreuzen die Kolonne. Die Soldaten tragen wie ihre Offiziere Dreispitze und Kasake, wobei die Farbe der letzteren bei den Infanteristen blau oder gelblich, bei der Transportkolonne blau und bei den Artilleristen rot ist.

Die von Brandbomben getroffene Stadt brennt an verschiedenen Stellen. Zwischen den Rauchschwaden sind Häuser und in der Mitte die Stadtkirche mit ihrem Turm, rechts ein weiterer Turm zu erkennen. Der grosse, vielfache Schanzenstern, der die Stadt umschliesst, weist an einigen Stellen Breschen auf. Französische Artillerie, verraten durch ihr Mündungsfeuer, und Infanterie stehen an den Mauern. Ein blauer, am Horizont links leicht geröteter Abendhimmel breitet sich, von schwarzen Rauchschwaden und weissen Wolken durchzogen, über das unheilvolle Geschehen.

Brandenberg konnte sich bei der Darstellung des Ereignisses an den Stich nach Rugendas im offenbar sofort nach Kriegsende (1714) erschienenen erwähnten Tafelwerk halten. Er übernahm aus dem Stich mit geringen Abänderungen die in Rauchschwaden gehüllte Stadt, die Holzträger zu Pferd und den Kanonentransport; er verdeutlicht die Schützengräben und variierte die Darstellungen aus dem Lagerleben. Der Stadtplan im Bild stimmt mit jenem im Stich überein. Die vorderste Bildschicht mit den beratenden Offizieren sowie der rahmende Bühnenprospekt mit den beiden allegorischen Figuren scheinen nach Brandenbergs eigener Erfahrung, bzw. nach Angaben von Hieronymus von Erlach, gemalt zu sein.

Nr. 5: *Unbekannte Landschlacht* (Abb. 8, 10)

Wandgemälde im Saal, nordwestlich des Hauptportals. Öl auf Leinwand. 242 cm × 363 cm. Unsigniert. Erhaltungszustand: Wie Nr. 4. Anlässlich einer Restauration von ca. 1900 zog man der Klugheit die Bluse über die ehedem freie linke Brust herauf.

*Vorlage* für die von rechts heransprengende Reitergruppe im Bildmittelgrund: Detail aus dem Kupferstich der Schlacht bei Oudenarde von Georg Philipp Rugendas aus dem bei Nr. 4 an gleicher Stelle erwähnten Tafelwerk.

Die Bühne ist analog zu Nr. 4 gestaltet. Links sitzt hier die Gerechtigkeit (Iustitia) (?) mit Buch, Schlangenstab und bekrönendem Stern. Sie trägt über einem lila Kleid einen leuchtend blauen, ledernen Brustpanzer und einen ockerfarbenen Mantel. Ihr gegenüber präsentiert sich die Klugheit (Prudentia) mit koketter Haarmasche, Spiegel und Schild. Auf dem Schild das Haupt der Medusa. Über einem ockerfarbenen Unterkleid trägt sie eine leichte blaue Bluse und einen roten Mantel. Nach Kümmerli wäre die Dame rechts die Göttin der Erinnerung, im besonderen «die Göttin der Erinnerung an Kriegsereignisse», da sie das der Kriegsgöttin Minerva (Athene) von Perseus geschenkte Schild mit dem Medusenhaupt hält. Der Spiegel gestatte ihr den Blick in die Vergangenheit. Normalerweise ist aber eine Frau mit Spiegel, sofern es sich um die Personifizierung eines Begriffes handelt, als Prudentia zu deuten, und es besteht hier kein Grund, in der Deutung von der Norm abzuweichen. Das Schild, ein Pendant zu jenem der Constantia in Nr. 4, dürfte auf Hieronymus von Erlach zu beziehen sein, der damit dort als zweiter Herkules, hier aber als zweiter Perseus gefeiert wird. Die Figur links wird von Kümmerli als Weisheit (Sapientia) interpretiert. Da aber die anderen drei Frauengestalten der beiden Schlachtenbilder drei Kardinaltugenden darstellen, dürfte es sich hier um die vierte, die Gerechtigkeit, handeln. Allerdings fehlen Waage und Schwert, ihre üblichen Attribute. Der Schlangenstab kommt bei Cartari als Attribut verschiedener Götter und Personifikationen vor, nicht aber als solches der Justitia. Da-



Abb. 9. Soldatenleben. Ausschnitt aus Abb. 7.

gegen erscheint bei Ripa/Hertel, Tafel 120, Iustitia mit einem Liktorenbündel, um das sich eine Schlange windet.<sup>5</sup>

Im hügeligen Gelände zwischen einer befestigten Stadt und einem Dorf oder Weiler mit Kirche und Burg sind die Zelte eines Heerlagers zu erkennen. In der dieser Kulisse vorgelagerten Ebene spielt sich eine blutige Schlacht zwischen Angehörigen aller drei Waffengattungen ab. Im Vordergrund auf einer kleinen Anhöhe, auf der zwei Verwundete oder Tote, ein verlorenes Schwert und ein verendetes Pferd liegen, reitet rechts der Befehlshaber offenbar jener Truppe, die unter weissen Fahnen kämpft. Er trägt einen roten Kasak, einen rot gefransten Dreispitz und führt den Feldherrenstab. Unter seiner berittenen Begleitung befindet sich ein Trompeter. Man würde den Feldherrn gerne mit Hieronymus von Erlach identifizieren. Jedoch weicht sein porräthaft gemaltes Gesicht stark von den bekannten Porträts des Hieronymus ab.<sup>6</sup> Unmittelbar hinter ihm marschiert eine Gruppe Musketiere in graubraunen Kasaken mit roten Aufschlägen in einer Mulde nach links und verschwindet hinter einer Schar Kavalleristen beider Parteien, die sich ein hitziges Gefecht liefern, das in grässliche Duelle ausartet. Im Mittelgrund feuert links die blaugekleidete Infanterie der unter roten Fahnen kämpfenden Truppe. Sie ist nur durch eine Rauchwolke von einem Glied brauner Pistolenschützen getrennt, deren Parteizugehörigkeit nicht auszumachen ist. Über dem Feldherrn bekämpfen sich weitere Berittene

aus beiden Lagern. Darübet sind die Geschütze der Partei mit den weissen Fahnen aufgestellt. Sie werden von rotgekleideten Schützen bedient. Links davon steht die zugehörige Infanterie in Reih und Glied mit angeschlagenem Gewehr. Rechts eine weitere Phalanx von Gewehrträgern in Grau, die auf den Einsatz warten. In ihrer Nähe befinden sich berittene Trompeter und Pauker. Kavallerie, allerdings unter roter Fahne, tritt daneben aus dem Gebüsch hervor. Aus den Erdfarben der Landschaft und dem Gewoge der Leiber von Menschen und Pferden leuchten die roten und weissen Fahnen, die roten und speziell die blauen Teile der Uniformen hervor.

Das Gemälde stellt wohl eines der kleineren Gefechte aus dem Spanischen Erbfolgekrieg dar, an denen von Erlach teilgenommen hatte. Die weissen Fahnen gehören wohl den kaiserlich-alliierten Truppen, die roten den Franzosen. Die Kampfszenen dürften weitgehend nach der Phantasie des Künstlers gemalt oder aus verschiedenen Vorlagen kumuliert worden sein. Die geographischen Gegebenheiten und die Ansichten der Stadt und des Dorfes mit der Burg werden hingegen der Natur entsprechen. Sie sind bis jetzt ebensowenig wie die Schlacht selbst identifiziert. Nach Kümmel handelt es sich bei letzterer um die Schlacht zwischen Blenheim und Höchstädt vom 13. April 1704. Diese ist durch zeitgenössische Stiche und Pläne genau bekannt und hat nichts mit der im Bilde gezeigten Kampfhandlung zu tun. Sämtliche bedeutenderen Schlachten des Krieges sind in Plänen und Ansichten bekannt. Die dargestellte Schlacht stimmt mit keiner von ihnen überein.<sup>7</sup>

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Zu Johannes Brandenberg vgl. Georg Carlen, Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenberg, 1661–1729. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Barockmalerei, Zug 1977. Mit weiterführender Literatur.

<sup>2</sup> Allgemeine Literatur über Schloss Thunstetten: Robert Kieser, Berner Landsitze des 17. und 18. Jahrhunderts. Mitteilungen der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Genf 1918, S. 24. – Max Lüthi, Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz. Zürich 1927, S. 38. – Arnold Kümmel (hrsg.), Heimatbuch von Thunstetten. Bd. II, Langenthal o. J. (1957), S. 113–115. – Das Bürgerhaus in der Schweiz Bd. XI, Zürich 2/1964, S. 67 und Tafel 107. – Val. Binggeli, Schloss Thunstetten, eine Stätte der Begegnung. Hrsg. Stiftung Schloss Thunstetten. O. O., o. J. (1972).

<sup>3</sup> Zu Hieronymus von Erlach vgl. H. Bm., Freuden-Zuruf an Hieronymus von Erlach. In: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde VI (1910), S. 297–308. – H. Mercier, Un secret d'Etat sous Louis XIV et Louis XV/La double vie de Jérôme d'Erlach ... Paris 1934. Ferner Kieser, S. 22; Kümmel, S. 112 f.

<sup>4</sup> Die Geschichte der Eroberung Landaus nach: L.D.C.H.D. Quincy, Mémoires sur la vie de Mr. le Comte de Marsigli. Bd. 1, Zürich 1741, S. 221 ff.; H. Mercier, Un secret d'Etat sous Louis XIV et Louis XV/La double vie de Jérôme d'Erlach ... Paris 1934, S. 71–75.

<sup>5</sup> Vicenco Cartari, Imagini dell'i Dei de gl'Antichi, Neudruck der Ausgabe Venedig 1647, Einleitung W. Koschatzky. Graz 1963. – Cesare Ripa, Iconologia Padua 1630. – Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae ... Sinnbilder, verlegt bei Georg Hertel in Augsburg, Nachdruck mit Einleitung etc. von Ilse Wirth. München 1970.

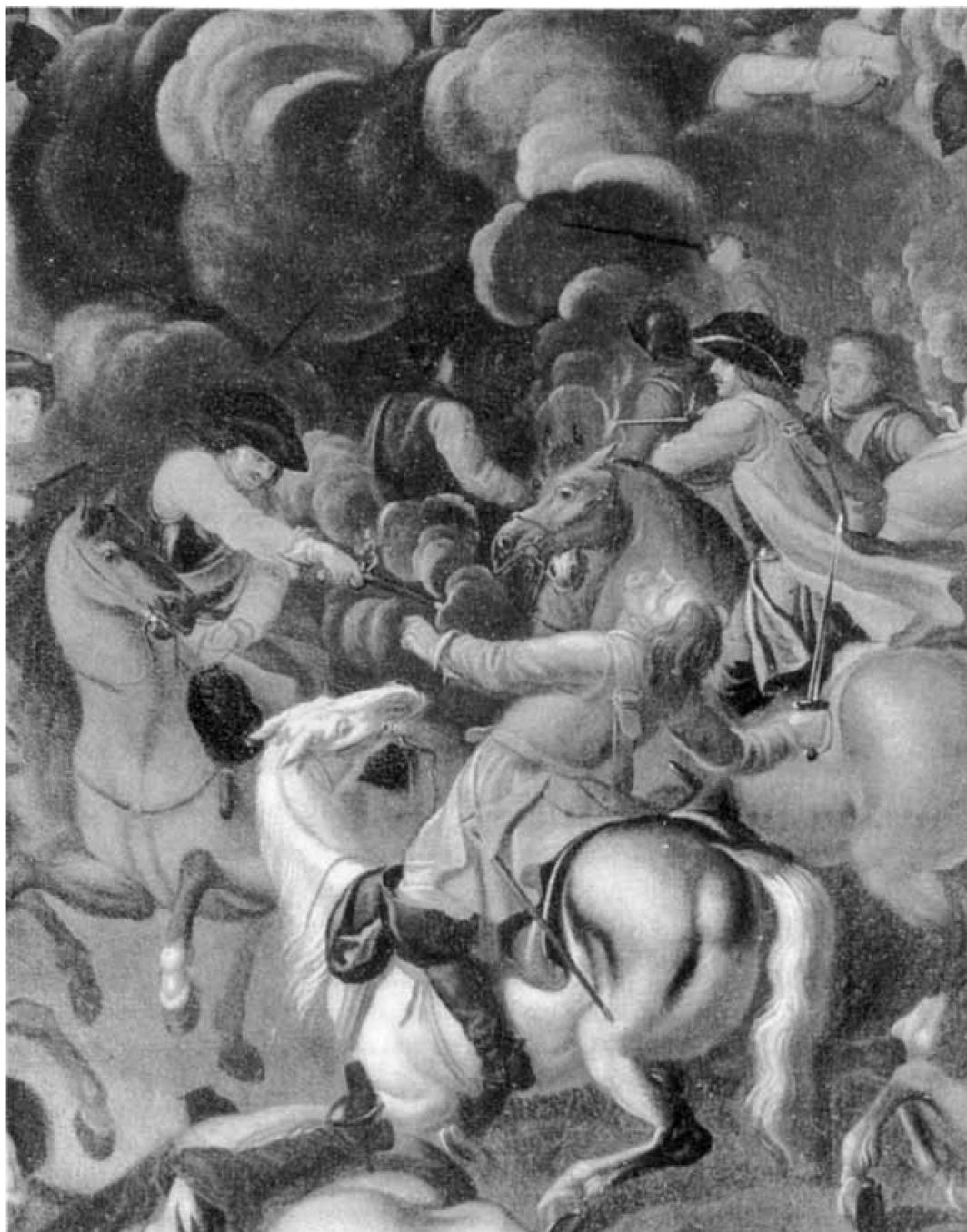


Abb. 10. Unbekannte Landschlacht. Ausschnitt aus Abb. 8.

<sup>6</sup> Vgl. etwa Hugo Wagner und Robert L. Wyss, Die Bildnisse im Bernischen Historischen Museum. Bern 1957 (und *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums XXXI–XXXIV, 1951–54*, Ybb. 19. Oder: Hans-Peter Trenschel, Die Bildnisse im Bernischen Historischen Museum, *Zuwachs 1955–1966*. Bern 1968, Abb. 12 (SA aus *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 45/46, 1965*). Ein Porträtstich des Hieronymus von Erlach als Schultheiss, gestochen von Johann Ammann in Schaffhausen, befindet sich im Privatbesitz des Autors.

<sup>7</sup> Vgl. dazu das unter Bild Nr. 4, Vorlage, genannte Stichwerk, ferner Alan Wace, *The Marlborough Tapestries at Blenheim Palace*. London-New York 1968.

*Bildnachweis*

Kunstdenkmäler des Kanton Bern : Abb. 1, 7, 8

Peter Ammon, Luzern: Abb. 2, 3, 4, 5, 9, 10

Zentralbibliothek Zürich : Abb. 6