

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 22 (1962)

Heft: 1-3: Festschrift für Hans Reinhardt

Artikel: Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern

Autor: Huggler, Max

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164817>

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: 11.01.2026

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

Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern

Von MAX HUGGLER

(Tafeln 45–53)

Nach der Reformation hörte in Bern die Malerei auf – als Kunst wurde sie nicht mehr in Werkstätten ausgeübt und von einer Generation an die folgende gegeben. Schon 1522 hatte Niklaus Manuel sich dem Rat gegenüber beklagt, dass sein Handwerk ihn nicht ernähre – und dies trotz den zahlreichen Aufträgen, die ihm von 1515–1520 zuteil geworden waren. Im Staatsdienst malt er zwar noch die mythologischen Tüchlein und sein Selbstbildnis, doch bestand eine Nachfrage nach Bildern bereits vor seinem Tod nicht mehr.

In Basel blieb die Tradition von Holbein über Hans Hug Kluber zu Hans Bock bestehen, der freilich ohne künstlerischen Erben 1623/24 starb. In Zürich mag sich von Hans Asper über Gotthard Ringgli eine Linie zu Samuel Hofmann ziehen lassen, während im kleineren Schaffhausen nach dem Wegzug Stimmers dieselbe Situation wie in Bern bestand. Man kann den Grund darin sehen, dass die bernische Kultur trotz Reformation und Renaissance mittelalterlich geblieben war und der Kunst weiterhin den ausschliesslich öffentlichen Charakter erhielt, wofür nach der Glaubensänderung nur noch wenige Möglichkeiten offenstanden. Drei Bildnisse, durchaus von Renaissance-Haltung, die dem Berner Glasmaler Hans Funk zugeschrieben werden, hätten zur Bildung einer Schicht privater Auftraggeber nicht ausgereicht, auch wenn sie Berner darstellen sollten, was aus den Bildern selber nicht überzeugend hervorgeht¹. Im kleinen, so tief empfundenen Selbstbildnis Manuels ist die Einsamkeit, der Mangel an Repräsentation auf eine gesellschaftliche Geltung hin deutlich genug zu erkennen. – Für Bern bleibt bis in das 20. Jahrhundert hinein der Mangel an Sammlerwillen und Sammlertum kennzeichnend: weder die politischen und kulturellen Beziehungen, noch die Dienstleistungen in Frankreich, Holland und Neapel haben das Interesse, die Lust und den Eifer nach künstlerischem Besitz geweckt, eine Tatsache, die im Zeitalter der Reformation die Zukunft bestimmend hervortritt².

Wenn andernorts in protestantischen Städten und Ländern das Bildnis, die Mythologie und die Allegorie den Künstlern ein schmales Tätigkeitsgebiet übrigliessen, so fehlten in Bern dem Maler – von dem kein Privater ein Tafelbild oder Kabinettstück forderte – die äussere und die innere Rechtfertigung seiner Existenz. Und so musste der Rat sich auswärts umsehen, als er die Bemalung der Stadtbrunnen, des Zeitglockenturmes und einen künstlerischen Schmuck im Rathaus für notwendig fand³. Nur im Dienst der Öffentlichkeit wurde, dem bernischen Staatsinn entsprechend, der Kunst eine bescheidene Anerkennung gegönnt. Sollte das für den Privaten bestimmte Tafelbild in Übung kommen, musste es, ohne an eine Überlieferung oder auch nur an Vorbilder aus der Renaissance anknüpfen zu können, neu eingeführt werden. In Bern geschah

¹ Bekannt ist der Dargestellte auf dem Bild des Berner Kunstmuseums: Jakob von Roverea stammte aus der Waadt, war Bürger von Bern geworden und führte 1527 ein Truppenkontingent von Bernern nach Neapel.

² Feller, «Geschichte Berns», III, S. 189, bringt diese Tatsache in die ausgezeichnete Fassung: «Es gab keine gültige Meinung, die für die Kunst warb. Diese stand, Einlass heischend, am Rand des bernischen Lebens und hatte die Achtung, die ihr zukam, erst noch zu erwerben.»

³ Kunstdenkmäler Stadt Bern III, S. 183 ff.

dies nicht durch den Import von Gemälden, etwa der neuen und grossartigen Schule im calvinistischen Holland, wie er am Ausgang des 16. und im 17. Jahrhundert der katholischen Schweiz eine Reihe nicht unbedeutender Kunstwerke aus Italien gebracht hat⁴. Es musste vielmehr eine eigene – bodenständige – Malerei entstehen, damit Gemälde in die Häuser von Patriziern und Bürgern Aufnahme fanden. Unter welchen geschichtlichen Formen und Umständen dies geschah, entzieht sich unserer Kenntnis, doch geht aus den erhaltenen Bildwerken hervor, dass das Verdienst um die Begründung des Tafelbildes in der Kultur Berns dem Maler Albrecht Kauw zufällt. Er war es, der die Vorstellung von den Aufgaben der Malerei für das soziale Leben nach der Aarestadt brachte.

Im Jahre 1621 in Strassburg geboren⁵, wird Albrecht Kauw bereits 1640 in den Ratsmanualien genannt. Obwohl die Stadt seines Könnens bedurfte, erhielt er das Bürgerrecht nicht, sondern blieb Stadthabitant, für den das Bürgergeld noch von seiner Witwe, einer Katharina Meyer von Zofingen, bezahlt wurde. Das früheste bekannte Bild ist die 1648 datierte Kopie nach einem italienischen Werk, das eine Frau als Cäcilie, die Orgel, spielend darstellt⁶. Im darauffolgenden Jahr 1649 kopiert Kauw Manuels Totentanz an der Friedhofmauer des Predigerklosters. Das berühmte Kunstwerk der Stadt befand sich nicht mehr in gutem Zustand und verlangte vom Kopisten die Rekonstruktion mancher Farben und Einzelheiten. Zufällig mag eine weitere Kopie, mit dem Datum 1660, erhalten geblieben sein: eine gut durchgeführte Pinselzeichnung auf rotem Grund, nach einem Scheibenriss aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts⁷. Diese Kopien dürften, entsprechend der üblichen Ausbildung zum Künstler, für Kauw vielleicht eine ungenügende Lehre zu ersetzen bestimmt gewesen sein. Die immerhin nicht geringe Arbeit der Totentanzkopie muss er aus eigenem Antrieb unternommen haben. Denn die 24 Aquarelle machte er dem Rat zum Geschenk. Anscheinend als Anerkennung wurde ihm 1651 die Instandstellung der Burgerstube im Rathaus übergeben, wozu die Restaurierung des umfangreichen Bilderzyklus gehörte, den der aus Nordfrankreich nach Lausanne gekommene Maler Humbert Mareschet in den Jahren 1584–86 gemalt hatte. Ob freiwillig aus künstlerischen Interessen, durch die Aufgabe dazu veranlasst, oder weil es in Bern nichts anderes gab, greift Kauw in dieser seiner späten Lehrzeit zurück auf Schöpfungen des 16. Jahrhunderts und bleibt damit unberührt von der vollentwickelten barocken Malerei seiner Zeit.

Im Jahr der Arbeit am Totentanz malt Kauw sein erstes bekanntgewordenes Stilleben: es ist eine Allegorie der Vergänglichkeit (Tafel 45). Die Elemente, die in Leiden zu dieser Art des humanistischen Vanitas-Bildes zusammengetragen wurden, sind sämtlich vorhanden: die Bücherreihe und die Kerze, die zugleich im Spiegel erscheinen, die Taschen-Sonnenuhr, der Schreibkalender, der Totenkopf, das Spruchband «(hodie mihi).i. cras. tibi.» und die Tulpen in der Vase. Trotz der offenkundigen Nähe zu den Holländern⁸, dürfte es sich kaum um die Kopie eines fremden Originals handeln – dafür sprechen der Basler Schreibkalender und das «Sterbens Buch». In der Komposition zeigt sich dieselbe Struktur, die den späteren Stilleben Kauws zugrunde liegt: die Tendenz nach Fläche und einfacher Reihung, die unverstellte Darbietung der Dinge und ihr gruppenweiser Zusammenschluss, so dass ein skandiertes und kein komponiertes Bild entsteht. Die vierzehn Tulpen sind leicht pedantisch zu einem Halbkreis mit einer offenen Blüte

⁴ Gantner/Reinle, «Kunstgeschichte der Schweiz» III, S. 293/294.

⁵ Bei Hans Haug, «Trois peintres Strasbourgeois des natures mortes», La Revue des Arts 1952, S. 148/150, findet sich die interessante Anmerkung: «Parmi les nombreux enfants de différentes familles Kauw, artisans ou commerçants, inscrits vers cette époque au registre des baptêmes de la paroisse Saint-Nicolas à Strasbourg, aucun ne porte le prénom d'Albrecht. Faut-il en conclure que le peintre n'est pas né à Strasbourg même, mais dans une localité des environs?».

⁶ Das Original und die Kopie von Kauw befinden sich in Basler Privatbesitz.

⁷ Max J. Friedländer, «Hand-Zeichnungen Deutscher Meister in der Herzogl.-Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau», Stuttgart 1914, T. 71.

⁸ Die Reihung der Bücher ist ähnlich den «Enblemata» des Roemer Vischer, Amsterdam 1614, Abb. Kurt Bauch, «Der frühe Rembrandt und seine Zeit», S. 24.

im Basiszentrum geordnet – eine verwandte Figur kehrt wieder mit der Äpfel-Birnen-Gruppe im Zentrum des Stillebens von 1677 (Tafel 52a). Im Schaffen von Kauw nimmt dieses Bild die Stellung eines Meisterstückes ein, wie er es denn auch mit voll ausgeschriebenem latinisiertem Namen ALBERTUS KAUW PINXIT signiert hat.

Die nachfolgenden Stilleben unterscheiden sich grundsätzlich von diesem Frühwerk: der allegorische Gehalt ist verschwunden, die übernommene Thematik mit den aus der verbreiteten Konvention stammenden Dingen wird preisgegeben zugunsten einer eigenen Bildwelt. Ausschliesslich sind es nun Speiseschrank-Bilder (*garde-manger*) mit den Viktualien von Wildbret, Gemüse und Früchten als Auslagen (*étalages*) die Fläche füllend (Tafeln 51 und 52). Neben- und übereinander wohlgeordnet auf einem Mauerbord, einer höher gerückten hölzernen Tischplatte und an die Wand gehängt, verdecken die Dinge sich nicht, und auch vom Rahmen nicht überschritten werden sie dem Betrachter sorgfältig zur Ansicht gebracht. Die aufgeklappte Tischfläche ist ein weiteres Mittel, um alles möglichst sichtbar zu halten⁹. Auffallend ist das Gefühl für die Volumen, für runde, zylindrische, kugelartige Formen, deren kubischer Gehalt sich in einem geometrisch lesbaren Raum entwickelt. Wie sich beim Küchenstück (Tafel 48) der umgestürzte Zuber (mit der in das Kreisrund eingeschriebenen Keule) zu den verschieden gestellten Kupferkesseln verhält und diese drei Geräte als Hohlformen die vollrunden Kohlköpfe zwischen sich halten, ist ein prächtiges Beispiel einer Organisation auf Grund formaler Bezüge.

Kauw hat die meisten, wahrscheinlich alle seine Stilleben signiert und mehrere auch mit dem Datum der Entstehung versehen. Die beiden Bilder von 1656 (Tafeln 46 und 47) halten noch an Motiven der allgemeinen Stilleben-Ikonographie fest: Käse und Züpfе auf dem Zinnteller sind Elemente der Frühstücksgattung, der Junge mit dem Hasen ist Relikt aus den Küchenbildern des Manierismus. Die Komposition ist weniger dicht gefüllt als in den folgenden Jahren, auch sind die Gewichte ungleich verteilt, später wird eine Neigung zur Symmetrie wirksam. Die Malweise jedoch ist verschieden: beim Bild mit den Fischen leicht gläsern, präzise in den Details, die Oberfläche emailhaft, das Helldunkel transparent und intensiv verwendet, beim andern flüssig, leicht pastos, unverschmolzen in der Führung der breiten Pinselfaktur, die man etwas allgemein als barock bezeichnen kann. Die Nuancen und Valeurs sind in beiden Stücken gleich gut getroffen, die malerische Umsetzung ist geglückt. Die ausgeprägteste Farbigekeit, mit einzelnen Rot, Gelb, Grün und Braun, dazu reiche Mischöne, eignet dem Toffener Bild (Tafel 51). Die Spätwerke sind in einen silbergrauen Gesamtton gebunden, der Malkörper, weicher geworden, hat etwas an Spannung in Form und Farbe verloren. Die undatierten Bilder lassen sich zeitlich nicht einordnen; es gehört zum Wesen dieser natürlichen und selbständig gebildeten Begabung, dass ihr Werk nicht in einem systematischen Ablauf zustande kam.

Die Halbfigur des Küchenjungen oder Wilddiebes auf dem Frühbild von 1656 (Tafel 46) bot den ersten Hinweis, wo Vorgänger und Vorbilder für die Stilleben des Berners zu suchen seien. Im niederländischen Manierismus des 16. Jahrhunderts ist durch Pieter Aertsen (1507–1573) und seinen Schüler Joachim Beuckelaer (1530–1573) jener grossartige Typus des Stillebens ausgebildet und zu weiter Geltung gebracht worden, den man als Markt- oder Küchenstück bezeichnen mag. In überraschender Weise lassen sich nun die Stilleben von Albrecht Kauw mit den Werken dieser Künstler in Zusammenhang bringen. Im grossen Format häufen die Antwerpener Meister Früchte, Gemüse und Wild als Vordergrund in einer Architektur mit Figuren biblischer oder genrehafter Bedeutung. Das Inventar der Viktualienhaufen stimmt fast vollständig überein mit demjenigen Kauws: Rüben, Artischocken, Zitronen, Gurken, Baum- und Haselnüsse im Kelch, Aprikosen, Äpfel, Melonen, Trauben, Himbeeren im Korb, auf Zinnschale und Keramiksteller, dazu Hasen, Fleischkeule und Vögel, die Lerchen in Bündeln, die grösseren Vögel am oberen Rand aufgehängt, so in dem 1566 datierten Bild von Beuckelaer im Rijksmuseum Amsterdam.

⁹ Im Bild von 1656 ist die Tischplatte richtig verkürzt, ebenso im Küchenstück, die stärkste «vue plongeante» wird 1677 angewendet.

Die Auslage wird auf übereinanderstehenden Flächen dargeboten, wobei – genau wie bei Kauw – die obere zurücksteht und über der untern seitwärts verschoben ist. Ebenso übereinstimmend sind die Aufsicht und das Kolorit, die aus toniger Tiefe leuchtend und stark hervortretenden Früchtefarben. Die pralle Fülle der Dinge, ihre voll klingende Tonalität in dunkler Umgebung, die absichtlich wirre Ordnung, die zufällig wirken soll, des Toffener Bildes (Tafel 51) haben ihre nächste Parallele im Bild des Pieter Aertsen, das im Mauritshuis im Haag zu bewundern ist.

Mit der Beziehung zu diesen Stilleben aus der Mitte des vorhergehenden Jahrhunderts hat Kauw teil an jener Stilerscheinung, die eine Richtung innerhalb der Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts bis weit in die zweite Hälfte hinein kennzeichnet: über den komplexen Spätstil des Manierismus und den zu grossen Leistungen auch in diesem Fach emporgestiegenen Barock – bei Rubens (1577–1640), bei Franz Snyders (1579–1657) und Jan Fyt (1611–1661) – greift die «Nature morte internationale de type archaïque» auf die Frühzeit des 16. Jahrhunderts oder sogar noch weiter zurück¹⁰. Der Berner Maler bringt mit seinen Kopien einen überdies im eigentlichen Sinn historischen Beweis für diese Interessen der Künstlerschaft. Die Wege, auf denen Kauw zur Kenntnis der Bilder von Aertsen und Beuckelaer gekommen ist, lassen sich nicht nachweisen^{10a}. Fassbare Vermittlungen bieten weder die immer noch wenig erhellte Geschichte der Stillebenmalerei noch die Herkunft von Kauw aus Strassburg. Sein älterer Zeitgenosse und Landsmann Sebastian Stoskopf (1597–1657) steht in einer ganz andern Überlieferung.

Für die Sonderstellung und auch die künstlerische Bedeutung des Berners ist kennzeichnend, dass Sterling in sein wichtiges Buch über das Stilleben ein oder sogar zwei Bilder von Kauw unkenntlich und unter gänzlich unrichtigen Zuschreibungen aufnahm. So gibt er als Abbildung 21 ein Gemälde in New Yorker Privatbesitz wieder mit Wildbret, Gemüse und Früchten, das er der römischen Schule um 1620 zuweist. Für diese Attribution stützt er sich auf zwei anonyme Blumen- und Früchtestücke, die Longhi als unmittelbare Nachfolge und Weiterbildung der Stilleben Caravaggios veröffentlicht hatte¹¹. Den Gegenständen wie der Komposition nach hat jedoch das Bild in New York mit diesen kultivierten und hoch organisierten Werken nichts zu tun, es ist vielmehr und zweifellos ein Werk von Kauw. Die Thematik, die Gegenstände, ihre Anordnung, selbst die Malweise – soweit sie auf der kleinen Wiedergabe erkennbar ist – stimmen bis in die letzte Einzelheit überein¹². Auch Tafel 59 steht Kauw sehr nahe, obwohl hier die Möglichkeit zu untersuchen wäre, ob es sich um ein Verbindungsmitglied zu den Antwerpener Bildern handelt, als neapolitanisch um 1630/40 betrachtet. Die Anordnung in zwei Zonen ist dieselbe wie auf dem Bild in Toffen. Die Früchte sind gleich in Art und malerischer Wiedergabe zu Haufen gefügt, die Erdbeeren am Stengel gebüschelt; einzelnes hängt über die Ränder herab; die Äpfel tragen dunkle Punkte usw.¹³.

¹⁰ Nach der, soweit ich sehe, erstmaligen und zutreffenden Feststellung von *Charles Sterling* in «La Nature morte de l'antiquité à nos jours», Paris 1952, S. 41. Hans Haug, a. a. O., S. 150, macht unmittelbar für Kauw auf das Archaische aufmerksam, das ihm jedoch als ein Merkmal «d'un art essentiellement provincial» vorkommt.

^{10a} Die Annahme einer Vermittlung vor allem durch graphische Blätter – wie dasjenige von B. A. Bolswert, Hollstein III Nr. 8 – genügt nicht, da auch farbig zu grosse Übereinstimmungen bestehen.

¹¹ Paragone 1950, Nr. 1, S. 34/39.

¹² Der Zuber ist derselbe wie auf dem Küchenstück, auch die Nägel sind gleich, Hase und Äpfel könnten nicht ähnlicher sein; wie hier die Fische zeigt Kauw mehrfach lebende Tiere, Hühner und Tauben. Die Beschreibung, mit der Sterling seine Annahme begründet, trifft ebenfalls für Kauw zu, a. a. O., Anm. 102: «Ce très beau tableau... est d'une couleur claire, maintenue dans une gamme froide, sous une dominante grise. Il est peint d'une touche large et fondue qui exclue à la fois une main septentrionale, qui aurait été plus minutieusement appliquée, et une main espagnole, qui aurait montré moins de précision dans le dessin et dans le modelé. Aussi bien la rigueur des formes et la tranquille monumentalité de la composition que la couleur impassible me semblent indiquer un artiste romain de la suite immédiate de Caravage, vers 1620.» – Die Pitti-Galerie in Florenz besitzt (seit 1928) zwei Pendants mit der Bezeichnung Jacopo da Empoli 1624, die unter den italienischen Stilleben die nächste Beziehung zu Kauw aufweisen – gewiss, weil sie dieselben Anregungen aus den Niederlanden verwerteten.

¹³ Die Abbildung a. a. O., T. 59, gibt zweifellos nur einen Ausschnitt wieder. *Sterling* rühmt das Stück mit bewundern-

Die Veduten von Kauw leisten keinen Beitrag, weder an die Entstehung der Stilleben noch an ihre Chronologie: die beiden Gattungen sind voneinander so unabhängig, dass man ohne die Signaturen sie schwerlich zum Werk *eines* Malers verbunden hätte. Gemeinsam sind die unpersönlichen Erscheinungen der Stilverspätung, des Archaischen und einer auf Ordnung und Belehrung gerichteten Naivität. Die malerische Qualität ist auch in den Veduten nicht zu übersehen: Form und Farbe gehen eine homogene Füllung der Fläche ein, der fette Auftrag der Farben erhält den malerischen Aufbau durchgehend dicht und intakt. Im Auftrag des Victor von Erlach hat Kauw die Aquarelle bernischer Schlösser gemacht¹⁴, auf denen sich die Jahreszahlen 1669, 1670, 1671, 1672 finden. Hinter einem Repoussoir – Baumstamm, Wurzelstock, vorhängende Zweige, Hang – breitet sich die Landschaft mit weitem Horizont, in die das Bauwerk gestellt ist. Nach einem offenbar älteren Atelierrezept ist das Farbschema: Braun für den Vordergrund, Grün für die Mitte und Blau für die Ferne festgehalten und etwa ein kleiner, roter Fleck, im Wams einer Figur, in der Berner Fahne, zugegeben. Diese Arbeit muss für Kauw den Anstoss zu den grossen, gemalten Veduten geboten haben, die 1673 einsetzten und bis 1678 fortgeführt wurden. Mauern und Zäune, Felder, Teilungen, die Bäume mit den Schlagschatten, die nach rechts fallen, bilden die einfachen Mittel der Perspektive: in barocker Weiträumigkeit öffnet sich die Landschaft, die die Gebäulichkeiten umgibt und in sich aufnimmt. Offensichtlich ist die Absicht nach poetischem Gehalt, lyrischer Stimmung: keine Staffagen von arbeitenden Bauern stören die Ruhe des gepflegten, als reine Natur erhaltenen Landes. Zum tiefen Grün der Wiesen, dem dunklen Blaugrün der Wälder stehen das Weiss der Mauern, das Silbergrau und Ziegelrot der Dächer.

In den siebziger Jahren erreichte der fünfzigjährige Meister die Höhe seines Schaffens: zu den Stilleben und Veduten kommen figürliche Kompositionen: die Schlacht, die in den Protagonisten des Reiterkampfes ausgetragen wird; die Allegorie des Handels und die Rettung der Schiffbrüchigen, womit die Gefahren des Meeres dem sicheren Weg des Landes entgegengestellt und beide Bilder als Gegenstücke aus dem Jahr 1673 zu betrachten sind. Es ist genau die Zeit, da sich der Ackerstaat Bern zu den wirtschaftlichen Auffassungen des Merkantilismus zu bekennen beginnt¹⁵.

Dieser Überblick über das künstlerische Schaffen von Albrecht Kauw führt zum Versuch, den Sinn seiner Stilleben zu erklären. Vor Kauw hatte in Bern Joseph Plepp Früchte gemalt, um deretwillen Sandrart ihn eines besonderen Lobes für wert erachtete¹⁶. Erst vor kürzerer Zeit sind zwei solcher Bilder bekanntgeworden¹⁷. Das eine, signiert und 1632 datiert, gehört mit Messer, Käse und gefülltem Weinglas zur Gattung der Frühstücksbilder. Die Fliege ist kaum mehr eine Erinnerung an die Vergänglichkeit, sondern vielmehr als Zeichen für das Häuslich-Intime des einfach gerüsteten Tisches zu betrachten. Die Herkunft des Themas – etwa aus dem Umkreis von Georg Flegel, bildet kein Problem¹⁸. Das zweite Bild beschränkt sich auf Trauben, Melone

den Worten, Text S. 57: «Il semble allier la précision du dessin et l'attentif rendu de l'épiderme à cette abondance narrative, digne d'un xenion antique et appelant une description de Philostrate, qui pourrait bien être napolitaine.» Anm. 106: «L'idée que ce beau tableau a pu être peint à Naples n'est qu'une suggestion. Si son style paraît garder des échos caravagesques, sa composition, qui manque de toute structure géométrique, ne semble pas s'accorder avec les habitudes de la peinture romaine vers 1630–1640, l'époque où ce tableau pourrait être situé».

¹⁴ Vgl. dazu: Michael Stettler, «Die Sammlung Kauw» in: Der Hochwächter, April 1950, S. 104/108.

¹⁵ Im Jahre 1672 wurde die Kommerzienkammer ernannt; sie plante, Seiden- und Wollmanufakturen nach Bern zu bringen. «Man begleitete den Kommerzienausschuss mit der grossen Hoffnung, dass er binnen zehn Jahren dem Bettel zu Stadt und Land steuern werde.» Feller, «Geschichte Berns» III, S. 131.

¹⁶ Ed. Peltzer, S. 107: «So übte er sich auch stark in Früchten mahlen und verdiente damit ein schönes Lob». Auch im Bericht über Bern nennt Sandrart Albrecht Kauw nicht. Die Reliquien vom Totentanz Manuels, die er im Rathaus gesehen zu haben scheint, dürften eher als die Kopien von Kauw verlorengegangene Bruchstücke des Originals gewesen sein.

¹⁷ Beide im Berner Kunstmuseum. Abb. «Aus der Sammlung» 1960, S. 59/60.

¹⁸ Bericht der Gottfried-Keller-Stiftung 1948/49, S. 29/31. Den Hinweis auf Flegel hat Paul Hofer freundlich aufgenommen, Kunstdenkmäler Stadt Bern I, S. 140. – Auffallend sind die rote und weisse Nelke. Der Gedanke, Plepp könnte das Motiv den Tafeln des Nelkenmeisters entnommen haben, braucht nicht ohne weiteres als abwegig verworfen zu werden. Für

und Quitten. In der sachlich eindringlichen Darbietung, deren Absicht sich auch in den angeschnittenen Früchten zeigt, mit den grossen und einfachen Formen kann dieses Bild als Anregung für diesen Teil von Kauws Schaffen gelten. Plepp starb 1642. Es wäre gegen jede Wahrscheinlichkeit, wenn Kauw ihn nicht persönlich gekannt und Bilder von ihm gesehen hätte. Die beiden Früchtestücke sind auf Holz gemalt, der hoch gelegene Augenpunkt – die «vue plongeante» – nimmt Rücksicht auf den Standort über dem Täfer unter der Decke einer nicht allzu hohen Stube. Im Stadtbild von 1651 hat Kauw die Aufgabe und das Schema ebenfalls von Plepp übernommen, und er geht in der topographischen wie in der künstlerischen Auffassung ebensoweit über seinen Vorgänger hinaus: der warme Braunton mit den sonnebeschienenen Häusermauern überrascht als malerische Leistung auf bernischem Boden mehr noch als die ersten Stilleben.

In Bern wurden in ebendiesen Jahrzehnten Früchtegehänge in den dekorativen Malereien und geschnitzt auf Möbeln mit offensichtlicher Vorliebe angebracht. Ob Kauw von solchen Arbeiten eine weitere Förderung erhielt, ist weniger wichtig, als dass allgemein die bernische Kunst jener Zeit diese Früchtefreudigkeit zeigt¹⁹. Die Stilleben von Kauw sind für Schlösser und Landhäuser der bernischen Familien, nicht für die Wohnungen in der Stadt gemalt. Ihr Gegenstand ist «der Segen des Landes», sie enthalten in sich den Stolz und den Dank des Junkers für die Gaben, die ihm sein Besitz, sein Fleiss und seine Verwaltung der Güter zubringen. In Toffen ist die Tradition bis heute lebendig, dass alle Früchte, die auf dem mächtigen Bild dargestellt sind, im Garten des Schlosses – zum Teil im Gewächshaus – gewachsen seien²⁰. Und dieses schönste Werk des Künstlers (Tafel 51) hängt auch noch im Raum, für den es gemalt wurde, im «Trink- und Pokuliersaal» des Schlosses, einer ursprünglich über 10 m langen, 3,5 m breiten, bis zum Gesims 3,10 m hohen Galerie. Die kahlen Wände unvertäfelter Speisezimmer in den Landhäusern waren der Platz, für den Kauw seine Stilleben malte. Ihrer Zahl nach zu schliessen müssen sie gefragt und zu einer Mode geworden sein, wie die gemalten Schlossveduten; diejenigen von Toffen und Utzigen sind gleichfalls am Ort ihrer Bestimmung geblieben. Das Thema verändert sich, wie es Besitz und Wunsch der Auftraggeber verlangten, der Früchtereichtum in einem, das Weidwerk im andern Fall; so brachte der Jäger die erlegten Vögel einzeln, zu zweien oder gebündelt nach Hause, vielfach musste die Trappe als seltenes Beutestück dabei sein²¹. Die Bäche gaben die Forellen, der Fluss den Salm, und ins einfachere Haus gehörte das Küchenstück.

Wie diese Bilder eine persönliche Schöpfung von Albrecht Kauw sind, hören sie mit seinem Tode im Jahre 1681 auf – kein einziges Werk dieser Art von anderer Hand ist bekanntgeworden. Wohl gibt es eine kleine Gruppe von Stilleben, die unmittelbar aus seiner Kunst hervorgegangen sind, doch sind sie nach Format und Thema für die getäfelte Stube über dem Gesims bestimmt. Die Beziehung auf Besitz und Besitzer ist nicht mehr da: als ob die frühere Forderung nach einem inhaltlichen Sinn wirksam geblieben wäre, sind vier dieser Bilder Jahrzeitenstücke²². Obwohl ohne Signatur, ist ihre

Plepp, den Zeichner des Stadtplanes und den Maler der ersten Stadtvedute, hätten die Nelken wohl eine Erinnerung aus den ältesten Bildern Berns sein können.

¹⁹ Hermann von Fischer, dem ich auch sonst mancherlei Anregung verdanke, gab mir Kenntnis von der Mitarbeit Kauws am malerischen Schmuck der Kirche von Bätterkinden, in dem der Dekorationsmaler C.H. Friedrich Früchtegehänge angebracht hat.

²⁰ In seiner «Beschreibung dess Berühmbten Lucerner oder Vier Waldstätten-See» von 1661 zählt Johann Leopold Cysat Erzeugnisse des fruchtbaren Geländes um Weggis auf: mehr Weingewächs als irgendwo am ganzen See, auserlesenes Obst, Kastanien, Pfirsiche, Feigen und Mandeln; er erwähnt den blühenden Handel mit Molken, Fischen und Kastanien. Neue Zürcher Zeitung, 23. Juni 1962 (Hinweis Prof. Dr. H. von Greyerz, Bern). – Über den Anbau der nicht einheimisch bäuerlichen Gemüse und Früchte in Mitteleuropa machte mir Prof. Dr. W. Sörrensen, Berlin, wertvolle Angaben, aus denen hervorgeht, dass alle auf den Bildern von Kauw dargestellten Arten im 17. Jahrhundert wohl bekannt waren und meist – dann unter Glas – auch kultiviert wurden.

²¹ Studer und von Burg, «Verzeichnis der schweizerischen Vögel»: «In den Regionen des Jura und der Ebene als unregelmässiger Wintergast auftretend.»

²² Im Berner Kunstmuseum. Frühling mit Narzissen, Kirschblüten, Tulpen, Flieder, Primeln und Erdbeeren in Blüten und Früchten. Sommer mit Kirschen, Himbeeren, Johannisbeeren, Aprikosen, Artischocke, Rosen und Ähren. Herbst

alte Zuschreibung an Johann Dünz (1645–1736) kaum in Frage zu ziehen²³. Die allegorische Bedeutung bringt mit sich die Verbindung von Blumen und Früchten, anekdotische Zugabe wie Schnecke, Raupe, Käfer. Die vertrieben feine Malweise und das anspruchsvolle Arrangement lassen diese Arbeiten zurücktreten in den Kreis der gutbürgerlichen Stillebenmalerei ihrer Zeit. Die Herkunft von Kauw verrät sich in der Tendenz nach grossen Formen und festen Volumen, und gewiss ist es auch dessen Thematik, die die Wahl der dargestellten Dinge bei Dünz bestimmt hat. Ein unbekannt gebliebenes Werk in einem Täfer des Schlosses Toffen ist von derselben Hand wie die vier Museumsbilder gemalt (Tafel 53). Die weisse Rübe vorn, der gelbe Pfirsich, die Pflaumen und Trauben im ländlichen Korb zeigen das Früchtemotiv in ähnlicher Anordnung und verwandter malerischer Technik wie bei Kauw, nur mit einem stärkeren Helldunkel. Von Johann Dünz sind nur wenige Stilleben bekannt²⁴: weder in der Stadt noch auf dem Land am richtigen Ort war keine Nachfrage nach solchen Bildern mehr vorhanden. – Wiederum musste die Malerei in Bern sich neue Aufgaben suchen.

mit Trauben, rotem Blatt am Rebzweig, Äpfeln, Pfirsichen, Pflaumen, Melone. Winter: Kastanien, Quitten, Zitronen, Nüsse, dazu Brezeln, der rote Wein im Glas aus der Kanne und einer weissen Narzisse, die im Zimmer gezogen wurde.

²³ Sohn des Malers Hans Jakob Dünz, J. C. Füesslin: «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz» 1769, II, S. 167/168: «Er mahlte sehr angenehm; welches seine Blumenstücke, deren er viele verfertigt, höchst schätzbar machte.»

²⁴ Ausser den genannten eines im Speisezimmer von Schloss Rümligen.

VERZEICHNIS DER STILLEBEN

Ein Katalog der bekannten Arbeiten von Albrecht Kauw kann hier nicht aufgestellt werden. Ich begnüge mich mit der Beschreibung der nachgewiesenen Stilleben. Die Ausstellung im Berner Kunstmuseum 1941 «450 Jahre bernische Kunst» zeigte unter den acht Nummern die beiden später in die Sammlung gekommenen Stilleben von 1677 und 1678. Das der Zunft von Obergerwern gehörende Stück (Nr. 197) mit Geige, Affe, Bücher, Münzen, Spielkarten – ein überladenes Vanitasbild – hat mit Kauw nichts zu tun: auf dem Tisch liegt der Basler Schreibkalender auf das Jahr 1700. In der Ausstellung «Plepp, Kauw, Dünz, Schloss Landshut 1962» waren die Nummern 2, 3, 10, 11 des nachstehenden Verzeichnisses ausgestellt, wo auch der Vergleich mit den Ansichten der bernischen Schlösser in den Gemälden und den Aquarellen durchgeführt werden konnte. Die Aufzählung der Gegenstände erfolgt möglichst genau von links nach rechts, ihre Bestimmung verdanke ich der Hilfe von Dr. W. Küenzi, Direktor des Naturhistorischen Museums Bern.

1. *Vanitas-Stilleben*, Leinwand, 81:106 cm, bez. l.o. ALBERTUS KAUW PINXIT. Beschreibung im Text. Privatbesitz Bern. Tafel 45.

2. *Stilleben mit Halbfigur in breitrandigem Schlapphut*, Öl auf Leinwand, 81:106 cm, bezeichnet oben Mitte A. Kauw pinxit 1656. Oben hängen 3 Rebhühner, Schnepfe und Wildente. Der Junge trägt am geschulterten Stock Hase, in der Hand lebenden Hahn, unten aufgeblätterter Kohl, ein Korb mit Pflaumen, zwei Köpfe Wirsingkohl, Apfel, zwei Bierrettiche, eine Stockente und Quittenbirnen. Tafel 46.

3. *Stilleben mit Käse und Züpfen*, Öl auf Leinwand, 110:139 cm, bez. r. A. Kauw pinxit anno 1656. Am oberen, anscheinend etwas beschnittenen Rand hängen Ente, Salm, zwei Schnepfen, vier Drosseln, unten steht ein Korb mit zwei Haustauben, auf dem Tisch liegen Forellen, stehen eine Zinnschale mit weissen und roten Trauben, zwei Äpfeln und eine Majolikaschale mit Äpfeln, rechts hängt ein Bündel Drosseln. Auf der Steinbank Pfirsiche und Zinnteller mit einem angeschnittenen Käse und einer Züpfen darauf. Berner Kunstmuseum, erworben 1960 von der Galerie Léger in Brüssel. Tafel 47.

4. *Küchenstück*, Öl auf Leinwand, 57:51 cm, bez. am Zuber A.K. Es hängen oben Trappe, Haselhuhn, Eingeweide (Lunge mit Luftröhre und Herz), auf dem Tisch liegen ein Hase, eine Waldschnepfe und ein aufgeblätterter Kohlkopf, unten Schweineschinken auf dem Zuber und zwei Köpfe Wirsingkohl. Privatbesitz Bern. Tafel 48.

5. Nach Abbildung 21 bei Sterling in den Massen vermutlich ähnlich wie Nr. 4. An der Wand hängen ein Bündel Lerchen, eine Trappe mit gespreizten Flügeln und ein Hase, unten stehen ein Korb mit Äpfeln, ein Zuber mit Forellen, auf der Steinbank liegen ein Blumenkohl und zwei Artischocken.

6. *Stilleben*, Öl auf Leinwand, 52:76 cm, oben hängend Bekasse und drei Wachteln, unten Rebhuhn, zwei Gurken, Kürbis, Baumnüsse. Privatbesitz Hilterfingen. Abb. Kunstsammlung der Stadt Thun: 3 Jahrhunderte bernischer Malerei 1957.

7. *Küchenstilleben*, Öl auf Leinwand, Monogramm A. K., 54:76 cm. Oben drei Wachteln und vier Drosseln, auf dem Tisch Geschirr mit Deckelbrett, darauf drei Regenbogenforellen, zwei Wirsingkohlköpfe, Rettiche und eine Gurke. Galerie Jürg Stuker, Bern. Eventuell bilden 6 und 7 Pendants. Tafel 49.

8. *Jagdstück*, Öl auf Leinwand, 125:184 cm, in älterer Zeit rentoilert, war wahrscheinlich grösser. Dargestellt sind in der obersten Zone der Jäger mit dem Falken, Knäkente, zwei Strandläufer, Kampfläufer, Haselhuhn, zwei Rebhühner, zwei Schneehühner, Steinhuhn, Mittelzone: Gruppe mit Hohltaube, Schnepfe und Ringeltaube, darunter Eichelhäher und Birkhuhn, vorn Drossel, Buntspecht; Mitte oben Stockente, darunter Trappe, davor Schwarzspecht und Grünspecht, rechts ein Bündel Lerchen. In der untersten Zone hängen Drossel, Bekassine, zwei Strandläufer, Strandläufer, Wiesenralle, Drossel und Grünspecht, Stieglitz und Gimpel, fünf Meisen, Buchfink, Gimpel und Kornbeisser, drei Drosseln, kleiner Taucher, Wasserramsel. Musée Ariana Genf; trug früher die Bezeichnung «école hollandaise», Herkunft: von Revilliod gekauft. Das Bild war Winter 1948/49 in Bern ausgestellt, seine Entdeckung als Kautz ist Dr. Fritz Schmalenbach zu verdanken. Tafel 50.

9. «*Segen des Landes*», Öl auf Leinwand, r. oben Albrecht Kautz pinxit Anno 1662, 117:303 cm. Oben sind dargestellt: 2 Haselnüsse, Äpfel an Zweig, Aprikosen, 3 Kartoffeln, daneben Korb mit heraushängendem Erbsenzweig mit Blüte, darin Gurke, Mirabellen, an Zweigen Kirschen, Johannisbeeren, Stachelbeeren, Brombeeren, vor dem Korb Häufchen Aprikosen, Äpfel, Kirschenbündel, Aprikosenzweig, Zweig Heidelbeeren, Aprikosen, angeschnittene Melone, angeschnittene Aprikose, Äpfel angeschnitten oder halbiert, offene Baumnüsse, Zitronen mit Blättern, Haselnüsse im Kelch, Häufchen Kirschen, Äpfel, Feigen, darüber Korb mit Zweigen Tierli, rote, schwarze, gelbe Kirschen, Pflaumen, daneben Zinnteller mit Trauben und Weinblättern, Baumnüsse, Birnen angeschnitten, 2 Gerstenähren, Pfirsiche, Mispeln, Hagebutten, ein Kürbis, ein Blumenkohl, Granatapfel geöffnet, Quittenbirnen, Kastanien, Kohl- und Wirsingkohlköpfe, grosser Kürbis am äusseren Rand, über den Kohlköpfen Zweige mit Johannisbeeren, Tierli und Berberitzen. Untere Zone: ein Kohlkopf, Bierrettich, Erdbeerenzweig, Früchte und Blüte, Rübe, Zwiebeln, Peterli mit Wurzeln, Spargelbündel, Brombeerenzweig, Lattichköpfe, Artischocke, dazwischen Johannisbeeren, Brombeerenzweig, kleine Birnen, Taubenpaar auf Rübli, Zwiebeln, Bündel Schwarzwurzeln, Krautstiele, Knoblauch, Aprikose, Hahn, Eicheln, eine weisse Rübe und Mohrrüben. Schloss Toffen. Tafel 51.

10. *Hochformatiges Stilleben I*, Öl auf Leinwand, 144:100 cm, bez. l. A.K. pinx. 1677. Oben hängen Hase, Wildentenpaar, ein Bündel Lerchen und zwei Drosseln, darunter ein Schneehuhn, Bekassine und Ringeltaube. Auf dem Tisch liegen vorn ein Salm, darüber ein Bündel Lerchen und eine Trappe. Um Äpfel und Birnen sind weisse Trauben, Wirsingkohl, Kohl, Melone und Artischocke geordnet, vor dem Salm drei Mispeln und drei Baumnüsse. Berner Kunstmuseum, erworben 1947 aus bernischem Besitz. Tafel 52a.

11. *Hochformatiges Stilleben II*, Öl auf Leinwand, 146:101 cm, in der Mitte bezeichnet A.K. 78. Oben hängen zwei Strandläufer, zwei Bekassinen, Haselhuhn, zwei Kampfläufer, Krickente (?), auf dem Tisch liegen zwei Drosseln, zwei Kaninchen, Trauben, Pfirsiche, Quitten und Kohl, unten Haushühner, Haustauben auf geflochtenem Korb mit Äpfeln und Quitten, über den Korbrand hängen Bohnen und Kornelkirschen. Im kleinen Körbchen Mirabellen, an Zweigen Pflaumen und Kirschen, im zweiten Körbchen Aprikosen, davor Salatkopf, Spargeln und Gurken, Haselnüsse und eine weitere Art Pflaumen. Berner Kunstmuseum, erworben gleichzeitig wie Nr. 11. Eventuell bilden 10 und 11 Pendants. Tafel 52b.

12. *Allegorie der Wissenschaft*, Öl auf Leinwand 52:84 cm, bez. A.K. 1670. In einem grossen Raum hängt rückwärts ein grosses Bild mit einer felsigen Meerlandschaft und Segelschiffen. Aus einer Wolke rechts kommt ein geflügelter Arm, dessen Hand mit einer Pfauenfeder in ein grosses, offenes Buch schreibt. Das Buch liegt auf einem Schreibpult, auf einem Tisch daneben Schreibgerät mit Federn, Tintenfass und Sanddose, vor dem Pultchen liegen Brief, Zirkel und Federmesser, links vom Schreibgerät eine versiegelte Holztafel, darüber Winkelmass und Lineal. Auf einem Kastenmöbel links vom Tisch 8 Bücherbände, den Schnitt nach vorn. Sopraporte aus dem Haus Holzmatt in Kehrsatz bei Bern, vom Berner Kunstmuseum erworben 1961.

13. *Frühtheauslage*, nach Tafel 59 bei Sterling? Auf zwei Registern oben Feigen, Äpfel, Zwetschgen, Bohnen, Pflaumen, Birnen, Pfirsiche, Aprikosen. Unten: Haselnüsse, Kirschen, Pfirsiche, Bündel von Erdbeeren, Haselnuss, Gurken, Birnen, verschiedene Pflaumen und Zwetschgen, Birnen, Feigen und eine kleine Birnenart.

BILDNACHWEIS

Tafeln 46, 48, 49, 51: Photo H. Stebler, Photograph, Genfergasse 5, Bern.

Tafeln 47, 52a, 52b: Photo M. Hesse, Photograph, Junkerngasse 25, Bern.

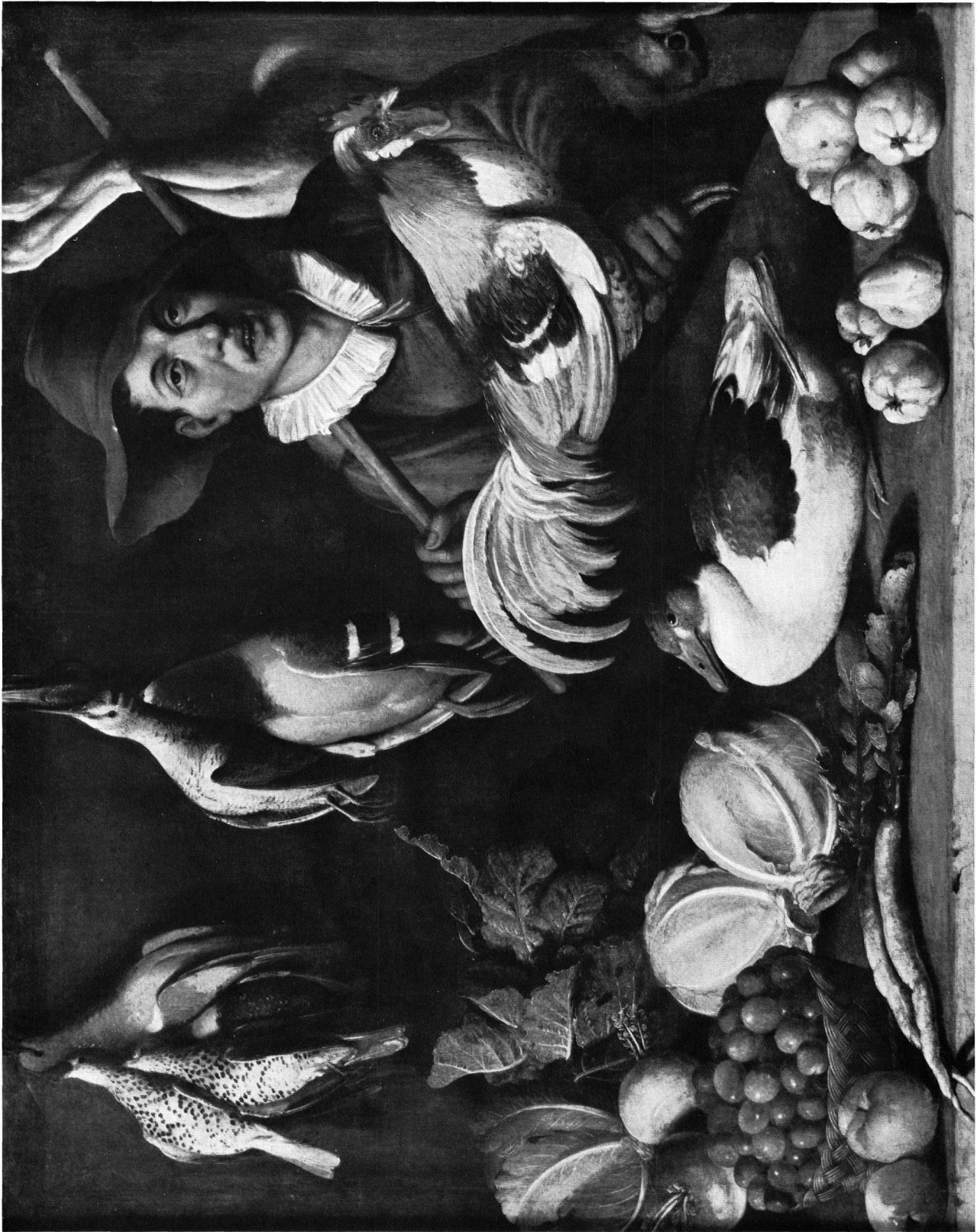
Tafel 50: Photo H. von Allmen, Photograph, Marktgasse 18, Bern.

Für die Vorlage von Tafel 45 war der Photograph nicht zu ermitteln.

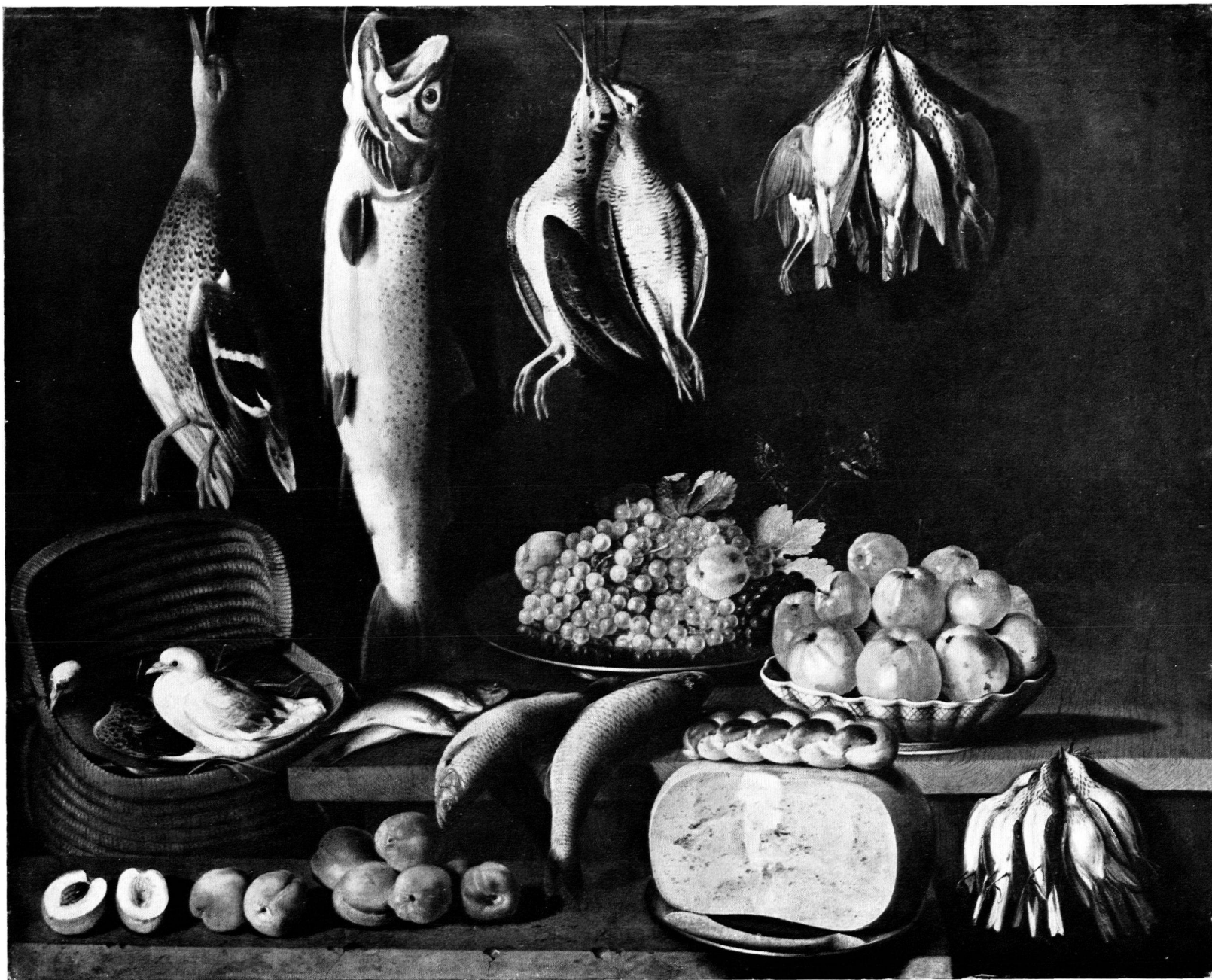


Albrecht Kauw, Vanitas-Stilleben, 1649, Privatbesitz, Bern. Verzeichnis (vgl. S. 124) Nr. 1.

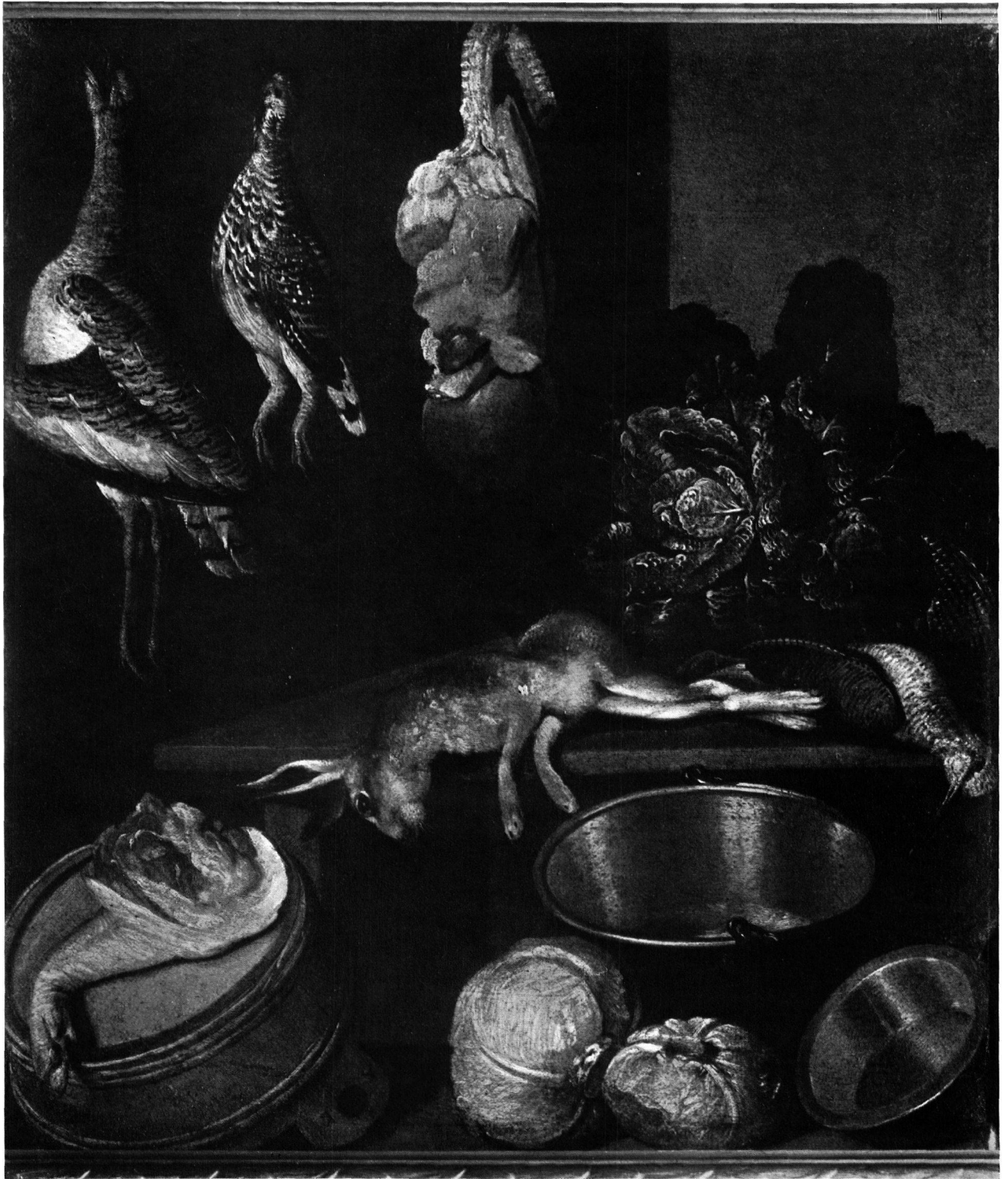
M. HUGGLER: ZUR GESCHICHTE DER BAROCKEN MALEREI IN BERN



Albrecht Kauw, Stilleben mit Halbfigur in breitrandigem Schlapphut, 1656. Privatbesitz, Bern. Verzeichnis (vgl. S. 124) Nr. 2.



Albrecht Kauw, Stilleben mit Käse und Züpfen, 1656. Berner Kunstmuseum. Verzeichnis (vgl. S. 124) Nr. 3.

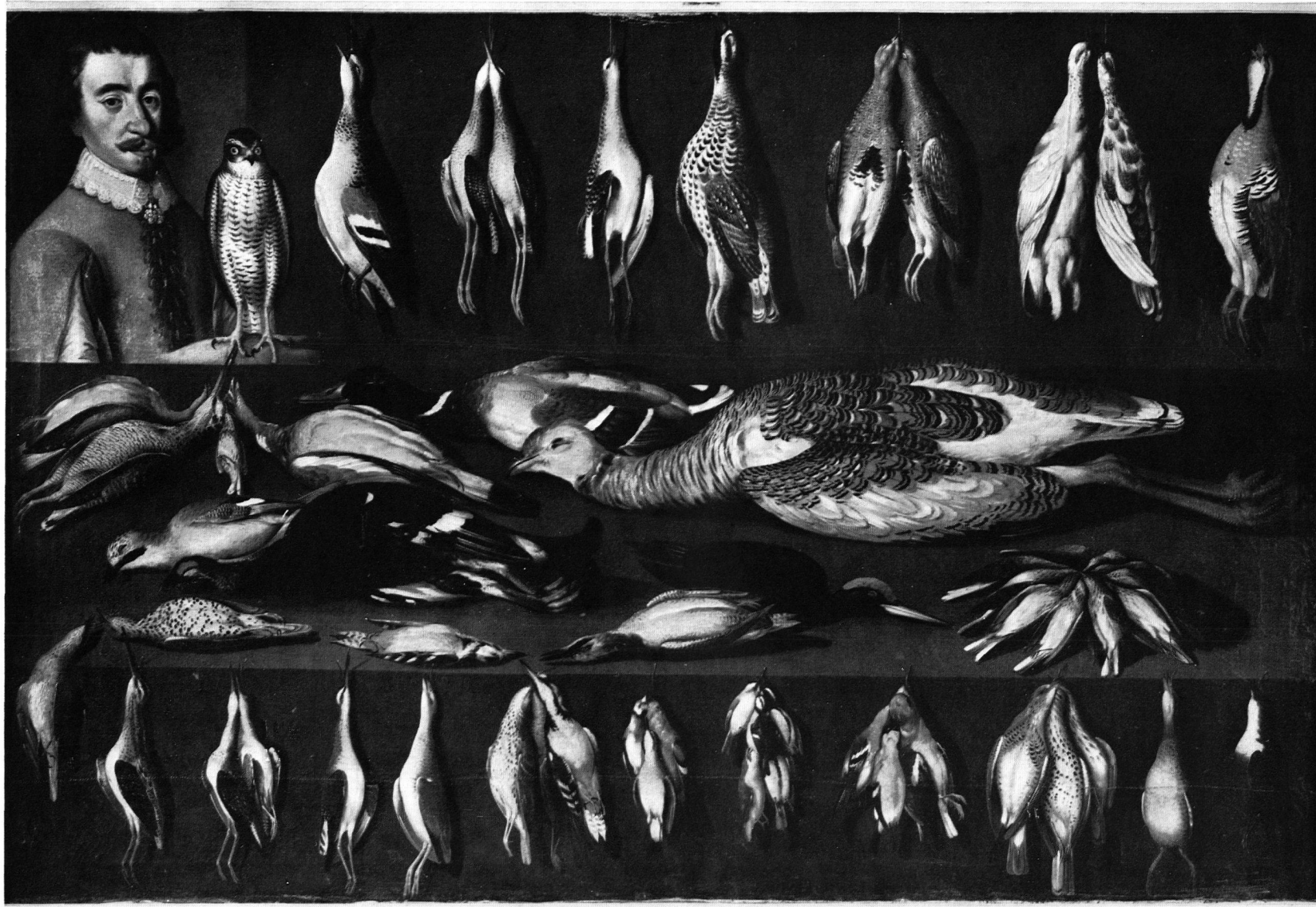


Albrecht Kauw, Küchenstück. Privatbesitz, Bern. Verzeichnis (vgl. S. 124) Nr. 4.



Albrecht Kauw, Küchenstilleben. Im Kunsthandel. Verzeichnis (vgl. S. 124) Nr. 7.

M. HUGGLER: ZUR GESCHICHTE DER BAROCKEN MALEREI IN BERN



Albrecht Kauw, Jagdstück. Genève, Musée Ariana. Verzeichnis (vgl. S. 125) Nr. 8.



Albrecht Kauw, «Segen des Landes», 1662. Ausschnitt (linke Hälfte). Schloss Toffen. Verzeichnis (vgl. S. 125) Nr. 9.

M. HUGGLER: ZUR GESCHICHTE DER BAROCKEN MALEREI IN BERN



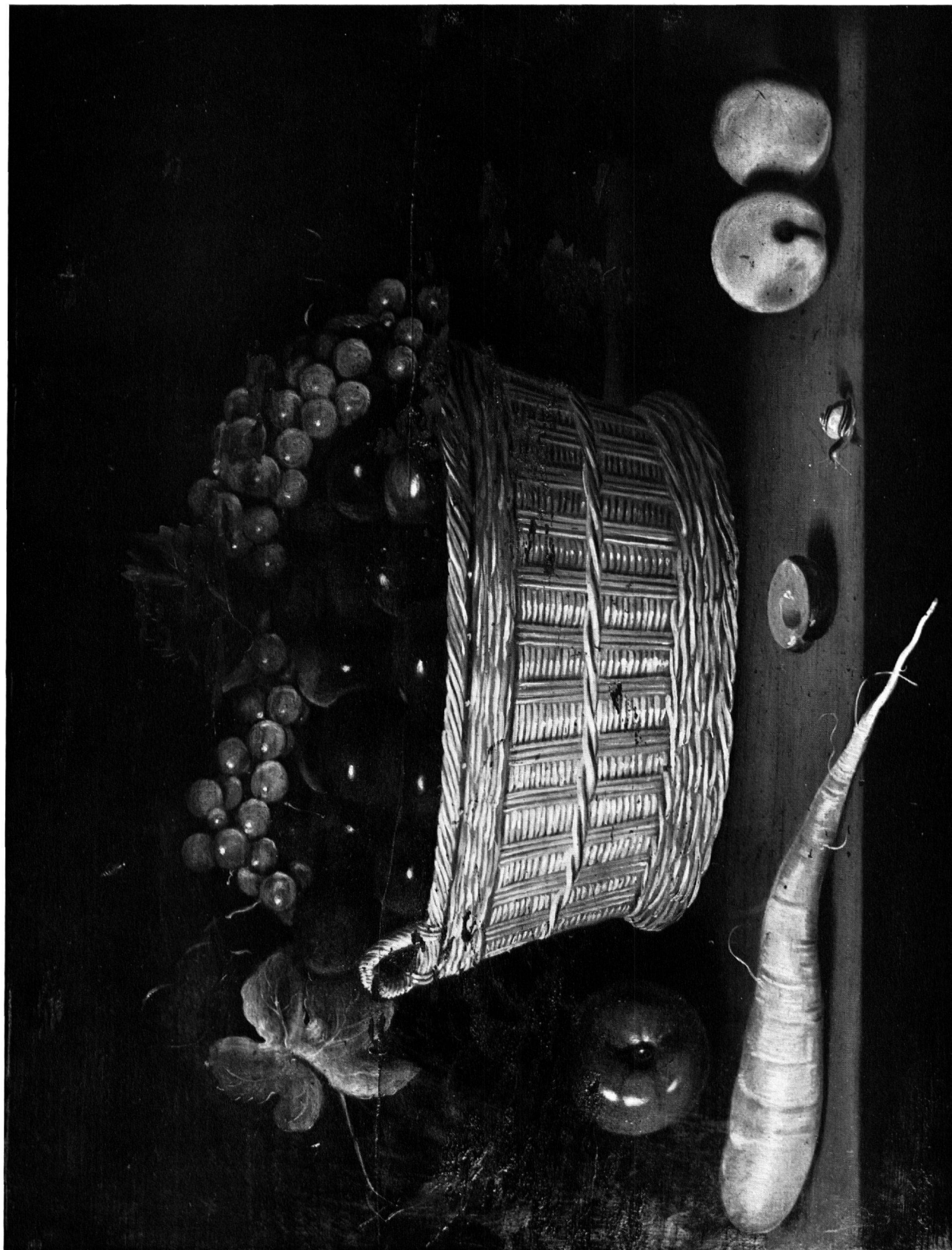
a



b

a Albrecht Kauw, hochformatiges Stillleben I, 1677. Berner Kunstmuseum. Verzeichnis (vgl. S. 125) Nr. 10.
b Albrecht Kauw, hochformatiges Stillleben II, 1678. Berner Kunstmuseum. Verzeichnis (vgl. S. 125) Nr. 11.

M. HUGGLER: ZUR GESCHICHTE DER BAROCKEN MALEREI IN BERN



Johann Dünz, Stilleben im Schloss Toffen.

M. HUGGLER: ZUR GESCHICHTE DER BAROCKEN MALEREI IN BERN