

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:	47 (1990)
Heft:	2: Wandlungen der bildkünstlerischen Produktion und ihrer Bedingungen in der Schweiz (17.-19. Jahrhundert)
Artikel:	Kulturelles und soziales Kapital in der bernischen Kunstproduktion des Ancien Régime
Autor:	Herzog, Georges / Kellerhals, Andreas / Ryter, Elisabeth
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-169072

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>

Kulturelles und soziales Kapital in der bernischen Kunstproduktion des Ancien Régime

von GEORGES HERZOG, ANDREAS KELLERHALS, ELISABETH RYTER und JOHANNA STRÜBIN

Einleitung



Abb.1 Portrait des Schultheissen Sigmund von Erlach (1614–1699), Johannes Dünz zugeschrieben, 1694(?). Öl auf Leinwand, 118,5 × 91 cm. Bernisches Historisches Museum, Bern (Inv.Nr. 34019).

Wie lassen sich die bernischen Werkmeister des 16. bis 18. Jahrhunderts und die bildkünstlerische Produktion im Bern des 17. Jahrhunderts vergleichen? Wo liegen Gemeinsamkeiten, wo Trennendes? In beiden Fällen geht es um Kunst, um Auftraggeber und Produzenten, zweimal geht es um bernische Beispiele. Aber: wir treffen auf verschiedene Kunstgattungen, unterschiedliche Auftraggeber und Künstler bzw. Handwerker; wir haben eine Langzeituntersuchung und eine Momentaufnahme vor uns.

Ein erster Überblick über die Auftraggeber zeigt uns eine heterogene soziale Gruppe. Doch der überwiegende Teil der grossen Aufträge, seien sie öffentlich oder privat, kam von Angehörigen der politischen Führungsschicht. Als Magistraten verwalteten sie das Gebiet der damals grössten Stadtrepublik nördlich der Alpen. In dieser Rolle sahen sie sich mit verschiedenartigsten Bauaufgaben konfrontiert: Dazu gehörten Befestigungsanlagen, Landvogteischlösser, Pfarrhäuser, Lager- und Zeughäuser, aber auch Strassen, Brücken und Dämme. Über die eigentlichen Nutzfunktionen hinaus dokumentierten diese Bauten mehr oder weniger direkt den staatlichen Herrschaftsanspruch gegen innen wie aussen. Obschon oft keine Prunkbauten, ragten sie allein durch ihre Grösse und ihre Bauweise heraus und waren für die Ortsbilder prägend.

Als Private verwalteten die gleichen Magistraten oft auch eigenen Landbesitz. Idealtypisch könnte man sie im bernischen Massstab als Grossagrarier bezeichnen, die einem adeligen Lebensstil nacheferten und in fremden Diensten, auf der Grand Tour, während auswärtigen Studienaufenthalten oder bei diplomatischen Missionen etwas von der Welt gesehen hatten. Zur Voraussetzung für die Zugehörigkeit zum Magistratenstand wurde zunehmend die entsprechende Herkunft und die standesgemässe Selbstdarstellung. Der spezifische Lebensstil hatte einerseits die Funktion, die herrschende Schicht von der beherrschten abzuheben, andererseits diente er als Erkennungszeichen unter Standesgleichen. In diesem Kontext müssen wir suchen, wenn wir etwas über die Bedeutung der künstlerischen Produktion für die Auftraggeber erfahren wollen. Anders als bei der Auftraggeberschicht, die im wesentlichen bis zum Ende des Ancien Régime die gleiche blieb, präsentiert sich das Bild bei den Auftragnehmern. Sie waren als soziale Gruppe weitaus heterogener. Ihr Spektrum reichte vom einfachen Handwerker über den obrigkeitlich beamteten Werkmeister bis hin zum akademisch geschulten Künstler, und ihr sozialer Status reichte vom Hintersassen ohne jegliche politische Rechte bis zum Angehörigen des bernischen Magistratenstandes.

Wie lassen sich nun öffentliche und private Auftraggeber, Architekten und Maler unter einem einheitlichen Blickwinkel betrachten? In diesem Zusammenhang erscheint uns das theoretische Modell des französischen Soziologen Pierre Bourdieu als hilfreiches Instrument. Im Vordergrund seiner Untersuchungen stehen Fragen nach dem Beitrag kultureller Faktoren wie Erziehung, Bildung, Ausbildung und Geschmack an der Perpetuierung sozialer Unterschiede in der heutigen französischen Gesellschaft. Um

Faktoren wie Aktienbesitz, Geschmack, Sprachgewohnheiten und schulische Titel vergleichbar zu machen, schlägt er vor, sie alle unter dem Kapitalbegriff zu subsumieren. Dazu ist ein Kapitalbegriff erforderlich, der den üblichen ökonomischen Rahmen sprengt: «*Es ist nur möglich, der Struktur und dem Funktionieren der gesellschaftlichen Welt gerecht zu werden, wenn man den Begriff des Kapitals in allen seinen Erscheinungsformen einführt, nicht nur in der aus der Wirtschaftstheorie bekannten Form. Die Wirtschaftstheorie hat sich nämlich ihren Kapitalbegriff von einer ökonomischen Praxis aufzwingen lassen, die eine historische Erfindung des Kapitalismus ist. Dieser wirtschaftswissenschaftliche Kapitalbegriff reduziert die Gesamtheit der gesellschaftlichen Austauschverhältnisse auf den blossen Warentausch, der objektiv und subjektiv auf Profitmaximierung ausgerichtet und vom (ökonomischen) Eigennutz geleitet ist. Damit erklärt die Wirtschaftstheorie implizit alle anderen Formen sozialen Austausches zu nicht-ökonomischen, uneigennützigen Beziehungen.»¹*

Bourdieu erweitert den klassischen Kapitalbegriff um die Kategorien des sozialen und kulturellen Kapitals. In einem weiteren Schritt unterscheidet er beim kulturellen Kapital die objektivierte, die inkorporierte und die institutionalisierte Form. Sein Modell schliesst zudem Überlegungen zur Transformation der verschiedenen Kapitalarten ein.

Das folgende Beispiel soll Bourdieus erweiterten Kapitalbegriff etwas anschaulicher machen: Herr v. E. aus Bern lässt sich vom Maler D. porträtieren (Abb. 1). Er bezahlt diesen Auftrag ordnungsgemäss mit Geld, einem Bestandteil seines ökonomischen Kapitals. Als Gegenleistung erhält er ein Bild, was mit kulturellem Kapital gleichzusetzen ist. Sein ökonomisches Kapital hat sich durch den Bildkauf in kulturelles transformiert. Bourdieu ist in seiner Terminologie noch präziser: Güter wie Bilder und Bücher bezeichnet er als *kulturelles Kapital in objektiviertem Zustand*.

Mit dem Bildauftrag verfolgt Herr v. E. verschiedene Absichten. Sein Wunsch, sich porträtieren zu lassen, ist ein Anliegen, das hier nicht weiter begründet werden muss. Indem er nun sein Portrait neben die Bilder seiner Verwandten hängt, stellt er sich – bewusst oder unbewusst – in den Kontext seiner Familie, die ihm mit dem Namen *soziales Kapital* vererbt hat. Darunter versteht Bourdieu Ressourcen, die auf der Zugehörigkeit zu einer Gruppe beruhen. Unser Beispiel, Herr v. E., gehört zur Gruppe der v. E.'schen Familie, die ihrerseits zur Gruppe des bernischen Magistratenstandes zählt. Diese Gruppenzugehörigkeit vermittelt Herrn v. E. die Möglichkeit, eine Offiziersstelle in fremden Diensten oder in Bern ein staatliches Amt zu übernehmen. Solche Stellen ermöglichen es Herrn v. E., soziales Kapital in ökonomisches Kapital zu verwandeln, was er braucht, um einen seinem Stand angemessenen Lebensstil zu finanzieren. Er lässt sich in der für sein politisches Amt spezifischen Tracht und den entsprechenden Attributen wie dem Staatssiegel malen. Dadurch demonstriert er seine Herrschaftsfunktionen und gibt sich – zumindest dem bernischen Betrachter – als Schultheiss zu

erkennen. Weitere Herrschaftsfunktionen werden im Helm links und in der Parkanlage rechts symbolisiert. Dokumentiert der Helm seine militärische Offizierskarriere, so gibt der Landschaftsausschnitt Hinweise auf seinen Titel als Schlossherr und Landbesitzer. Seine verschiedenen Titel wie Adelsprädikat, Wappen, militärischer Grad, Träger von Herrschaftsrechten sowie Inhaber eines staatlichen Amtes lassen sich als *kulturelles Kapital in seiner institutionalisierten Form* bezeichnen. Die meisten seiner Titel sind ebenfalls in ökonomisches Kapital transformierbar.

Von Bourdieus Kapitalbegriffen fehlt nun noch das *inkorporierte Kapital*. Es wird als eine weitere Form von kulturellem Kapital definiert und setzt einen Verinnerlichungsprozess voraus, der Zeit kostet, die vom Investor persönlich erbracht werden muss. Im Gegensatz zum institutionalisierten kulturellen Kapital, wo Titel unabhängig von der Person ihres Trägers Gültigkeit haben, ist das inkorporierte Kulturkapital «den gleichen biologischen Grenzen unterworfen wie seine jeweiligen Inhaber».² Das trägergebundene, inkorporierte Kulturkapital ist auf dem vorliegenden Bild nicht direkt ablesbar.

Sicher, es ist problematisch, Kategorien, die an der modernen Gesellschaft gewonnen worden sind, auf die frühe Neuzeit zu übertragen. Das spezifisch bürgerliche Kulturverständnis, das Herausheben einer eng verstan-

denen Kultur aus dem Bereich des «gewöhnlichen Lebens» und seiner Mechanismen, ist die Voraussetzung für die Untersuchungen von Bourdieu. In der Form des selbstgenügsamen l'art pour l'art war bürgerliches Kunstverständnis vor 1800 kaum ausgebildet; Kunst diente damals – im wahrsten Sinne des Wortes – unverschämt dazu, soziale Unterschiede zu fixieren und Machtpositionen sichtbar zu machen. Trotzdem plädieren wir für eine Übertragung von Bourdieus Begriffen auf Untersuchungen über die ältere Zeit, und zwar aus folgenden zwei Gründen:

1. liefert uns Bourdieu Denkkategorien und Modelle sozialer Abläufe, die es erlauben, komplexe Phänomene analytisch in klar trennbare Teile aufzulösen. Gerade im Bereich künstlerisch-kulturellen Lebens sind wir froh über Entwürfe und Kategorien, die sich in der praktischen Forschungsarbeit anwenden lassen.

2. Dank eines einheitlichen Betrachtungsrasters werden inhaltlich oder zeitlich auseinanderliegende Untersuchungsgegenstände vergleichbar. Durch solche Vergleiche lassen sich Veränderungen erfassen und gleichzeitig auch die Eigenheiten bestimmter Epochen hervorheben.

Im folgenden werden wir anhand von zwei sehr verschiedenen Beispielen zu zeigen versuchen, wie sich der gewählte theoretische Ansatz in praktische Arbeit umsetzen lässt.

ANMERKUNGEN

¹ PIERRE BOURDIEU, *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: Soziale Welt, Sonderbd. 2, 1983, S. 184.

² PIERRE BOURDIEU (vgl. Anm.1), S. 189.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bernisches Historisches Museum, Bern (Foto S. Rebsamen).

I. Die Berner Werkmeister des späten 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

von ANDREAS KELLERHALS und JOHANNA STRÜBIN

Als erstes Fallbeispiel zur These von Bourdieu untersuchen wir anhand der Literatur das soziale und kulturelle Kapital der bernischen Werkmeister.

*Die Organisation des bernischen Bauamtes*¹

Die verwaltungsmässige Organisation des städtischen Bauwesens, eng verbunden mit militärischen Verwaltungsstel-

len, reicht in die Anfangszeiten der Stadt zurück. Im 16. Jahrhundert treffen wir auf eine gefestigte Organisationsstruktur, die über die Reorganisation von 1694 hinweg bis 1798 im wesentlichen unverändert Bestand hatte.

Das Bauamt umfasste zwei Bauherren mit einem eigenen Schreiber und einem eigenen Weibel, drei Werkmeister (seit 1581) und verschiedene untere Angestellte wie Brunn- und Bachmeister mit ihren Knechten, Ziegler, Dachdecker, Waldaufseher usw. (Abb. 1).

Den zwei Bauherren, je einem vom Rat und einem von Bürgern, meist ohne spezifische fachliche Ausbildung, oblagen in erster Linie politisch-administrative Aufgaben: Sie befassten sich mit baurechtlichen Fragen, verwalteten die Stadtwerke wie Steinbrüche, Ziegelei und andere gewerbliche Betriebe und beaufsichtigten die verschiedenen Staatswaldungen. Aus diesen Wäldern, den verschiedenen Betrieben und weiteren Rechten bezog das Bauamt seine Einnahmen. Diese reichten aber nie aus, die ständig wachsenden Ausgaben zu decken, die sich anfangs des 18. Jahrhunderts auf jährlich rund 20 000, Ende des Jahrhunderts auf rund 320 000 Pfund beliefen.

Im politisch-administrativen Bereich waren dem Bauamt übergeordnet die Vennerkammer, der Kleine und der Große Rat, die – je nach Ausgabenhöhe – befugt waren, endgültige Entscheidungen über Bauprojekte oder Reparaturvorhaben zu treffen. Seit 1759 wurde die Vennerkammer, eigentlich zuständig für die Finanzverwaltung, wegen ihrer Überlastung durch eine ständige dreiköpfige Baukommission entlastet; solche Baukommissionen wurden früher ad hoc als Entlastung der Bauherren zur Begleitung grösserer Projekte eingesetzt.²

Auf der Landschaft waren es in erster Linie die Landvögte als Vertreter der Obrigkeit, die für Bauaufgaben zuständig waren; ihre finanzielle Kompetenz war zwar sehr eingeschränkt, und weiterreichende Baubeschlüsse wurden letztlich immer zentral in der Hauptstadt gefasst. Als Bauherren, Vertreter der Auftraggeber an Ort, verfügten sie aber über mehr Möglichkeiten, Einfluss auf Planung und Gestaltung zu nehmen, als die Vertreter der Obrigkeit in der Hauptstadt, die fast immer im Kollektiv handelten.

Die drei Werkmeister, der Werkmeister «an der grossen Kilchen», der Werkmeister Steinwerks und der Werkmeister Holzwerks, waren die eigentlichen Fachleute, die ranghöchsten Professionellen. Dem Münsterwerkmeister fiel seit dem 16. Jahrhundert der «Ehrenvorrang» zu; 1776 wurde diese interne Rangfolge durch eine obrigkeitliche Verfügung offiziell sanktioniert. Die Unterteilung des Werkmeisteramtes wurde im Laufe der Zeit flexibel gehandhabt: Erst 1581 wurden das Steinwerk und der Münsterbau stellenmäßig getrennt, was mit der Reaktivierung der Bautätigkeit am Münster ebenso wie mit der Zunahme der Bauaufgaben auf dem Land nach der Eroberung der Waadt und der Säkularisierung der Kirchengüter zusammenhing. Die Arbeitsbereiche wurden aber nie völlig klar getrennt. 1761 wurde zusätzlich, speziell für Niklaus Sprüngli, das Werkmeisteramt auf dem Land geschaffen. Ebenfalls im 18. Jahrhundert verwischten sich die ursprünglich klaren Grenzen zwischen den Arbeitsbereichen der Stein- und Holzwerkmeister.

Die Werkmeister wurden vom Rat der Zweihundert gewählt und hatten eine Daueranstellung, allerdings keine 100%-Stelle. Sie bezogen einen Grundlohn. Grössere öffentliche und private Bauten führten sie nebenbei im Auftragsverhältnis aus; um überhaupt private Aufträge annehmen zu können, bedurften sie der Einwilligung der Obrigkeit, welche nur erteilt wurde, wenn die Werkmeister nicht für öffentliche Aufgaben benötigt wurden.³

Der Arbeitsalltag im Dienste der Gnädigen Herren brachte den Werkmeistern hauptsächlich unspektakuläre Arbeit: Sie führten Reparaturen aus, kontrollierten Pläne und Kostenvoranschläge, überwachten Lohnauszahlungen, unterhielten die Stadtbrunnen usw. Um grössere Aufträge mussten sie sich gewöhnlich im Wettbewerb mit weiteren «Architekten» bewerben – sofern überhaupt, wie im 18. Jahrhundert, Konkurrenz vorhanden war –, und sie erhielten durchaus nicht immer den Auftrag zugeschlagen, mussten aber oft nach Plänen Dritter die Bauausführung übernehmen. Diese Form von Arbeitsteilung kehrte sich bei den Gesellschaftshäusern (Zunfthäusern) um; diese wurden meist durch die Werkmeister entworfen, aber von andern Handwerkern ausgeführt. Ähnlich verhielt es sich auch bei vielen Bauten auf der Landschaft.

Im ganzen Baugeschehen nahmen die Werkmeister trotz aller Einschränkungen eine zentrale Position ein. Einem wahrscheinlich häufig etwas wechselnden Willen des kollektiven Auftraggebers folgend, der zwischen Nutzdenken, Sparsamkeit und Repräsentationswunsch schwankte, hatten sie Bauten für unterschiedliche soziale Zielgruppen – etwa Landvögte oder Pfarrer, arme oder reiche Gemeinden – zu entwerfen und ausführen zu lassen, was ein hohes Mass an Effizienz und Anpassungsfähigkeit verlangte, je nach Persönlichkeit aber auch Freiräume liess, nicht nur prägend auf die Landschaft, sondern auch gestaltend auf die Entwicklung der Bauaufgaben und Bauanforderungen einzuwirken.

Die bernischen Werkmeister und ihr soziales Kapital

Die Gruppe der Werkmeister ist äusserst heterogen zusammengesetzt (Abb. 2).⁴

Warum wurden gerade diese «Architekten» zu bernischen Werkmeistern Steinwerks oder am Münster gewählt? Warum fehlen andere, bekannte «Architekten» (Albrecht Stürler, Carl Ahasverus Sinner, Emanuel Ritter)?

Unsere Hypothese zu diesem Befund lautet: Ausschlaggebend für die Wahl zum bernischen Werkmeister war das soziale Kapital des betreffenden «Architekten», seine Gruppenzugehörigkeit.⁵

Betrachten wir die Werkmeister unter dem Aspekt der Gruppenzugehörigkeit genauer: Mit Ausnahme der zwei ältesten Werkmeister – Daniel I Heintz und Uli Jordan – tauchen keine Fremden in dieser Liste auf; alle nachfolgenden Werkmeister waren Berner Burger. Damit ist eine erste Gruppenzugehörigkeit bezeichnet: seit dem frühen 17. Jahrhundert war es offensichtlich notwendig, das Berner Bürgerrecht zu besitzen, wollte man städtischer Werkmeister werden.

Dieser Befund spiegelt die Abschliessungstendenz wider, die die allgemeine Entwicklung des Bürgerrechts seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts – und dies nicht allein in Bern – charakterisiert. Seit 1549 erliessen die Gnädigen Herren in stetiger Folge immer wieder Mandate und Ordnungen, die

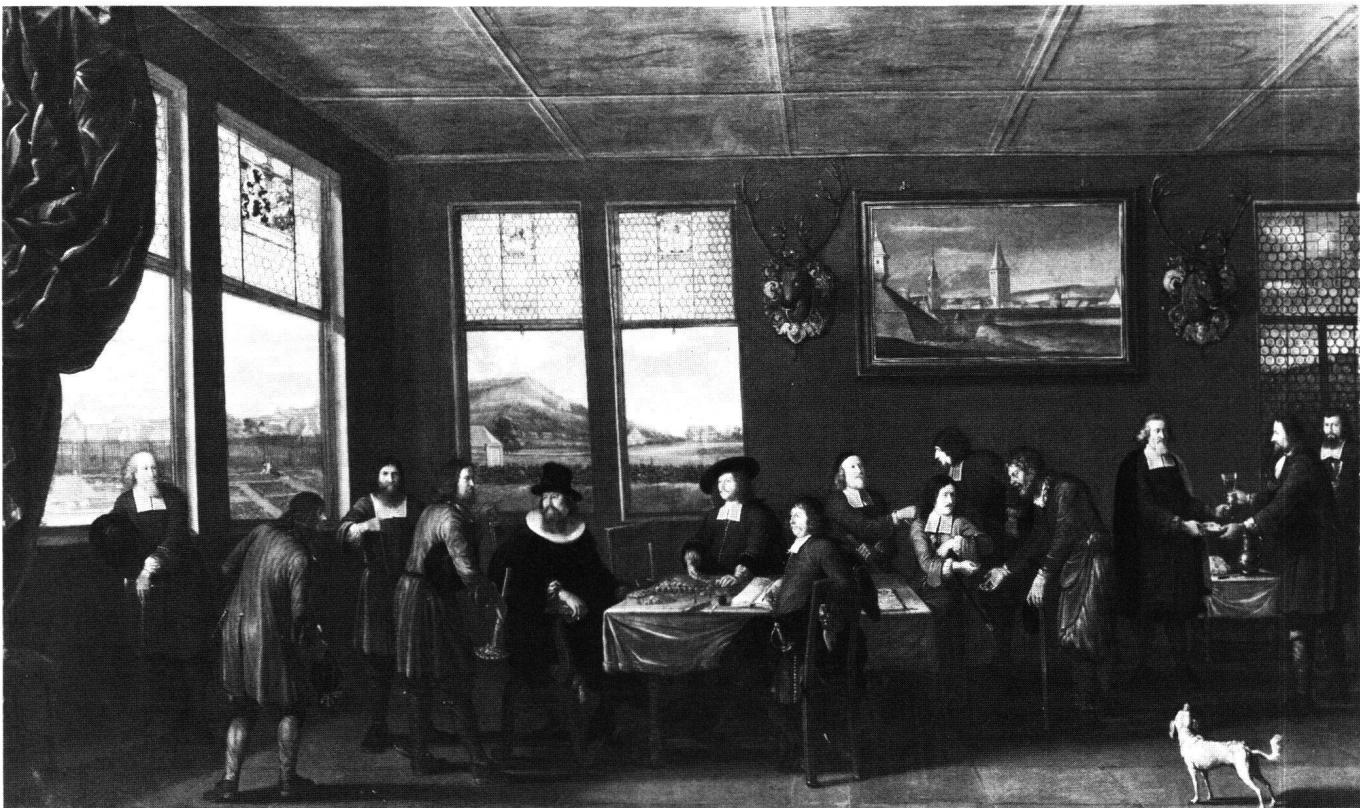


Abb. 1 «Zahltag des Bauamtes», von David Dick, 28.5.1678; Zeremoniell der Entlohnung von Handwerkern und Gesellen. Im Armlehnstuhl links der Bauherr vom Rat mit seinem Kleinratshut im Gespräch mit einem Brunnmeister, hinter dem Tisch der Bauherr von Burgern mit seinem Grossratsbarett, vor dem Tisch der Schreiber des Bauamtes (ebenfalls mit Grossratsbarett), an der rechten Schmalseite des Tisches der Steinwerkmeister Samuel Jenner, der einen Steinbrecher auszahlt, dahinter ein Zimmermann, der vom Holzwerkmeister entlohnt wird. Bernisches Historisches Museum, Bern.

die Zuwanderung, Niederlassung und Annahme des Berner Burgerrechts einschränkten.⁶

1643 wurde das Burgerrecht Berns gänzlich geschlossen; eine Aufnahme Fremder ins Burgerrecht kam nicht mehr in Frage. Ziel dieser Abschliessung war es, die in der Folge der Reformation und der Eroberung der Waadt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angewachsene Zahl einträglicher Staatsstellen – vorab die Landvogteien – als Pfründe der alteingesessenen Berner zu erhalten und diesen damit eine ökonomische Lebensgrundlage zu sichern. Es ist also logisch, dass auch das Werkmeisteramt nur noch Bernern zugänglich war.⁷

Die Werkmeisterliste zeigt weiter, dass seit Daniel II Heintz bis zu Hans Jakob Dünz fast alle Münsterwerkmeister auch noch im Rat der Zwei hundert Einsitz hatten.⁸ Diese Tradition fand 1727 ein Ende.

Auch dies lässt sich erklären: 1718 erliess die Obrigkeit eine «Ordnung wegen etwelcher erquickung derjenigen, so nicht in stand gelangen mögen». Rät und Burger befanden, da «dero wehrten burgerschafft so zahlreich angewachsen, dass ohnmöglich alle würdige und denen es wohl zu gonen, in grossen raht befürderet werden mögen», sollten «diejenige, so nit in stand gelangen mögen, anderweitig erquiket

werden»; das bedeutete konkret, dass «alle die dienst und stationen, zu denen diejenige, so nit dess stands sind, biss-haro aspiriren können, under nachfolgenden exceptionen ihnen alleinig überlassen seyn sollen, und zwar mit ausschluss deren, so im regiment sind».⁹ Für die Werkmeister hatte dieser Beschluss zur Folge, dass sie, nach einer allfälligen Wahl in den Grossen Rat, ihr Werkmeisteramt nach sechs Jahren quittieren mussten.

Dass diese Regelung ernst gemeint war, erfuhr der letzte Werkmeister-Grossrat, Hans Jakob Dünz. Er musste, gegen seinen Willen, die Anstellung als Werkmeister 1727 aufgeben, da die in der Ordnung von 1718 vorgesehene sechsjährige Toleranzzeit für Ämterkumulation abgelaufen war. Selbstredend entschied sich H.J. Dünz für das prestigeträchtigere und einträglichere politische Amt.¹⁰

Fassen wir unsren Befund kurz zusammen:

1. Die städtischen Werkmeister des 16. Jahrhunderts waren Auswärtige, konnten zumindest Auswärtige sein. Mit Daniel I Heintz und Uli Jordan endete diese mit Matthäus Ensinger und den Anfängen des Münsterbaus einsetzende Tradition. Alle späteren Werkmeister stammten aus der sozialen Gruppe der bernischen Burger.
2. Die Werkmeister des 17. und frühen 18. Jahrhunderts ge-

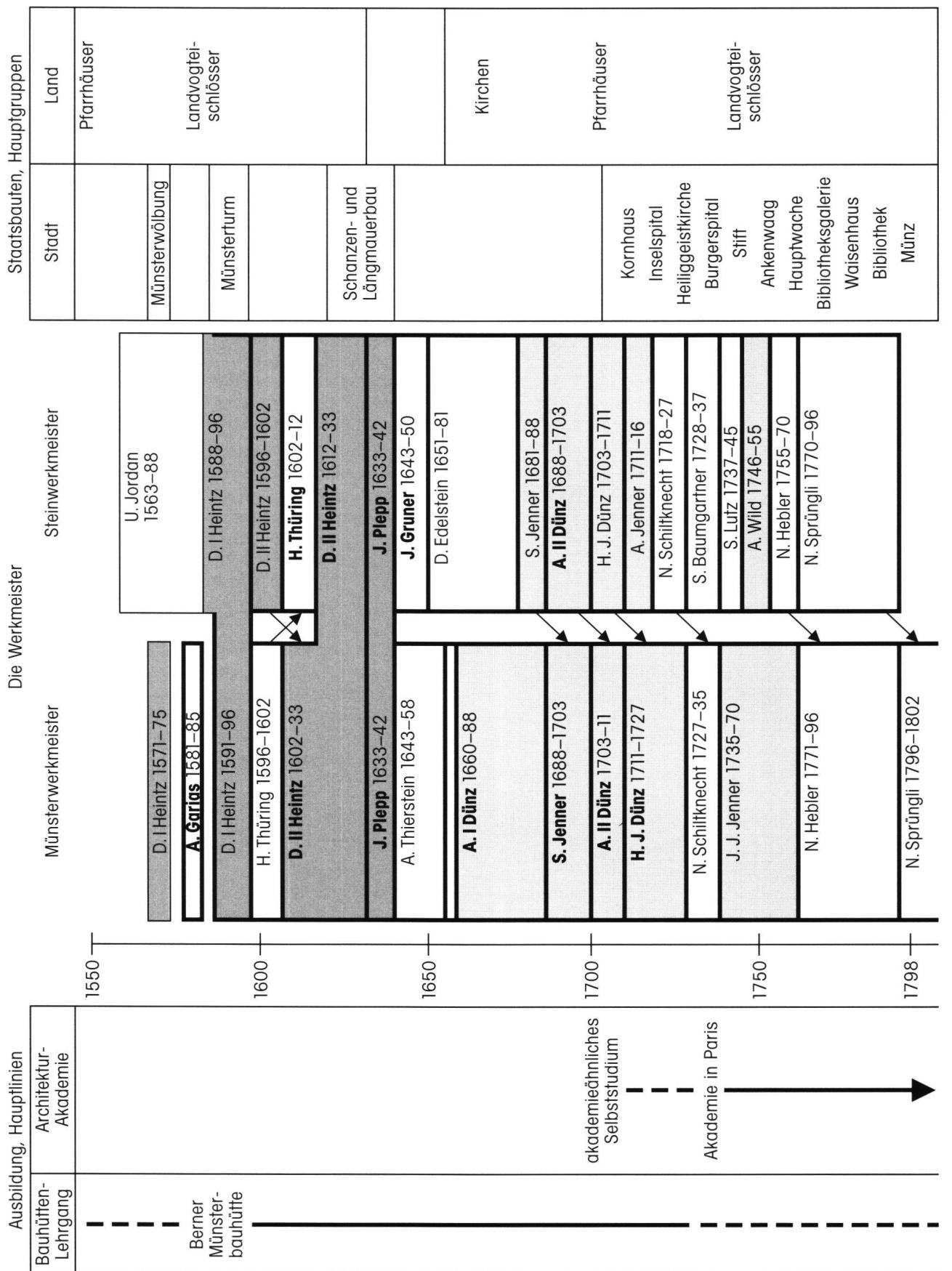


Abb. 2 Die Werkmeister – ihre Ausbildung und ihre Aufgaben

hörten weiter zur Untergruppe der Burger im eigentlichen Sinn, d. h. den Mitgliedern des Rates der Zweiundhundert.

3. Die Regelung von 1718 bewirkte, dass die soziale Stellung der Werkmeister im Gefüge der städtisch-patrizischen Gesellschaft absank. Johann Jakob Jenner gehörte noch zu einer Familie, die Vertreter im Grossen Rat hatte, doch alle weiteren Werkmeister stammten aus Familien, die nie oder nicht mehr zu den regierenden Familien zählten.

4. Für die Werkmeister Steinwerks, die nie das Werkmeisteramt «an der grossen Kilchen» erlangten, lässt sich feststellen, dass sie bereits im 17. Jahrhundert nur ausnahmsweise auch politische Ämter bekleideten oder aus regierenden Familien stammten. Ihrer hierarchischen Unterordnung unter den Münsterwerkmeister entsprach also auch ihre niedrigere soziale Stellung.

Die Zäsuren dieser Entwicklung werden durch Rechtssatzungen markiert, die bestimmten, welches soziale Kapital der Amtsanwärter mitzubringen hatte. Weniger offiziell bildeten sich noch weitere Gruppen aus, die für unsere Fragestellung von Bedeutung sind: die Familien-Dynastien.

Nach Heintz-Heintz-Plepp gelang ja vor allem den Dünz-Jenner-Werkmeistern eine eigentliche Dynastiebildung, welche über das Werkmeisteramt hinaus die Bereiche der Politik und des Zunftlebens miterfasste. Wie Klaus Speich¹¹ zeigt, lässt sich beim Münsterwerkmeisteramt für gut achtzig, mit Unterbrüchen sogar über hundert, beim Steinwerkmeisteramt für knapp 40 Jahre noch eine soziale Untergruppe bestimmen, die Dünz-Jenner-Familien, der zuzugehören eine Notwendigkeit war, wollte man Werkmeister werden. Verfolgt man die familiären Beziehungen der Werkmeister untereinander weiter, so erkennt man, dass diese Dynastie noch weitere Kreise erfassste: So heiratete beispielsweise Emanuel Zehender, obrigkeitlicher Werkmeister Holzwerks, eine Tochter des Steinwerkmeisters Abraham Jenner, also eine Grossnichte des Münsterwerkmeisters Samuel Jenner. Sein Sohn wiederum, Ludwig Emanuel Zehender, Amtsnachfolger seines Vaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, heiratete dann eine Schwester des Steinwerkmeisters Samuel Lutz. Emanuel Zehender war also das soziale Scharnier, das die Werkmeister Dünz-Jenner mit den Werkmeistern Zehender-Schiltknecht-Lutz verband und gleichzeitig Steinwerk und Holzwerk umfasste, war doch Steinwerkmeister Schiltknecht gelernter Zimmermann. Gleichzeitig scheint es uns durchaus plausibel, Abraham Wild ebenfalls als Ausläufer der Dünz-Jenner-Dynastie zu betrachten, hatte doch sein Cousin eine Tochter des Münsterwerkmeisters Samuel Jenner geehelicht, während ein zweiter Cousin in einem Jennerschen Regiment in Frankreich gedient hatte. Diese in unserem Zusammenhang engsten sozialen Gruppen entstanden nicht zufällig; ihre Tragfähigkeit beruhte auf einer bewussten Strategie der Ausnutzung sozialer Ressourcen und illustriert, wie das soziale Kapital durch dauernde soziale Arbeit am Leben erhalten und gestärkt werden musste und konnte, am deutlichsten wohl bei Samuel Jenner, der unter Ausnutzung seines sozialen Kapitals David Edelstein, ewiger Einwohner und nicht Vollburger von Bern, 1681 aus dem Werkmeisteramt verdrängte,

während sein Onkel, Samuel Jenner d. Ä., Bauherr von Rat war.¹²

Seit dem frühen 17. Jahrhundert bestand also für die Auswahl der Werkmeister ein klares Pramat der Bedeutung sozialen Kapitals. Erst in zweiter Linie war das kulturelle Kapital ein Auswahlkriterium.

Kulturelles Kapital: Berufliche Qualifikation

Die beruflichen Voraussetzungen, die ein Werkmeister mitbringen musste, wurden von den Berner Räten zu ihrer Zeit anders beurteilt, als wir sie aus heutiger distanzierter Sicht sehen. Der Staatsarchitekt wurde zweifellos als Qualitätsgarant für eine angemessene Selbstdarstellung in der obrigkeitlichen Architektur angesehen. Aber in erster Linie war er verantwortlich für die anderen Programmpunkte der ihm aufgetragenen Bauvorhaben, die geschickte räumliche Umsetzung der Nutzungsbedürfnisse, eine währschafte Konstruktion und eine wirtschaftliche Gesamtlösung, eine günstige Verdingung der Handwerkerarbeiten, eine gute Bauführung und die Einhaltung der devisierten Kosten. Die aus kunstgeschichtlicher Sicht so wichtige Begabung spielte bei den Berner Herren eine weniger dominierende Rolle.

Staatliche Auftragssituation und Werkmeisterformat

Ende des 16. Jahrhunderts unternahmen die Berner den vorläufig letzten Anlauf zur Münstervollendung. Die Mittelschiffwölbung und der Turmausbau erforderten einen vor allem auf technischem Gebiet ausgewiesenen Fachmann. Die Wölbung übernahm 1571 der Südwalser Daniel Heintz in Basel. 1592 liess er sich auch den Turmbau verdingen. Er starb 1596 über der Arbeit. Das Münster ist das weitaus kostspieligste aller bernischen Baudenkämler und von absoluter qualitativer und quantitativer Dominanz über jegliche staatliche und private Bauunternehmung der Zeit.

Der gleichnamige Sohn des Daniel Heintz und Nachfolger im Werkmeisteramt wurde für den Turmbau nicht mehr eingesetzt, obwohl die Vollendung anfangs des 17. Jahrhunderts noch beabsichtigt war. Der Verzicht gründete auf verschiedenen, nicht zuletzt technischen und wohl auch finanziellen Überlegungen. Daniel II Heintz schuf in der Stadt die repräsentativen Teile der barocken Schanzenanlage, die Tore, und herrschaftliche, wehrhafte Landvogteischlösser in der Berner Landschaft. Diese übertrumpften die zeitgenössischen Privatbauten weit und wirkten durch das ganze 17. Jahrhundert als Vorbilder für die herrschaftliche Privatarchitektur auf dem Lande.

Im 17. Jahrhundert tätigte der Berner Rat keine kulturelle Grossinvestition vom Format des Münsters. Der Schanzenbau belastete Stadt und Landschaft im 2. Jahrhundertviertel bis an die Grenzen der verfügbaren Mittel. Nachdem die Berner Obrigkeit nach der Gebietsausdehnung und der Reformation eine bauliche Infrastruktur auf der Landschaft hatte bereitstellen müssen, galt es in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, unzählige schlecht unterhaltene Gebäude instand zu stellen. In dieser unruhigen Epoche hatte der

Staat ein Interesse an der Herrichtung ansehnlicher obrigkeitlicher Bauten in den Untertanengebieten.

Gegen Ende des Jahrhunderts entstanden auffallend viele Landkirchen. Obwohl sie zu einem guten Teil von den Kirchgemeinden finanziert und geplant wurden, ging die Initiative zu Um- und Neubauten oft vom Staat aus, und der Münsterwerkmeister lieferte häufig die Pläne.¹³ Die den Landkirchen inneliegende kulturgeschichtliche Leistung ist bescheiden im Vergleich zum Münsterbau und ohne überregionale Tragweite. Sie liegt in der vergleichsweise späten Anwendung barocker Raumgestaltung für die Schöpfung eines reformierten Landkirchentypus und in der zögernden Aufnahme klassischen Formengutes ins bauliche Vokabular. Immerhin sind unter den rund 30 Predigtsaalkirchen, die Abraham I Dünz zwischen 1660 und 1688 geplant und gebaut hatte, auch die ersten Querkirchen der Schweiz. Doch erst seinem Nachfolger Samuel Jenner gelangen ausgereifte barocke Raumschöpfungen.

Die vornehmste kulturelle Leistung der bernischen Architektur jener Zeit entstand nicht im Auftrag des Staates. Es sind Landsitze, für die zu jener Zeit in Auseinandersetzung mit dem klassischen französischen Barockschlösser eine neue Architekturkonzeption entwickelt wurde.

Gegen 1800 hatten die Werkmeister das Niveau gefällt, das sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu fortschrittlicheren und begabteren privaten Architekten eingestellt hatte, aufgeholt, vielleicht im Zugzwang, der durch diese Konkurrenz entstanden war. Es gab Werkmeister von Format: allen voran der letzte des Ancien Régime, Niklaus Sprüngli.

Das bernische 18. Jahrhundert hatte wieder Grossaufträge zu vergeben und sah auch grosse Architektur entstehen. Eine Bauwelle erfasste die Stadt und mit etwas Verzögerung auch die Landschaft. Bürgerhäuser wie obrigkeitliche Bauten erhielten das herrschaftliche, festliche Gewand des bernischen Spätbarock. Die Stadt nahm in dieser Zeit ihre bis heute prägende reiche Ausstattung an mit repräsentativen Privatbauten in den Gassen und staatlichen Monumentalbauten an städtebaulichen Schlüsselstellen.

In der Landschaft gab es unzählige komfortable Ausbauten von Landvogteischlössern, Pfarrhäusern und anderen Amtssitzen. Ihre Architektur eiferte den privaten Campagnen nach. Die Obrigkeit gab gegen die zunehmende Baulust der Amtsinhaber auf dem Land Gegensteuer. Mit zahlreichen Verordnungen versuchte sie den «unglaublichen Summen», welche die Instandstellungen und Umbauten der Landvogteischlösser und Pfarrhäuser jedes Jahr ausmachten, zuvorzukommen. Selbstverständlich liess man sich eine angemessene bauliche Selbstdarstellung etwas kosten. Doch man vergass darüber nie die Rechnung.

Werkmeister-Anforderungsprofil

Alle wichtigen Etappen des Berner Münsters wurden von fremden Architekten gebaut. Daniel I Heintz war der letzte in der Reihe.

Die Münsteraufbauphase ging nahtlos in die Renovationsphase über. Joseph Plepp, der Enkel des Münsterwölbbers Daniel I Heintz, führte 1635 die erste grössere Reparatur aus. Die Doppelrolle des Münsterwerkmeisters als Münsterrestaurator und Staatsarchitekt mag die bernische Verspätung in der Aufnahme barocker Architekturformen in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts mitbegruendet haben.

Nach der Münstervollendung, gleichzeitig mit der Beschränkung der Werkmeister-Auswahlgruppe auf die Berner Burger, wurden die beruflichen Anforderungen bescheidener. Für die Normalaufgaben, das waren Pfarrhäuser, Kirchen und andere obrigkeitliche Bauten in der Landschaft, brauchte es keine besonderen Qualifikationen. Eine wesentliche architektonische Problemstellung war die Findung praktikabler Normallösungen für Neu- und Umbauten, wie z. B. der Typus der reformierten Predigtsaalkirche von Abraham I Dünz. Große Architektur war nicht gefragt.

Für Spezialaufgaben zog man auswärtige Experten bei. Im 18. Jahrhundert, als eine ganze Reihe grosser und repräsentativer Staatsbauten in der Stadt geplant und gebaut wurde, fällt der Anteil an Planungen durch auswärtige Privatarchitekten ins Gewicht, nicht zuletzt auch als wesentlicher Beitrag zur bernischen Stilentwicklung.¹⁴ Die Ausführung lag dann jedenfalls trotzdem beim bernischen Bauamt. Auch einheimische qualifizierte Privatarchitekten kamen zum Zug, z. B. Albrecht Stürler.

Werkmeister und einheimische Fachleute

Die Werkmeister gehörten zu den besten Baufachleuten der Stadt. Münster- und Steinwerkmeister waren normalerweise zum Affen zünftig, der bernischen Gesellschaft der Steinhandwerker. Es gab vor allem Steinhauer; Zünftige mit höheren Ausbildungsstufen wie Steinmetzen und Bildhauer waren rar.¹⁵

Das berufliche Niveau der Steinhauer sank im 16. und 17. Jahrhundert. Die Stillegung des Münsterwerks nach der Reformation und das vorübergehende Verbot der Steinmetzen-Bruderschaft in der Eidgenossenschaft von 1522¹⁶ wirkte sich auch auf das städtische Handwerk aus. Die Südwalser Steinhauer und Steinmetzen, die an vielen Bauten des 16. und 17. Jahrhunderts ihr Können bewiesen, darunter die Berner Werkmeister Uli Jordan und Daniel I Heintz, füllten eine Marktlücke aus.

Im 18. Jahrhundert trat eine kleine Gruppe von akademisch geschulten Architekten auf, die den Staatsarchitekten zumindest ebenbürtig waren. Im zweiten Jahrhundertviertel war namentlich Albrecht Stürler den obrigkeitlichen Werkmeistern ausbildungsmässig und auch auf gestalterischer Ebene überlegen. Carl Ahasver von Sinner sei als Berner Privatarchitekt der 2. Jahrhunderthälfte genannt, der den Staatsarchitekten seiner Zeit in stilistischer Hinsicht voraus war.

Ausbildungswege

Daniel I Heintz war ein in der Bauhütte ausgebildeter Steinmetzmeister und Angehöriger der deutschen Bruderschaft.¹⁷ Der Lehrgang umfasste nach der Strassburger Bruderschaftsordnung von 1563 eine fünfjährige Lehre und eine einjährige Gesellenzeit auf Wanderschaft, worauf die Ausbildung als Kunstdiener, d. h. Bildhauer oder Parlier (d. i. der Werkmeister-Stellvertreter), noch einmal ein Jahr beanspruchte. Heintz führte ein Zeichen und war ein hervorragender Bildhauer. Er hatte Werkmeistererfahrungen, was in heutige Verhältnisse übertragen die Befugnisse eines entwerfenden und bauführenden Architekten einschliesst. Sie waren der Spitze der Bauhüttenhierarchie vorbehalten. Vorzugsweise gab der Vater seine Kenntnisse und Erfahrungen an den Sohn weiter. So entstanden Werkmeisterfamilien wie die Ensinger und eben auch die Heintz. Heintz war dazu auch «gelehrt», d. h. er war in der vitruvianischen Architekturtheorie bewandert.

Man darf als Mitgrund für die Schaffung des neuen Werkmeisteramtes für den Berner Münsterbau im Jahre 1581 annehmen, dass man hoffte, den Kirchenwölber Daniel Heintz für den Kirchenbau gewinnen und zur Übersiedelung von Basel nach Bern bewegen zu können.

Er gab seine reichen Kenntnisse und Erfahrungen an seinen Sohn Daniel II Heintz weiter, und dieser an den Enkel Joseph Plepp. Wir können bei allen drei davon ausgehen, dass sie das Werkmeisteramt kraft ihrer hohen Qualifikation erhielten.

Joseph Plepp hatte wahrscheinlich keine Bauhüttenformation, sondern war von Haus aus Maler und kam über die Vermessung zur Architektur. Er war trotzdem ein hervorragender Architekt und konnte sich auch im Steinmetzenhandwerk aus. Er vertritt als einziger in der Berner Werkmeisterreihe den in der Renaissance beheimateten Typus des in verschiedenen Disziplinen befähigten Künstlerarchitekten.

Sämtliche Werkmeister der Familien Dünz und Jenner in der 2. Hälfte des 17. und im 1. Viertel des 18. Jahrhunderts waren in der Berner Bauhütte ausgebildete Steinmetzen.¹⁸ Die Stadt Bern bestätigte in einer Resolution von 1597 die Strassburger Bruderschaftsordnung des Jahres 1563 mit Vorbehalt ihrer Souveränität als freie Stadt und vertrat die Auffassung, Bern solle wieder wie früher Haupthütte im Gebiet der Eidgenossenschaft werden.¹⁹ Dem von Daniel I Heintz begonnenen und von seinem Sohn weiterverfochtenen Vorstoss war kein Erfolg beschieden. Doch die Stadt Bern hatte ihren Willen kundgetan, ihre Bauhüttentradition weiterzuführen. Das internationale Ausbildungssystem der gotischen Bauhütten funktionierte zumindest im Gebiet der Strassburger Haupthütte auch dann noch, als an den Kathedralen nicht mehr gebaut, aber schon renoviert wurde.

In Strassburg wurde die Bauhüttentradition nach dem 30jährigen Krieg neu aufgenommen. Der Strassburger Münsterwerkmeister Johann Georg Heckler (1654–82) konnte «in der Nachkriegs- und Aufbauzeit wieder eine stattliche Anzahl von Gesellen um sich scharen, die das alte

Bruderschaftswesen aufleben liessen».²⁰ Dazu gehört Abraham I Dünz. Er hat sein Zeichen, seinen Namen und die Jahrzahl 1655 am Strassburger Münsterturm hinterlassen.²¹ Eine Holztafel im Liebfrauenwerk trägt die Aufschrift «Abraham Dientz von Bern», dazu Dünzens Meisterzeichen und das Datum 26. Dezember 1658.²² Der junge Dünz hat in seinen Strassburger Jahren offenbar entscheidende Anstösse zu seiner späteren Bauhüttenpolitik in Bern erhalten. Strassburg wurde ebenfalls von seinem Sohn Hans Jakob III Dünz aufgesucht. Auch er hat an der Turmrenovation gearbeitet.²³

Die unkomfortable Versorgungslage der Stadt Bern mit eigenen fähigen Baufachleuten in Verbindung mit dem Zwang, das Werkmeisteramt bernischen Burgern vorzubehalten, mochte der vordringlichste Grund gewesen sein, dass der Rat die Münsterbauhütte im 17. Jahrhundert als Rekrutierungsinstitut für die Werkmeisternachfolge unterstützte und auch Dynastiebildungen akzeptierte. Die gleichzeitig sich herausformenden zeitgemässen Berufsbildungswege blieben unbeachtet.²⁴

Zusätzlich zur gesellschaftlichen Auslese, die eine Werkmeisterwahl vorselektionierte, kam als zweite Bewerberauscheidung die Absolvierung der Münsterbauhütte. Die Berner Hüttenausbildung hatte zwar ihre ursprüngliche Zielsetzung, den Münsterbau, verloren und entsprach den tatsächlichen Werkmeisterpflichten nur noch teilweise, galt aber offenbar in Bern als Garantie für eine seriöse berufliche Formation. Die erneuerte Berner Bauhütte war im 17. Jahrhundert um einen der wichtigsten ihrer alten Grundsätze beraubt worden: des freien internationalen Künstleraustauschs.

Die Werkmeister im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts hatten keinen vorgezeichneten Ausbildungsweg mehr. Schiltknecht war Zimmermeister und hat sich auf bisher unbekanntem Weg zum Architekten weitergebildet. Auslandaufenthalte, vor allem Parisreisen, werden bei ihm und anderen mit guten Gründen vermutet. Offenbar reichte die Lehre in der Münsterbauhütte und die Wanderschaft – die ja vermutlich vor allem zu den noch bestehenden (zu restaurierenden) Münsterwerken führte – für die neuen Anforderungen an Entwurfskultur nicht mehr aus, und die Werkmeister suchten sich – vielleicht anhand von Architekturtraktaten – auf ein der Akademieschulung vergleichbares Niveau zu bringen.

Von Johann Jakob Jenner und seinem Zögling Niklaus Sprüngli wissen wir, dass sie die Akademie in Paris besucht hatten. Aufgearbeitet ist bisher nur der Ausbildungsweg des 1725 geborenen Niklaus Sprüngli.²⁵ Dieser hatte nach einer Lehre in der Münsterbauhütte ab 1746 die Architekturakademie Blondels in Paris besucht und Reisen nach England, Sachsen und Brandenburg im Gefolge des Festdekorateurs Servandoni unternommen. Bevor er nach 9 Auslandjahren zurückgerufen wurde, hatte er periodisch obrigkeitliche Ausbildungszüpfen erhalten.

Die staatliche Architektur gewann im 2. Jahrhundertviertel vor allem durch den Bezug von begabten ansässigen Privatarchitekten und auswärtigen Fachleuten an Modernität

und Qualität, in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die überragende Architektenbegabung des Werkmeisters Sprüngli. Dieser hatte eine zeitgemässse Akademieausbil-

dung in Paris und ausgedehnte Reisezeit genossen. Er war u. a. ein «Produkt» bernisch-obrigkeitlicher Künstler-Förderung.

ANMERKUNGEN

- ¹ Für den ganzen Abschnitt zur Verwaltungsorganisation vgl. BENEDIKT BIENHARD, *Verwaltungsgeschichtliches zum bernischen Bauwesen im 18. Jahrhundert*, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 36, 1974, S. 65–108.
- ² Je nach Bauaufgaben konnten noch weitere Instanzen beigezogen werden, z. B. der Kriegsrat, wenn es um militärische Bauten, die Zollkammer, wenn es um Strassenbau ging.
- ³ Einige Bemerkungen zur Transformation des sozialen und kulturellen Kapitals in ökonomisches Kapital: Die Grundbesoldung belief sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf 250 bis 300 Kronen; dazu kamen die freie Wohnung mit Garten, wahrscheinlich auch noch einige Naturalbezüge (Getreide, Wein, Holz). Dieser Grundlohn wurde aufgebessert durch Taglöhne (Arbeitstage im Dienste der Obrigkeit) und die gesonderte Bezahlung laut jeweiligem Verding für grössere Arbeiten. Dieser Grundlohn deckte knapp die Hälfte der Lebenshaltungskosten, die rund 600 Kronen betragen, abzüglich rund 130 Kronen für eingesparte Wohnungsmiete und Holz (HEINZMANN, *Beschreibung der Stadt und Republik Bern. Nebst vielen nützlichen Nachrichten für Fremde und Einheimische*, Bd. 2, Bern 1796, S. 76–85). Auf eine schlechte Konvertibilität der verschiedenen Kapitalarten deuten sowohl die Geltstage der Werkmeister Anthoni Thierstein und Niklaus Sprüngli (Geltstage, Personenregister im Staatsarchiv Bern) hin wie die an den «überrissenen» finanziellen Forderungen Abraham Wilds gescheiterten Verhandlungen über dessen Anstellung im Jahre 1728 (WERNER BANDI, *Heiliggeistkirche und Burgerspital. Ein Beitrag zur bernischen Bautätigkeit im 18. Jahrhundert*, Diss. Bern 1920, S. 22) und die spekulativen Tätigkeiten Niklaus Heblers, die dessen persönlicher Bereicherung dienten (PAUL HOFER/WALTER BIBER, *Regesten zur Baugeschichte des 16.–18. Jahrhunderts*, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde 7, 1947, S. 237, 238).
- ⁴ KLAUS SPEICH, *Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern*, Brugg 1984, S. 200. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*, 4: Die Stadt Bern. Das Münster, von LUC MOJON, Basel 1960, S. 53–57.
- ⁵ Vgl. Einleitung, S. 112 in diesem Heft.
- ⁶ So heisst es etwa im Ältesten Roten Buch (1549–1585), dass auf «clag, so etlich stuben von handwercken, vorab zun zimmerlügen gethan» die Annahme Fremder, die «mit wyb und kind oder alleinig sich hie niderzelassen begaeren wurde», eingeschränkt werden solle, dass aber Eid- und Bundesgenossen, «ouch künstler, artzet, büchsen und werckmeyster und handwerkslüt, die der statt dienstlich», von dieser Einschränkung ausgenommen seien, vgl. HERMANN RENNEFAHRT (Hrsg.), *Verfassung und Verwaltung des Staates Bern*, in: *Die Rechtsquellen des Kantons Bern: Stadtrechte* Bd. 5, Aarau 1959, S. 143. So oder ähnlich wiederholten sich diese Bestimmungen durch das ganze spätere 16. Jahrhundert, wobei die Werkmeister – «Architekten», Steinmetzen usw. – immer ausgenommen blieben. Zu diesen Ausnahmen gehörten – sicherlich unter vielen anderen – auch Daniel I Heintz und Uli Jordan.
- ⁷ Was für die Wahl in ein Staatsamt galt, hatte aber nicht automatisch auch Gültigkeit für die Auftragsvergabe. Bis ins 18. Jahrhundert hinein tauchen in Bern immer wieder auswärtige «Architekten» und Bauhandwerker auf – etwa Agrippa d’Aubigné im 17., Joseph Abeille, Jacques-Denis Antoine, Hans Beer im 18. Jahrhundert –, die obrigkeitliche Aufträge ausführten. Auch auf diesen Punkt wird unter dem Aspekt des kulturellen Kapitals zurückzukommen sein.
- ⁸ Die reinen Werkmeister Steinwerks wurden nur in zwei Fällen auch in den Rat der Zweihundert gewählt, wobei diese Wahl im Fall von Hans Thüring möglicherweise eine Entschädigung dafür war, dass er Daniel II Heintz auf dem Münsterwerkmeisteramt weichen musste und sozusagen zurückversetzt wurde.
- ⁹ HERMANN RENNEFAHRT (vgl. Anm. 6), S. 486.
- ¹⁰ KLAUS SPEICH (vgl. Anm. 4), S. 251–253.
- ¹¹ KLAUS SPEICH (vgl. Anm. 4), S. 179–263. Die im folgenden ausführten familiären Bezüge nach BERNHARD V. RODT, *Genealogien*, Manuscript Berner Burgerbibliothek.
- ¹² KLAUS SPEICH (vgl. Anm. 4), S. 191–192.
- ¹³ MARCEL GRANDJEAN, *Les Temples Vaudois*. Bibliothèque historique vaudoise, Lausanne 1988, S. 111–144.
- ¹⁴ Siehe Anm. 7.
- ¹⁵ HANS MORGENTHALER, *Die Gesellschaft zum Affen in Bern*, Bern 1937, S. 277–301.
- ¹⁶ PAUL KÖLNER, *Geschichte der Spinnwetternzunft zu Basel und ihrer Handwerke*, Basel 1931, S. 122.
- ¹⁷ Er nahm an der Strassburger Bruderschafts-Tagung im Jahre 1563 teil. VOLKER SEGHERS, *Studien zur Geschichte der deutschen Steinmetzenbruderschaft*, Diss. Berlin 1980, S. 228 und 248.
- ¹⁸ KLAUS SPEICH (vgl. Anm. 4), S. 194.
- ¹⁹ Die Berner Bauhütte hatte anlässlich der Strassburger Tagung wegen schlechter Amtsführung die Stellung als Haupthütte im Gebiet der Eidgenossenschaft verloren, die sie seit der Speyerer Tagung im Jahre 1464 innegehabt hatte.
- ²⁰ VOLKER SEGHERS (vgl. Anm. 17), S. 123.
- ²¹ Zeichen: Manuscript Jost (Zeichensammlung), Band 1 Nr. 15 F, Musée de l’Œuvre Notre Dame, Strasbourg. Name und Jahr: Freundschaftliche Mitteilung von Georges Herzog.
- ²² Es handelt sich um eine von drei Holztafeln mit Meister- und Geselleninschriften, die an Steinmetzentreffen zu «Schenken» erinnern. Laut der freundlichen Auskunft von Dr. Hans Zumstein, Conservateur du Musée de l’Œuvre Notre Dame, Strasbourg.
- ²³ KLAUS SPEICH (vgl. Anm. 4), S. 244.
- ²⁴ Die Angebote des 17. Jahrhunderts bestanden in der Ausbildung zum Festungsingenieur und in der akademischen Schullung. 1661 Eröffnung der königlichen Architekturakademie in Paris.
- ²⁵ PAUL HOFER, *Fundplätze – Bauplätze*, Bern 1970, S. 96, 97.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bernisches Historisches Museum, Bern (Foto S. Rebsamen).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Stadt Bern benötigte für ihre Bauaufgaben immer einen oder zwei städtische Werkmeister. Erstes Auswahlkriterium für eine Anstellung war seit dem frühen 17. Jahrhundert das soziale Kapital, die Gruppenzugehörigkeit, eines Kandidaten (Berner Burger, nicht am Regiment beteiligter Bürger); erst in zweiter Linie war das kulturelle Kapital entscheidend. Diesen Einschränkungen zum Trotz fand die Obrigkeit immer, auch für ihre grossen Bauvorhaben am Ende des 16. und seit dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts, geeignete Werkmeister. Im 16. Jahrhundert konnte sie Qualität noch importieren, im 18. Jahrhundert, nach der allgemeinen sozialen Abschliessung, wurde sie im eigenen Kreise fündig, zumindest nach-

dem sie begonnen hatte, in die Ausbildung von Werkmeistern zu investieren. In der Zwischenphase, einer Zeit zahlreicher, aber beschränkter Bauaufgaben (vor allem auf der Landschaft), begnügte man sich mit Werkmeistern, die traditionelle Ausbildungswege (Bauhütte, noch keine Akademieausbildung) durchlaufen hatten und – stilgeschichtlich – nicht unbedingt auf der Höhe der Zeit standen; für ausserordentliche Bauten holte man sich, wie auch die führenden privaten Bauherren, vorübergehend entsprechende fremde Fachleute nach Bern. So gelang es mit dem Werkmeisteramt, der eigenen Bürgerschaft eine Einkommensmöglichkeit zu sichern und anfallende Bauaufgaben trotzdem qualitätsvoll zu lösen.

RÉSUMÉ

La ville de Berne a toujours eu besoin d'un ou de deux contremaîtres. Depuis le début du 17^e s., le premier critère de choix a toujours été le capital social, c'est-à-dire l'appartenance du candidat à un certain groupe (bourgeois bernois, bourgeois non appartenant à un régiment); c'était en second lieu seulement que le capital culturel était pris en considération. Malgré ces restrictions, l'autorité publique a toujours su trouver des contremaîtres capables de réaliser les grands projets de construction de la fin du 16^e s. ainsi que ceux entrepris dès le 2^e quart du 18^e. Au 16^e, la ville pouvait encore faire venir des artisans qualifiés de l'étranger; au 18^e, après l'isolement social général, elle les trouvait à l'intérieur du pays, du moins après avoir investi des moyens dans la formation de contre-

maîtres. Pendant la phase intermédiaire – une période qui vit la réalisation de nombreux projets plutôt petits (surtout à la campagne) –, on se contentait de contremaîtres disposant d'une formation traditionnelle (chantier de construction, sans formation académique) qui – du point de vue de l'histoire du style – n'étaient pas tout à fait à la hauteur de l'époque; pour la réalisation de projets extraordinaires, on faisait appel – comme c'était la coutume chez les grands contremaîtres privés – à des spécialistes étrangers que l'on faisait venir à Berne. La création et le maintien du poste de contremaître a donc permis d'assurer le revenu de la propre bourgeoisie et de réaliser des projets de qualité.

RIASSUNTO

La città di Berna occupò sempre per l'edilizia urbana uno o due architetti municipali. Il principale criterio di scelta per questa carica era, fin dall'inizio del 17^o secolo, la posizione sociale, l'appartenenza a determinati gruppi (cittadino di Berna, cittadino non partecipante al governo). La sua preparazione culturale veniva in seconda linea. Ciò nonostante le autorità trovarono sempre maestri costruttori adatti anche per le grandi opere edili alla fine del 16^o secolo e a partire dal secondo quarto del 18^o secolo. Nel 16^o secolo essa si servì di competenti artigiani stranieri, nel 18^o secolo dopo una totale isolazione sociale, essa trovò ciò che cercava nella propria cerchia, per lo meno dopo aver cominciato ad investire nel-

l'istruzione di maestri costruttori. Nella fase intermedia, un periodo dai molteplici ma circoscritti compiti edili (specialmente nella campagna), ci si contentò di maestri costruttori di formazione tradizionale (cantiere, non ancora formazione accademica) e che stilisticamente non sempre erano al livello della loro epoca; per costruzioni eccezionali si invitavano a Berna, seguendo l'usanza della committenza privata dirigente, specialisti stranieri abili. Così con l'ufficio dei maestri costruttori si riuscì ad assicurare al proprio comune una possibilità di reddito e una soluzione qualitativamente buona per le costruzioni che si intendevano realizzare.

SUMMARY

The City of Berne has always required one or two master workmen to manage its building projects. The primary criterion for the post since the 17th century has been the candidate's social capital and group membership (a citizen of Berne, not a member of the Regiment); his cultural capital was of secondary importance. Despite these restrictions, the authorities always found qualified specialists, even for major projects at the end of the 16th century and in the second half of the 18th century. In the 16th century, it was still possible to import quality; in the 18th century suitable masters were found locally, at least after the city had begun to

invest in the training of master workmen. In the interim, an era of many smaller building projects (esp. in the country), the authorities made do with master workmen who had received traditional training in a construction shop without any formal schooling and were not necessarily top line craftsmen, at least in terms of style. For special buildings, the city, like leading individual patrons, imported outside specialists. The department of building and construction thus succeeded in guaranteeing its own citizens a means of income while carrying out special tasks with great quality.

II. Die Inszenierung des «Adeligen Landlebens» – Private Auftraggeber und bildkünstlerische Produktion im Bern der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

von GEORGES HERZOG und ELISABETH RYTER

In seinem Aufsatz «Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern», dem ersten ernsthaften Versuch, das Phänomen der bernischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts zu erfassen, schrieb Max Huggler 1962: «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 dies nicht durch den Import von Gemälden (...). 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 (...).».¹ Um diese «geschichtlichen Formen und Umstände» geht es nun in erster Linie, wenn wir versuchen wollen, etwas über die gesellschaftlichen Voraussetzungen für das relative Erstarken einer privaten Auftraggeberschicht zu erfahren. Als disziplinierende theoretische Stütze soll uns dabei der erweiterte Kapitalbegriff von Pierre Bourdieu begleiten.²

Schwerpunkte der bildkünstlerischen Produktion

Das 17. Jahrhundert stellt für Bern eine Zeit der Einführung und Etablierung neuer Bildthemen dar. Nach der nicht gerade bilderfreundlichen Epoche der Reformation hatte Bern, wie weite Teile des protestantischen Nordens, eben begonnen, sich eine neue, profane Bilderwelt aufzubauen. Dem vielseitig begabten Münsterwerkmeister, Bildhauer und Maler Joseph Plepp kommt dabei das Verdienst zu, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem Stilleben, der Stadtansicht und der Landschaftsvedute in Merianscher Manier diese neuen Bildthemen nach Bern gebracht zu haben. Etabliert und auf bernische Verhältnisse zugeschnitten wurden diese Themen in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem durch den aus Strassburg zugezogenen Maler Albrecht Kauw. Standen Plepp und – mit Einschränkungen – auch Kauw in der Tradition des Nordens, so spielten italienisch-französische Einflüsse im Werk Joseph Werners d. J. und dem seines Schülers Wilhelm Stettler eine prägende Rolle. Im Rahmen der Ausstattung neuer oder damals umgebauter Landsitze, wie Oberdiessbach, Utzigen, Toffen und Reichenbach, schufen sowohl Kauw als auch Werner beeindruckende Dekorationsprogramme. Neben diesen eher innovativen Beiträgen entstanden in Bern in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aber weiterhin Werke traditionellen Zuschnitts. Die Scheibenrissproduktion etwa befand sich zwar in einem künstlerischen

Zerfall, erfreute sich aber nach wie vor grosser Beliebtheit. Weitere Betätigungsfelder boten sich den Malern vor allem im Bereich des Portraits, der Heraldik und der ornamentalen Fassaden- und Raumdekoration.

Zur quantitativen Präsenz von Bildern in Berner Haushalten

Mobilität ist ein konstituierendes Merkmal von Tafelbildern: Sie können vererbt, verschenkt und verkauft werden. Durch Verluste und Verschiebungen sind die ursprünglichen Bestände an bildkünstlerischen Produkten einer relativ weit zurückliegenden Zeit nicht einfach aus den heute noch erhaltenen Werken zu erschliessen. Gehen wir jedoch trotz dieser Vorbehalte vom erhaltenen Bestand aus, bietet sich der zuverlässigste Eindruck wohl dort, wo Bilder als feste Bestandteile in ein umfassendes Ausstattungskonzept integriert wurden. Ihre relative Immobilität hat grössere Verschiebungen und Verluste mancherorts verhindert.

Das herausragendste Beispiel eines Berner Ausstattungsensembles aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts befindet sich im 1666–1668 erbauten Schloss von Oberdiessbach. In seine in der Folge ausgestatteten Räume sind über zwanzig Leinwandgemälde und zwei bemalte Holzdecken integriert.³ Das Themenspektrum der vorwiegend als Supraporten und Cheminéeaufsätze ins Dekorationssystem einbezogenen Bilder reicht von italianisierenden Grottendarstellungen über mythologische Szenen bis zu holländisch anmutenden Marinebildern und besitzerbezogenen Herrschaftsallegorien (Abb. 1).

Eine wichtige schriftliche Quelle für die Präsenz von Bildern in Privathäusern stellen die Geltstagsrödel dar. Diese enthalten detaillierte Verzeichnisse der Konkursmassen und sind für die Stadt und die Landgerichte Berns seit 1646 erhalten.⁴ Bei der Durchsicht der ersten fünfzig Geltstagsrödel aus den Jahren 1646 bis 1665 ergibt sich folgendes Resultat: 36 Prozent der Konkursiten besassen Bilder, und wenn man von den wenigen, eindeutig aus dem Rahmen fallenden Grossbeständen absieht, so ergibt sich eine Zahl von durchschnittlich 18 Einheiten pro Haushalt. Bilderbesitz fällt zudem bis auf wenige Ausnahmen mit Büchersbesitz zusammen und war neben Möbeln, kostbaren Stoffen und Silbergeschirr die am weitesten verbreitete Form von objektiviertem kulturellem Kapital. Das Sozialprofil der Bilderbesitzer ist sehr heterogen, es reicht vom Hutstaffier bis zum obrigkeitlichen Venner. Die breite



Abb.1 Ausgemalter Empfangssalon, von Albrecht Kauw (und Werkstatt?), um 1675. Oberdiessbach, Neues Schloss.

Verteilung sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Besitz von objektiviertem kulturellem Kapital doch in erster Linie Sache der politischen Führungsschicht war. Hier ist Regel, was in sozial tieferen Schichten eher Ausnahme zu sein scheint.

Während die Geltagsrödel recht aufschlussreiche technische und thematische Angaben zu den Bildern enthalten, sucht man vergebens nach Autorennamen, und dies obwohl als Schätzer bekannte ortsansässige Maler wie Kauw und Werner eingesetzt wurden. Das technische Spektrum reicht vom einfachen Kupferstich über das Aquarell bis zum grossangelegten Ölgemälde. Dort, wo wir inhaltliche Angaben zu den einzelnen Werken haben, zeigt sich, dass nur bei den wenigsten Besitzern ein eindeutiger Auftraggeber- oder Kunstsammlerwille auszumachen ist. Die meisten Inventare deuten auf zufällig zusammengekommene Bestände. Am häufigsten vertreten sind eindeutig Portraits. Entweder handelt es sich dabei um Bilder aus dem Kreis der Besitzerfamilie, um solche von wichtigen Persönlichkeiten der Zeitgeschichte, oder aber sie haben berufsspezifische Bezüge zum Besitzer. Als nächstwichtigste Kategorie sind die topographischen Arbeiten zu erwähnen: sehr beliebt waren Landkarten und Planveduten. Seltener, aber in unternander vergleichbaren Zahlen, kommen Stilleben, biblische, allegorische

und mythologische Inhalte vor. Relativ wenig verbreitet waren offenbar Historienbilder.

Nach diesem Versuch, uns dem durchschnittlichen bilderbesitzenden Konkursiten anzunähern, möchten wir nun einen der oben ausgeklammerten Fälle von überdurchschnittlich grossem Bilderbesitz betrachten. Den 1658/59 kurz nach seinem Tod vergeltstagten Venner Vinzenz Wagner könnte man als passionierten Bilderbesitzer bezeichnen, wurden doch allein in seinem Stadthaus an der Junkerngasse (Nr. 45) in Bern gegen 350 Bilder gezählt.⁵ Er besass jedoch nicht nur mehr Bilder als der Durchschnitt, diese müssen – wie aus den Schätzpreisen hervorgeht – auch von weitaus besserer Qualität gewesen sein. Aufgrund des Geltagsinventars kann die Bilderausstattung seines Hauses Raum für Raum rekonstruiert werden. Betrachten wir die grosse Zahl der für die einzelnen Räume erwähnten Werke, ersteht vor uns das Bild barocker Gemäldekabinette, wo Bilder gleichsam die Tapete ersetzen. Nicht zufällig findet sich die reichste Ausstattung im Festsaal des Vorderhauses: Hier hingen insgesamt 73 Bilder. Unter ihnen sind 18 Portraits, die verschiedene Personen aus dem Umkreis des französischen Königshauses darstellen. Wahrscheinlich handelte es sich dabei um grosse Kupferstiche, während in der sogenannten schönen Stube eine Auswahl der gleichen Personen auf Ölgemälden zu identifizieren ist.

Drei weitere Portraits im Festsaal zeigen lokale Persönlichkeiten, u. a. den Münsterwerkmeister Daniel Heintz I oder II und seine Frau. Erstaunlicher als die grosse Zahl der Portraits ist die Erwähnung von 18 Früchte- und Jagdstilleben – ein weiterer Beleg für die Verbreitung dieser Gattung in Bern – und von 13 Heiligenbildern und biblischen Szenen, die zum Teil vorreformatorischen Ursprungs gewesen sein müssen. Die restlichen 21 Gemälde sind schwieriger zu gruppieren oder gar nicht zu identifizieren.

Die geschätzte Gesamtsumme der Bilder im Stadthaus Venner Wagners entspricht immerhin gut 13 Prozent des geschätzten Wertes dieser Liegenschaft, die ein sehr grosses Haus mit beachtlichem Umschwung an Berns bester Lage umfasste. Auch wenn sein Bilderbesitz das bernische Normalmass sprengt, ist Wagner wohl nicht in erster Linie als systematischer Sammler zu betrachten, dessen Interesse sich allein auf Bilder konzentrierte. Auf seinen Einkaufstouren in Paris deckte er sich neben Bildern auch mit Kleidern, Möbeln, Tapisserien, Vorhängen und Tulpenzwiebeln ein – alles Gegenstände eines statusgemässen Prestigekonsums. Mit seinem aufwendigen Lebensstil versuchte er einerseits seiner für bernische Verhältnisse hohen sozialen Position als Venner gerecht zu werden. Andererseits äussert sich darin auch sein Weg als Aufsteiger, der die Konkurrenz mit den etablierten Familien herausforderte. Neben seinem grossen Stadthaus in Bern und den Besitzungen in der Waadt waren die Bilder für ihn ein wichtiges Mittel der Selbstdarstellung, geeignet, seinen zeitweiligen Reichtum und seine soziale Stellung adäquat umzusetzen. Wagners Lebensstil ist ein Beispiel für das, was Elias als das Ethos des Statuskonsums bezeichnet.⁶ Im Gegensatz zum berufsbürgerlichen Verhaltenskodex, wo sich die Höhe des

Verbrauchs dem Niveau der Einnahmen unterzuordnen hat, bestimmt hier die gesellschaftliche Position den Umfang der Ausgaben. Einen standesgemässen Haushalt zu führen ist unumgänglich, wenn die erreichte Stellung gesichert werden soll. Das gilt erst recht für diejenigen, welche ihren sozialen Status verbessern möchten.

Die Auftraggeber

Die rekonstruierbaren Aufträge an die Maler Albrecht Kauw und Joseph Werner legen uns eine Spur zu den bernischen Auftraggebern. Unser Hauptinteresse gilt dabei jenen, die über die weitverbreiteten Portraits hinausführten. Die zehn wichtigsten Auftraggeber⁷, die sich in diesem Zusammenhang anbieten, stammten alle aus etablierten oder zumindest aufstrebenden Familien des bernischen Magistratenstandes. Auch diejenigen unter ihnen, die – wie der vorher erwähnte Venner Vinzenz Wagner – als Aufsteiger zu bezeichnen sind, verfügten von Anbeginn an über einiges soziales Kapital. Von den meisten ist bekannt, dass sie eine standesgemäss Erziehung erhielten, die in der Regel mit Auslandaufenthalten verbunden war. Einer war Page am Hof in Heidelberg, die meisten verbrachten zumindest einige Jahre in fremden Diensten oder auf Reisen. Das Ziel dieser Aktivitäten war nicht, eine spezifische Ausbildung zu erwerben, vielmehr ging es darum, sich einen standesgemässen Lebensstil anzueignen. Ein illustrativer Beleg dafür sind die Verhaltensregeln, die Franz Ludwig von Erlach zu Beginn des 17. Jahrhunderts von seinem Vater, dem berühmten Schultheissen gleichen Namens, erhalten hatte: Darin steht unter anderem: «*In Stetten, do wir hinkommen werden, sol ich mich zu g Lehrten Lüten fügen und Kundschaft machen, och mich mit miner Latin üben, domit ich deren nit vergess, sunders dieselbige sampt der welschen Sprach besser lern und ergrifen mög. In gemelten Stetten sol ich uferzeichnen, was für Antigiten oder andere Sachen (sich) da zutragen hand oder in der Zit zutrugend (...) domit ich in ehrlicher Gesellschaft, wo sy gedacht wurd, auch darzu reden könnte*».⁸ Konfrontiert man diese Instruktionen mit der Anweisung, sich allmorgendlich zu kämmen und zu waschen sowie das Lesen und Schreiben zu üben, zeigt sich ein zeittypisches Bild. Ein Minimum an täglicher Hygiene, einige Kenntnisse in Lesen und Schreiben, in Französisch und Latein, die Fähigkeit zu konversieren sind Merkmale einer Bildung, die damals nicht nur in Bern für eine Karriere ausreichte und die – was für unsere Fragestellung noch wichtiger ist – auch die Grundlage der visuellen Kompetenz und des künstlerischen Geschmacks der untersuchten Auftraggeber war.

Betrachten wir die Karriereverläufe der eingangs erwähnten Auftraggeber, so zeigt sich ein erstaunliches Mass an Übereinstimmungen. Neun von zehn wurden Mitglieder des grossen Rates, d. h. sie entschieden sich für eine Magistratenlaufbahn. Die Hälfte von den Grossräten beschlossen ihre Karriere an der Spitze der Ämterhierarchie: Zwei wurden Venner, einer Seckelmeister, und ein

weiterer brachte es sogar bis auf den Schultheissenthron. Alle besaßen Schlösser mit Herrschaftsrechten, daneben zum Teil auch noch Rebgüter. Vier von ihnen übernahmen diverse Gesandtschaften, waren also auch gegen aussen Vorzeigefiguren. Sechs werden ausdrücklich als reich bezeichnet. Das Geld war entweder ererbt, in fremden Diensten oder auch unternehmerisch erworben.

Die wichtigsten Auftraggeber von Werner und Kauw sind gleichzeitig typische wie atypische Vertreter des bernischen Magistratenstandes. Typisch ist, dass sie bis auf einen, der während zwanzig Jahren in fremden Diensten stand, alle im Grossen Rat sassen, von dem aus eine Magistratenlaufbahn überhaupt erst möglich war. Untypisch ist die Konzentration von reichen, zum grossen Teil sehr hohen Magistraten. Als ihrerseits relativ statushomogene Gruppe waren sie zu einem statuskonformen Lebensstil verpflichtet, der an Prachtentfaltung den des durchschnittlichen bernischen Magistraten weit übertraf. Und in diesem Übertreffen liegt zugleich auch ein Teil der Begründung des Aufwandes.

Das für einen bernischen Auftraggeber offenbar typische Sozialprofil zeigt die Notwendigkeit, den geläufigen Kapitalbegriff zu erweitern. Seine Position ist keineswegs nur durch das ökonomische Kapital bestimmt, über das er verfügen kann. Ebenso wichtig ist dafür auch sein soziales Kapital in Form seiner Herkunft und seiner Beziehungen. Sein inkorporiertes und sein objektiviertes kulturelles Kapital sind bestimmende Merkmale des Lebensstils, der die Zugehörigkeit zu den Gleichgestellten und die Distanzierung gegenüber sozial Tieferstehenden dokumentiert.

Die Produzenten

Zeitgenössische Nachrichten über das Selbstverständnis der in Bern tätigen Maler sind rar. Um sich das Privileg einer eigenen Geschichte leisten zu können, bedarf es schon eines bestimmten sozialen Status oder eines bestimmten künstlerischen Selbstverständnisses. Nicht zufällig stammt die wichtigste Selbstdarstellung von einem Maler, der einerseits immerhin dem bernischen Magistratenstand angehörte und der andererseits in seiner Kunstauffassung eher dem international aufstrebenden Akademismus verpflichtet war. Wilhelm Stettler berichtet in seiner Autobiographie über seine Studienaufenthalte bei Joseph Werner in Paris und über seine Bildungsreisen nach Holland, Deutschland und Italien. Wenn er sich über die prekäre Auftragssituation der einheimischen Künstler in Bern auslässt, mag neben seiner eigenen Enttäuschung auch das fehlende Verständnis für den Akademismus seines verehrten Lehrmeisters Joseph Werner mitgeschwungen haben. Stettlers Bemerkung, «*dass wenn ein frömling der Mahler allhier kommt, wie schlecht er auch schier seyn mag, er dennoch alsobald einen solchen starken Zulauf und Verdienst hat; gleichs als wenn man ohne die Mahlerei nit leben könnte*»⁹, zeigt, dass man sich in Bern – wie bei den Werkmeistern – mehrheitlich auf zugezogene Kräfte verliess.

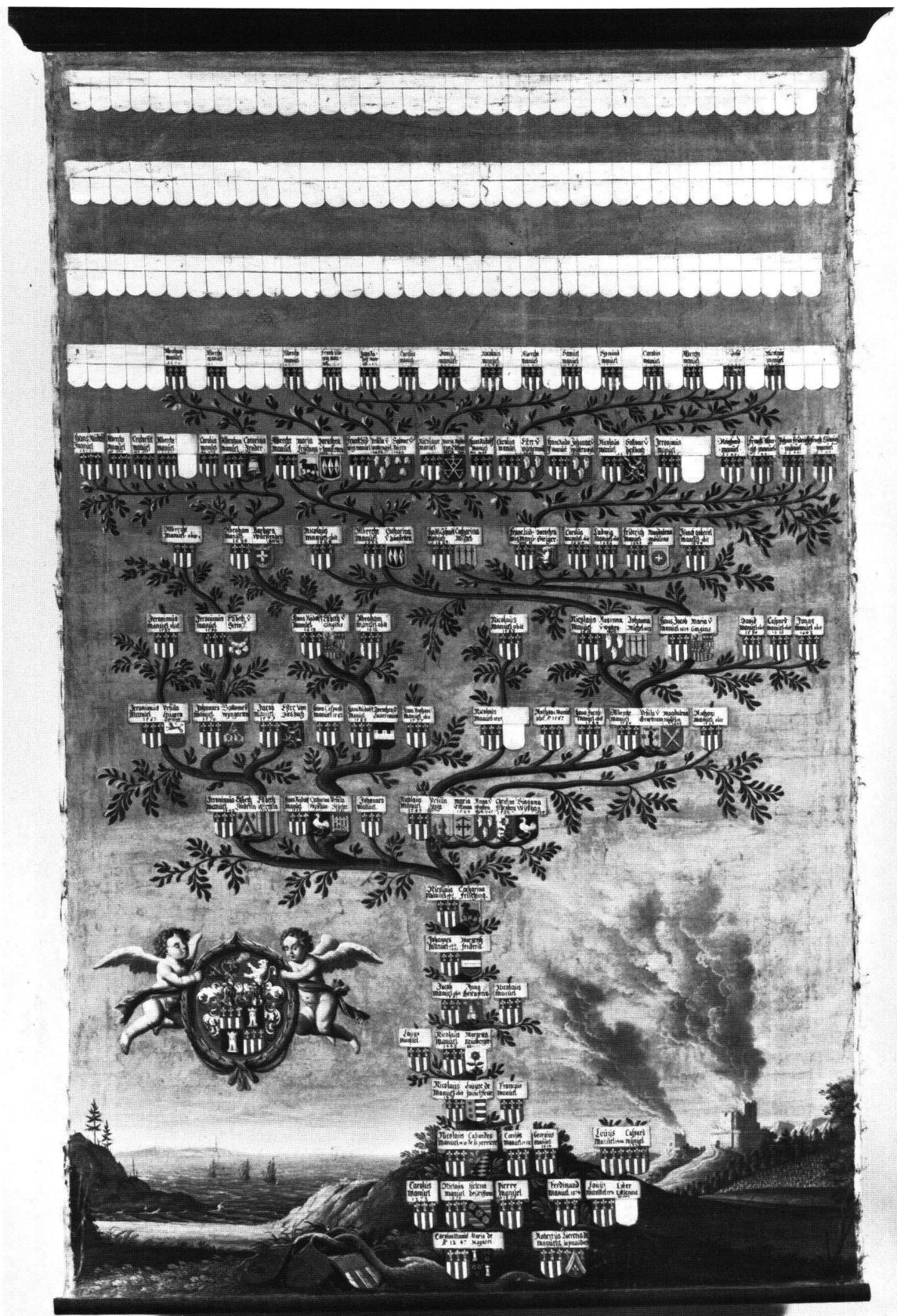


Abb. 2 Stammbaum der Familie Manuel, von Albrecht Kauw, um 1674. 213 × 136 cm. Bernisches Historisches Museum, Bern (Inv.-Nr.1828).

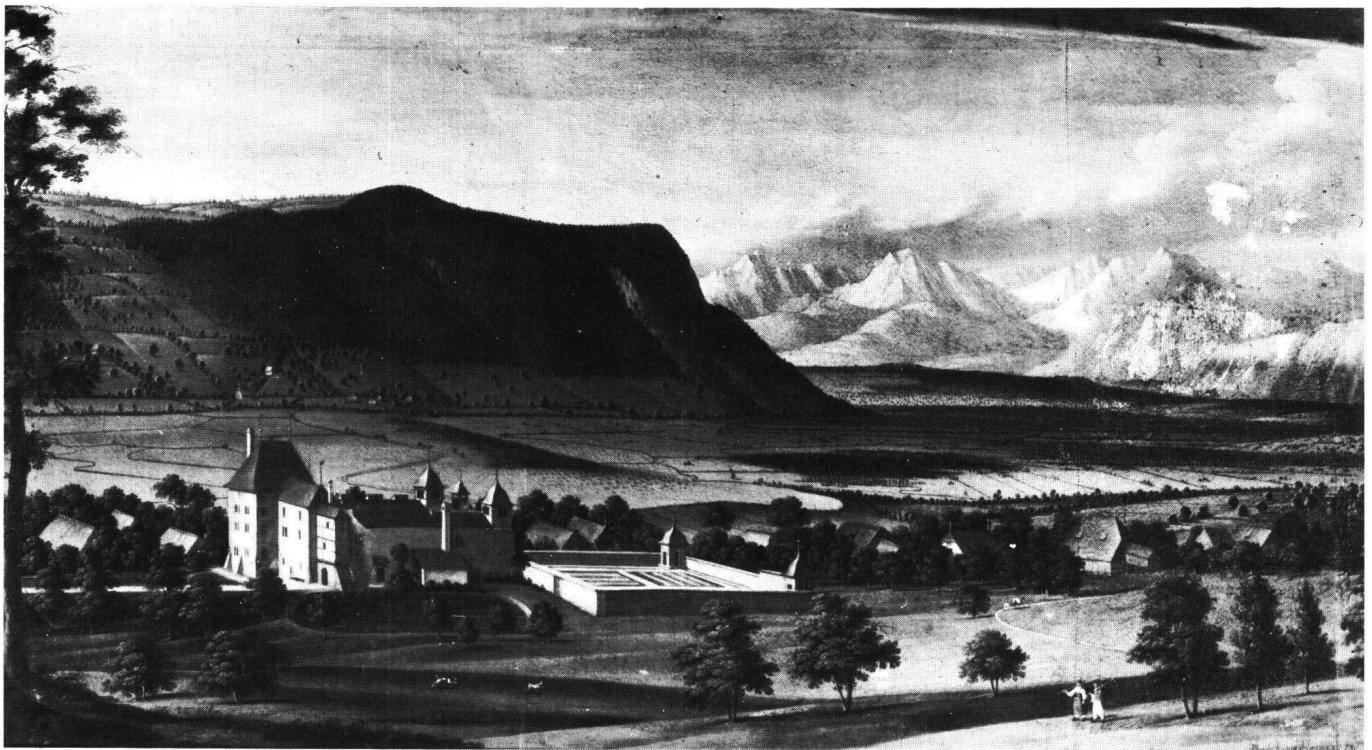


Abb. 3 Schloss Toffen von Nordwesten, von Albrecht Kauw, 1673. 96 × 178 cm. Privatbesitz.

Die Beispiele von Plepp, Kauw und Johannes Dünz, welche in relativ jungen Jahren nach Bern gekommen waren und dort bis an ihr Lebensende geblieben sind, beweisen, dass ein Absatzmarkt für Bilder durchaus existierte. Wenn sich also Künstler wie Werner und Stettler über das Ausbleiben von entsprechenden Aufträgen beschwerten, dürfte dies auch aus ihrem künstlerischen Selbstverständnis heraus zu begründen sein. Das heisst, für einen akademisch ausgerichteten Künstler mit gesellschaftlichen Ambitionen vom Typus eines Joseph Werner war in Bern kein Platz. Gerade der Fall des vielbeschäftigen Albrecht Kauw, der aus einer angesehenen Strassburger Kaufmannsfamilie stammte, in Bern aber zeitlebens nicht ins Burgerrecht aufgenommen wurde, demonstriert, dass die Berner Obrigkeit in jener Zeit der Abschliessung des Patriziats an einem sozialen Aufstieg ihrer Maler in keiner Weise interessiert war. Gefragt waren die Dienste eines technisch gut ausgebildeten, vielseitig einsetzbaren Malergeneralisten mit einem letztlich eindeutig handwerklich orientierten Selbstverständnis. Dieser musste fähig und willens sein, von der einfachen Fass- und Dekorationsmalerei bis hin zu anspruchsvollen Raumausstattungsprogrammen den vielfältigen Wünschen seiner Auftraggeber zu entsprechen.

Funktionen bildkünstlerischer Produkte für die Auftraggeber

Entscheidungshintergrund bei der Formulierung und Vergabe von Aufträgen war das, was Bourdieu mit dem

Begriff Habitus umschreibt.¹⁰ Er versteht darunter ein zwar auf Ziele gerichtetes Handeln, ohne deshalb bewusst auf sie hinorientiert oder durch sie geleitet zu sein. Dieses zugleich unbewusste *und* zielgerichtete Verhalten bestimmt gleichzeitig den individuellen Handlungsspielraum und die gruppenspezifischen Handlungsstrategien. Das Ziel, worauf jegliches Handeln – sei es bewusst, sei es unbewusst – sich richtete, war in unserem Beispiel die Sicherung der Herrschaft. Diese Herrschaft kann im Weberschen Sinne als traditional bezeichnet werden. Sie begründet ihre Legitimität mit der «Heiligkeit ihrer altüberkommenen Ordnungen».¹¹ In Bern sprach man in diesem Zusammenhang von der von Gott eingesetzten Obrigkeit, deren Mitglieder ihre Zugehörigkeit mit den militärischen und politischen Verdiensten ihrer Vorfahren rechtfertigten.

Es gab nun verschiedene Wege, das Anliegen nach Herrschaftssicherung bildkünstlerisch umzusetzen. Am offensichtlichsten ablesbar ist es in den Portraits, in den genealogischen und in den heraldischen Arbeiten. In der Regel liessen sich die bernischen Magistraten in ihren Amtsstrachten und mit den entsprechenden Attributen malen. Im Vordergrund steht deutlich die soziale Position und nicht das Private. Da nicht Ausbildung und individuelle Leistung, sondern Geburt über die Zugehörigkeit zum Magistratenstand entschieden, kam notwendigerweise der Herkunft, der Familie, eine zentrale Bedeutung zu. Das Portrait erfüllte seine Funktionen nicht nur, indem es die Abgebildeten als Individuen in allen Ehren und Würden wiedergab, es wurde häufig auch zu einem Bestandteil einer Ahnenga-

lerie. In einer Gesellschaft, deren Legitimitätsmuster auf Tradition beruht, wird eine solche Ahngalerie zu einem wichtigen Faktor: Sie belegt den Herrschaftsanspruch einer Familie durch die Länge der Reihe der herrschaftsausübenden Ahnen. Diese Vorfahren bestimmen den Marktwert eines Namens, der für seine Träger und Trägerinnen wiederum soziales Kapital darstellt. Die porträtierten Gattinnen stellen die Verbindungen zu andern einflussreichen Familien dar – ein Beziehungsgeflecht, welches das soziale Kapital zusätzlich erhöht.

Eine andere Form, die Familie und ihre Verbindungen zu dokumentieren, waren die Stammtafeln und Stammbücher, die in der Regel einem Maler in Auftrag gegeben wurden. Hier liess sich nun das soziale Kapital in aller Ausführlichkeit demonstrieren. Und wo die Ahnenreihe nicht die gewünschte Länge oder Qualität aufwies, wurde mit Erfundenen phantasievoll nachgeholfen. Dieser Vorgang lässt sich am Beispiel des Stammbaumes der im 15. Jahrhundert aus Lyon zugewanderten Kaufmannsfamilie Manuel (Abb. 2) sehr schön zeigen. Mittels einer abenteuerlichen Herkunftsgeschichte versuchte die Familie, der notabene auch der Maler Niklaus Manuel Deutsch angehörte, ihre bürgerliche Herkunft zu verschleiern und berief sich auf legendäre Vorfahren aus dem bretonischen Adel, die angeblich im Hundertjährigen Krieg von den Engländern aus ihren Stammländern vertrieben worden waren. Albrecht Kauw, der Maler des Stammbaumes, visualisierte diese Geschichte in der Hintergrunddarstellung: Zu sehen sind die vom Meer her sich nähernden englischen Schiffe und die brennenden Stammburgen der beiden unglückseligen Junker. Den Stammbäumen kamen in einer Zeit der Abschliessung ganz handfeste Funktionen zu: Sie mussten den Beweis erbringen, dass die betreffende Familie kraft Tradition Anspruch auf die ökonomisch nutzbaren Privilegien des Magistratenstandes hatte. In diesem Zusammenhang ist auch speziell auf die Verwendung von Wappen in

Bildnissen hinzuweisen. Sie erfüllten die Aufgabe einer Etiquette im wörtlichen Sinn und waren gleichzeitig auch die zeichenhafte Zusammenfassung eines Stammbaumes.

Wie die Portraits sind auch die Berner Landschaftsbilder aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts keine funktionslosen Abbilder. Ihre Inhalte sind vielmehr Beschreibungen der oft mit Herrschaftsrechten verbundenen Landsitze und Schlösser (Abb. 3). Weit wichtiger als beispielsweise die Wiedergabe der schönen Aussicht aus den Fenstern seines Herrenhauses war für den Auftraggeber das Portrait des Hauses selbst, eingebettet in eine Landschaft, die in der Regel ebenfalls zu seinem Besitz gehörte. Damit wird dem Betrachter auch gleich ein Hinweis auf den ökonomischen Hintergrund des Besitzers gegeben. Der Rentenbezug aus Landbesitz war schliesslich im vorindustriellen Europa diejenige Einkommensform, die weitaus am meisten Prestige brachte.

Ein Phänomen, dem wir nun noch unsere besondere Aufmerksamkeit schenken möchten, ist die bernische Stillebenmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Am Beispiel des 1662 für den Pokuliersaal von Schloss Toffen gemalten Obst-, Gemüse- und Früchtestillebens (Abb. 4) möchten wir die Funktion dieser Gattung für den bernischen Kontext umreissen. Das Bild mit den eindrücklichen Massen von 117 cm auf 303 cm zeigt über siebzig verschiedene Obst-, Nuss- und Gemüsesorten. Es liest sich wie ein Inventar oder ein Musterkatalog der Produkte der Toffener Schlossgüter. Allegorische Hintergründe, wie sie sich in der holländischen und deutschen Stillebenmalerei dieses Zeitraumes finden, sucht man hingegen vergebens. Vergleicht man das Toffener Bild mit dem 1639 erstmals publizierten *Pflantz-Gart* des bernischen Landvogtes Daniel Rhagor, macht man die erstaunliche Feststellung, dass es sich als Illustration dazu lesen lässt. Sämtliche auf dem Bild dargestellten Pflanzen werden in Rhagors praxisbezogener Anleitung zum Obst-, Gemüse- und Weinbau genau be-



Abb. 4 «Segen des Landes», Gemüse- und Früchtestilleben mit Hahn und Haustauben, von Albrecht Kauw, 1662. 117 × 303 cm. Privatbesitz.

schrieben. Selbst die auf dem Bild dargestellte, damals noch kaum verbreitete Kartoffel oder die als Gewächse wärmerer Gegenden bekannten Granatäpfel, Feigen, Melonen, Zitrusfrüchte und Artischocken werden im Buch als Pflanzen vorgestellt, die bei entsprechender Pflege auch in unseren Breiten gedeihen können.

Die Sorgfalt, mit welcher Rhagor die einzelnen Pflanzen beschreibt, ist auch auf dem Stilleben von Kauw zu beobachten. So sind darauf nicht weniger als neun verschiedene Kirschen-, fünf Apfel- und vier Birnensorten auszumachen. Die differenzierte Beobachtung und der Wille, jedes Ding für sich im besten Licht zur Geltung zu bringen, entspricht wiederum Rhagors Schweise.¹² Die Art, wie dieser seine Anleitungen betont auf persönliche Erfahrung und Naturbeobachtung gründete, zeigt, dass er dem zeitgenössischen empirischen Wissenschaftsverständnis nahestand.

Man darf davon ausgehen, dass Rhagors *Pflantz-Gart* in den Kreisen der potentiellen Auftraggeber für Bilder stark verbreitet war, überreichte doch der Autor jedem Mitglied des grossen Rates ein Exemplar seines Werkes. Rhagor weckte oder nährte damit zumindest bei den begüterten Landbesitzern das hortikulturelle Interesse. Der gepflegte Pflanzenbau, der im 17. Jahrhundert in Europa zunehmend zu einem wichtigen Bestandteil des sogenannten adeligen Landlebens¹³ wurde, fand auch in Bern Eingang. Dies

zeigen mehrere erhaltene Pflanzeneinkaufslisten, welche die Einfuhr von Pflanzenraritäten durch bernische Gutsbesitzer belegen.¹⁴ Es versteht sich von selbst, dass diese üppige Welt patrizischen Landlebens stark zu dem Lebensstil der bürgerlichen Untertanen kontrastierte. Der Pflanzenbau bereicherte die patrizische Tafel und konnte so zu einem weiteren Mittel des sich Absetzens und der Repräsentation werden, zu einem Statussymbol in einer Welt, in der sehr oft Knappheit an Existziellem herrschte.

Es kann nun nicht weiter erstaunen, dass die pflanzbegeisterte Oberschicht sich in der Folge nicht mehr damit begnügte, die Erzeugnisse ihres gärtnerischen Eifers auf den vergänglichen Weg durch die Küche auf die Tafel zu schicken. Gleichsam in Öl konserviert sollte der Reichtum der Gärten fortan dauernd die Esszimmerwände der herrschaftlichen Landsitze schmücken. Gerade am Beispiel der Stilleben lässt sich für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigen, dass die bildkünstlerische Produktion in Bern durchaus eigenständig sein konnte. Wir erheben nicht den Anspruch, diese Bildgattung sei in Bern erfunden worden, doch scheint sie den lokalen Auftraggeberbedürfnissen sehr entgegengekommen zu sein. Anpassungsfähige und vielseitige Maler wie Kauw wussten ihr eine Form zu geben, die der durch Landwirtschaft geprägten visuellen Kompetenz¹⁵ der Auftraggeber sehr entgegenkam.

ANMERKUNGEN

- ¹ MAX HUGGLER, *Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 22, 1962, S. 118–119.
- ² Vgl. Einleitung, S. 112–113.
- ³ Als Urheber dieser Bilder konnte in jüngster Zeit Albrecht Kauw (mit Werkstatt?) identifiziert werden (G. Herzog).
- ⁴ Sie befinden sich im bernischen Staatsarchiv (B IX 1408 ff.).
- ⁵ Geltstag von Vinzenz Wagner, Staatsarchiv Bern, B IX 1408, Nr. 6.
- ⁶ NORBERT ELIAS, *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1983, v. a. S. 103 ff.
- ⁷ Es handelt sich um Mitglieder der Familien von Erlach, Fischer, Jenner, Lerber, Manuel, Tillier, Wagner, von Wattenwyl (2), von Werdt.
- ⁸ TH. DE QUERVAIN (Hrsg.), *Lebensregeln für einen jungen Berner Patrizier*, in: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, 1950, S. 191.
- ⁹ JÜRGEN GLAESEMER, *Joseph Werner*, Zürich 1974, S. 91, Dok. 30.
- ¹⁰ *Der Kampf um die symbolische Ordnung. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Axel Honneth, Hermann Kocyba und Bernd Schwibs*, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 61/62, 1986, S. 150 ff.
- ¹¹ MAX WEBER, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundrisse einer verstehenden Soziologie*, Tübingen 1980, S. 130 ff.
- ¹² Grundlegend für das Verhältnis von Empirie und Malerei: SVETLANA ALPERS, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, Kapitel 3.
- ¹³ OTTO BRUNNER, *Adeliges Landleben und Europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612–1688*, Salzburg 1949.
- ¹⁴ Die Beschaffung fremder Pflanzen ist beispielsweise für Albrecht von Wattenwyl, Vinzenz Wagner und Daniel Rhagor zu belegen.
- ¹⁵ Zum Thema der visuellen Kompetenz vgl.: MICHAEL BAXANDALL, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1977, Kapitel 2.

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 3: Kunstdenkmäler des Kantons Bern (Foto M. Hesse).
 Abb. 2: Bernisches Historisches Museum, Bern (Foto S. Rebsamen).
 Abb. 4: Kunstmuseum, Bern (Foto M. Hesse).

ZUSAMMENFASSUNG

Im Laufe des 17. Jahrhunderts orientiert sich die bildkünstlerische Produktion in Bern zunehmend an den wachsenden Bedürfnissen einer privaten Auftraggeber Schicht. Im Zusammenhang mit der Ausstattung herrschaftlicher Landsitze erwachsen den zumeist von auswärts zugezogenen Malern neue Betätigungsfelder. Das Portrait, die heraldische Darstellung, aber auch das Stilleben, die Landschaftsvedute sowie ganze Raumausstattungsfolgen mit Ideallandschaften und Allegorien widerspiegeln das Selbstverständnis des aufstrebenden und sich gleichzeitig abschliessenden

Patriziats. Die vorliegende Arbeit versucht – unter Zuhilfenahme des erweiterten Kapitalbegriffs des französischen Soziologen Pierre Bourdieu – den Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichem Rahmen und bildkünstlerischer Produktion auf die Spur zu kommen. Es zeigt sich, dass gerade in einer betont ständischen, auf Abschliessung bedachten Gesellschaft neben dem ökonomischen auch dem sozialen und dem kulturellen Kapital eine tragende Rolle zukommt.

RÉSUMÉ

Au 17^e siècle, la production picturale s'orientait à Berne en fonction de la demande croissante d'une certaine couche de clients privés. Dans le cadre de la décoration intérieure des manoirs seigneuriaux, les peintres – étrangers pour la plupart – gagnèrent de nouveaux champs d'activité. Le portrait, la configuration héraldique, mais aussi la nature morte, le paysage et des suites entières de salles décorées de paysages idéalisés et d'allégories reflètent un

patriciat montant en train de s'isoler. Les auteurs essaient à l'aide de la notion de capital développée par Pierre Bourdieu de découvrir les influences exercées par le cadre social sur la production picturale. Ils montrent que dans une société d'états volontairement isolée, le capital non seulement économique mais aussi culturel et social jouent un rôle important.

RIASSUNTO

Nel corso del 17^o secolo, la produzione artistico-pittorica si orienta sempre più verso la crescente richiesta della committenza privata. In connessione con l'allestimento di abitazioni di campagna signorili nacquero per gli artisti spesso venuti dall'estero nuovi campi di attività. Il ritratto, la rappresentazione araldica, ma anche le nature morte, le vedute paesaggistiche, così come tutti i cicli pittorici decorativi nelle stanze, con paesaggi ideali e rappresentazioni allegoriche rispecchiano l'autoraffigurazione di un patriziato

emergente e contemporaneamente in fase di consolidamento. Questo lavoro tenta con l'aiuto dell'ampliato concetto di capitale del sociologo francese Pierre Bourdieu di tracciare l'interazione tra società e produzione pittorica. Sembra appurato che proprio in una società di cieti che vuole la propria chiusura, abbiano un ruolo portante accanto a quello economico anche il capitale sociale e culturale.

SUMMARY

In the course of the 17th century, the production of the pictorial arts relied increasingly on the needs of a growing class of private patrons. In connection with the interior decoration of patrician country estates, new fields of activity opened up largely for painters from elsewhere. Portraits, heraldry, still lifes, landscapes as well as entire series of paintings of idealized landscapes and allegories reflect the image that an aspiring but also exclusive patrician

class sought to convey. The present paper draws on the extended concept of capital advanced by the French sociologist Pierre Bourdieu, to investigate the interaction between social framework and artistic production. It has been found that in an outspokenly class-conscious society intent upon exclusive status, great importance is attached not only to economic but also to social and cultural capital.