

«Damit ich dem beständigen Anhalten meiner Frau endlich ein Ende mache»

Jakob Samuel Wyttenbach (1748–1830) und sein Porträt von 1785

J. Harald Wäber, Marcel Güntert, Anna Jolly

1. Ein Geschenk an die Burgerbibliothek Bern

Die Burgerbibliothek Bern¹, die eigentlich ein Archiv ist, besitzt eine einzigartige Porträtdokumentation: Seit 1962 werden hier systematisch bis um 1850 entstandene bernische Ahnenbilder in privatem und öffentlichem Besitz fotografiert und beschrieben. Die Dokumentation, die gegenwärtig in eine Datenbank übertragen wird, umfasst bereits über 7000 Porträts und wird immer noch erweitert.

Neben diesem beträchtlichen Umfang trägt zu ihrer Bedeutung bei, dass Bern als ehemals mächtiger Stadtstaat und grösster Kanton der Eidgenossenschaft die reichste Porträttradition unseres Landes aufweist, die vor allem von der Burgerschaft der Kantonshauptstadt und insbesondere von den regierenden Familien des Patriziats getragen wurde.² Die Porträtdokumentation stellt eine bei weitem noch zu wenig beachtete kulturhistorische Quelle ersten Ranges dar, aus der die Forschung vielfältige Antworten auf Fragen der Personen-, Kunst-, Sozial-, Mentalitäts- und Medizinalgeschichte sowie der historischen Anthropologie herauslesen kann.³

Vor diesem Hintergrund war es für die Burgerbibliothek Bern eine besondere Freude, als sie im Januar 2001 aus Privatbesitz ein Ahnenbild des späten 18. Jahrhunderts geschenkt erhielt, von dem die Wissenschaft zwar bereits wusste, dass es irgendwo existieren musste⁴, von dessen Standort und auch Beschaffenheit jedoch bisher nichts Genaues bekannt war. Wegen seines kulturhistorisch interessanten Bildinhalts soll das Porträt hiermit einem breiteren Publikum vorgestellt werden.

Das hochformatige, 45,5 x 40,5 cm grosse Bild in einem einfachen Goldrahmen aus der Epoche ist in Öl auf Leinwand gemalt und enthält, vom Künstler in schwarzen Lettern geschrieben, auf der Rückseite der Leinwand den folgenden erläuternden Text:



Abb. 1 Das Ölporträt des Jakob Samuel Wytttenbach aus dem Jahr 1785 befand sich ganze 216 Jahre im Besitz von dessen Familie, bevor ein Nachkomme seiner Tochter (Margaritha) Rosina (1789–1855), die mit Professor Dr. med. David (Rudolf) Isenschmid (1783–1856) verheiratet war, es 2001 der Burgerbibliothek Bern schenkte.

«Jac[ob] Sam[uel] Wytttenbach
 V[erbi] D[ivini] M[inister]
 Past[or] Eccles[iae] Bernens[is] ad Spirit[um] S[anctum]
 plur[imarum] Acad[emiarum] phys[icarum] Socius:
 Nat[us] Octobr[i] 1748
 F[rantz] N[icolaus] König fecit.
 A[nno] 1785.»



Abb. 2 Die Rückseite des Porträts von 1785 enthält einen erläuternden Text in lateinischer Sprache, der vom Maler des Bildes angebracht wurde und es möglich macht, das Bild zu identifizieren.

oder in moderner deutscher Übersetzung:

«Jakob Samuel Wytttenbach
 Diener des Wortes Gottes
 Bernischer Pfarrer an der Kirche zum Heiligen Geist
 Mitglied mehrerer naturwissenschaftlicher Sozietäten.
 Geboren im Oktober 1748
 Von Franz Niklaus König gemacht.
 Im Jahr 1785.»

Damit wissen wir bereits, dass das Porträt den bedeutenden Geistlichen und Naturforscher Jakob Samuel Wytttenbach (1748–1830) darstellt und im Jahr 1785 von Franz Niklaus König (1765–1832) gemalt wurde.

2. Jakob Samuel Wytttenbach

Das Leben bis 1785

Jakob Samuel Wytttenbach war in seiner Zeit ein europaweit berühmter Mann. Er entstammte einem regimentsfähigen burgerlichen Geschlecht der Stadt Bern, das aus Biel, wo es seit dem späten 14. Jahrhundert nachgewiesen ist, 1548 in die Aarestadt gelangt war.⁵ Die nicht sehr zahlreiche Familie trug seit einem kaiserlichen Wappenbrief des Jahres 1511 in Rot einen schrägen silbernen «Bach» respektive in korrekter heraldischer Fachsprache drei silberne Rechtsschrägwellenfäden⁶ im Wappen. Sie unterschied sich damit von einem anderen Zweig des Geschlechts, den «geraden» Wytttenbach. Von 1560 bis 1662 beinahe ununterbrochen im bernischen Grossen Rat sitzend, ohne aber jemals den Kleinen zu erreichen, gehörte die direkte Ahnenlinie des Jakob Samuel Wytttenbach zunächst den regierenden Familien an. Hierauf sank sie im Zuge der Aristokratisierung des politischen Systems zur nichtpatrizischen Burgerschaft ab, wo sie bis 1798 verblieb. Der Grossvater Jakob Samuel Wytttenbachs war gewerblich tätig und hatte ein mittleres Verwaltungsamt inne. Auch für den Vater Abraham Wytttenbach (1716–1766), der die burgerliche Barbara (Elisabeth) Anliker (1714–1771) geheiratet hatte, galt dasselbe, war dieser doch Tischmacher und Schulratspedell.

Trotzdem zählte sich die Familie nach dem Fall der alten Republik «zu der haute Bourgeoisie» und genoss in Bern Ansehen. Jakob Samuel Wytttenbach führte dieses Ansehen nach dem Urteil von Zeitgenossen zum «Höhepunkt».⁷ Wo stand er auf jenem Weg im Jahr 1785, als das Porträt, von dem wir sprechen, gemalt wurde?

Wytttenbach zählte 37 Jahre und war ein etablierter Mann, bekleidete er doch schon die Stelle, die er bis zum Ende seines Lebens innehaben sollte.⁸ Er hatte seinen Vater mit 18 Jahren verloren und in Bern die Lateinschule besucht, die er 1763 mit einem ausgezeichneten Examen beendete. Anschliessend absolvierte er an der Hohen Schule das philosophische Curriculum und schloss 1772 das Theologiestudium ab, wobei er sich bereits durch grossen Fleiss und eine besondere Begabung für naturwissenschaftliches Denken auszeichnete. Dank seiner hervorragenden Leistungen erhielt er nach dem Studienende das Lausanner Stipendium, das stets eine besondere Auszeichnung darstellte und ihn zum zweisprachigen Pfarrer werden liess.⁹ Im Früh-

jahr 1775 bezog er in Bern als Prediger am Burgerspital seine erste Stelle. 1781 wechselte er als Helfer an die Heiliggeistkirche, in der Hoffnung, dereinst eine einträgliche Landpfarrei zu erhalten. 1783 verstarb jedoch der Pfarrer, und Wytttenbach wurde sein Nachfolger, zwei Jahre bevor unser Porträt gemalt wurde.

Die geringe zeitliche Belastung, welche die Anstellung am Burgerspital zu Wytttenbachs glücklichstem Abschnitt seines Lebens werden liess, ermöglichte die intellektuelle Positionierung als bedeutender Natur- und Alpenforscher.¹⁰ Er hatte – vom grossen Gelehrten Albrecht von Haller (1708–1777) aufgemuntert – begonnen, zuerst das Berner Oberland und dann auch weitere Gebiete der Alpen zu bereisen und zu erforschen. Mehrere Publikationen über diese Reisen trugen dazu bei, dass das Oberland im Ausland bekannt und zunehmend von Fremden besucht wurde. Wytttenbach verfasste Beiträge zur Naturgeschichte der Schweiz, übersetzte Werke Dritter aus dem Französischen, wie etwa die Reisen des Genfers Horace Benedict de Saussure (1740–1799), die er 1781 publizierte, und arbeitete auch an der bekannten Encyclopédie d'Yverdon mit.

In der Stadt Bern stellte er seit dem Tod Albrecht von Hallers, dessen Hausfreund er in den letzten Lebensjahren gewesen war, für fremde Besucher ein Zentrum dar, vor allem, da er als einer der Ersten eine private Naturaliensammlung aufgebaut hatte.¹¹ Diese wurde in der Folge neben der bekannten Stadtbibliothek zum Pflichtprogramm der Reisenden. So empfing Wytttenbach die kulturell interessierten schweizerischen und ausländischen Touristen, welche die Aarestadt besuchten; von Dilettanten und Gelehrten bis hin zu Fürstlichkeiten und anderen hoch gestellten Persönlichkeiten, darunter im Jahr 1779 Johann Wolfgang von Goethe.¹²

Längst stand Wytttenbach auch im persönlichen und beruflichen Bereich mit einem über ganz Europa ausgedehnten Freundes- und Bekanntenkreis in Kontakt und war Mitglied bedeutender Sozietäten im In- und Ausland. So war er 1768 der Oekonomischen Gesellschaft des Kantons Bern beigetreten. Er gehörte seit 1779 der Königlichen Patriotischen Gesellschaft von Schweden in Stockholm an sowie seit 1784 sowohl der Physikalischen Gesellschaft in Lausanne als auch der Gesellschaft naturforschender Freunde Berlin.¹³ In Bern war er zudem Mitglied des freundschaftlichen Montagsleists¹⁴ und gründete ein Jahr, nachdem unser Porträt gemalt wurde, die Privatgesellschaft naturforschender Freunde, die spätere Bernische Naturforschende Gesellschaft.¹⁵

Heim und Heimchen am Herd

Seitdem Wytttenbach das Amt an der Heiliggeistkirche versah, lebte er in einer Amtswohnung an der Spitalgasse 24, in einem vom Erbauer der



Abb. 3 Die Amtswohnung Wyttenbachs war das damals dreistöckige Haus Spitalgasse 24, das dieses zwischen 1890 und 1910 entstandene Foto zeigt. Die Fassade der Liegenschaft existiert auch heute noch, allerdings ist sie seit 1954/55 um eine Etage aufgestockt, und das Hausinnere ist verändert.

Kirche, Niklaus Schildknecht (1687–1735), um 1719/20 errichteten Haus mit zwei Fensterachsen.¹⁶ Dort wohnte er in drei Stöcken, «assez joliment [...], cependant un peu à l'étroit».¹⁷ Gesichert ist, dass die Behausung neben einem Naturalienkabinett im ersten Stock, in dem sich seine Sammlungen und auch die Bibliothek befanden, und dem Schlafgemach über eine Ess- und Wohnstube im Erdgeschoss verfügte, in der an den Wänden Porträts und Landschaften hingen.¹⁸ Auch zwei Betten waren vorhanden, die man «de bons Amis»¹⁹ zur Verfügung stellen konnte. Hinter dem Haus lag ein kleiner Garten, wo Wyttenbach «un Cabinet de verdure» – sein «Sommerkabinette»²⁰ – eingerichtet hatte, «qui est mon Tusculum pendant les beaux jours de l'été».²¹

Da sein ältester Sohn erst 1786 geboren wurde, lebte Wyttenbach zur Zeit der Entstehung unseres Porträts in dieser Wohnung noch kinderlos mit seiner Gattin. Sie war bereits Wyttenbachs zweite Frau. Er hatte in erster Ehe 1782 (Johanna) Margaretha Ernst (1762–1783) geheiratet, eine Tochter des Pfarrers zu Leissigen aus regimentsfähigem Geschlecht und «ein gutes, fürtreffliches Mädchen».²² Bereits nach 18 Monaten wurde ihm seine Gefährtin jedoch im Wochenbett wieder entrissen, zusammen mit Zwillingen.



Abb. 4 Von der zweiten Ehefrau Wyttenbachs, (Maria) Catharina, geborene Pagan, existiert ein 54,5 x 44,5 cm grosses berührendes Ölporträt, das die Frau in ihrer Wohnstube an der Spitalgasse 24 beim Lesen von Korrespondenzen zeigt, die sich in einem Körbchen befinden. Das Bild wurde 1822 vom Maler Franz Joseph Menteler geschaffen.

Anderthalb Jahre später, am 12. November 1784, verehelichte sich Wyttenbach erneut, diesmal mit einer zwölf Jahre jüngeren Frau aus municipalstädtischer Oberschicht, die in Bern wohnte. (Maria) Catharina Pagan (1760–1831) entstammte einem ursprünglich dem italienischen Adel angehörenden Geschlecht, das im 16. Jahrhundert mit einem Glaubensflüchtling nach Nidau gelangt war, wo es 1544 das Bürgerrecht erhielt. Es entwickelte

sich dort zur Stadt- und Landschreiberfamilie; diese Ämter hatte es über Generationen hinweg praktisch erblich inne.²³

Mit (Maria) Catharina Pagan, Tochter eines Hauptmanns und Venners von Nidau, führte Wytttenbach eine glückliche Ehe: zahlreich sind die Erwähnungen ihrer Qualitäten in Tagebucheinträgen und Briefen. So war sie ihm in einer Epoche der nicht hinterfragten Rollenteilung «ein theures *gutes* Kind»²⁴ und «ein excellent gutes Hausmütterchen»²⁵ voller Sanftheit²⁶, «das meine Kinder und mein Haus aufs beste versorgt, [...] mich ohne Haus-sorgen leben läßt»²⁷ und jederzeit «reçoit cordialement les vrais Amis qui viennent chez moi».²⁸ Noch der 28. Hochzeitstag im Jahr 1812 war Wytttenbach «ein Tag des innigsten Dankes gegen Gott, der mir diese treue Begleiterinn auf den Pfaden dieses Lebens [...] geschenkt» hat.²⁹

3. Das Porträt von 1785 und sein Maler

Dieser für damalige Begriffe vorbildlichen Ehefrau verdanken wir das Porträt, von dem hier die Rede ist. Sie hatte nämlich eine kleine Schwäche: Sie drängte ihren grundsätzlich bescheidenen Ehemann, dessen «Sprichwörtchen» lautete: «Qui bene latuit, bene vixit»³⁰ – wer gut verborgen war, hat gut gelebt –, bereits kurz nach der Hochzeit, sich malen zu lassen. Es war damals nicht selten, dass ein Porträt anlässlich einer Vermählung in Auftrag gegeben wurde. Hochzeiten oder andere Eckpunkte einer Biografie der Abgebildeten stellten oft den Anlass für die Entstehung von Porträts dar.³¹ Ein Jahr lang widerstand Wytttenbach dem Begehren seiner Frau, doch am 22. November 1785 hatte sie ihn schliesslich so weit. Er begab sich zum Maler Franz Niklaus König, «um mein Portrait bey ihm mahlen zu lassen, damit ich dem beständigen Anhalten meiner Frau endlich ein Ende mache».³²

Wenn das Tagebuch keine Sessionen beim Künstler unterschlägt, so war das Porträt erstaunlich rasch, nämlich bereits nach zwei jeweils drei bis vier Stunden dauernden Sitzungen, in den Grundzügen gestaltet.³³ Ganz vollendet lag es spätestens am Jahresende vor. Im Gegensatz zu heute, da man den nächsten Angehörigen an Weihnachten Geschenke übergibt, herrschte damals und auch noch im folgenden Jahrhundert der Brauch, die Geschenkverteilung, die man im berndeutschen Dialekt die «Stüürete»³⁴ nannte, beim Jahreswechsel durchzuführen.³⁵ Daher setzt das Tagebuch Wytttenbachs des Jahres 1786 mit den Sätzen ein: «Beym Erwachen beschenkte mich meine liebe Frau mit etwas von ihrer Arbeit – ich wiederholte nachher die Predigt, und als es Tag war, brachte ich meiner Frau mein zu diesem Ende [= in dieser Absicht] gemahltes Portrait zum Neujahrs-geschenke.»³⁶

Als Maler des Porträts hatte der nicht besonders vermögende Wytttenbach³⁷ einen munteren und jovialen jungen Mann gewählt, der bloss 20



Abb. 5 Im Jahr 1803 entstand dieses von Felix Maria Diogg (1762–1834) in Öl gemalte, 59x49,5 cm grosse Bildnis Franz Niklaus Königs, das uns 18 Jahre nach dem Wyttenbach-Porträt einen Eindruck vom immer noch jung wirkenden Maler vermittelt.

Jahre zählte und noch ganz am Anfang seiner Künstlerkarriere stand. 1765 als zweitältestes Kind eines Flachmalers geboren, hatte sich Franz Niklaus König³⁸, der zum bedeutenden bernischen Kleinmeister werden sollte, noch nicht vom väterlichen Geschäft gelöst, wo er an der Golatenmattgasse Schattseite

Nr. 98³⁹ – wahrscheinlich der heutigen Neuengasse Nr. 6 – auf Wunsch seines Vaters als Meistergeselle arbeitete. Er hatte sich jedoch längst entschieden, nicht auf diesem handwerklichen Niveau zu verharren, sondern sich der eigentlichen Malkunst zu widmen. Eine Lehre bei dem aus Mimmensehen in Südbaden stammenden Tiberius Woher (1728–1799), der von 1767 bis 1780 in Bern tätig war, und bei dessen Sohn Marquard Woher (1760–1830) war 1782 zu Ende gegangen und hatte Fertigkeiten im Porträtieren und in der Landschaftsvedute gebracht.⁴⁰ Die anschliessende Weiterbildung im Zeichnen und Aquarellieren bei dem aus Paris zurückgekehrten Sigmund Freudenberger (1745–1801)⁴¹ sowie im Radieren und im Malen von Genreszenen beim aus Saal in Deutschland stammenden Zeichner, Illustrator und Karikaturisten Balthasar Anton Dunker (1746–1807), der sich 1773 in Bern niedergelassen hatte, stand vor dem Abschluss.⁴²

4. Die Bildinhalte

Die Bildkomposition

König stellte Wyttenbach als Gelehrten in dessen Wohnung im Naturalienkabinett des ersten Stockes dar. In einen blauen Nachtrock gekleidet, unter dem ein hellgraues Gilet und ein weisses Hemd mit Spitzenjabot sichtbar sind, sitzt Wyttenbach leicht nach links, den Kopf en face, an einem Tisch, auf den er den linken Arm stützt, mit der Hand eine Tabakpfeife haltend. Auf dem Tisch liegen mehrere Sammlungsstücke, von denen im Einzelnen noch zu sprechen sein wird. Rechts stehen und liegen in schlechter Ordnung

vier Bücher, deren Titel nicht entzifferbar sind, sowie ein topfartiges, schwarzes Gebilde, aus dem ebenfalls zwei Bücher herausragen. Im Hintergrund rechts ist der obere Teil einer Pultvitrine zu sehen, auf der drei ausgestopfte Vögel stehen. Links hängt an der dunkelbraunen Wand in einem einfachen Goldrahmen ein kleines, querformatiges Bild, eine Landschaftsdarstellung. Deren einzelne, in Braun gehaltene Bildteile sind bloss angedeutet und nicht im Detail fassbar, wenn man auch undeutlich Berge, Häuser, Felsen und einen Baum zu erkennen glaubt.

Die Bildelemente des Porträts sind von unterschiedlicher malerischer Qualität.⁴³ Während das Gesicht des Porträtierten herausragt und die Objekte auf dem Tisch und auf der Vitrine, die Sammlungsgegenstände und die Bücher, aber auch die Tabakpfeife, mit Liebe zum Detail wiedergegeben sind, ist der Nachrock summarisch gemalt, mit aufgesetzten Licht- und Schattenpartien und einem geringen Gefühl für die stofflichen Qualitäten des Tuches. Pultvitrine und Landschaftsbild sind rasch und schematisch hingeworfen.

Wie die Porträtdokumentation der Bürgerbibliothek zeigt, hatte König seit 1782 mindestens sechs Porträts vollendet, bevor er den Auftrag Wytenbachs ausführte. Die Porträts spielen in seinem Werk – insbesondere im späteren Schaffen – eine beträchtliche Rolle, und sie brachten ihm sowohl die Begegnung mit wichtigen Persönlichkeiten als auch zeitweise einen geregelten Verdienst.⁴⁴ Dabei befand man sich an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, in der König wirkte, künstlerisch in einer Übergangszeit, in der das spätbarocke Erbe, das sich im Porträtbereich in einer repräsentativen Haltung und einem Geltungsbedürfnis ausgedrückt hatte, zunehmend von einer individuellen und realistischen, bürgerlichen Kunstsicht abgelöst wurde. Die Landschaftsdarstellung wurde neben dem Porträt immer wichtiger, und in Bern war die höchste Blüte der Porträtkunst, die stark mit dem Patriziat verbunden gewesen war, bereits vorüber.⁴⁵

Im schlicht wirkenden Wytenbach-Porträt erkennen wir kaum noch spätbarocke Elemente, denen König bei seinen Lehrern Wocher, Freudenberger und Dunker begegnet war. Am ausgeprägtesten strahlt noch das Gesicht des Gelehrten eine gewisse Kälte und repräsentative Distanz aus, die dem Charakter des Porträtierten nicht ganz gerecht wird. Es kann davon ausgegangen werden, dass König auf das Gesicht Wytenbachs am meisten Zeit und Können verwendet hat. Es stellt mit seiner minutiösen Genauigkeit und Feinheit den qualitativvollsten Teil des Porträts dar, beeinflusst von der französischen Miniaturmalerei, die König bei Marquard Wocher gelernt hatte und die er in seinen Porträts auf die Tafelmalerei transponierte.⁴⁶

Alle Bilder der frühesten Phase Königs zeigen die dargestellte Person vor einem neutralen Hintergrund oder, wie Wytenbach in seinem Naturalienkabinett, in einem geschlossenen Raum, noch unbeeinflusst von der englischen



Abb. 6 Wie Wytttenbach – allerdings gute drei Jahrzehnte später – liess sich der ebenfalls als Geistlicher und Naturforscher tätige Professor Samuel Studer (1757–1834) zusammen mit Sammlungsstücken abbilden, wobei er Objekte seiner Schneckenkollektion auswählte. Das 89x73 cm grosse Ölbild malte 1816 der Maler Pieter Recco (1765–1820), der zwei Jahre darauf auch ein Bildnis Wytttenbachs schaffen sollte.

Malerei, die später bei König bewirkte, dass er seine Personen gerne in eine Landschaft stellte.⁴⁷ Dass König Wytttenbach im Naturalienkabinett und umgeben von seinen Sammlungen, also in seinem häuslichen und privaten Umfeld, abgebildet hat, war nichts Besonderes, sondern lag in der Mode der Zeit, die gerne die persönlichen Interessen des Porträtierten festhielt und

geistig tätige Personen mit ihrer intellektuellen Arbeit darstellte. In der Porträtdokumentation der Burgerbibliothek finden sich zahlreiche vergleichbare Beispiele. Dem Wyttenbach-Porträt am nächsten kommt dabei ein spätes, nämlich 1816 entstandenes Bild des Theologen und Naturforschers Professor Samuel Studer (1757–1834), gemalt von Pieter Recco (1765–1820), das diesen Forscher ebenfalls zusammen mit Sammlungsstücken wiedergibt.⁴⁸

Wyttenbach, der Privatmann

Gesicht und Haartracht

Die Familie Wyttenbach war damals bekannt für «schöne Körperbildung und nettes Aussehen».⁴⁹ Unser Porträt zeigt denn auch einen schlanken, gut und ernst aussehenden Mann mit starken Augenbrauen und wachen, den Bildbetrachter fixierenden Augen.

Die zentrale Aufgabe damaliger Porträts, die Wiedergabe der charakteristischen Gesichtszüge und damit der persönlichen Eigenschaften der abgebildeten Person, scheint uns jedoch nicht ganz getroffen.⁵⁰ Der Gesichtsausdruck und der Blick vermitteln ein Gefühl von Strenge und Kälte, ja einen Anflug von Süffisanz, dabei galt Wyttenbachs Wesen bei Zeitgenossen als ausgeglichen, human und ernst zugleich, und man pries seine Liebe und Gemütlichkeit.⁵¹ Wer ihn näher kannte, war angetan von seinen ungezwungenen Unterhaltungen, die aller Pedanterie fern waren und als heimelig empfunden wurden. Mit Leuten seines Standes war er «fidel»⁵² und gab im Gespräch lateinische Brocken zum Besten; die von ihm unterstützten Mitglieder seiner Gemeinde pflegte er ungeniert zu duzen. Trotzdem erschien er als ein Mann mit festem Charakter, der sogar zum Jähzorn neigen konnte. Er liess diesem zwar nicht freien Lauf, konnte jedoch heftig werden, wenn man ihn erzürnte.⁵³

Wyttenbach trägt auf seinem Kopf eine modische, gepuderte Perücke, das Standesmerkmal der oberen Schichten im Ancien Régime. Ihr Seitenhaar bildet eine einzige «Aile», eine waagrechte Lockenrolle, womit die künstliche Haartracht so genannte «Boucles en oiseau royal» aufweist und zu einem Typ gehört, der in Paris um 1780 als elegant galt.⁵⁴ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Perücke auf der Rückseite – für den Betrachter des Porträts unsichtbar – in einem von einem schwarzen Band umwickelten Zopf bestand. Diese Zopfperücke, die man in Bern «Cadenette» nannte und die hier häufig getragen wurde, war 1713 aus schiesstechnischen Gründen von König Friedrich Wilhelm I. von Preussen an Stelle des langen, frei fallenden Haares im Heer eingeführt worden, von wo sie ihren Siegeszug in Europa antrat, bis ihr die Französische Revolution in den Modezentren den Garaus machte.⁵⁵ Wir dürfen annehmen, dass Wyttenbach einen kurzen, kaum fingerdicken Zopf trug, wie es in Bern die modebewussten jüngeren



Abb. 7 Das Gesicht Wyttenbachs im Porträt von 1785 entspricht mit seinem etwas süffisanten Mund und den kalten Augen nicht ganz dem Charakter des Porträtierten, dessen Wesen von Zeitgenossen als gemütlich und lieb geschildert wird.

Männer taten, während man bei älteren Herren breitere seidene Haarbeutel fand.⁵⁶

Der Nachtrock

Das Tagebuch Wyttenbachs verrät uns, dass er sich zuweilen entschloss, «den ganzen Tag im Nachtrock zu bleiben und im Hause stille zu seyn».⁵⁷ Wyttenbach liess sich daher in diesem häuslichen Kleidungsstück, einer Robe de chambre, darstellen, womit das Porträt zum sehr privaten, so genannten «Deshabillé-Bildnis»⁵⁸ wurde. Gelehrte oder auch Künstler liessen sich im 18. Jahrhundert gerne in ihrem häuslichen Umfeld oder Studierzimmer in einer Robe de chambre porträtieren, da der Nachtrock einen Menschen suggerierte, dem geistige Freiheit und Unabhängigkeit wichtig waren.⁵⁹

Der blaue Nachtrock ist mit einem hellen Futter versehen, vermutlich einem ungemusterten Baumwollgewebe. Die Ärmel schliessen mit einem schmalen Bund ab. Der locker zurückgeschlagene Kragen ist mit einem Knopf vorne zu schliessen. Das Gewand war vermutlich aus mehreren Gewebepartien und -teilstücken gearbeitet. Der weite Schnitt um den Oberkörper und die breiten Ärmel erlauben dem Träger, darunter eine hellgraue Weste und ein weisses Spitzenjabot, ein Halstuch, zu tragen.

Zu etwas Einzigartigem, das in der gesamten Porträtdokumentation der Burgerbibliothek Bern keine Parallele besitzt, wird das Porträt durch eine in der linken unteren Ecke der Leinwand-Rückseite montierte «Reliquie»: Über einem aufgeklebten Papierzettel mit dem Text «Nachtrok in dem / Papa gemahlt wurde / 1785» befindet sich dort nämlich ein ebenfalls montiertes Gewebefragment von zirka 8 cm Höhe und 9 cm Breite des auf der Vorderseite abgebildeten Kleidungsstückes.

Eine Analyse des Fragments durch die Abegg-Stiftung in Riggisberg zeigt, dass der Nachtrock aus einem baumwollenen Gewebe in Leinwandbindung bestand.⁶⁰ Als Dekor wies er eine Punktmusterung auf, nämlich kleine weisse Punkte entlang verzweigter, geschlängelter Linien auf blauem Grund. Die ehemals vermutlich helleren Punkte sind heute auf dem Fragment etwas vergilbt, der Wachsüberzug auf der Oberfläche des Gewebes



Abb. 8 Auf der Rückseite des Porträts von 1785 befindet sich in der linken unteren Ecke der Leinwand ein montiertes Gewebefragment des Nachtrocks, in dem sich Wyttbach malen liess. Es wurde wohl von seiner Tochter (Margaritha) Rosina Isenschmid-Wyttbach angebracht.

ist brüchig und stellenweise abgerieben. Da das erhaltene Gewebefragment nur einen Ausschnitt des Dekors zeigt, sind dessen ursprüngliche Rapporthöhe und -breite nicht mehr festzustellen.

Auf dem Porträt ist die zarte, helle Punktmusterung des blauen Gewebes nicht wiedergegeben. Vermutlich war die Wirkung der Musterung auf einer grösseren Gewebefläche und aus der Entfernung betrachtet sehr dezent. Vorstellbar ist auch, dass der Maler die Darstellung bewusst vereinfacht hat.

Eine Punktmusterung wurde damals als Dekor mit Hilfe von Modeln, die mit einer Reservesubstanz beschichtet waren, auf das ungefärbte Gewebe aufgedruckt. Dabei nutzte man Holzmodel mit in der Anordnung des Dekors eingeschlagenen Metallstiften mit rundlichem Durchschnitt, so genannte Picots. Nach dem Druckvorgang wurde das Gewebe in das blaue Färbebad gegeben, wobei die beschichteten Stellen von der Färbelösung nicht durchdrungen wurden. Nach dem Färben wurde das Gewebe gewaschen und die Reservesubstanz entfernt. Im vorliegenden Fall wurde das Gewebe anschliessend mit einer dünnen Wachsschicht überzogen, das heisst gehintzt, was ihm einen zarten Glanz und eine zusätzliche Festigkeit verlieh.

Die Herkunft des Nachrock-Gewebes auf unserem Porträt ist nicht belegt, und bedruckte Baumwollstoffe wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an vielen Orten Europas hergestellt. Französische Druckstoffe, wie solche der Firma Oberkampf in Jouy oder verschiedener Produzenten in Mülhausen im Elsass, zeichneten sich durch besonders elegante und erfindungsreiche Dekors aus. Doch auch in den Niederlanden, in England und in Deutschland bestanden bedeutende Stoffdruckbetriebe. Dem vorliegenden Gewebefragment vergleichbare einfache Druckmusterstoffe wurden in dieser Zeit jedoch auch von Schweizer Handelsfirmen wie zum Beispiel den in Basel ansässigen Unternehmen Christoph Burckhardt & Comp. und Emmanuel Ryhiner Aelter selig Wittib & Comp. angeboten.⁶¹ Die in Basel behandelten Stoffe wurden in der Schweiz sowie im Elsass hergestellt.

Es ist zu vermuten, dass Wytttenbach das Gewebe für das Gewand in seinem Heimatland erwarb. Wegen dessen schlichter Musterung kann man zudem annehmen, dass es relativ preisgünstig war.

Die Tonpfeife

Der in den Nachrock gekleidete Wytttenbach hält in seiner linken Hand mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger eine lange Tonpfeife. Die Tonpfeifen hatten damals bereits eine über 200-jährige Tradition. Die Sitte des Tabakrauchens, in Europa um 1570 in England aufgekommen, war auch in die Eidgenossenschaft gelangt.⁶² Sie wurde allerdings von den Obrigkeiten lange Zeit argwöhnisch betrachtet und sowohl wegen des Allgemeinwohls – das heisst um Brände zu verhüten – als auch zur Disziplinierung des einfachen Volkes verboten. So untersagten in der bernischen Republik im ganzen 17. Jahrhundert Tabakmandate das Rauchen. Dieses wurde erst 1709/10 geduldet, allerdings nur, wenn es nicht öffentlich geschah: Das Rauchen auf Strassen und Plätzen war auch noch untersagt, als unser Porträt entstand.⁶³ Damals inhalierte man den Rauch grundsätzlich, weshalb man neben dem neu aufgekommenen Ausdruck «Tabakrauchen» auch noch die im 17. Jahrhundert übliche Wendung «Tabaktrinken» verwendete, die zeigt, dass man die rauschartige Wirkung des Tabaks mit dem Weintrinken verglich.⁶⁴

Das 18. Jahrhundert brachte eine zunehmende Beliebtheit des Tabakrauchens in gehobenen Schichten, denen Wytttenbach angehörte. In den letzten Jahrzehnten kam es zudem immer häufiger zu einer Verbindung des denkenden Menschen mit der Pfeife. Diese gehörte zunehmend zur Ausstattung einer Studierkammer und zu den Accessoires des Gelehrten, wie Wytttenbach einer war.

Für Wytttenbach besass die Tabakpfeife, das gute⁶⁵, liebe⁶⁶ «Pfeifchen»⁶⁷, wie er es gerne nannte, einen grossen Stellenwert, und ungezählte Male wird der enge Freund im Tagebuch erwähnt. Wytttenbach liess ihn sich mit Musse⁶⁸ vortrefflich schmecken⁶⁹, er ergötzte ihn⁷⁰ und er erholte sich bei seinem Genuss⁷¹, nach dem er sich jeweils glücklich⁷², behaglich⁷³ und zufrieden⁷⁴ spürte.

Wytttenbach übertrieb den Tabakkonsum allerdings nicht, rauchte er doch gewöhnlich eine, maximal zwei Pfeifen pro Tag. Dabei verrichtete er die verschiedensten Tätigkeiten: Er las Bücher und Zeitungen⁷⁵, er ordnete seine Sammlungen⁷⁶, er betrachtete sein Gärtchen⁷⁷ oder dachte darüber nach, mit welchen Worten er eine arme Sünderin auf ihrem letzten Weg zur Hinrichtung trösten werde.⁷⁸ Ebenfalls zur Gesellschaft vor dem Kamin⁷⁹, beim Tee- und beim Kaffeetrinken⁸⁰ konnte die Tabakpfeife zugegen sein, und er sog an ihr, wenn er an freier Luft zum Fenster hinausschaute.⁸¹

Da das Rauchen zum reinen Vergnügen in der damaligen Zeit nicht wirklich anerkannt war, kaschierte man den Genuss. In intellektuellen Kreisen erhoffte man sich davon einen klaren Kopf, eine stimulierende Wirkung auf das Denken⁸², weshalb der notorisch schlechte Schläfer Wytttenbach oft in den frühen Morgenstunden, unmittelbar nach dem Aufwachen, seine Pfeife rauchte.⁸³ Vielfach wurde der Tabakgenuss auch aus medizinischen Gründen gewählt. Man versprach sich vom Tabaktrinken die Erhaltung der Gesundheit und einen Schutz gegen Krankheit, insbesondere eine Vorbeugung gegen Seuchen.⁸⁴ Wenn Wytttenbach heiser war und hustete, was nicht selten vorkam, griff er stracks zur Pfeife, von der er sich einbildete, dass sie ihm «immer ein wenig auf der Brust auflöset».⁸⁵

Pfeifen gab es 1785 in verschiedenster Form und Grösse. Die auf dem Porträt abgebildete Tonpfeife war eines der langen Produkte, die 50 bis 80 cm aufwiesen.⁸⁶ Sie gehörte damit zu den verfeinerten Exemplaren, die sich in den oberen sozialen Schichten fanden. Diese waren so zerbrechlich, dass sich heute praktisch keine intakten Exemplare mehr finden, weshalb man eine Pfeife, wie sie Wytttenbach besass, im Bernischen Historischen Museum vergeblich sucht.⁸⁷

Die langstieligen Pfeifen waren wegen ihrer unhandlichen Länge und der damit verbundenen Bruchgefahr äusserst unpraktisch. Sie hatten jedoch den Status eines Prestigeobjekts und signalisierten, dass der Raucher keiner körperlichen Arbeit nachgehen musste.⁸⁸ Um die Tabakpfeife vor dem Zerschlagen zu schützen, besaßen Raucher der Oberschicht zuweilen kostbare, meist hölzerne Pfeifenfutterale, wie sich eines im Historischen Museum Basel erhalten hat.⁸⁹ Wytttenbach war bescheidener. Er verfertigte, wie wir seinem Tagebuch entnehmen können, selber eine Schachtel aus «Pappdeckel», um seine Tabakpfeife auf Reisen darin sicher aufbewahren zu können.⁹⁰

Es besteht eine grosse Wahrscheinlichkeit, dass die Pfeife Wytttenbachs aus dem Westerwald stammte, denn aus der dortigen Gegend wurde im 18. Jahrhundert ein Grossteil der in der Schweiz gerauchten Tabakpfeifen importiert.⁹¹ Eine Zuordnung zu einer bestimmten Pfeifenbäckerei ist jedoch nicht möglich. Zum einen waren die Pfeifen bereits Massenware, und zudem ist auf dem Porträt weder



Abb. 9 Der Ausschnitt aus dem Bild von 1785 macht deutlich, dass der Deckel des Pfeifenkopfs ziseliert ist und aus einem gelbfarbigen Metall besteht, bei dem es sich wohl um Gold handelt.



Abb. 10 In Bern liess sich Wytttenbach 1785 im Morgenrock und mit Tonpfeife in der Hand porträtieren. In Basel hatte dies der Indienne-Fabrikant Johannes Ryhiner (1728–1790) bereits 1757 getan, wie ein 18x24 cm grosses Ölbild, gemalt von Joseph Esperling (1707–1775), zeigt. Auffällig ist dabei der qualitative Kontrast der beiden Hausröcke. Während derjenige Wytttenbachs in seiner Einfachheit den Einkünften eines damaligen mittleren Staatsbeamten entsprach, war derjenige des vermögenden Frühindustriellen am Rhein reich mit Pelz besetzt.

eine Fersen- noch eine Bodenmarke zu sehen. Dass Wytttenbachs lackierte oder glasierte Pfeife allerdings ein anspruchsvolleres Stück war, zeigen ausser der Länge folgende Indizien: Während das Mundstück bei billigeren Pro-

dukten eingewachst oder lackiert war, scheint es sich hier um eines aus Bernstein gehandelt zu haben.⁹² Auch wird der Kopfrand der Pfeife von einem ziselierten Deckel aus gelbfarbigem Metall, bei dem es sich wohl um Gold handelt, bedeckt, der mit einer Kette am Pfeifenhals vor der Ferse befestigt ist.

Tabakpfeife und Nachrock, einzeln oder gemeinsam dargestellt, sind in dieser Zeit auf Porträts als Bildelemente keine Seltenheit und finden sich in der Dokumentation der Burgerbibliothek Bern recht zahlreich. Ihre Abbildung setzt in den 1720er- und 1730er-Jahren ein und dauert bis ins 19. Jahrhundert an. Sie waren als Bildelemente keineswegs auf die bernische Porträtkunst beschränkt. Sie sind beispielsweise auch auf einem Porträt des Basler Indiennefabrikanten Johannes Ryhiner (1728–1790) aus dem Jahr 1757 nachgewiesen, das im Historischen Museum der Rheinstadt lagert⁹³, sowie auf einem um 1760 entstandenen Bild eines unbekanntes deutschen Malers im Bayerischen Nationalmuseum in München.⁹⁴

In dieser speziellen Bildnisgattung zeigen sich die Dargestellten meist in sitzender Haltung, wobei an Stelle der Pfeife auch ein Koppchen (Tässchen) Tee, Kaffee oder Schokolade stehen kann. Eine solche Form der Selbstdarstellung wurde international beliebt als Alternative zum offiziellen, repräsentativen Porträt, wie es in der Epoche des Barock Mode war. Sie bietet Einblick in die Privatsphäre des Dargestellten. Die auf orientalische Gepflogenheiten anspielende Pfeife, die bequeme Sitzhaltung sowie die häufig recht extravagant gemusterten Stoffe des weiten Nachrock-Gewandes, wozu auch die bedruckten Baumwollstoffe (so genannte Indiennes) zählen, verweisen auf den kultivierten Geschmack des Porträtierten und die im 18. Jahrhundert weit verbreitete Vorliebe für das Exotische.⁹⁵

Wytttenbach, der Geistliche

Ein eigentümliches schwarzes, zylinderartiges Gebilde, in das zwei kleinere Bücher gesteckt sind, steht rechts auf dem Tisch unseres Wytttenbach-Porträts. Es handelt sich um einen so genannten Baselhut, den *Pilleus Basiliensis*.⁹⁶

Diese randlose Kopfbedeckung aus Filz, die einen langen, hochgeschlagenen Nackenschirm besass, lässt sich in die Zeit des Dreissigjährigen Krieges zurückverfolgen und war aus Basel, wo sie die Ratsherren und vornehmen Bürger des 17. Jahrhunderts trugen, nach Bern gelangt. 1653 von der bernischen Regierung für mehr als ein halbes Jahrhundert lang als Diszipliniermittel den Studenten aufgezwungen, wurde sie im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts auch zum Element der offiziellen Amtstracht der Pfarrherren, wobei man sie nun Kanzelhut nannte. Genau so wie früher die Studenten hatten jedoch ebenfalls die Geistlichen wenig Freude an dieser Kopfbedeckung. Sie

Abb. 11 Der Kanzelhut, der als Symbol der Geistlichkeit auf dem Tisch des Porträts von 1785 steht und in dem zwei Bücher stecken, ist wegen seiner schwarzen Farbe für den uninformatierten Bildbetrachter nicht leicht zu definieren.

wirkte beinahe lächerlich, wie das einzige bestehende Bild zeigt, das den Baselhut auf dem Haupt eines Pfarrers darstellt und das sich im berühmten Meisterbuch der Berner Schneider von Salomon Erb aus dem Jahr 1730 findet.⁹⁷



Um aber der Vorschrift der Amtstracht doch zu genügen, trugen die Pfarrherren den unbeliebten Kanzelhut bis zum Ende des Ancien Régime als Mappe in der Hand oder unter dem Arm «und benutzten ihn als Behälter für Kanzelbuch (Liturgie), Psalmenbuch und – Taschentuch!»⁹⁸ In dieser Funktion ist er auch auf dem Porträt Wyttenbachs abgebildet, und er enthält folgerichtig zwei kleinere religiöse Bücher, die zum Teil aus ihm herausragen.

Abb. 12 Der Basel- und spätere Kanzelhut war bei Studenten und Pfarrherren gleichermaßen unbeliebt. Seine Form war nicht nur konisch, sondern zugleich komisch und vermittelt, auch mit heutigen Augen gesehen, den Eindruck, der Träger habe sich einen schwarzen Blumentopf über den Kopf gestülpt.

Der Kanzelhut des Bildes steht als Symbol für das geistliche Amt des Porträtierten. Er ist damit im Bereich bernischer Porträts als Bildinhalt singular, ist uns doch kein zweites bernisches Ahnenbild eines Geistlichen bekannt, das den missliebigen Baselhut zeigt.

*Wytenbach, der Naturwissenschaftler*⁹⁹

Der Sammler von Naturalien

Samuel Wytenbach war einer der entscheidenden Förderer des Berner Naturhistorischen Museums. Ab 1821 war er Präsident des dafür verantwortlichen Naturhistorischen Comités, aber schon 1802 hatte ihm die Bibliothekskommission einen Schlüssel zur Bibliotheksgalerie anvertraut, in welcher die Kuriositäten seit 1791 aufgestellt waren. Damit hatte Wytenbach jederzeit zu den Sammlungen Zutritt und übernahm es auch, die zahlreichen, oft prominenten Gäste aus dem In- und Ausland durch die Museumssammlung zu führen und ihnen die «Merkwürdigkeiten» zu erläutern. In seinen Tagebüchern der Jahre nach 1800 finden sich regelmässig Einträge, welche einen nachmittäglichen Besuch «auf der Gallerie» erwähnen, der zeitweise zweibis dreimal wöchentlich erfolgte. Noch häufiger, in den Wintermonaten sogar fast täglich, beschäftigte er sich zu Hause mit seiner eigenen Sammlung – «zur Erholung», wie er oft anmerkte.

Zu gerne wüsste man deshalb Genaueres über den Inhalt seiner offenbar beträchtlichen Sammlung, doch leider geben seine Tagebucheinträge darüber nur sehr generell Auskunft, etwa durch den Vermerk eines Ankaufs oder über Geschenke von befreundeten, naturwissenschaftlich interessierten Personen. Sein «Verzeichnis deßen, was ich von Saugthieren und Vögeln besitze»¹⁰⁰, ist bedauerlicherweise nicht erhalten. Auch Fische, Conchylien (Schalen von Schnecken und Muscheln), Schweizer Schnecken, ein Herbar mit Alpenpflanzen sowie ein «Seminarium», das heisst eine umfangreiche Kollektion von Samen, werden im Tagebuch genannt. Einige spärliche Angaben sind den «Donationenbüchern» des Naturhistorischen Museums¹⁰¹ und den Protokollen des zuständigen Comités¹⁰² aus der Zeit um sein Todesjahr zu entnehmen. In den letzten Jahren vor seinem Hinschied begann sich Wytenbach – offenbar allmählich sein Haus bestellend – von Teilen seiner Sammlung zu trennen; die Geschenke an das Museum sind in den genannten Dokumenten einzeln aufgeführt.¹⁰³ Es waren einerseits botanische Spezialitäten wie Samen und Früchte exotischer Pflanzen, auch eine Jericho-Rose, andererseits Antiquitäten, zum Beispiel eine «kleine irdene Lampe aus Pompeij», und mehrere Objekte zoologischer Art, die noch ganz dem Inhalt eines Curiositäten-Kabinetts entsprechen: «Zwey Eyer des Crocodills», «der Schädel eines Bocks mit 4 Hörnern», sogar eine «Mandelkrähe» und ein «Seepapagey» waren dabei.

Die geologischen Objekte – Gesteinsproben, Mineralien und Versteinerungen – sowie die Schnecken- und Muschelschalen behielt er offenbar bis zu seinem Tod bei sich. Hier – wie auch beim Herbar und beim «Seminarium» – lassen die Tagebucheinträge den Eindruck einer systematisch aufgebauten wissenschaftlichen Sammlung aufkommen.

Nach Wyttensbachs Ableben kam die ganze übrige Sammlung als Legat ans Museum. Für den Transport des Sammlungsguts waren sechs Mann im Einsatz.¹⁰⁴ Was sie, die für ihre Arbeit acht Franken und vier Batzen erhielten, alles ins Museum schleppten, bleibt uns weiterhin verborgen. Es müssen kistenweise Weichtierschalen, Mineralien, Gesteine und Versteinerungen gewesen sein, doch sind sie – sofern noch etwas davon im Museum erhalten ist – leider nicht mit Wyttensbachs Namen gekennzeichnet.

Die Naturalien des Porträts¹⁰⁵

Das Porträt mit den abgebildeten Attributen ist auch sammlungshistorisch von Interesse, könnte es doch eine weitere Quelle bilden, zumindest für die Sammlungsteile, die Wyttensbach in seinen jungen Jahren zusammengetragen hatte. Daher erschien es lohnenswert, nach Bekanntwerden des Porträts in den Sammlungsbeständen und im Archiv des Naturhistorischen Museums nach möglichen Objekten oder wenigstens Hinweisen darauf zu suchen. Ob solche Attribute repräsentativ sind, das heisst nicht für die porträtierte Person stehend, sondern im heutigen Sinn des Wortes eine zufällige Auswahl aus Wyttensbachs Sammlungen bildend, ist allerdings fraglich, denn die



Abb. 13 Das Porträt von 1785 bildet Sammlungsstücke Wyttensbachs ab. Den Mineralien, Versteinerungen und Conchylien galt dessen besonderes Interesse. Die schwarz-weiß gemusterte Meeresschnecke stammt aus der Karibik.



Abb. 14 Die auf dem Porträt von 1785 abgebildete Kreiselschnecke befindet sich heute im Naturhistorischen Museum der Burgergemeinde Bern und konnte identifiziert werden.

Kombination der gemalten Gegenstände unterscheidet sich, wie wir noch sehen werden, stark von derjenigen in den späteren Porträts des Naturwissenschaftlers.

Fünf Sammlungsstücke sind auf dem Tisch des Bildes von 1785 angeordnet; sie entsprechen Wyttensbachs besonderen Interessengebieten: Mineralien, Versteinerungen und Conchylien. Ganz zuvorderst liegt ein Bergkristall, der durch seine ungewöhnliche Klarheit auffällt. Dasselbe Stück ist auf späteren Porträts Wyttensbachs wieder anzutreffen. Vom Betrachter aus rechts liegt eine Versteinerung – ein Ammonit der Gattung *Stephanoceras* aus den Dogger-Schichten der Jurazeit. Der schimmernde Glanz, den die erhaltene Schale über dem Steinkern bewirkt, ist typisch für die Funde aus dem Juragebirge. Nach links, gegen die Hand mit der Pfeife hin, erkennt man eine Purpurschnecke *Bolinus brandaris* (früher: *Murex brandaris*). Diese Art ist verbreitet im ganzen Mittelmeer sowie im Atlantik von Portugal bis Marokko. Am auffälligsten ist jedoch die schwarz-weiss gesprenkelte Kreiselschnecke (*Cittarium pica*), eine an Felsküsten der Karibik häufige Art. Dieses Stück ist heute noch vorhanden; es liess sich aufgrund des Porträts anhand der charakteristischen individuellen Musterung in der Sammlung des Naturhistorischen Museums der Burgergemeinde Bern identifizieren.¹⁰⁶

Beim fünften Objekt handelt es sich um eine Koralle, vermutlich um einen Vertreter der Familie Dendrophyllidae, eventuell der Oculinidae, mit weiter Verbreitung in warmen Meeren. Leider gewährt der Maler dem Betrachter keine Einsicht in das Innere der dahinter stehenden Pultvitrine, welche ebenfalls Sammlungsobjekte enthalten dürfte.

Ornithologische Objekte

Auf der Vitrine – in der rechten oberen Bildecke – sind drei ausgestopfte Vögel zu sehen. Diese sind mit relativ grobem Pinselstrich, aber doch so detailliert gemalt, dass sich wenigstens zwei davon eindeutig bis auf die Art bestimmen lassen: Links steht ein männlicher Gänsesäger (*Mergus merganser*), daneben ein Fisch- beziehungsweise Graureiher (*Ardea cinerea*), nach der schwarzen Epaulette ein Adultvogel, wobei die Kopfzeichnung allerdings diejenige eines immaturren Exemplars ist. Bei diesem Tier fallen die

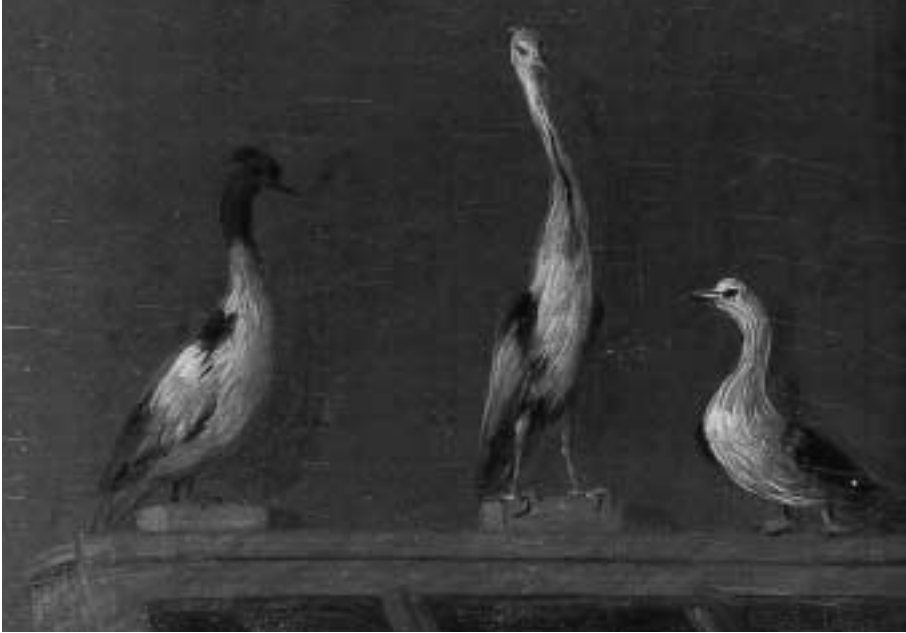


Abb. 15 In die auf dem Porträt von 1785 gemalte Pultvitrine mit Glasscheiben sieht der Bildbetrachter leider nicht. Drei auf der Vitrine stehende ausgestopfte Vögel jedoch sind so realistisch gemalt, dass mindestens zwei von ihnen mit Sicherheit auf ihre Art bestimmt werden können.

viel zu kurzen Beine auf, die eher zu einer Rohrdommel (*Botaurus stellaris*) passen. Derart falsche Proportionen dürften jedoch beim damaligen Stand der Präparationstechnik nicht ungewöhnlich gewesen sein.

Der dritte Vogel, ganz rechts, ist nicht eindeutig zu identifizieren. Die Grösse, die mit Schwimmhäuten versehenen Füsse und die Gefiederfärbung – dunkle Flügel, der restliche Körper und der Kopf hell – lassen auf eine Heringsmöwe (*Larus fuscus*) schliessen, deren Adultvögel jedoch gelbe, nicht fleischfarbene Füsse haben.¹⁰⁷ Dagegen erinnern der Habitus und der dolchförmige Schnabel eher an einen Seetaucher, zum Beispiel einen Prachtaucher (*Gavia arctica*), wobei ein Seetaucher im Winterkleid allerdings Oberkopf und Hinterhals dunkel gefärbt hätte. Alle diese Arten waren damals in der Schweiz regelmässig anzutreffen – der Fischreiher als häufiger Brutvogel, die beiden anderen als Wintergäste.

Um welche Spezies es sich beim Exemplar rechts auch handeln mag, die Auswahl der drei Vogelarten ist in dreierlei Hinsicht bemerkenswert: Erstens war bisher kaum bekannt, dass Wytttenbach besonders an Vogelkunde interessiert gewesen wäre. Zweitens zeichnen sich alle drei Vögel durch eine kontrastreiche Schwarz-Weiss-Färbung aus, und drittens ernähren sich alle drei Arten hauptsächlich oder regelmässig von Fischen.

Die Auswahl kann also in keiner Weise zufällig sein, denn von den damals rund 240 in der Schweiz nachgewiesenen Vogelarten haben nur etwa 50 ein überwiegend schwarz-weisses Gefieder, und nur etwa 30 kann man zu den Fischfressern zählen. Unter den einigermaßen regelmässig im bernischen Gebiet auftretenden Arten ist der Anteil an Fischfressern nochmals geringer. Hätten Wyttenbach oder der Maler die Vögel für das Porträt aus einer frei verfügbaren Sammlung zufällig ausgewählt, wäre die Wahrscheinlichkeit, drei Fischfresser zu erhalten, bloss 1: 500 gewesen.

Die drei merkwürdigen Aspekte verlangen nach Erklärungen, die allerdings nur spekulativ sein können: Zuerst wäre Wyttenbachs mangelndes Interesse an Vögeln zu relativieren. Er besass selbst einige Vogelpräparate – sechs Exemplare sind als Geschenke ans Museum aktenkundig¹⁰⁸, aber keines entspricht einer der abgebildeten Arten – sowie eine Eiersammlung.¹⁰⁹ Ferner ist in seinem Nachlass ein Heft erhalten, überschrieben mit «Vögel, die ich examinirt habe».¹¹⁰ Darin sind fünf heimische Vögel beschrieben, die ihm frisch tot vorgelegt haben und die er auch sezirt hat, was durch die Angabe des Mageninhalts bezeugt wird. Danach folgen allerdings nur noch lateinische Artdiagnosen von 24 weiteren Arten, die offensichtlich aus der Literatur abgeschrieben sind. Weiter erwähnt er im Tagebuch, dass er «eine nicht unbeträchtliche Sammlung von Luftröhren [sic!] von Vögeln besitze»¹¹¹, und schliesslich richtete er einmal in einem Zimmer seiner Wohnung den Raum zwischen Fenster und Vorfenster als Vogelkäfig ein, um während des Winters darin Vögel zu halten.¹¹² Diese Quellen lassen verschiedene Anläufe Wyttenbachs erkennen, sich mit Ornithologie eingehender zu befassen. Allerdings fehlte es, im Gegensatz zu seiner Beschäftigung mit anderen Sammlungsteilen, offenbar an der Beständigkeit des Interesses.

Dass die im Porträt abgebildeten Vogelarten tatsächlich in Wyttenbachs Kabinett standen, ist jedoch nicht zwingend. Er war gut bekannt mit Pfarrer Daniel Sprüngli (1721–1801), der seit 1775 in Bern im Landsitz Baumgarten wohnte und die damals vollständigste Sammlung schweizerischer Vögel besass; ihr Umfang ist dank dem von Friedrich Meisner 1804 publizierten Verzeichnis bekannt.¹¹³ Sprüngli war über den Inhalt der Wyttenbachschen Sammlung informiert, und zumal in den Wochen, als das Porträt gemalt wurde, gab es mindestens zwei Begegnungen zwischen den beiden naturforschenden Pfarrherren.¹¹⁴ Wenn Wyttenbach die abgebildeten Vogelarten nicht selbst in seiner Sammlung besass, könnten ausgestopfte Exemplare für das Gemälde ausgeliehen oder vom Maler nach anderen Vorlagen kopiert worden sein.

Dass ausschliesslich Vögel mit überwiegend schwarz-weissem Gefieder ausgewählt wurden, dürfte seinen Grund in ästhetischen Überlegungen haben – mit ihrer kontrastreichen Färbung heben sie sich deutlich vom Hinter-

grund ab. Arten mit spektakulär bunten Farben, wie etwa die erwähnte Mandelkrähe (Blauracke, *Coracias garrulus*), wären zwar auch auffällig gewesen, doch hätten sie vielleicht zu sehr von der porträtierten Person abgelenkt.

Weshalb aber ausschliesslich fischfressende Arten das Möbelstück im Hintergrund zieren und nicht etwa ein stolzer Adler oder eine sonst durch Seltenheit oder exotische Herkunft aussergewöhnliche Vogelart, lässt sich interpretieren als Anspielung auf das Bibelwort von Simon Petrus als dem «Menschenfischer», in dessen Nachfolge letztlich auch Pfarrer Wyttenbach steht: «Und JESus sprach zu Simon: Fürchte dich nicht, von nun an wirst du menschen fangen.» (Lucas 5: 10). Dieses «Menschen fischen» erscheint bereits im Alten Testament, wo es heisst, der Herr werde Fischer und Jäger aussenden, um nach der babylonischen Gefangenschaft sein verstreutes Volk wieder zu sammeln: «Siehe, Ich will viel fischer aussenden, (spricht der HERR,) die werden sie fischen.» (Jeremia 16: 16).¹¹⁵ Damit wären die drei Vögel nicht nur als Hinweis auf das naturwissenschaftliche Interesse, sondern – wie der Kanzelhut mit den beiden religiösen Büchern – auch auf den geistlichen Stand der porträtierten Person zu verstehen.

5. Die Porträtgalerie Wyttenbachs

Die Ölporträts

Die Porträtdokumentation der Burgerbibliothek Bern belegt, dass von bedeutenden Persönlichkeiten des 18. und 19. Jahrhunderts zumeist mehrere bildliche Darstellungen existieren, wobei der Gelehrte Albrecht von Haller mit 219 den absoluten Rekord hält.¹¹⁶ Von Wyttenbach ist nicht nur das neu aufgetauchte Porträt vorhanden, sondern es sind insgesamt neun Bildquellen fassbar. Darunter befinden sich vier Ölporträts, von denen allerdings heute leider zwei verschollen sind.

In der chronologischen Abfolge steht das Werk Königs an erster Stelle. Erst 20 Jahre später, nämlich 1805 – Wyttenbach zählte 57 Jahre – kam es zum zweiten Ölporträt. Es ist verschollen, jedoch dank Tagebucheinträgen Wyttenbachs dokumentiert. Sein Maler war (Johann) Emanuel Locher (1769 – um 1815), der jüngere der beiden malerisch tätigen Söhne des aus Mengen im Schwäbischen eingewanderten, bekannten freiburgischen Malers Gottfried Locher (1735–1795).¹¹⁷ Nachdem ursprünglich geplant gewesen war, dass seine Ehefrau porträtiert werden sollte, musste Wyttenbach, der davon gar nicht angetan war, in der Zeit vom 12. bis 18. September 1805 «auf innständiges Anhalten meiner Kinder» insgesamt dreimal «dem Mahler Locher sitzen und die ennuyante Operation meines Portraits über mich erge-

hen lassen». ¹¹⁸ Das Resultat der Prozedur war dann allerdings einigermaßen zufrieden stellend, konnte doch Wytttenbach abschliessend seinem Tagebuch anvertrauen, «man sagt, mein Portrait sey ähnlich, nur hänge der Kopf etwas zu stark – im 58. [Jahr] ist dies ja wohl erlaubt?» ¹¹⁹

Erneut auf Betreiben eines Familienmitgliedes, diesmal des Schwiegersohns Prof. Dr. med. David Rudolf Isenschmid (1783–1856), entstand weitere acht Jahre später, im Januar 1813, als Wytttenbach 65 Jahre zählte, ein Ölporträt, das heute ebenfalls verschollen ist, aber 1976 für die Porträt-dokumentation der Burgerbibliothek Bern fotografiert werden konnte. ¹²⁰ Diesmal hiess der Maler Johann Georg Volmar (1770–1831), ein aus Württemberg eingewanderter Historien- und Landschaftsmaler, der sich 1791 in Bern niedergelassen hatte und als Professor an der Kunstschule tätig war. ¹²¹

Wiederum war der bescheidene Wytttenbach von der Übung wenig begeistert. Erst «nach langem Widerstreben» liess er sich «endlich dazu verstehen», «viele unangenehme und langweilige Stunden dem Mahler gegenüber sitzen zu müssen», wobei ihn «diese zu verlierende Zeit für etwas, das bey vielen nur aus Eitelkeit zu fließen scheinen mag» ¹²², plagte. Doch das vollendete Werk des renommierten Künstlers liess sich sehen.

Das 87,5 x 74,5 cm grosse Kniestück, in Öl auf Leinwand gemalt, das in der rechten oberen Ecke mit dem Wytttenbach-Wappen samt Helmzier geschmückt ist, zeigt einen imposanten Mann im bürgerlichen schwarzen Gehrock und in schwarzer Culotte, der immer noch die vorrevolutionäre Perücke ¹²³ und ein weisses Spitzenjabot trägt, womit er seine konservative Werthaltung bezeugt. Leicht nach rechts gewendet, die linke Hand auf das Knie gestützt, hält Wytttenbach, an einem Tisch sitzend, in der darauf aufgestützten rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch unbekanntes Inhalts. Auf dem Tisch liegt, vom rechten Unterarm etwas verdeckt, ein Blatt Papier mit der Abbildung eines blauen Enzians, über das von links ein Alpenbock (*Aralia alpina*) krabbelt, ein Vertreter einer heute selten gewordenen und bedrohten Käferart der Bergfauna. Daneben befindet sich der klare Bergkristall, den bereits 1785 Franz Niklaus König gemalt hatte. Das Porträt enthält mit Enzian, Alpenbock und Bergkristall also lauter alpine Attribute, womit Wytttenbach als Natur- und vor allem als Alpenforscher abgebildet ist, während sein geistliches Amt im Gegensatz zum Porträt Königs mit keinem Bildelement mehr vertreten ist.

Vom chronologisch nächsten Porträt existieren heute in der Burgerbibliothek Bern eine vorbereitende Skizze ¹²⁴ und im Naturhistorischen Museum der Burgergemeinde Bern das Endprodukt, ein Ölbild. Das Gemälde wurde 1818 gemalt, also in dem Jahr, in dem Wytttenbach seinen 70. Geburtstag feiern konnte. Es war ein Geschenk, das mit einer früheren beruflichen Tätigkeit Wytttenbachs verbunden war: Von 1799 bis 1805 war er Dozent für Naturgeschichte am Medizinischen Institut gewesen, einer



Abb. 16 Das 1813 von Johann Georg Volmar gemalte Ölporträt Wyttenbachs ist heute leider verschollen, so dass es für die Forschung nur noch in der Porträtdokumentation der Burgerbibliothek Bern fassbar ist.

zwar staatlich anerkannten, aber privaten akademischen Lehranstalt für angehende Ärzte.¹²⁵ Aus Dankbarkeit für ihren ehemaligen Lehrer veranstalteten seine Schüler – wohl aus Anlass des runden Geburtstages – eine Subskription, um das Porträt in Auftrag geben zu können.¹²⁶

Als Maler wurde der aus Amsterdam stammende Porträt- und Blumenmaler Pieter Recco (1765–1820)¹²⁷ gewählt, der sich nach seiner Übersiedlung in die Schweiz zum Teil in Bern aufhielt. Dieser entwarf zuerst eine 31x24 cm grosse, weiss gehöhte Bleistiftskizze von Wyttenbach. Sie hatte sich



Abb. 17 Diese mit den Texten «Wytttenbach Pf[arre]r» und «Scizze von Mahler [Pieter] Recco» versehene Zeichnung in Bleistift war die Vorlage für ein 1818 entstandenes, qualitativ hoch stehendes Ölporträt.

lange Zeit im Besitz von Nachkommen befunden, bis die Burgerbibliothek sie 1976 erwerben konnte.

Das hochformatige Ölgemälde, das dieser Skizze folgte, 107x86 cm gross und ein Kniestück, nimmt Bildinhalte des Porträts von Volmar wieder auf.¹²⁸ Der älter gewordene Wytttenbach sitzt hier mit übergeschlagenem linkem Bein leicht nach rechts gerichtet und an eine Stein-

konsolle gelehnt im Freien und scheint mit der linken, im Redegestus dargestellten Hand dem Betrachter etwas zu erläutern. Die andere, auf die Konsole abgestützte Hand hält einen Brief, von dem gleich noch zu sprechen sein wird. Die schwarze Kleidung mit Gehrock und Culotte sowie insbesondere die aus der Mode gekommene Perücke und das Jabot erinnern an jene bei Volmar. Auf der Konsole stehen in diesem Bild wie bei König und bei Volmar Bergkristalle, und im Pflanzenkübel am linken Gemälderand, an dem der uns schon bekannte Alpenbock emporkrabbelt, wachsen in Anlehnung an das Ölporträt von 1813 Enzianpflanzen, nämlich ein blauer Enzian mit Blüten und ein Purpurenzian.

Im Hintergrund rechts befindet sich eine Büste auf einem Sockel, der aus einem Gebüsch emporwächst. Der Sockel trägt die Inschrift «HALLERO / CIVES» – dem [Albrecht von] Haller die Bürger. Es handelt sich um das von Sébastien Caldelari (gestorben 1819) in Marmor gehauene Werk des Gelehrten, das von 1810 bis 1819 als Denkmal im Botanischen Garten neben der Stadtbibliothek stand – den Wytttenbach 1804 mitgegründet hatte – und das sich heute im Lesesaal der Burgerbibliothek Bern, seinetwegen Hallersaal genannt, befindet.¹²⁹ Wie das Porträt war auch dieses Denkmal durch private Spenden finanziert worden. Die Präsenz der Büste Hallers auf dem Porträt Wytttenbachs zeigt den Jüngeren als würdigen Nachfolger des Älteren, als bedeutendsten Natur- und Alpenforscher seit Haller.

Der Brief, den Wytttenbach in der Hand hält, zeigt folgende Anschrift: «Monsieur / Monsieur Wytttenbach, / Pasteur à l'église du / S[ain]t Esprit. Membre de plusieurs / Soccités [sic!] d'hist[oire] naturelle / à / Berne». Dieser Text stellt damit eine französische Übersetzung der Beschriftung dar, die sich



Abb. 18 Das von Pieter Recco 1818 gemalte Ölporträt schmückt heute das Sitzungszimmer des Naturhistorischen Museums der Burgergemeinde Bern.

auf der Rückseite der Leinwand des Bildes von Franz Niklaus König befindet. Das Bild nimmt also mehrmals auf die ihm vorangegangenen Ölporträts Wyttensbachs Bezug.

Das Ölgemälde von Recco war an der Berner Kunstausstellung des Jahres 1818 ausgestellt, wobei im Katalog betont wird, dass Wyttensbach, wie es schon Volmar tat, «charakterisiert als schweizerischer Naturforscher»¹³⁰ abgebildet wurde.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Auswahl der dargestellten Gegenstände in den Ölporträts von 1785 beziehungsweise 1813 und 1818 sich auffällig unterscheidet. Das frühe Porträt enthält Stücke «aus aller Welt», darunter exotische, vielleicht sogar kostspielige Exemplare, wie zum Beispiel die weiss-schwarz gemusterte Kreiselschnecke aus der Karibik. Die beiden späteren Porträts beschränken sich dagegen strikt auf Stücke aus dem Alpenraum: Sie zeigen Wytttenbach als Alpenforscher – gleichsam als «den Mann, der auf den Bergen war». Lebende Enziane im Blumentopf – nicht bloss von irgendwo her zugeschickte Herbarexemplare – unterstreichen die unmittelbare Erfahrung des an Pflanzenphysiologie interessierten Pfarrherrn, der selbst über Wachstumsexperimente mit in Blumentöpfen aufgezogenen Pflanzen berichtet, während sich aus der erläuternden Geste der linken Hand im Porträt von 1818 auf den begeisterten Naturkundeforscher schliessen lässt.¹³¹

Die Lithografien

Zweimal wurden Wytttenbachs Züge in einer Lithografie verewigt, also einer Druckgrafik, die eine weite Verbreitung ermöglicht. Die erste, ein 12 x 9,5 cm grosses Brustbild, wurde in Paris hergestellt.¹³² Sie zeigt Wytttenbach in bürgerlichem Rock, leicht nach rechts gewendet, mit Blick gegen den Betrachter. Er trägt eine Pagenfrisur, und das Brustbild dokumentiert bereits die Korpenluz, die mit höherem Alter noch ausgeprägter wurde.¹³³ Das Blatt basiert auf einer Vorlage des Pariser Malers und Lithografen François Grenier (1793–1867), der eigentlich Francisque-Martin Grenier de Saint-Martin hiess, Schüler von Louis David (1748–1825) und Pierre Guérin (1774–1833) war und unter anderem mit Porträts bekannt wurde.¹³⁴ Lithografiert wurde das Blatt von N.N. Langlumé, dessen Vorname und Lebensdaten leider unbekannt sind, von dem man aber weiss, dass er Lithograf und Besitzer einer lithografischen Anstalt in Paris war.¹³⁵

Aus der Feder Wytttenbachs kennen wir die unalltägliche Entstehungsgeschichte der Lithografie: «Herr Ashford San[d]ford, welcher in den neunziger Jahren als 18-jähriger Jüngling ein Jahr lang in meinem Hause wohnte, kam im Jahre 1814 mit seiner Familie nach Bern und hielt als alter dankbarer Freund sich in Bern einige Monathe auf [...] Mein Tochtermann Isenschmid liess auf dringendes Begehren San[d]fords ein Medaillon meines Portraits mahlen. Zwey Jahre nachher kam dieser treue Freund zum zweiten male nach Bern; liess vorher dieses Medaillon in Paris lithografieren und brachte mit grosser Freude mir viele Abdrücke davon mit.»¹³⁶

Die Legende der Lithografie präsentiert einen «Ministre de l'Eglise du St: Esprit à Berne, Professeur de Botanique, et membre de la société Royale à Londres. etc. etc.» Sie irrt damit zum Teil, unterrichtete doch Wytttenbach, wie wir bereits wissen, wohl am Medizinischen Institut von 1799 bis 1805



Abb. 19 Die von einem Verehrer Wyttienbachs in Auftrag gegebene Lithografie Grenier/Langlumé wurde 1815 in Paris hergestellt.



Abb. 20 Da die Lithografie Dietler/Ochsner 1851 als Frontispiz im Berner Taschenbuch auf das Jahr 1852 erschien, wurde sie zur bekanntesten bildlichen Darstellung Wyttienbachs.

Naturgeschichte und war seit 1788 Mitglied der Linneischen Gesellschaft in London, ohne aber in Bern Professor der Botanik und in London Mitglied der königlichen Gesellschaft zu sein.

Die zweite Lithografie entstand nach Wyttienbachs Tod. Sie erschien als Frontispiz im Berner Taschenbuch auf das Jahr 1852, als Begleitillustration zu einem Lebensbild Wyttienbachs aus der Feder des Sekretärs der Bernischen Naturforschenden Gesellschaft, Rudolf Wolf.¹³⁷ Vom seit 1836 in Bern ansässigen Porträt- und Genremaler Friedrich Dietler (1804–1874) entworfen und vom in Bern ein Lithografenatelier führenden, aus Witikon im Kanton Zürich gebürtigen Caspar Ochsner (1815–1872) lithografiert, nimmt sie das aufgeschlagene Buch aus dem Ölporträt Volmars von 1813 wieder auf und stellt überhaupt eine vereinfachte, spiegelverkehrte Nachbildung der Figur dieses Bildes dar, auf dem sie offensichtlich beruht.¹³⁸

Die Zeichnungen

Ebenfalls nach Wyttienbachs Tod entstanden schliesslich zwei Porträtzeichnungen, die ein Hausfreund der letzten zehn Jahre des Gelehrten voll-



Abb. 21 Die in einem Band der «Skizzen aus dem Münster» von Karl Howald befindliche Zeichnung zeugt sowohl von den karikaturistischen Fähigkeiten des ehemaligen Pfarrers von Sigriswil als auch von der Freundschaft und Verehrung, die Howald Wytttenbach zu Lebzeiten entgegengebracht hatte.



Abb. 22 Im zweiten Band der «Stadtbrunnenchronik» von Karl Howald aus den Jahren 1841 bis 1862 folgt auf die aquarellierte Federzeichnung, die auf der Lithografie Dietler/Ochsner von 1851 beruht, ein kurzes Lebensbild Wytttenbachs, das den angenehmen Charakter des Gelehrten hervorhebt.

bracht hat, nämlich der Pfarrer, Chronist und Karikaturist Karl Howald (1796–1869).¹³⁹ Sie sind kompositorisch keine genuinen Schöpfungen, sondern lehnen sich an die eben beschriebenen Lithografien an.

Die erste, 7,5x7,5 cm grosse Bleistiftzeichnung karikiert das lithografierte Brustbild Grenier/Langlumé, wobei es dem nach rechts gewendeten Abgebildeten Schlitzaugen sowie ein ausgeprägtes Doppelkinn verpasst. Die Darstellung findet sich im fünften Band von Howalds Geschichte des Berner Münsters.¹⁴⁰ Dieser ist in den Jahren 1844 bis 1849 verfasst worden, womit wir auch wissen, in welcher Zeitspanne die Entstehung des Porträts angesetzt werden kann.

Wenn die Bleistiftzeichnung die Figur der Lithografie Grenier/Langlumé von 1815 karikiert, versteckte sich dahinter jedoch nicht etwa eine kritische Haltung des ehemaligen Pfarrers von Sigriswil gegenüber dem gelehrten Berufskollegen und Naturforscher. Howald dachte an seinen einstigen Freund vielmehr mit Verehrung zurück, und das karikierende Element war ein allgemeines Charakteristikum Howaldscher Ausdrucksweise.¹⁴¹

An die im Berner Taschenbuch auf das Jahr 1852 erschienene Lithografie Dietler/Ochsner lehnt sich die zweite, 10x10 cm grosse, aquarellierte Federzeichnung Howalds an, wobei allerdings das aufgeschlagene Buch weggelassen ist. Die Zeichnung findet sich im zweiten Band seiner berühmten «Stadtbrunnenchronik»¹⁴², die in den Jahren 1841 bis 1862 entstanden ist,

Abb. 23 Im Ölporträt, das Joseph Menteler 1822 von der zweiten Gattin Wyttensbachs malte (siehe auch Abb. 4), ist das in der Wohnstube an der Spitalgasse 24 hängende Bild von Franz Niklaus König so deutlich kopiert, dass es leicht zu erkennen ist.



und zwar zu Beginn eines kurzen, sehr persönlich gehaltenen Lebensbildes des Abgebildeten.¹⁴³

Von all diesen Porträts Wyttensbachs vermochte keines das Herz seiner Gattin in gleicher Weise zu gewinnen wie das Bild Franz Niklaus Königs, das Neujahrsgeschenk von 1786, zu dem es auf ihr Betreiben gekommen war. Als sie sich nämlich 1822 vom aus Zug stammenden Maler Franz Joseph Menteler (1777–1833) selbst in Öl porträtieren liess, setzte sie sich in der Wohnstube an der Spitalgasse 24 so ans Fenster, dass der Künstler auch das Werk Königs, das in diesem Raum über einem Louis-XV-Tisch an der Wand hing, auf sein Werk bannen konnte. Menteler tat dies derart detailliert, dass man das Porträt sofort erkennt.¹⁴⁴

An dessen Beispiel wurde in der vorliegenden Abhandlung aufzuzeigen versucht, welche interessante und reiche kulturhistorische Quellen Personenporträts darstellen können. Sie vermitteln dem heutigen Betrachter, wenn er sich darum bemüht, in den besten Fällen nicht nur zahlreiche Informationen über die dargestellte Persönlichkeit und den Künstler, sondern eröffnen ihm auch den Blick auf verschiedenste Elemente der Zeit, in denen sie entstanden sind.

Beim Porträt von 1785, das den in einen Nachtrock gekleideten und mit einer Tonpfeife versehenen Naturforscher und Geistlichen Jakob Samuel Wyttensbach inmitten von Sammlungsstücken in seinem privaten Naturalienkabinett darstellt, war die Befragung des Bildinhaltes besonders fruchtbar, da sie mit Hilfe einer Kunsthistorikerin, eines Historikers und eines Naturwissenschaftlers, also durch die interdisziplinäre Brille, geschah.¹⁴⁵

Abkürzungen

BBB	Burgerbibliothek Bern
BLSK	Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Bd. 1–2. Zürich, Lausanne, 1998
BTB	Berner Taschenbuch
BZGH	Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde
F'N'K'	Franz Niklaus König
Jh.	Jahrhundert
Inv.	Inventar-Nummer
J'S'W'	Jakob Samuel Wyttenbach
Neg.	Negativ-Nummer
NMBE	Naturhistorisches Museum der Burgergemeinde Bern
Portr.dok.	Porträtdokumentation
StAB	Staatsarchiv des Kantons Bern

Bildnachweis

- Umschlagbild BBB, Abt. Graphik, Ek 2001/35. BBB, Portr.dok. Neg. 5226/E (1). Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.
- Abbildung 1 BBB, Abt. Graphik, Ek 2001/35. BBB, Portr.dok. Neg. 5226/E (1). Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.
- Abbildung 2 BBB, Portr.dok., Neg. 5226 (2), Bildrückseite. Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.
- Abbildung 3 BBB, Abt. Graphik, AK 446, Ausschnitt. Neg. 12733. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 4 Privatbesitz, verschollen. BBB, Portr.dok., Neg. 2334. Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.
- Abbildung 5 Kunstmuseum Bern, Inv. G 1589, Ref. Nr. Foto: Peter Lauri, Bern.
- Abbildung 6 NMBE, Inv. 120 1005 10. BBB, Portr.dok., Neg. 2463. Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.
- Abbildung 7 BBB, Portr.dok., Neg. 5226 (3), Ausschnitt. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 8 BBB, Portr.dok., Neg. 5226/E (2), Ausschnitt. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 9 BBB, Portr.dok., Neg. 5226/E (3), Ausschnitt. Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.
- Abbildung 10 Historisches Museum Basel, Inv. 1997.56.1. Foto: Neg. 15908 Historisches Museum Basel, P. Portner.
- Abbildung 11 BBB, Portr.dok., Neg. 5226 (4), Ausschnitt. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 12 Bernisches Historisches Museum, Inv. 2004. Foto: Stefan Rebsamen, Bernisches Historisches Museum.
- Abbildung 13 BBB, Portr.dok., Neg. 5226/E (4), Ausschnitt. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 14 NMBE, Inv. 18345. Foto: Lisa Schäublin, Bern.
- Abbildung 15 BBB, Portr.dok., Neg. 5226 (5), Ausschnitt. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 16 Privatbesitz, verschollen. BBB, Portr.dok., Neg. 2328. Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.
- Abbildung 17 BBB, Abt. Graphik, Gr. B 137. Portr.dok., Neg. 5308. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 18 NMBE, Inv. 120 1003 10. BBB, Portr.dok., Neg. 2462/E. Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.
- Abbildung 19 BBB, Porträtsammlung von Mülinen. BBB, Portr.dok., Neg. 5309. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 20 BTB auf das Jahr 1852. Bern, 1951, Frontispiz. BBB, Portr.dok., Neg. 5310. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 21 BBB, Mss.h.h. 126, Bd. 5, 150. BBB, Portr.dok., Neg. 5311. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 22 BBB, Mss.h.h. XXIb 362, 343. BBB, Portr.dok., Neg. 5312. Foto: Jürg Bernhardt, Bern.
- Abbildung 23 Privatbesitz, verschollen. BBB, Portr.dok., Neg. 2334, Ausschnitt. Foto: Gerhard Howald, Kirchlindach.

Anmerkungen

- 1 Zur BBB siehe: Bähler, Mathias et al.: Die Bürgerbibliothek Bern. Archiv, Bibliothek, Dokumentationsstelle. Bern, 2002.
- 2 Siehe: Haerberli, Hans: Ein bernischer Porträtkatalog. In: Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Hrsg. von Florens Deuchler et al. Bern, 1983, 246–268, hier 247.
- 3 Zur Portr.dok. der BBB siehe ebenda sowie: Wäber, J. Harald: Die Dokumentation bernischer Porträts bis 1850. In: Bähler et al. (wie Anm. 1), 131–138. Stüssi, Yann Paul Noël: Medizinhistorische Relevanz von historischen Porträts? Analyse der Porträt-Fotodokumentation der Bürgerbibliothek Bern. Diss. Universität Bern, 2000. Als, Claudine et al.: Visible signs of illness from the 14th to the 20th century: systematic review of portraits. In: *British Medical Journal*, Jg. 2002, 1499–1501.
- 4 J'S'W' erwähnt das Porträt in seinem Tagebuch, siehe S. 116.
- 5 Zur Familie Wytenbach liegt gedruckt vor: Tscharrer, Louis von: v. Wytenbach, Ratsgeschlecht des Freistaates Bern. In: Schweizerisches Geschlechterbuch. Bd. 3. Basel, 1910, 561–578. Siehe aber auch die Handschriften: BBB, Mss.h.h. LII 94, Wytenbach, Johann: Stammbuch der Wytenbach vom schrägen und geraden Bach in Biel und Bern, 1790; BBB, Mül. 643.4 (80), Mülinen, Niklaus Friedrich von et al.: Stammregister bernischer Familien, 18.–20. Jh., Bd. 4: Thormann–Zehender; BBB, ES Ek 1999/425, Abschriften von Quellen zur Geschichte der Familien v. Wytenbach mit schrägem und geradem Bach im Wappen, 19. Jh.; BBB, Mss.h.h. LII 34, Geschichte der Familie Wytenbach, Abschrift, um 1886; BBB, Mss.h.h. LII 9.6, Rodt, Bernhard von: Genealogien burgerlicher Geschlechter der Stadt Bern; Bd. 6: Wagner–Zehender, 1954, 314–360.
- 6 Laut freundlicher Auskunft von Herrn Berchtold Weber, Bern.
- 7 Urteil des Geistlichen Karl Howald, siehe: BBB, Mss.h.h. XXIIb 362, Howald, Karl: Stadtbrunnenchronik, Bd. 2, 1841–1862, 315.
- 8 Zu J'S'W's Biografie siehe vor allem: Wolf, Rudolf: J'S'W'. In: BTB auf das Jahr 1852, 148–174; auf das Jahr 1853, 118–153. Wolf, Rudolf: [J'S'W'] von Bern, 1748–1830. In: Wolf, Rudolf: Biographien zur Kulturgeschichte der Schweiz. Bd. 1. Zürich, 1858, 351–400. Dübi, Heinrich: J'S'W' und seine Freunde. Beiträge zur Kulturgeschichte des alten Bern. Bern, 1910 (Neujahrs-Blatt der Literarischen Gesellschaft auf das Jahr 1911). Fluri, Adolf: [J'S'W'] (1748–1830) und die Gründung der bernischen Bibelgesellschaft. In: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, Jg. 25 (1929), 181–218. Wencker, Erich: Wytenbach, Jakob Samuel. In: Bautz, Wilhelm Friedrich; Bautz, Traugott (Hrsg.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. Herzberg, Bd. 14 (1998), 262–263. Von J'S'W' existiert zudem in der BBB ein Nachlass, siehe: BBB, Mss.h.h. XVI 39–41a; XX 9, 10; XXIII 28, 125, 145; Graphik Ek 1975/14.
- 9 Zu Kindheit und Studienjahren J'S'W's siehe: Kurzer Abriss der fürnehmsten Umstände meines Lebens. Ein autobiographischer Text über Kindheit und Studienjahre des Pfarrers J'S'W' (1748–1830). Edition und Kommentar von Leonhard A. Burckhardt. In: BZGH, 43 (1981), 41–74.
- 10 Wytenbach, Jakob Samuel: Kurzer Bericht von den Schicksalen und Arbeiten des bernischen Stadtpredigers J'S'W' während seines fünfzigjährigen öffentlichen Lehramtes in seiner Vaterstadt von 1775 bis 1825. Bern, 1825, 6.
- 11 Dübi (wie Anm. 8), 23.
- 12 Dübi, Heinrich: Fremdenbesuche und geistiges Leben in Bern um die Wende und im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Bern, 1926 (Neujahrsblätter der Literarischen Gesellschaft Bern. Neue Folge, H. 4), 9.
- 13 Wolf 1852 (wie Anm. 8), 174; Dübi (wie Anm. 8), 8.
- 14 BBB, Mss.h.h. XVI 41 (5), Nachlass J'S'W', Taschenkalender mit Tagebuch, 1791, 2.
- 15 Erne, Emil: Die schweizerischen Sozietäten. Lexikalische Darstellung der Reformgesellschaften des 18. Jahrhunderts in der Schweiz. Zürich, 1988, 181–184, mit Literaturverzeichnis.

- 16 Hofer, Paul: Die Stadt Bern. Gesellschaftshäuser und Wohnbauten. Basel, 1959 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. 2), 438, 443.
- 17 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (5), Nachlass J'S'W', Briefkopien 1788–1790, hier Brief J'S'W' an Abbé Giovanni Battista Fortis in Neapel, 15.2.1790.
- 18 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1), Nachlass J'S'W', Tagebuch 1804/13, 327.
- 19 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (5) (wie Anm. 17), Brief J'S'W' an Abbé Giovanni Battista Fortis in Neapel, 15.2.1790.
- 20 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 389f.
- 21 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (5), (wie Anm. 17), Brief J'S'W' an Abbé Giovanni Battista Fortis in Neapel, 15.2.1790.
- 22 BBB, Mss.h.h. XIV 151, Allgemeine Autographen-Sammlung, hier Brief J'S'W' an Prof. Jean Hermann in Strassburg, 9.3.1782.
- 23 Zur Familie Pagan siehe: StAB, DQ 477, Türler, Heinrich: Généalogie de la famille Pagan d'après les Documents originaux des Archives de Nidau. Manuskript, 1899. Gedruckt liegt vor: Egli, Hans-Rudolf: Die Nidauer Feldmesser und ihre verwandtschaftlichen Beziehungen. In: Der Mensch in der Landschaft. Festschrift für Georges Grosjean zum 65. Geburtstag. Bern, 1986 (Jahrbuch der Geographischen Gesellschaft von Bern, Bd. 55), 615–623.
- 24 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (5) (wie Anm. 17), hier Brief J'S'W' an H. v. Gerstorff, Februar 1790, Kopie.
- 25 BBB, Mss.h.h. XXIII 28, Briefe J'S'W' an Prof. Jean Hermann in Strassburg, hier Brief 3.6.1793.
- 26 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 251.
- 27 BBB, Mss.h.h. XXIII 28 (wie Anm. 25), Brief 3.6.1793.
- 28 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (5) (wie Anm. 17), Brief J'S'W' an Abbé Giovanni Battista Fortis in Neapel, 15.2.1790.
- 29 BBB Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 513.
- 30 Ebenda, 429.
- 31 Siehe: Bähler et al. (wie Anm. 1), 136. Freivogel, Thomas: Emanuel Handmann, 1718–1781. Ein Basler Porträtist im Bern des ausgehenden Rokoko. Murten, 2002, 72.
- 32 BBB, Mss.h.h. XVI 41a, Nachlass J'S'W', Tagebuch 1785/86, 15.
- 33 Ebenda, 15, 18.
- 34 Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Bd. 11. Frauenfeld, 1952, 1376.
- 35 Das Brauchtum rund um Weihnachten und Neujahr im 19. Jh. in Bern schildert an einem Familienbeispiel: Stämpfli-Studer, Emma: Der Christoffelturm und syni Nachbare im Studerhus. Oeppis us em alte Bärn. Erinnerung. Bern, 1949, 51–60.
- 36 BBB, Mss.h.h. XVI 41a (wie Anm. 32), 20.
- 37 Zur finanziellen Lage J'S'W's siehe: BBB, Mss.h.h. XXIb 362 (wie Anm. 7), 345. Wolf 1853 (wie Anm. 8), 139f.
- 38 Zu Franz Niklaus König siehe: Hardmeyer, Carl Wilhelm: Die Lebensbeschreibung und Charakterisierung des Malers Niklaus König von Bern. Zürich, 1837 (Neujahrsstück, hrsg. von der Künstler-Gesellschaft in Zürich, H. 23, auf das Jahr 1837); Blösch, Emil: F'N'K', 1765–1832. In: Sammlung Bernischer Biographien. Bern, Bd. 1 (1884), 186–188; Brun, Carl: Schweizerisches Künstler-Lexikon. Bd. 1–4. Nachdruck. Nendeln, Liechtenstein, 1967, hier Bd. 2, 180–182; Mandach, Conrad de: F[rançois]-N[icolas] Koenig, 1765–1832. Genève, 1923; Mandach, Conrad de: Berner Kunstmuseum. Ausstellung S[igmund] Freudenberger, F'N'K', Mai–Juni 1923. Illustrierter Katalog. Bern, 1923; Bourquin, Marcus: F'N'K'. Leben und Werk. Bern, 1963 (Berner Heimatbücher, 94/95); Koenig, Emil: F'N'K'. In: Koenig, Emil: 400 Jahre Bernburgerfamilie König. In: BZGH, 29 (1967), 97–102; Bourquin, Marcus: F'N'K' (1765–1832). Zum 150. Todestag des Künstlers. In: Galerie Stuker Blätter, Sept. 1982, Nr. 8, 2–5; Meier, Andreas: F'N'K', 1765–1832. Katalog zur Wanderausstellung «F'N'K'», Berner Kunstmuseum. Bern, 1982; F'N'K', 1765–1832. [Zur Ausstellung «F'N'K', Heute geben wir Spektakel» im Kunsthaus Langenthal.] Langenthal, 1993. Zuletzt erschienen: BLSK, Bd. 1, 585f., mit Literaturliste.

- 39 StAB, B II 689, Feuerschauer-Rodel 1785.
- 40 Zu Tiberius Woher siehe: Brun (wie Anm. 38), Bd. 4, 457f.; Thieme, Ulrich; Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Bd. 1–37. Reprint. München, 1992, hier Bd. 36, 161. BLSK, Bd. 2, 1139. Zu Marquard Woher siehe: Brun (wie Anm. 38), Bd. 4, 456f., 698–700; Thieme/Becker, Bd. 36, 160f.; BLSK, Bd. 2, 1138.
- 41 Zu Freudenberger siehe: BLSK, Bd. 1, 346f., mit Literaturliste.
- 42 Zu Dunker siehe: Mentha Aluffi, Henriette et al.: Balthasar Anton Dunker, 1746–1807. Bern, 1991; BLSK, Bd. 1, 283f., mit Literaturliste.
- 43 Als die Bürgerbibliothek Bern das Gemälde geschenkt erhielt, war es in einem Zustand, der eine sanfte Restaurierung nötig machte. Das Bild war vor längerer Zeit schon einmal einer Reinigung unterzogen worden, wies es doch im Gesicht des Porträtierten und um dessen Haarpartie herum entsprechende Schäden in Form weggeputzter Lasuren auf. Die Mal-schicht zeigte Krakelee sowie lose Farbschollen. Kleine Fehlstellen und ein Loch waren vorhanden, und der Firnis war vergilbt und stumpf. In der Folge wurde das Loch geschweisst. Man konsolidierte Leinwand und Farbe, spannte die Leinwand neu auf und reinigte die Oberfläche, wobei partielle Flicke, Kittungen, Retuschen sowie schliesslich eine neue Firnissierung nötig waren. Die Restaurierung wurde vom Gemälderestaurator Peter Jordi, Grünastrasse 6, 3084 Wabern, durchgeführt; das Restaurierungsprotokoll befindet sich in der BBB.
- 44 Bourquin 1982 (wie Anm. 38), 3.
- 45 Bourquin 1963 (wie Anm. 38), 16.
- 46 Ebenda, 35.
- 47 Ebenda.
- 48 BBB, Portr.dok., Neg. 2463. Zu Pieter Recco siehe Anm. 127.
- 49 BBB, Mss.h.h. XXIIb 362 (wie Anm. 7), 315.
- 50 Freivogel (wie Anm. 31), 102.
- 51 Wolf 1853 (wie Anm. 8), 143; Dübi (wie Anm. 8), 27; Fluri (wie Anm. 8), 181f.
- 52 BBB, Mss.h.h. XXIIb 362 (wie Anm. 7), 343.
- 53 Ebenda, 343–345.
- 54 Leloir, Maurice: Dictionnaire du costume et de ses accessoires. Paris, 1951, 313.
- 55 Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümlexikon. 4. Aufl. Stuttgart, 1999, 478.
- 56 Wäber, J. Harald: Zur Geschichte der Kopfbedeckungen im Bernbiet von 1700 bis 1940. In: En alte Huet! Bernische Kopfbedeckungen aus der Zeit von 1700 bis 1940. Ausstellungskatalog Schloss Jegenstorf. Bern, 1988, 7–36, hier 24.
- 57 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 110.
- 58 Freivogel (wie Anm. 31), 66.
- 59 Ebenda.
- 60 Die Analyse wurde von Anna Jolly vorgenommen, die auch den grössten Teil dieses Abschnittes geschrieben hat, der sich mit dem Nachtröck J'S'W's befasst.
- 61 Zur Geschichte der Schweizer Zeugdruck-Manufakturen siehe: Jean-Richard, Anne: Kat-tundrucke der Schweiz im 18. Jahrhundert. Bd. 1–2. Basel, 1968; Ribbert, Margret: Stoffdruck in Basel um 1800. Basel, 1977 (Basler Kostbarkeiten, 18); Wanner-Jeanrichard, Anne: Le développement de l'indiennage en Suisse. In: Le coton et la mode. 1000 ans d'aventures. [Ausstellungskatalog, Musée Galliera.] Paris, 2000, 74–81.
- 62 Zur Geschichte der Tabakpfeife allgemein siehe: Dunhill, Alfred: Das Pfeifen-Buch. Eine Kulturgeschichte des Pfeifenrauchens. München, 1982; Pellissone, Aldo; Emanuel, Valentina: Die Pfeife. Kulturgeschichte und Typologie für Pfeifenraucher und Pfeifensammler. München, 1988. Die Situation in der Schweiz erhellt: Schmaedecke, Michael et al.: Ton-pfeifen in der Schweiz. Beiträge zum Kolloquium über Tabakpfeifen aus Ton in Liestal am 26. März 1998. Liestal (Archäologie und Museum, H. 40).
- 63 Siehe dazu: Rennefahrt, Hermann: Die Rechtsquellen des Kantons Bern. 1. Teil: Stadt-rechte. Bd. 10: Das Stadtrecht von Bern. X: Polizei, behördliche Fürsorge. Bern, 1968, 437–452; Rodt, Eduard von: Bern im achtzehnten Jahrhundert. Bern, 1901, 141; Fallet, Eduard Marius: Der Holländerturm am Waisenhausplatz in Bern. Bern, 1976, 24–42.

- 64 Dunhill (wie Anm. 62), 69.
65 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 107.
66 Ebenda, 110, 187, 356.
67 Ebenda, 59, 61, 110, 187, 244.
68 Ebenda, 277, 502.
69 Ebenda, 244.
70 Ebenda, 256.
71 Ebenda, 436.
72 Ebenda, 112.
73 Ebenda, 212, 292.
74 Ebenda, 299.
75 Ebenda, 56, 59, 107, 110, 112, 113.
76 Ebenda, 128.
77 Ebenda, 151, 219, 276, 436.
78 Ebenda, 89.
79 Ebenda, 8, 359f.
80 Ebenda, 8, 149.
81 Ebenda, 213, 516.
82 Schmaedecke et al. (wie Anm. 62), 74.
83 An zahlreichen Stellen des Tagebuchs bezeugt.
84 Dunhill (wie Anm. 62), 201; Fallet (wie Anm. 63), 40; Schmaedecke et al. (wie Anm. 62), 64.
85 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 307.
86 Pellissone/Emanuel (wie Anm. 62), 38.
87 Laut freundlicher Auskunft von Herrn Prof. Dr. Johannes Tripps, Bernisches Historisches Museum.
88 Schmaedecke et al. (wie Anm. 62), 64.
89 Ebenda, 72.
90 BBB Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 339.
91 Schmaedecke et al. (wie Anm. 62), 27–37.
92 Pellissone/Emanuel (wie Anm. 62), 38.
93 Abgebildet bei Schmaedecke et al. (wie Anm. 62), 72, Abb. 7.
94 München, Bayerisches Nationalmuseum (Inv. 96/993), siehe: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Von Glück, Gunst und Gönnern. Erwerbungen und Schenkungen 1992–1997. Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München. München, 1997, 78f., Kat. Nr. 26, mit Abb.
95 Zur Geschichte der Robe de chambre in der europäischen Mode siehe: Nienholdt, Eva: Der Schlafrock. In: Waffen- und Kostümkunde, 1967, H. 2, 105–116; Swain, Margaret H.: Men's Nightgowns of the Eighteenth Century. In: Waffen- und Kostümkunde, 1972, H. 1, 41–48; Karbacher, Ursula: Vom Kaftan zum Schlafrock. In: Vogelsanger, Cornelia (Hrsg.): Annäherungen an die zweite Haut. Ein Werkstattbuch über Kleider. Völkerkundemuseum der Universität Zürich. Zürich, 1990, 67–75.
96 Zur interessanten Geschichte des Baselhutes siehe: Ribbert, Margret: Auf Basler Köpfen. Kulturgeschichtliche Aspekte von Hüten, Hauben, Mützen ... Basel, 2003 (Neujahrsblatt, hrsg. von der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige Basel, 181), 40–42; Fluri, Adolf: Die Berner Studenten und der Baselhut. Ein Beitrag zur Amtstracht der bernischen Geistlichen. In: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, Jg. 9 (1913), 68–97.
97 Reichen, Quirinus; Christie, Karen: Das Schnittmusterbuch von Salomon Erb: «Livre des Chefs d'Oeuvre de la Maitrise des Tailleurs de Berne, 1730». Bern, 2000 (Glanzlichter aus dem Bernischen Historischen Museum, 3), 14f., Abb. 7.
98 Fluri (wie Anm. 96), 94.
99 Dieser Abschnitt wurde von Marcel Güntert verfasst.
100 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (4), Nachlass J'S'W', Diarium (Tagebuch) 1800–1801, 22.
101 BBB, VA NHB 97–99.

- 102 BBB, VA NHB 97, Faszikel Naturhistorisches Comité.
- 103 Eine Liste der Geschenke J'S'W's ist im NMBE erhältlich.
- 104 BBB, VA NHB 97, Faszikel Rechnungen: Rechnungseintrag vom 27.9.1830; am 5.10. wurden nochmals 16 Franken 1 Batzen für «Transport und Reinigung der Wyttenb[achsch]en Sammlungen» verbucht.
- 105 Für die Bestimmung der dargestellten Sammlungsstücke sei den folgenden Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des NMBE gedankt: Dr. phil.-nat. Thérèse Pfister; Dr. phil. II Margret Gosteli; Dr. phil.-nat. Beda Hofmann; Dr. phil.-nat. Ursula Menkveld-Gfeller; Dr. phil.-nat. Charles Huber.
- 106 NMBE, Inv. 18345. Die Schale trug keinen Hinweis auf J'S'W', sondern war mit einer Katalognummer (622) in der Handschrift von J'S'W's Kollegen Samuel Emanuel Studer (1757–1834) versehen. Neben drei kleinen Schildkrötenpanzern ist es das einzige Sammlungsstück, das sicher J'S'W' zugeschrieben werden kann.
- 107 Die natürliche Hautfärbung verliert sich bei der Präparation und muss deshalb mit Farbe nachgemalt werden. Fleischfarbene Füße wären typisch für die ähnliche, aber grössere Mantelmöwe (*Larus marinus*). Meisner/Schinz schreiben jedoch 1815, es seien weder Mantelmöwe noch Heringsmöwe im Adultgefieder je in der Schweiz nachgewiesen worden. Siehe: Meisner, Friedrich; Schinz, Heinrich Rudolf: Die Vögel der Schweiz, systematisch geordnet und beschrieben mit Bemerkungen über ihre Lebensart und Aufenthalt. Zürich, 1815, 268, 277. Die Heringsmöwe ist als «gelbfüssige Möwe» bezeichnet. Wenn 1785 eine dieser beiden Möwen in J'S'W's Wohnung gestanden hätte, wäre sie sicher in der «Ornithologia helvetica» des Pfarrers Daniel Sprüngli und damit auch in der späteren Literatur erwähnt worden.
- 108 BBB, VA NHB 98, S. 9, 41, 47. BBB, Mss.h.h. LI 230, Sprüngli, Daniel: Ornithologia helvetica. Bd. 1.
- 109 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 148: «meine Eyersammlung [...] habe ich seither auf die Gallerie zum Geschenk gegeben.»
- 110 BBB, Mss. h.h. XX 9–10: J'S'W': Manuskripte naturwissenschaftlichen Inhalts, hier 9 c1.
- 111 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 119. Es muss sich um Trachea-Präparate (evtl. mit Kehlkopf und Syrinx) gehandelt haben, welche sich dank der knorpeligen oder knöchernen Ringe im getrockneten Zustand gut aufbewahren lassen.
- 112 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 4: «Nachmittags bis 3 Uhr rüstete ich zwischen einem meiner Fenster einen Käfig für verschiedene Vögel, mit denen ich auf meinem Zimmer den Winter zuzubringen wünsche.»
- 113 Siehe Meisner, Friedrich: Systematisches Verzeichnis der Vögel, welche die Schweiz entweder bewohnen, oder theils zu bestimmten, theils zu unbestimmten Zeiten besuchen, und sich auf der Gallerie der Bürger[sic!]-Bibliothek in Bern ausgestopft befinden. Bern, 1804.
- 114 Besuch und Gegenbesuch am 1.9. bzw. 15.12.1785 sind im Tagebuch erwähnt; siehe BBB, Mss.h.h. XVI 41a (wie Anm. 32), 4, 17.
- 115 Zitiert nach BIBLIA, das ist: Die ganze Heilige Schrift des Alten und neuen Testaments. Übersetzt durch Johann Piscator. Bern, 1784.
- 116 Siehe: Wäber (wie Anm. 3), 132; Als (wie Anm. 3), 1499.
- 117 Zu Johann Emanuel Locher siehe: Brun (wie Anm. 38), 285; BLSK, Bd. 2, 645f.
- 118 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 82, 85.
- 119 Ebenda 86.
- 120 BBB, Portr.dok., Neg. 2328.
- 121 Zu Volmar siehe: Thieme/Becker (wie Anm. 40), Bd. 34, 529; Brun (wie Anm. 38), Bd. 3, 398f.
- 122 BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 520f.
- 123 Diese wurde in Bern von älteren Leuten in letzten Ausläufen noch bis um 1840 getragen, siehe: Wäber (wie Anm. 56), 24.
- 124 Sie trägt die Signatur BBB, Gr. B. 137.
- 125 Siehe Jaussi, Ruth: Das Medizinische Institut in Bern (1797–1805). Bern, 1944 (Berner Beiträge zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, Nr. 5), 36f., 68f.

- 126 Dies berichtet uns Wolf 1858 (wie Anm. 8), 385.
- 127 Zu Recco siehe: Thieme/Becker (wie Anm. 40), Bd. 28, 67; Brun (wie Anm. 38), Bd. 2, 601.
- 128 BBB, Portr.dok., Neg. 2462; abgebildet in Fluri (wie Anm. 8), nach 182.
- 129 Siehe: Weese, Artur: Die Bildnisse Albrecht von Hallers. Bern, 1909, 101, Abb. 75, 107, Abb. 78, 235f., Nr. 143.
- 130 Verzeichniß der Kunstwerke auf der Kunst-Ausstellung in Bern, welche eröffnet worden den 20. July 1818. Bern, 1818, 14, Nr. 105.
- 131 BBB, Mss.h.h. XVI 41a (wie Anm. 32), 16; BBB, Mss.h.h. XVI 39 (1) (wie Anm. 18), 149.
- 132 Dies ist die Bildgrösse, während das ganze Blatt 22,9x14,4 cm misst. Es ist in der BBB vorhanden, und zwar in der Porträtsammlung von Mülinen.
- 133 Zur Korpulenz in der Portr.dok. der BBB siehe: Als (wie Anm. 3), 1499f.
- 134 Zu Grenier siehe: Thieme/Becker (wie Anm. 40), Bd. 14, 597f.
- 135 Zu Langlumé siehe Thieme/Becker (wie Anm. 40), Bd. 22, 351.
- 136 BBB, Abt. Graphik, Portraits und Souvenirs, gesammelt von J'S'W'. Sandford, der vom August 1790 bis August 1791 zumeist krank bei J'S'W' logierte, konnte biografisch nicht gefasst werden. Zu seinen Berner Aufenthalten siehe: Dübi (wie Anm. 12), der den Vornamen des Engländers noch nicht kannte, 12–19, 43f.
- 137 BTB auf das Jahr 1852. Bern, 1851, Frontispiz.
- 138 Zu Dietler siehe: Brun (wie Anm. 38), Bd. 1, 366–368; BLSK, Bd. 1, 262f. Zu Ochsner siehe Brun (wie Anm. 38), Bd. 2, 486.
- 139 Zu Howald siehe: Howald, Karl [jun.]: Karl Howald, 1796–1869. In: Sammlung Bernischer Biographien. Bern, Bd. 5 (1906), 282–290; Sommer, Hans: Karl Howald und seine Sigriswiler Chronik. In: Jahrbuch vom Thuner- und Brienzensee, 1975, 16–34.
- 140 BBB, Mss.h.h. XX 126, Howald, Karl: Skizzen aus dem Münster in Bern, Bd. 5, 1844–1849, 150.
- 141 Siehe: BBB, Mss.h.h. XXIb 362 (wie Anm. 7), 344–346.
- 142 Ebenda, 343.
- 143 Der Vollständigkeit halber muss auch noch die bildliche Darstellung J'S'W's erwähnt werden, die in der Chronologie der Entstehung am Anfang steht, jedoch nur ganz am Rande als Porträt angesprochen werden kann. Es ist eine Vignette aus einer Buchillustration, ein Kupferstich des Jahres 1776. Balthasar Anton Dunker (1746–1807) hat seine Vorlage gezeichnet; Dunker ist uns bereits begegnet (siehe Anm. 42). Gestochen wurde der Stich von dem einer Kupferstecherfamilie aus Cham, Kanton Zug, entsprossenen, in Basel verstorbenen Johann Josef Störchlin/Störklin (gestorben 1778). Siehe: Thieme/Becker (wie Anm. 40), Bd. 32, 94; Brun (wie Anm. 38), Bd. 3, 262. Er findet sich als Kopfstück in dem vom bernischen Buchdrucker Abraham Wagner (1734–1782) herausgegebenen Werk «Merkwürdige Prospekte aus den Schweizer-Gebürgen und derselben Beschreibung», für die der Maler Caspar Wolf (1735–1783) (siehe zuletzt: BLSK, Bd. 2, 1140f., mit Literaturliste) die Landschaftsdarstellungen lieferte. Die Darstellung ist in der BBB zweimal vorhanden, nämlich in der Albrecht von Haller-Bibliothek, C 71, sowie in der Abt. Graphik in den «Portraits und Souvenirs» J'S'W's (wie Anm. 136). Siehe auch den Beschrieb bei Weese (wie Anm. 129), Nr. 119, S. 13, 216f., sowie Mentha (wie Anm. 42), 30. Im Kupferstich, der eine Expedition der Mitarbeiter dieser Publikation ins Berner Oberland abbildet und deren textlicher Darstellung vorangeht, ist J'S'W' am rechten Bildrand als bloss 4,7 cm hohe Ganzfigur mit aufgesetztem Hut dargestellt, welche Notizen in ein Heft schreibt. Da seine Gestalt so klein ist, sind keine individuellen Gesichtszüge erkennbar. Die Identifizierung J'S'W's ist sicher dank einem persönlichen Eintrag in dessen «Portraits und Souvenirs» (wie Anm. 136).
- 144 Zu Menteler siehe: Brun (wie Anm. 38), Bd. 2, 360; BLSK, Bd. 2, 705. Siehe: BBB, Portr.dok., Neg. 2334 und Abb. 4.
- 145 Der Kunsthistorikerin Dr. phil.-hist. Marie Therese Bättschmann ist für die genaue Durchsicht des Manuskripts dieses Aufsatzes und für wertvolle Anregungen zu danken.