

ANDREAS TACKE

Das tote Jahrhundert

Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts

Es ist aufschlußreich, mit der Kunstanschauung des italienischen Philosophen Benedetto Croce (1866–1952) die für seine Zeit typische Barockverachtung schlaglichtartig darzulegen, welche wohl als Hauptgrund für eine allzu späte wissenschaftliche Würdigung dieser Kunst auszumachen ist. Nur wenige der überaus zahlreichen Autoren haben nämlich ihrer Ablehnung so prägnant Ausdruck verliehen, wie es Croce in seinem später gedruckten Vortrag vom 2. Februar 1925 an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich tat. Darin bündelt er seine Einwände; die hier zitierten Verdammungen stehen für den ganzen Text: »Sowohl das Wort als auch der Begriff ›Barock‹ entstanden mit der Idee der Mißbilligung und nicht etwa, um eine Epoche der Geistesgeschichte oder eine Kunstform zu bezeichnen, sondern vielmehr eine Art künstlerischer Häßlichkeit, und, meines Erachtens, kann es nur von Nutzen sein, wenn Wort und Begriff im strengen wissenschaftlichen Gebrauch diese Bedeutung beibehalten, die ausgedehnt oder, noch eher, logisch umgrenzt werden kann. ... Der Barock ist also eine Art des künstlerisch Häßlichen, und deshalb ist er überhaupt nicht künstlerisch, steht zur Kunst vielmehr im direkten Gegensatz. Von der Kunst verfälschte der Barock das Aussehen und den Namen; er führte sich statt ihrer ein, verdrängte sie«¹.

Sicherlich sind diese Formulierungen vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung Croces mit dem Werk Heinrich Wölfflins (1864–1945) zu sehen, doch stehen sie auch als Beleg für die zeittypische Haltung gegenüber dem Barock im allgemeinen. Die Grenzen von Croces Kunstanschauung selbst lagen in der extremen Beschränkung auf das Klassische,

welches neben dem Barock allerdings auch das Mittelalter und den Manierismus mit ausschloß. Richten wir den Blick nach Deutschland und auf die dortige Barockmalerei und lassen nun statt Croce einen deutschen Kronzeugen, Wilhelm von Bode (1845–1929), zu Wort kommen: »Die Geschichte der Malerei in Deutschland während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist gewiß eines der unerquicklichsten Kapitel der Kunstgeschichte«². Und weiter: »Das Todesjahr Holbein's ist die Grenzscheide, über welche hinaus kaum ein nennenswerthes Gemälde in Deutschland mehr entstanden ist; ... «³.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß es im 19., aber auch noch im 20. Jahrhundert wissenschaftlicher Konvention entsprach, daß, wer sich mit der deutschen Barockmalerei auseinandersetzte, eine Erklärung für die Wahl des Gegenstandes der Arbeit voranstellte. Entweder wurden darin der Künstler selbst oder die Zeitverhältnisse als »schwach« bzw. »trübe« entschuldigt. Vier Beispiele: Das Vorwort zu der ersten Monographie (1907) über Joachim von Sandrart (1606–1688), den wohl herausragendsten Vertreter der deutschen Barockmalerei des 17. Jahrhunderts, führt aus: »Die Kunstgeschichte betont heute mehr denn je, daß der historische Wert einer Kunstschöpfung von dem Grad ihrer Selbständigkeit,

¹ Benedetto Croce: Der Begriff des Barock. In: Ders.: Der Begriff des Barock, Die Gegenreformation. Zwei Essays. Übertragen von Berthold Fenigstein (Europäische Bibliothek). Zürich, Leipzig und Stuttgart 1925, S. 5–37 (6, 12).

² Wilhelm Bode: Die Großherzogliche Gemäldegalerie zu Schwerin. Wien 1891, S. 167.

³ Bode (Anm. 2), S. 167.

ihrer Originalität abhängen. Wer nur aus diesem Gesichtspunkt über Sandrarts Kunst urteilen wollte, den müßte ich allerdings auf das verweisen, was ich am Ende des Abschnitts über Sandrarts kunsttheoretische Ansichten gesagt habe, daß nämlich dessen Kunstbestrebungen wie auch die seiner Epoche auf das gerade Gegenteil einer Herrschaft der ungehemmten ›Selbständigkeit‹ hinielen. ... Daß Sandrart kein bahnbrechender Meister gewesen ist, glaube ich im ganzen Verlauf der Abhandlung fast allzusehr betont zu haben. ... Man wird darum finden, daß Sandrarts Schwächen weder verschwiegen noch geschont werden«⁴.

Für die Benennung der Zeitverhältnisse des 17. Jahrhunderts als »trübe« stehen die Vorworte der Arbeiten des späten 19. Jahrhunderts über Matthäus Merian d. Ä. (1593–1650) bzw. die Nürnberger Malerfamilie Preißler, deren Familienmitglieder zum Teil Direktoren der dortigen Kunstakademie waren: »Auf den folgenden Seiten habe ich das Leben und die Thätigkeit eines Mannes [Merians] geschildert, der zu Anfang und in der Mitte des 17. Jahrhunderts, wohl in Deutschlands trübster Zeit«⁵ arbeitete, und – auf die Malerfamilie Preißler bezogen – zur »Untersuchung der trüben Zeit des Niedergangs deutscher Kunst [im 17. und 18. Jahrhundert] eignet sich vornehmlich der ›klassische Boden‹ Nürnbergs«⁶. Unser letztes Beispiel ist der ersten Monographie (1889) über Carl Scretta (1610–1674) entnommen: »Die Aufgabe, den Maler Carl Scretta monographisch zu behandeln, ist schwer und zugleich leicht, undankbar und doch wieder lohnend, welches pro und contra in den Schwierigkeiten localer Natur, wie in solchen, die ein Stoff der Barockzeit überhaupt mit sich bringt, seinen Grund hat«⁷.

Daß sich diese Auffassung und Haltung auch in den nachgewachsenen Forschergenerationen zäh hielt, belegen zwei abschließende Zitate. Sie stammen aus den Katalogen zu den verdienstvollen Barockausstellungen in Nürnberg (1962) und Berlin (1966), die sich nach dem Zweiten Weltkrieg – vielleicht Parallelen im Dreißigjährigen Krieg suchend – der deutschen Barockkunst des 17. Jahrhunderts zugewandt hatten. Ludwig Grote (1893–1974) schrieb am Ende seiner Amtszeit als Generaldirektor des Germani-

schens Nationalmuseums im Nürnberger Ausstellungskatalog »allgemein ist die deutsche Kunst im 17. Jahrhundert auf einem Tiefstand angelangt«⁸ und Wolfgang J. Müller (1913–1992), dem immerhin die erste (1956) umfassende Bearbeitung des Stillebenmalers Georg Flegel (1566–1638) zu verdanken ist⁹, führt anlässlich der Berliner Ausstellung 1966 dazu aus: »Zwischen die große Zeit Dürers, Holbeins und ihrer Nachfolger und das 18. Jahrhundert, das den Kunstreichtum des Spätbarock über Deutschland ausgebreitet hat, schiebt sich das 17. Jahrhundert wie eine Wüstung, in der nur an wenigen Orten ein verstreut-dürftiges Kunstleben fort dauern konnte«¹⁰.

Im folgenden soll auf diese Einschätzungen¹¹ und ihren allmählichen Wandel¹² nicht weiter eingegangen werden. Es soll auch nicht erneut untersucht werden, wie sich die Forschung und der Gegenstand entwickelten bzw. definierten¹³. Es kann reichen, mit Martin

⁴ Paul Kutter: Joachim von Sandrart als Künstler. Nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, H. 83). Straßburg 1907, S. VII–VIII (Vorwort).

⁵ Johann Heinrich Eckardt: Matthaues Merian. Skizze seines Lebens und ausführliche Beschreibung seiner Topographia Germaniae nebst Verzeichnis der darin enthaltenen Kupferstiche. Amsterdam 1887, S. V (Vorwort).

⁶ Franz Friedrich Leitschuh: Die Familie Preisler und Markus Tuschler. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig 1886, S. II (Vorwort).

⁷ Gustav Edmund Pazaurek: Carl Scretta (1610–1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts. Prag 1889, S. 5 (Vorwort).

⁸ Ludwig Grote in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog: Barock in Nürnberg 1600–1750. Aus Anlaß der Dreihundertjahrfeier der Akademie der bildenden Künste (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). Nürnberg 1962, S. 6.

⁹ Wolfgang John Müller: Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens (Schriften des Historischen Museums, Bd. 8). Frankfurt am Main 1956. – Zuletzt Georg Flegel 1566–1638. Stilleben. Ausstellungskatalog (Frankfurt am Main). Hrsg. von Kurt Wettengl. Stuttgart 1993.

¹⁰ Wolfgang J. Müller in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog: Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts (Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin). Berlin 1966, S. 9.

Warnke festzustellen, daß die Kunstgeschichte fast alles verantwortet, »was mit dem Barockbegriff verbunden wird. Sie hat diesen Begriff gefunden, ausgefüllt und so attraktiv gemacht, daß er den anderen Fächern plausibel wurde. Die Durchsetzung und Popularisierung des Barockbegriffs in Deutschland ist einer der ersten interdisziplinären Erfolge des noch jungen Faches«¹⁴. Doch wie sieht es in diesem Fach mit der Forschung zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts aus? Trostlos! Um dem bekannten Klage lied¹⁵ keinen weiteren Vers hinzuzufügen, seien hier Überlegungen vorgetragen¹⁶, wie die Aufgaben einer solchen Forschung aussehen könnten¹⁷.

Die Maler im (Dreißigjährigen) Krieg

Zuerst wäre einmal grundsätzlich festzuhalten, daß die These, die Künste seien infolge des Dreißigjährigen Krieges dem Niedergang unterworfen gewesen und daher fehle es quantitativ und qualitativ an Material, nicht im Sinne der sie vertretenden Autoren zu verifizieren ist, welche ihre Nichtbeschäftigung mit dem Thema so legitimieren. Sie selbst wurde schon zum Gegenstand von wissenschaftsgeschichtlichen Forschungsarbeiten¹⁸. Diese machen verständlich, warum die Kunstgeschichte bisher auf die Auswertung von zeitgenössischen Quellen – wie Sandrarts »Teutscher Academie«¹⁹ – verzichtet hat, die allein schon hätten aufzeigen können, daß diese Niedergangsthese so nicht zu halten ist²⁰.

Den besten Einstieg in diese Thematik werden die interdisziplinär erarbeiteten Kataloge anlässlich der kulturhistorischen Ausstellungen zu »350 Jahre Westfälischer Frieden« 1998 in Münster und Osnabrück bieten. Wie in der geschichtswissenschaftlichen Fachliteratur schon zuvor festgestellt wurde, wird in den Forschungsbeiträgen herausgearbeitet, daß selbstverständlich auch die Bildende Kunst von den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges nicht verschont blieb, daß dies jedoch nicht generalisiert werden dürfe. Die Untersuchungen belegen, daß der Dreißigjährige Krieg in Einzelkriege zerfiel und seine Schreckensherrschaft regional entfaltete, dort jedoch mit

¹¹ Zusammenfassend Werner Oechslin: »Barock«. Zu den negativen Kriterien der Begriffsbestimmung in klassizistischer und späterer Zeit. In: Europäische Barock-Rezeption. Hrsg. von Klaus Garber in Verbindung mit Ferdinand van Ingen, Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Weiß. Wiesbaden 1991, Bd. 2, S. 1225–1245 mit 11 Abb.

¹² »Wir wissen heute, daß bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entscheidende Beiträge zur Barockkunst geleistet worden sind, Werke, denen freilich in Deutschland durch den Krieg keine oder nur geringe Nachwirkung beschieden war.« So Rüdiger Klessmann in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog: Deutsche Kunst des Barock (Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig). Braunschweig 1975, S. 7.

¹³ Nach wie vor gültig Hans Tintelnot: Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe. In: Die Kunstformen des Barockzeitalters. Hrsg. von Rudolf Stamm. München 1956, S. 13–91. – Siehe auch Jan Bialostocki: »Barock«. Stil, Epoche, Haltung. In: Ders.: Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft. (1. Aufl. Dresden 1966) 2. überarb. Aufl. Köln 1981, S. 106–141.

¹⁴ Martin Warnke: Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte. In: Europäische Barock-Rezeption (Anm. 11), Bd. 2, S. 1207–1223 (1207).

¹⁵ Zur vergleichbaren Situation in der Schweiz siehe Hans Martin Gubler: Zum Stand der Barockforschung in der Schweiz. Eine Skizze. In: Unsere Kunstdenkmäler, Bd. 38 (1987), S. 475–487.

¹⁶ Dieser Beitrag bezweckt weder Forschungsbericht mit Literaturüberblick zu sein, noch einen vollständigen Fragenkatalog darzulegen; siehe Anm. 17.

¹⁷ Der Verfasser plant zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts seine Habilitationsschrift. – Vorläufig siehe Andreas Tacke: Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Mainz 1995.

¹⁸ Besonders die literaturwissenschaftliche Arbeit von Müller bietet einen herausragenden Forschungsüberblick, und zwar auch, obwohl von ihm nicht intendiert, zur Wissenschaftsgeschichte des Fachs Kunstgeschichte; siehe Hans-Harald Müller: Barockforschung. Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870–1930. Darmstadt 1973.

¹⁹ Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675–1680. Faks. Neudr. mit einer Einleitung von Christian Klemm (Bd. 1 und 2) und von Jochen Becker (Bd. 3). Nördlingen 1994.

²⁰ Andreas Tacke: »Der Kunst-Feind Mars«. Die Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler nach Sandrarts »Teutscher Academie«. In: 1648, Krieg und Frieden in Europa. Hrsg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Bd. 2: Kunst und Kultur. Münster 1998, S. 245–252.

aller Macht. Die übrigen Territorien blieben davon aber unberührt; hier ging das Leben normal weiter.

Zum anderen ist ein Paradoxon festzustellen. Im Krieg, oder überspitzt formuliert, gerade wegen des Krieges boomte die Luxusgüterproduktion, von der besonders die bildenden Künstler profitierten. Als Beispiel seien die im 17. Jahrhundert zu höchster Blüte gelangte Augsburger Goldschmiedekunst oder die Luxusmöbelherstellung (wie Kunstschränke) angeführt, an denen auch Maler beteiligt waren. Unter den Auftraggebern waren viele Kriegsgewinner, die, zu unermeßlichem Reichtum gelangt, sich den kostbaren Dingen des Lebens zuwandten und mitunter in kürzester Zeit große Kunstsammlungen anlegten. Der Krieg und die Friedensverhandlungen ließen eine beachtliche Auftragsflut auf die Künstler zukommen. Als Beispiel seien die Nürnberger Porträtaufträge angeführt, die Sandrart anlässlich des dortigen Friedensexekutionskongresses zu erledigen hatte. Die Menge der Gemälde gibt er selbst allein auf Seiten der schwedischen Verhandlungsdelegation mit ungefähr 80 Porträts (!) an²¹.

Seit dem Jahre 1649 arbeitete Sandrart, wie viele weitere Künstler von den Auftragsmöglichkeiten angelockt, in der Reichsstadt. Mit Rücksicht auf die politischen und kriegerischen Ereignisse wurden solche Tagungsorte ausgesucht, die sich damit zeitweise – wie Nürnberg – zu Kunstzentren entwickelten. Natürlich bestimmten nichtkünstlerische Kriterien ihre Wahl und der Lauf der Zeit den Ortswechsel. Der Künstler mußte den Aufträgen nachreisen, wurde zum Wanderkünstler. Schon früher hatten überregionale Veranstaltungen Maler dazu veranlaßt, die Städte aufzusuchen, an denen z.B. Reichstage oder Krönungsfeierlichkeiten abgehalten wurden. Doch nun im 17. Jahrhundert war der Kunstbetrieb auf Jahrzehnte durch die schwankenden politischen und kriegerischen Ereignisse wesentlich mitbestimmt; die Zeitverhältnisse nötigten zu beachtlicher Mobilität. Hier wäre von kunsthistorischer Seite die in den Geschichtswissenschaften entwickelte Migrationsforschung²² zu exemplifizieren.

Wollte ein Maler am fremden Ort zeitweise tätig werden, mußte er sich die Erlaubnis der dortigen Obrigkeit einholen. Einheimische Kollegen wachten

zudem eifersüchtig über seine Tätigkeit und brachten alles zur Anzeige, was nicht erlaubt war, um so die lästige Konkurrenz loszuwerden. Mitunter zeigten sich die Stadtregierungen aber aufgeschlossener als die ortsansässigen Meister selbst und ließen auch einmal einen Künstler außerhalb der Zunftordnung gewähren, wenn seine künstlerischen Fähigkeiten in der Stadt einmalig waren. Einen Exkurs zum Phänomen der Wanderkünstler, das nicht mit dem der Gesellenwanderung verwechselt werden darf, bildet die Frage nach ihrer Stilzugehörigkeit. Verstärkt stellt sich das Problem im 18. Jahrhundert, doch reicht seine Wurzel bis ins 17. Jahrhundert zurück: Welcher deutschen »Kunstlandschaft« sind solchermaßen ständig ihre Aufenthaltsorte wechselnden Künstler noch zuzurechnen²³?

Die Rolle des Gemäldehandels

Der Künstler, von den Auftragsmöglichkeiten angelockt, hoffte an diesen wechselnden Kunstorten nicht nur auf neue Aufträge, sondern bot auch seine mitgebrachten Gemälde an. Zum einen wären also diese auf Wochen oder Monate, mitunter auf Jahre bestehenden (nicht gewachsenen) Kunstzentren zu untersuchen, zum anderen der »Kunsthandel« im 17. Jahrhundert selbst. Wer sammelte »zeitgenössische« deutsche Kunst und mit welcher Wertschätzung konnten sie sich gegenüber italienischen oder holländischen Meistern behaupten? Wie sahen die Kunstsammlungen, bürgerliche wie fürstliche, des 17. Jahrhunderts

²¹ Sandrart (Anm. 19), Lebenslauf S. 18. – Zu den Aufträgen siehe Christian Klemm: Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebens-Lauf. Phil. Diss. Basel (1978). Berlin 1986, S. 177–194.

²² Mit einem Überblick zum Forschungsstand Werner Lengger: Leben und Sterben in Schwaben. Studien zur Bevölkerungsentwicklung und Migration zwischen Lech und Iller, Ries und Alpen im 17. Jahrhundert. Mschr. Phil. Diss. Augsburg (1996), S. 226–237.

²³ Dazu siehe Claudia Maué: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog, Teil 1: Franken. Mainz 1997, S. 29.



1. Johann König: Landschaft mit Tobias und Engel, nach 1608. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

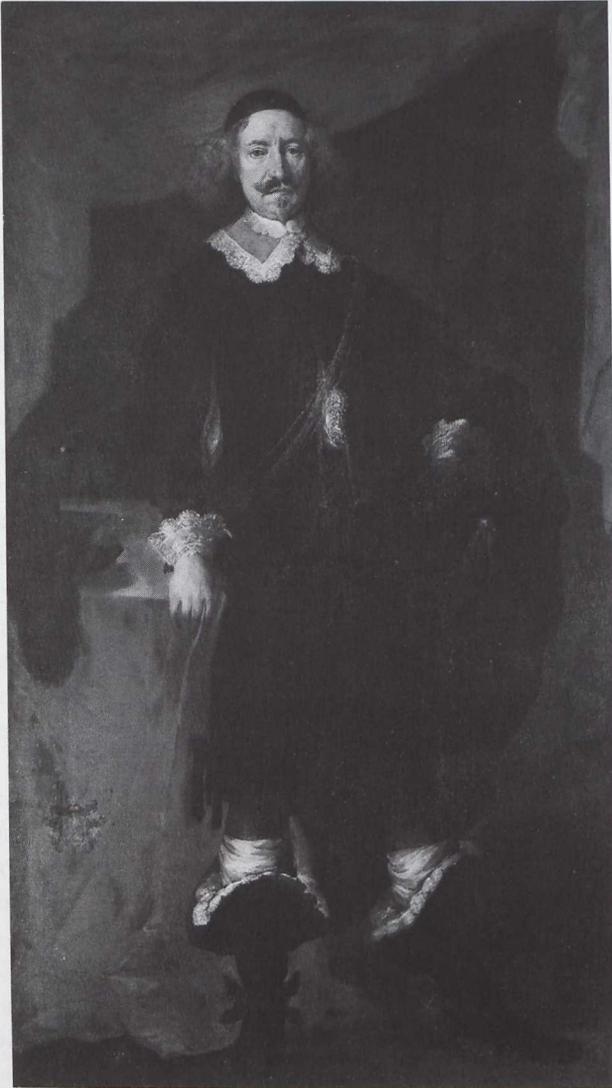
in Deutschland²⁴ aus? Immerhin gibt es über einige von ihnen gedruckte zeitgenössische Sammlungskataloge, die zusammenzutragen, verdienstvoll wäre.

Der Handel mit Gemälden hatte sich gegenüber dem 16. Jahrhundert dahingehend verändert, daß die an Auftraggeber gebundene Malerei nach und nach abnahm und die Gemälde über den »Kunsthandel« vertrieben wurden. Dieser wäre für das 17. Jahrhundert noch näher zu untersuchen. Wie schon im 16. Jahrhundert vom Künstler die Druckgraphik auf Märkte und auf Reisen mitgenommen und angeboten wurde, versuchten auch im 17. Jahrhundert die Maler ihre Bilder direkt zu verkaufen. Durch die Obrigkeit geregelt waren Ort und Zeit für den Verkauf von Gemälden: So konnte in den Lauben oder Gängen der Rathäuser, in Kirchenvorhallen bzw. Kreuzgängen oder auf Wochenmärkten zeitweise gehandelt werden. Besondere Anziehungspunkte bildeten die jährlich abgehaltenen überregionalen Frühjahrs- und Herbstmessen. Diese Form des Bilderverkaufes nahm

im Laufe des 17. Jahrhunderts zu und es muß dialektischer Spitzfindigkeit überlassen bleiben, herauszufinden, was zuerst da war: die kleineren Bildformate oder der Markt. Fest steht, daß die Formate für diese Handelsware in der Regel kleiner ausfielen, man nun von »Kabinetbildern« sprechen kann. Ein Beispiel bietet die deutsche Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts, welche weitgehend ohne Auftraggeber für den Kunstmarkt auf Vorrat gefertigt wurde, oder die »Feinmalerei«-Bilder auf Kupfer von Johann König²⁵ (1586–1642) (Abb. 1)

²⁴ Für Deutschland fehlen dazu Quelleneditionen, wie z.B. Jan Denucé: *De Antwerpsche »Konstkamers«, Inventarissen van Kunstverzahmelingen te Antwerpen in de 16e en 17e Eeuwen* (Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, Bd. 2). 's-Gravenhage 1932.

²⁵ Zu Johann König siehe zuletzt Gode Krämer: Ein neu aufgefundenes Hauptwerk von Johann König. In: *Pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*. Hrsg. von Bärbel Hamacher und Christl Karnehm. München 1994, S. 130–137.



2. Jürgen Ovens: Ganzfigurenportrait des Daniel von Mithoff, nach 1659 (?). Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Aber natürlich wurde auch die eigene Werkstatt als Verkaufsraum genutzt. So klagte die Münchner Malerzunft gegen die unter Hofschutz stehenden Maler, wie Johann Andreas Wolff (1652–1716), »daß sie ganze Gewölbe voll Mallereyen zum Verkauf haben«²⁶ und damit den Wettbewerb verzerren, da sie von der Steuerpflicht befreit waren. Mehr noch als im 16. Jahrhundert kann für das folgende Jahrhundert beobachtet werden, daß der Maler selbst als Kunsthändler fungierte. Manch einer von ihnen unterhielt eine

»Kunsthandlung«, indem er die eigenen Gemälde vertrieb, aber auch Kunstwerke von Konkurrenten oder gar andere Handelsware feilbot. So führte nach Houbraken der Maler Jürgen Ovens (1623–1678) (Abb. 2) im Jahre 1672 den holländischen Malerkollegen Johannes Voorhout (1647–1723) durch sein Haus in Friedrichstadt, »wo er ihm einen Saal mit Bildern der besten Meister zeigte, mit welchen er an den Höfen Handel trieb und forderte ihn auch auf, für ihn zu malen«²⁷.

Aber auch professionelle Händler prägen das Bild. Die wohl schillerndste Figur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – vor allem wegen des hinterlassenen Briefwechsels, der noch heute die Darstellung eines lebendigen Bildes seiner Unternehmungen erlaubt – ist die des Augsburger Patriziers und Kunsthändlers Philipp Hainhofer²⁸ (1578–1647). Prominent ist er als Kunsthändler auch deshalb, weil er Auftraggeber animieren konnte, Kunstwerke in Auftrag zu geben, oder auch, weil er erst selbst für aufwendige Werke in Vorleistung ging, sie zunächst auf seine Kosten fertigen ließ, um sie anschließend zu verkaufen. Daß er dabei, wie beim Pommerschen Kunstschränk, bis zu 32 Künstler aus 15 verschiedenen Zünften für einen Auftrag beschäftigen konnte, gibt interessanten Aufschluß über die Entwicklung hin zum Kunstunternehmer. Das Aufzeigen solcher Zusammenhänge revidiert unsere Vorstellung vom Künstler des 17. Jahrhunderts. Schon für das 16. Jahr-

²⁶ Kuno Schlichtenmaier: Studien zum Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652–1716) unter besonderer Berücksichtigung seiner Handzeichnungen. Phil. Diss. Tübingen (1983). Dissdruck o.O. 1988, S. 15.

²⁷ Arnold Houbraken: Grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 14). Übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen und Inhalts-Verzeichnissen versehen von Alfred von Wurzbach. Wien 1880, S. 380.

²⁸ Zuletzt und die Literatur zusammenfassend Gerlinde Bach: Philipp Hainhofer und ein Kabinettschränk des Kunsthistorischen Museums in Wien. Philipp Hainhofer. Kunsthändler, Agent und Auftraggeber zahlreicher Kabinettschränke. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 91 (1995), S. 111–151.

hundert haben in den letzten Jahren die Ausstellungen über die Ulmer Niklaus-Weckmann-Werkstatt²⁹ und über die Wittenberger Cranach-Werkstatt³⁰ gezeigt, daß die verbreitete Vorstellung vom Künstler bisher den Alltagsbezug sowie die Produktions- und Arbeitsbedingungen unberücksichtigt ließ. Verdeckt wurde der Aspekt, daß die Künstler vor allem auch Handwerker waren³¹.

Die Spezialisierung der Maler

Am Beispiel der Stadt Delft hat John Michael Montias die Berufsbezeichnungen und Spezialisierungen im Zeitraum von 1613 bis 1680 analysiert³² und dabei Ergebnisse gewonnen, die auf die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts übertragbar sein dürften. Vorläufig erlauben nur solche regionalgeschichtlichen Studien Einblicke in die mit der Spezialisierung einhergehenden veränderten Produktions- und Arbeitsbedingungen. Wieweit diese Spezialisierung auch in Deutschland fortgeschritten war, belegen die Nürnberger Malerbücher des 17. und 18. Jahrhunderts. Für die Reichsstadt sind im Jahre 1650 folgende »unterschiedliche Arten der Malerei«, wie sie spezialisiert betrieben werden konnten, belegt: »Mahler, flache Mahler, Conterfetter, Pespectivmahler, Landschaftmahler, in fresco Mahler, Wasserfarbmahler, Miniaturmahler, gefleckelte Mahler, Schmelzwerckmahler, Casormahler, Ezmahler, Glaßmahler, Staffierer, Briefmahler, Wismahmahler, Freihandmahler, Illuministen, Italianischlackmahler«³³. In Nürnberg, um beim Beispiel zu bleiben, arbeiteten diese spezialisierten Maler zum Teil in eigenen »Ordnungen«, so daß Einzelstudien vonnöten wären, um deren Spezifika herauszuarbeiten³⁴.

Dabei würde sich herausstellen, daß Frauen aufgrund solcher Spezialisierung in den Malerberuf eindringen konnten, dessen Ausübung ihnen eigentlich die Zunftordnung verbot. Der überwiegende Teil der Zünfte schloß eine Ausbildung von Frauen und damit eine Ausübung des Malerberufes durch sie aus. Nur in wenigen Techniken, wie der der Guachemalerei, war es Frauen erlaubt, außerhalb der Zünfte als »Stümppler« bzw. »Dilettanten« zu arbeiten³⁵. Doch

allmählich gelang ihnen der Wandel. Am Beispiel der Blumen- und Insektenmalerei konnte Heidrun Ludwig, neben der monographischen Würdigung dieser Gattung, zeigen, wie es Malerinnen gelingen konnte, allmählich Fuß zu fassen³⁶. Schon zeitgenössisch gerühmt wurde Maria Sibylla Merian³⁷ (1647–1717), die bis in die holländische Kolonie Surinam in Süd-

²⁹ Meisterwerke massenhaft. Die Bilderhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Ausstellungskatalog (Stuttgart). Stuttgart 1993.

³⁰ Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Ausstellungskatalog (Kronach). Hrsg. von Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff. Augsburg 1994. – Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Bestands- und Ausstellungskatalog. Hrsg. von Andreas Tacke. München 1994.

³¹ Wolfgang Schmid: Der Renaissancekünstler als Handwerker. Zur Bewertung künstlerischer Arbeit in Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts. In: Wert und Bewertung von Arbeit im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Ergebnisse der internationalen Arbeitsgespräche Lindabrunn, 17. bis 19. 9. 1993. Herwig Ebner zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Gerhard Jaritz und Käthe Sonnleitner. Graz 1995, S. 61–149.

³² John Michael Montias: Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century. Princeton 1982, S. 136–182, »Painters in Delft, 1613–1680«.

³³ Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Reichsstadt Nürnberg XII/44, Bl. Reg. 11. – Ein vollständiger Abdruck in Vorbereitung: Die Nürnberger Malerbücher des 17. und 18. Jahrhunderts. Quellen zur Kunst des Barock. Hrsg. von Andreas Tacke. In vielfacher Hinsicht bin ich bei der Auswertung der Nürnberger Quellen Friedrich von Hagen zu Dank verpflichtet.

³⁴ Für eine frühere Zeit vgl. Ursula Timann: Untersuchungen zu Nürnberger Holzschnitt und Briefmalerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung von Hans Guldenmund und Niclas Meldeman. Münster und Hamburg 1993.

³⁵ Heidrun Ludwig: Nürnberger Blumenmalerinnen um 1700 zwischen Dilettantismus und Professionalität. In: Kritische Berichte, Bd. 24 (1996), Heft 4, S. 21–29.

³⁶ Heidrun Ludwig: Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert. Einführung, Katalog und Kurzbiographien. Marburg an der Lahn 1997.

³⁷ Maria Sibylla Merian 1647–1717. Künstlerin und Naturforscherin. Ausstellungskatalog (Frankfurt am Main). Hrsg. von Kurt Wettengl. Ostfildern 1997.

amerika gelangte. Erst solche Forschungsarbeiten vermögen die Grundlage zu weitergehenden Fragen nach der Rolle der Künstlerinnen im 17. Jahrhundert zu schaffen; eine Voraussetzung, deren Beachtung mitunter sträflich vernachlässigt wurde.

Zunftbestimmungen und Ordnungen

Die angesprochenen »Ordnungen«, also Zunftbestimmungen, führen zu einem zentralen Punkt bei der Forschung zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts. Denn einen wichtigen Teil wird die Beantwortung der Frage nach der Ausbildung von Malern einnehmen müssen. Dieser Komplex wurde in den Künstlermonographien bisher nur insoweit angesprochen, als er zur Klärung, bei wem und wo jemand ausgebildet wurde, hilfreich war. Soweit ersichtlich ist jedoch bis jetzt die Frage nach den Ausbildungsbedingungen in keiner grundsätzlichen Darstellung behandelt worden³⁸. Denn wer im 17. Jahrhundert zum Maler ausgebildet wurde, unterstand den strengen Zunftregeln oder den zunftähnlichen Malerordnungen. Das bedeutete, daß wer Maler werden wollte, eine handwerkliche Lehre zu absolvieren hatte, in der Regel anschließend als Geselle auf Wanderschaft gehen und zur Erlangung der Meisterwürde ein »Probstück«, also ein Meisterstück, anfertigen mußte. Eine wichtige Hilfe bei Fragen zur Ausbildung würde eine Quellensammlung der für die Maler zuständigen Ordnungen bieten³⁹. In der Regel bildeten die Maler keine selbständige Zunft bzw. Ordnung, sondern waren mit anderen Handwerken zusammengeschlossen⁴⁰.

Obwohl sich noch keine Studie mit diesen deutschen Malerordnungen befaßt hat⁴¹, lassen sich schon jetzt folgende Gemeinsamkeiten festhalten: Wer eine Lehre als Maler absolvieren wollte, mußte, wie bei anderen Handwerken auch, von ehelicher Geburt sein. Die soziale und geographische Herkunft der Lehrjungen ließe sich nur durch Feldstudien feststellen⁴². Doch scheint, vergleichbar mit dem übrigen Handwerk, ein starker Hang zur Ausbildung von Meistersöhnen bestanden zu haben. Diese waren dahingehend privilegiert, daß ihre Lehrzeit kürzer

ausfiel als bei Nichtmeistersöhnen. Die Lehrzeit war ansonsten einheitlich geregelt, verlängernd wirkte sich unter Umständen das Lehrgeld aus. Das kostenlose Zuarbeiten nach der Lehre kompensierte gegebenenfalls das geringere oder nicht zu zahlende Lehrgeld. Da die Ausbildung obrigkeitlich geregelt war, geben Archivalien Auskunft über Unregelmäßigkeiten bei der Ausbildung, sei es von Seiten des Lehrlings oder des Meisters oder gar im Haushalt, bei der Meisterin, denn in der Regel wohnte der Lehrjunge bei seinem Lehrherren. Die Auswertung dieser Schriftquellen würde die Erstellung eines facettenreichen Bildes zur Alltagssituation der Lehrlinge erlauben. Hier muß die Kunstgeschichte noch die Lücke füllen, die die kunsthistorischen Nachbardisziplinen bei der Erforschung der »Alltagskultur« der Künstler offen gelassen hat. Die zahlreichen Arbeiten über die Lehrlings- und Gesellenzeit bei anderen Handwerken böten hierbei eine hilfreiche Orientierung⁴³.

³⁸ Wenn auch mit »akademischer« Gewichtung und fast nicht auf die deutsche Situation Bezug nehmend, behandelt das Problem verdienstvoll der Ausstellungskatalog: Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Providence, Rhode Island: Brown University 1984.

³⁹ Zum Beispiel Delfts siehe Montias (Anm. 32), S. 74–100 »Rules and Regulations of the St. Lucas Guild«, S. 101–111 »Guild Masters and Their Apprentices«, S. 334–349, »Appendix A: Painters Registered in the St. Lucas Guild«, S. 350–369, »Appendix B: Guild Regulations«, S. 370–375, »Appendix C: Headmen of the St. Lucas Guild, 1611–1680«.

⁴⁰ Zum Beispiel Münchens siehe Volker Liedke: Das Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser (1566–1825). In: *Ars Bavarica*, Bd. 10 (1978), S. 21–58.

⁴¹ Zum Beispiel Nürnbergs siehe Tacke, *Nürnberger Malerbücher* (Anm. 33).

⁴² Die Auswertung des von Liedke vorgelegten Quellmaterials würde das für München erlauben; Volker Liedke: Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Ars Bavarica*, Bd. 19/20 (1980), S. 119–143.

⁴³ Siehe z.B. Elke Schlenkrich: Der Alltag der Lehrlinge im sächsischen Zunft Handwerk des 15. bis 18. Jahrhunderts (*Medium Aevum Quotidianum*, Sonderbd. 4). Krems 1995.



3. Johann Heiss: Akademiebild, 1680 (1690?). Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Von der Kunstwissenschaft selbständig zu leisten wäre jedoch die Beantwortung der Frage, wie und was in der Lehrzeit vermittelt wurde. Gerade im 17. Jahrhundert wurde die rein auf das Handwerk abzielende Ausbildung von den Malern selbst in Frage gestellt. »Malerakademien«, oder bescheidener ausgedrückt, »Zeichenschulen«, wurden gegründet, die als Vorläufer der Kunstakademien bis jetzt unzureichend gewürdigt wurden. Archivalien haben sich zu diesem Thema aus dem 17. Jahrhundert kaum erhalten, so daß man die Bilder, die Akademiesitzungen zeigen, einmal selbst auf ihre Aussagekraft untersuchen müßte. Auffallend ist, daß es in der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts, vor allem in der zweiten Hälfte, eine Häufung von Darstellungen mit Akademiesitzungen gibt. Diese Gemälde sind vor allem süddeutschen Barockmalern zuzurechnen, wie die zahlreichen Beispiele des in Augsburg tätigen Malers Johann Heiss⁴⁴ (1640–1704) (Abb. 3) zeigen. In Augsburg⁴⁵ und bald nachfolgend in Nürnberg⁴⁶ wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die ersten beiden deutschen Kunstakademien gegründet; diese Gleichzeitigkeit ist sicherlich kein Zufall⁴⁷.

Der Besucherkreis dieser Malerakademien setzte sich unterschiedlich zusammen. Natürlich findet man die auszubildenden Lehrjungen und die Gesellen, aber auch Meister und vermehrt sogar Laien, »Dilettanten«⁴⁸. Im Vordergrund stand das gemeinsame Zeichnen und, traut man den Gemälden, vor allem das Aktzeichnen nach lebenden Modellen und nach Antiken bzw. deren Kopien. Den deutschen Kunstakademien des 17. Jahrhunderts, zu denen bis jetzt noch keine monographischen Arbeiten vorliegen⁴⁹, wird man mit einem voreiligen Vergleich mit den zeitgenössischen französischen, holländischen oder italienischen Akademien nicht auf die Spur kommen. Die Erforschung der Institutionsgeschichte müßte vor dem Versuch einer allgemeineren Einordnung und eines Vergleiches stehen.

Nach den Lehrjahren schloß sich für die jungen Maler die Gesellenzeit an. Auch hier wurden Meistersöhne bevorzugt; sie hatten eine geringere oder mancherorts gar keine Gesellenzeit zu leisten. Nicht

überall war dieser Ausbildungsabschnitt als Wanderzeit vorgeschrieben. War dies jedoch der Fall, dann führte die vorgeschriebene Wanderzeit (»gewandertes Handwerk«) ins Ausland. Geographisches Herkommen bestimmte in der Regel das Zielgebiet. So wanderten die norddeutschen Gesellen häufiger nach Holland oder nach Frankreich, während die süddeutschen Malergesellen eher in Italien anzutreffen waren. Nur selten ist eine Gesellenwanderung so gut dokumentiert, wie bei dem Schweizer Maler, Zeichner und Radierer Rudolf Meyer (1605–1638) aus

⁴⁴ Zu Johann Heiss siehe Peter Königfeld: *Der Maler Johann Heiss. Memmingen und Augsburg 1640–1704*. Phil. Diss. Tübingen (1972). Weissenhorn 1982; eine überarbeitete, erweiterte und mit Abbildungen versehene Fassung ist in Vorbereitung.

⁴⁵ Elisabeth Bäuml: *Geschichte der alten Reichsstädtischen Kunstakademie von Augsburg*. Mschr. Phil. Diss. München (1950). – Zuletzt zusammenfassend Bruno Bushart: *Die Augsburger Akademien*. In: *Academies between Renaissance and Romanticism of Art* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 5–6). 's-Gravenhage 1989, S. 332–347.

⁴⁶ Zuletzt Frank Wolf Eiermann: *Die Veröffentlichungen der Nürnberger Mahler-Academie im Barock*. Von Jacob von Sandrart bis Johann Justin Preisler (1662–1771). Mschr. Magisterarbeit Erlangen-Nürnberg (1992).

⁴⁷ Dorothee Müller: *Die bildlichen Darstellungen der Kunstakademien im 17. und 18. Jahrhundert als Zeugnisse ihrer geschichtlichen Entwicklung, ihrer Theorie und Praxis*. Mschr. Phil. Diss. München (1978), S. 135–137, nennt als einziges Beispiel die beiden Darstellungen Schönfelds. Jedoch ist ihrer Schlußfolgerung zuzustimmen, daß es nicht um »reale« Akademieräume ging, sondern vielmehr darum, »die Akademie als Ideal eines theoretisch wissenschaftlichen Studienortes zu glorifizieren« (S. 137).

⁴⁸ Siehe Wolfgang Kemp: »... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870*. Ein Handbuch. Frankfurt am Main 1979.

⁴⁹ Siehe *Academies between Renaissance and Romanticism* (Anm. 45), S. 561–590 »Bibliography« (S. 572–575 »Germany«, nach Orten). – Zur Geschichte der europäischen Akademien, für uns jedoch nicht ergiebig, siehe zuletzt Carl Goldstein: *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press 1996. – Goldsteins Publikation ersetzt keinesfalls Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München 1986. – Vgl. ders.: *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge 1940.

Zürich⁵⁰, über den Achim Riether eine profunde Arbeit vorlegte⁵¹. Meyer erhielt seine Ausbildung in den Jahren 1622–1629 in der väterlichen Werkstatt und ging, wie schon der Vater, Dietrich Meyer d. Ä. (1572–1658), als Wandergeselle in das Frankfurter Atelier des Matthäus Merian d.Ä. (1593–1650). Dort konnte er künstlerische und praktische Erfahrung sammeln und zeichnete verantwortlich für die 80 Sinnbilder der »Octoginta Emblemata moralia nova«⁵². Sie erschienen 1630 in Frankfurt am Main bei Merian. Diese Mitarbeit an Verlagsprojekten, aber auch an anderen künstlerischen Unternehmungen – die Augsburger Goldschmiedearbeiten und Kabinettschränke wurden schon genannt – bestimmen im 17. Jahrhundert vermehrt die Tätigkeit von Künstlern. An ihnen, gerade an den Verlagsprojekten, waren Maler – wie die Merian-Werkstatt anschaulich werden läßt⁵³ – erfolgreich beteiligt.

Rudolf Meyer verließ die Merian-Werkstatt 1630. »Darnach kam er«, so die Meyersche Familienchronik, »nach Nörenberg zu Herren Johann Hauer einem Mahler und Gemäldkrämer. Da er vil Krankheiten außgestanden«⁵⁴. Der Dreißigjährige Krieg hatte Nürnberg erreicht; der Winter 1631/32 traf die Stadt im »Schwedischen Krieg« schwer. Über Rudolfs Aufenthalt berichtet sein Bruder Conrad Meyer (1618–1689) in der Familienchronik weiter: »Weil er mein geliebter Bruder Seelig, in Nörenberg war, ware Gustdavus Adolfus König in Schweenen mit seiner Armehe, auch in Nörenberg, und auch die Keiserische Armehe umb Nörenberg und war damahlen in Nörenberg Deüre und Hunger«⁵⁵. Beschäftigung fand der Malergeselle bei dem Nürnberger Maler und Kunsthändler Johann Hauer⁵⁶ (1586–1660), dessen Abschrift von Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande noch heute für das verschollene Original stehen muß⁵⁷. Hauer hatte sich auf das Kopieren von Gemälden nach großen Meistern spezialisiert und beschäftigte dafür Wandergesellen: »Alß ich mich [Hauer] aber eine Zeit hero uff vornehme gemahlte Kunststückh begeben, selbige zue Franckfortt und andern Orten persönlichen einkauft, theiß auch auß Niderlandt bringen, und alhier durch meine Gesellen, welliche ich einig und allein zue diesem Endte gehalten, ... abcopiren laßen, hernacher an

Fürstlichen Höfen undt anderen vornehmen Orten mit Ruhmb und Nutzen verkauft«⁵⁸.

Den Unterhalt verdienten sich wandernde Gesellen, wie das Beispiel Rudolf Meyer zeigte, in Malerwerkstätten. Die deutschen Malerordnungen regelten die Aufnahme und Beschäftigung von Wandergesellen, die nicht selbständig arbeiten durften; mitunter

⁵⁰ Vgl. jedoch die Aufzeichnungen des Bildhauers Ertinger (*18.8.1669). Die erste Reise unternimmt er 1682/83, also vor seiner Lehre, die 1683 beginnt. Seine Gesellenwanderung ist für die Jahre 1690 bis 1697 (das Manuskript bricht in diesem Jahr ab) verbürgt; siehe Erica Tietze-Conrad: Des Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland. Nach der Handschrift CGM. 3312 der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München (Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N.F., Bd. 14). Wien und Leipzig 1907.

⁵¹ Achim Riether: Rudolf Meyer (1605–1638). Studien zum zeichnerischen Werk. Mschr. Phil. Diss. Stuttgart (1995). – Dem Autor möchte ich für die Überlassung eines Exemplares der noch ungedruckten Dissertation herzlich danken.

⁵² Lucas Heinrich Wüthrich: Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d.Ä., Bd. 2: Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen. Basel 1972, Nr. 168, S. 159–160.

⁵³ Zum Verlagsprogramm siehe Matthäus Merian der Ältere. Ausstellungskatalog (Frankfurt am Main und Basel). Frankfurt am Main 1993. – Zum Beispiel Nürnbergs siehe John Roger Paas: Zusammenarbeit in der Herstellung illustrierter Werke im Barockzeitalter: Sigmund von Birken (1626–1681) und Nürnberger Künstler und Verleger. In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, Bd. 24 (1997), H. 1, S. 217–239.

⁵⁴ Riether (Anm. 51), S. 28.

⁵⁵ Riether (Anm. 51), S. 31 und S. 502.

⁵⁶ In Vorbereitung: Andreas Tacke: Johann Hauer. Nürnberger Flach- und Ätzmaler, Kunsthändler, Verleger und Dürerforscher des 17. Jahrhunderts. In: Tacke, Nürnberger Malerbücher (Anm. 33).

⁵⁷ Dürer. Schriftlicher Nachlaß. Hrsg. von Hans Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956; zu Hauer siehe dort, S. 12, S. 28, S. 146; S. 7–22, »Einleitung« mit hervorragendem Forschungsüberblick; S. 146–202, Abdruck »Tagebuch der Reise in die Niederlande«.

⁵⁸ Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Reichsstadt Nürnberg XII/44, Bl. 133v. – Ein vollständiger Abdruck der Quelle in Tacke, Nürnberger Malerbücher (Anm. 33).

wurde ihre Höchstzahl festgelegt. Eine zunehmend wichtigere Rolle scheinen konfessionelle Faktoren gespielt zu haben. Die Arbeitsaufnahme von Protestanten in katholischen Städten und umgekehrt wurde erschwert⁵⁹. So fiel die Wahl des aus Zürich kommenden Meyer auf zwei protestantisch regierte Städte: Frankfurt am Main und Nürnberg.

Von einigen Malergesellen sind die Stammbücher erhalten, die Aufschluß über Weg und Kontakte des jeweiligen Wandergesellen geben. Als Beispiel soll das Stammbuch des ansonsten unbekannt gebliebenen Malers Ferdinand Simmerl dienen⁶⁰, in dessen Einträgen er noch Ende des Jahres 1649 als Geselle bezeichnet wird. Auf seiner Wanderschaft verweilte er in der Passauer Gegend. Unter den siebzig Stammbucheintragungen sind etwa ein halbes Hundert von Künstlern: 12 Maler und 25 Malergesellen, dabei ein Lehrjunge sowie ein Bildhauer und drei Bildhauergesellen; im weiteren noch Einträge von fünf Goldschmiedegesellen. Oftmals findet sich ein Sinnspruch, aber manchmal nur nüchtern der Name sowie der Ort und das Jahr des Eintrages. Zahlreiche Federzeichnungen, oft laviert, einzelne Blei- und Rötzeichnungen stammen von den eintragenden Künstlern. Uns interessieren hier besonders die 25 Malergesellen, die sich in dem Stammbuch von Simmerl verewigten. Bemerkenswert ist, daß sich einige in Ganzfigurenporträts gezeichnet haben. Eine genaue Auswertung müßte eigentlich ein differenziertes Bild über die Wandergesellen selbst zulassen; kostümkundliche Hilfe könnte ihre soziale Stellung klären helfen.

Während der Gesellenwanderzeit trafen die Maler auf »Stipendiaten«, die mit Mitteln einer Stadt oder eines Hofes zur Weiter- und Fortbildung unterwegs waren⁶¹. Zahlreiche wandernde Gesellen wurden im Ausland Mitglieder von »Bruderschaften«. So schlossen sich flämische und holländische Künstler – vereinzelt wurden auch deutsche Künstler aufgenommen – etwa ab 1623 in Rom zu einer »Schildersbent«, zusammen und nannten sich selbst »Bentvueghels«⁶². Für die meisten Maler des 17. Jahrhunderts, vor allem der zweiten und dritten Wahl, bedeutete diese Gesellenwanderzeit die einzige Möglichkeit, mit anderen Kunstrichtungen und -auffassungen selbst in Kon-

takt zu treten. Je nach der individuellen Fähigkeit, das Gesehene umzusetzen, führte das für die meisten von ihnen zu einem mehr oder weniger deutlich auszumachenden Stilwandel.

Die Einschränkungen der Meistertätigkeit

Nach der Gesellen- bzw. Gesellenwanderzeit kehrte der Maler in der Regel an den Ort seiner Ausbildung zurück und reichte dort die Bewerbung zur Erlangung des Meistertitels ein. Auch für die Durchführung des »Probstücks« gab es unterschiedliche Regelungen, bis hin zu Vorschriften über das Bildthema, die Bildgröße und Maltechnik sowie der Zeit, in der das Meisterstück – oft unter Aufsicht – anzufertigen sei. Mancherorts mußten die »Probstücke« für immer abgegeben werden. Sie verblieben in den Rathäusern⁶³, wo sie im Laufe der Zeit zu umfangreichen Rathausgalerien anwuchsen. Diese hätten einen sicherlich erstaunlichen Überblick über die deutsche

⁵⁹ Siehe Wilfried Reininghaus: Wanderungen von Handwerkern zwischen hohem Mittelalter und Industrialisierung. Ein Versuch zur Analyse der Einflußfaktoren. In: Migration in der Feudalgesellschaft (Studien zur Historischen Sozialwissenschaft, Bd. 8). Hrsg. von Gerhard Jaritz und Albert Müller. Frankfurt am Main und New York 1988, S. 179–215 (187–188)

⁶⁰ Lotte Kurras: Die Stammbücher, 1. Teil: Die bis 1750 begonnenen (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Die Handschriften, Bd. 5,1). Wiesbaden 1988, Nr. 60, S. 89–90: Hs 137321, Ferdinand Simmerl; 169 Blätter, 9 x 15 cm, Eintragungen von 1643 bis 1660.

⁶¹ Quellenmaterial dazu, wie auch zu den wandernden Malergesellen, zusammengestellt bei Georg Troescher: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800. Baden-Baden, Bd. 1, 1953: Deutsche Kunst und Künstler in der französischen und in der niederländischen Kunst und Bd. 2, 1954: Französische und niederländische Kunst und Künstler in der Kunst Deutschlands, Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz.

⁶² Zur Einführung immer noch gültig: Godfried Joannes Hoogewerff: De Bentvueghels (Utrechtse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, Bd. 1). 's-Gravenhage 1952. – Zuletzt: I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock. Ausstellungskatalog (Köln und Utrecht). Hrsg. von David A. Levine und Ekkehard Mai. Mailand 1991.

Malerei des 17. Jahrhunderts geboten, wären sie nicht ausnahmslos im 19. Jahrhundert aufgelöst und die Gemälde verkauft worden. Die Rathausgalerien hätten eine eigene Studie verdient.

Wurde das »Probstück« als meisterwürdig erkannt, konnte der Maler an die Gründung einer Werkstatt denken. Voraussetzung war der eigene Hausstand, also die Eheschließung und die Aufnahme in die Bürgerschaft. Es ist zu beobachten, daß dabei der soziale Aufstieg, vergleichbar mit anderen Handwerken, oftmals über die Heirat einer Meistertochter oder einer Malerwitwe erfolgte. Ließ sich ein Maler in einer anderen Stadt nieder, mußte er – gleich wie lange er schon anderenorts eine eigene Werkstatt geführt hatte – an seiner Wahlheimat erneut ein Meisterstück anfertigen. Hier kam es immer wieder zu heftigen Auseinandersetzungen, da vor allem berühmte Maler sich dieser Prozedur energisch zu widersetzen suchten. Sehr schön dokumentiert ist der Streit zwischen Sebastian Stosskopff (1597–1657) und der Straßburger Zunft aus den Jahren 1641/42, den Stosskopff schließlich verlor⁶⁴: Um sich nach einem längeren Parisaufenthalt in Straßburg niederlassen zu können, mußte er ein »Meisterstück« aufs Rathaus »liefern«. Streng geregelt war durch die Zünfte oder durch die zunftähnlichen Ordnungen, was ein Maler malen durfte. Die bereits oben zitierte Quelle, nach der die unterschiedlichen technischen bzw. thematischen Ausdifferenzierungen von Malertätigkeiten die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Zunftordnungen erforderte, belegt, wie sehr die Maler des 17. Jahrhunderts von allen modernen Vorstellungen vom Künstler entfernt waren.

Das hatte in Deutschland zur Folge, daß sich, vergleichbar mit Holland, Kunstzentren herausbildeten, die spezialisierten Formen der Malerei nachgingen: in Frankfurt am Main und Hanau die der Stillebenmalerei, welche in leistungsstarken Werkstätten entstanden. Gerade in den spezialisierten und arbeitsteilig organisierten Malerwerkstätten wird die Frage nach der Eigenhändigkeit von Gemälden brisant; Parallelen zu der Massenproduktion der Cranach-Werkstatt drängen sich auf, bei der sich die Kunstwissenschaft mit gleichartigen Fragen nach der Autorenschaft der einzelnen Gemälde plagt.

Großaufträge

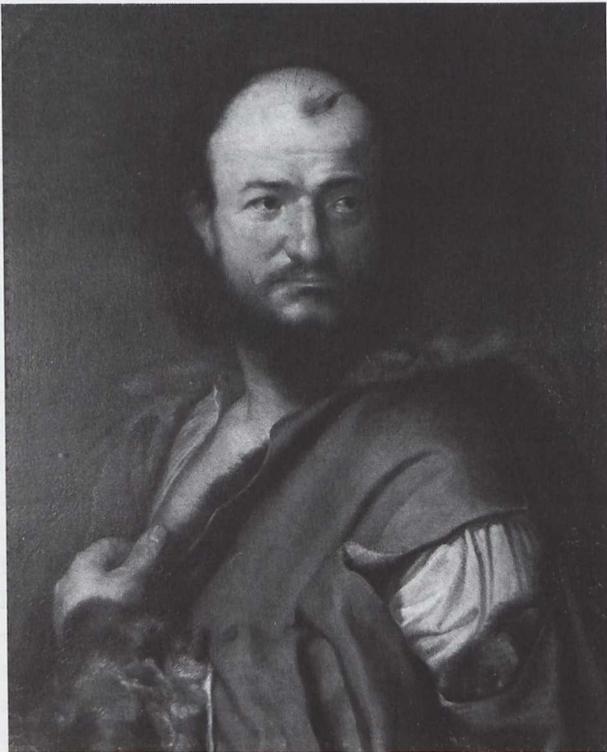
Neben der monographischen Bearbeitung der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts sind gattungsgeschichtliche Fragestellungen vordringlich. Um nur einige zu nennen: Altarbilder, Architekturmalerei, Festdekorationen, Genremalerei, Landschaftsmalerei, Porträtmalerei, Schlachtenmalerei, Stilleben, Tiermalerei und topographische Ansichten. Ein großes Thema sind die Altargemälde⁶⁵. Gerade in Süddeutschland erlebten sie, vor allem durch die wirtschaftliche Prosperität der Orden, einen nie gekannten Aufschwung. Man kann regelrecht von einer Modernisierungswelle sprechen, die auch die Städte erfaßte: »Zwischen dem Anfang des 17. und dem Ende des 18. Jahrhunderts erhielten sämtliche Kirchen Augsburgs, die katholischen wie auch die evangelischen, neue Hoch- oder Hauptaltäre. ... Ein erster Überschlag ergibt nicht weniger als 28 Hochaltarblätter dieses Zeitraumes«⁶⁶. Vielleicht sollte man von zwei Wellen der Barockisierung sprechen. Die erste fand in der zweiten Hälfte des 17., die zweite in der

⁶³ Zum Beispiel Nürnbergs siehe Andreas Tacke: Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung. In: Der Franken Rom, Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Hrsg. von John Roger Paas. Wiesbaden 1995, S. 62–77.

⁶⁴ Birgit Hahn-Woernle: Sebastian Stosskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde. Stuttgart 1996, S. 17; die Quellen auf S. 32–34. – Zur Straßburger Meisterordnung der Maler siehe Friedrich Carl Heitz: Das Zunftwesen in Straßburg. Geschichtliche Darstellung, begleitet von Urkunden und Aktenstücken. Straßburg 1856, S. 52–54 »Die Zunft zur Steltz«; S. 159–163 »Vorgeschriebene Meisterstücke bei etlichen Handwerken, von 1629«, hier S. 160–161 »Mahler«.

⁶⁵ Nach dem Forschungsstand vorläufig sicherlich nur regional eingegrenzt zu bearbeiten; siehe z.B. Hannes Etlzstorfer: Die Altarblätter des Mühlviertels. Ein Beitrag zum Oberösterreichischen Barock. Mschr. Phil. Diss. Wien (1985). – Ferner Brigitte Faßbinder: Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. Mschr. Phil. Diss. Wien (1979), Bd. 1, S. 72 ff. und Bd. 2 (Katalog), S. 70 ff.

⁶⁶ Bruno Bushart: Die Hochaltarblätter des Barock in Augsburg. In: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, Bd. 25 (1991), S. 190–225 (S. 190–191).



4. Matthäus Merian d.J.: Selbstbildnis (Portrait des Vaters?), um 1660? Wien, Kunsthistorisches Museum

ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts statt. Nur noch der geringere Teil der Altargemälde des 17. Jahrhunderts ist in situ. Die meisten fielen der zweiten und diesmal gründlicher ausfallenden Barockisierung am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Opfer. Eine Beschäftigung mit den versetzten Gemälden des 17. Jahrhunderts erfordert detektivisches Gespür, will man ihnen auf die Spur kommen. Großaufträge für Kirchen, die von einzelnen Malern oder Künstlergruppen ausgeführt wurden – auffälligerweise findet man öfter die gleiche Künstlerkonstellation unter ihnen –, sind keine Seltenheit: Sandrart war in den Jahren 1655/56 bis 1661 fast ausschließlich mit der Anfertigung von sieben Altargemälden für die Klosterkirche in Lambach beschäftigt⁶⁷; um den Umfang der Arbeiten für das Kloster Leubus von Michael Willmann (1630–1706) zu beschreiben, rettet man sich gar in Quadratmeterangaben: »Die nur in Leubus nach der Säkularisation (nach Übernahme eines Teils der Gemälde durch die Breslauer Museen)

übriggebliebenen Gemälde umfaßten insgesamt 300 m² und die Fresken 600 m² Malfläche«⁶⁸. Der Bamberger Dom erhielt nach dem Dreißigjährigen Krieg eine große Anzahl neuer Altarblätter, an denen u.a. die Maler Paul Juvenel d.Ä. (1579–1643), Matthäus Merian d.J. (1621–1687) (vgl. Abb. 4), Oswald Ongheers (1628–1706) (Abb. 5), Sandrart und Johann Heinrich Schönfeld (1609 – nach 1684) (Abb. 6) beteiligt waren⁶⁹.

Gerade bei diesen Großaufträgen läßt sich oft anhand des dazu erhaltenen Briefwechsels und der Verträge sowie durch die Zeichnungen und Ölmodelle⁷⁰ das kommunikative und rechtliche Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler aber auch die handwerkliche und künstlerische Seite der Auftragsbeschaffung und Durchführung beleuchten. So versuchte Graf Johannes von Nassau-Idstein (1603, reg. 1627–1677) Merian d.J. für die 38 Gemälde eines evangelischen Bilderzyklus in der Unionskirche zu Idstein (Taunus) zu gewinnen. Im Februar 1673 entschloß sich dieser aber zu einer Absage: »Wann ich nicht so alt, und auch mit anderen Geschäft überhäuft wäre, so wolte ich wohl etwas untertuhn, die Modellen zu machen ... aber wo findet man itzo Virtuose, die Solche durch vollführen könnten«⁷¹. Der anschließend im März 1673 angeschriebene Joachim von Sandrart sieht sich zwar auch nicht in der Lage, den Auftrag zu übernehmen, will aber Modelle lie-

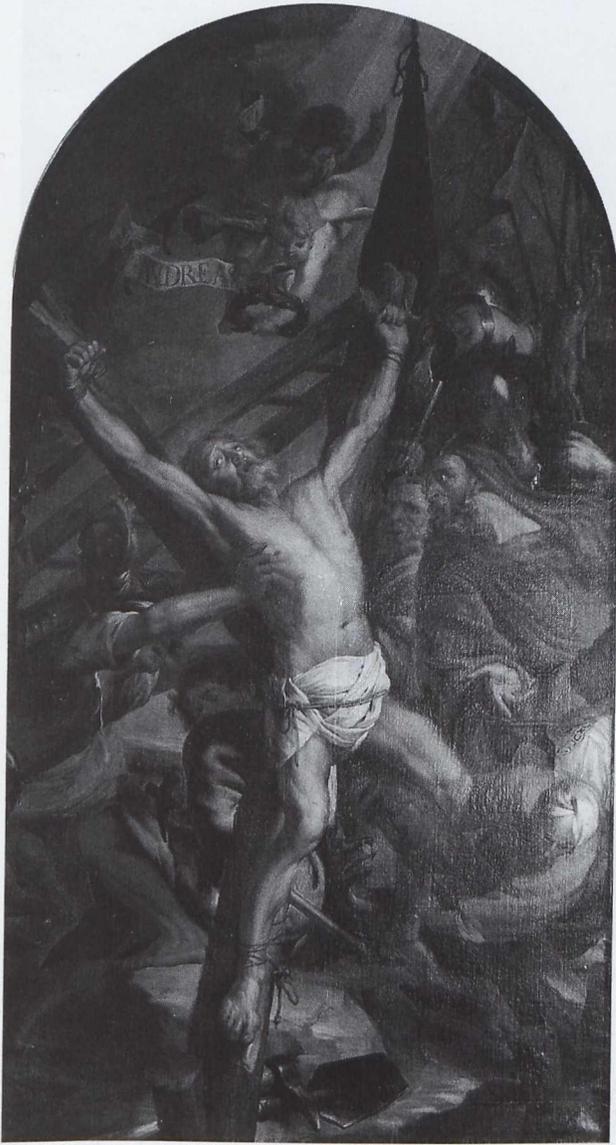
⁶⁷ Klemm (Anm. 21), S. 34–35 und S. 232–251, Nr. 117–123.

⁶⁸ Bozena Steinborn: Zu Leben und Werk Michaels Willmanns. In: Michael Willmann (1630–1706). Studien zu seinem Werk. Ausstellungskatalog des Salzburger Barockmuseums. Hrsg. von Franz Wagner. Salzburg 1994, S. 9–30 (28, Anm. 39).

⁶⁹ Renate Baumgärtel-Fleischmann: Die Ältäre des Bamberger Domes von 1012 bis zur Gegenwart. Bamberg 1987, S. 74–204.

⁷⁰ Diese zum Forschungsthema gemacht zu haben, wird Bruno Bushart verdankt; zu den »Modellen« zusammenfassend zuletzt die Einführung von Monika Meine-Schawe und Martin Schawe: Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Barock. München 1995, S. 11–47.

⁷¹ Norbert Werner: Johann von Sandrart und Michael Angelo Immenraedt. Der evangelische Bilderzyklus der Unionskirche zu Idstein im Taunus. In: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 2 (1973), S. 171–241 (S. 181).



5. Oswald Onghers: Martyrium des heiligen Andreas, (aus einem Altarbild des Domes zu Bamberg), 1661. Bärnau (Landkreis Tirschenreuth), Katholische Stadtpfarrkirche St. Nikolaus

fern, nach denen ein anderer Maler die Gemälde ausführen soll: »Eß erbietet sich alhier [in Augsburg] ein sehr guter Virtuoso, wan ich einige Modelen solte mahlen, diselbige umb sehr bescheyden Lohn in groß zu mahlen, damit dabey meiner Instruction genießen könne, aber von Augsburg sich begeben könne er nicht, weil er alhier seßhaft, und zugleich eine

Gerichtsperson ist«⁷². Doch weiß Joachim von Sandrart einen Ausweg: »mein lieber Vetter Johannes von Sandrart [1627–1699] nechst auf Frankfurt [am Main] verreisen wird, derselbe wer zur Nachfolg meiner Modellen alß wol erfahren nach Wuntsch«⁷³.

War bisher von Aufträgen aus der Nachkriegs- und Friedenszeit die Rede, so führen uns die zahlreichen Werke, die den Krieg und die Friedenssehnsucht thematisieren, in die Jahrzehnte des Dreißigjährigen Krieges selbst und damit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die lange Kriegszeit wurde bildwürdig und damit gelangten zwar bekannte Themen erneut in die Malerei, nun aber in noch nie gekannter Vielzahl: Alltag des Krieges und Kriegsgenre, Kriegsschrecken, Kriegsmüdigkeit und Friedenssehnsucht sowie Kriegs- und Friedensallegorien; große Schlachtengalerien wurden realisiert. Auch bei diesen Themen gab es Künstler, die sich spezialisierten. Es scheint, daß – wie die holländische – auch die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts immer stärker von der thematischen und technischen Spezialisierung geprägt wurde. Oft ergab sich dabei eine familiäre Festlegung, die über mehrere Generationen anhielt. Eine richtige Dynastie bildete zum Beispiel die Familie Roos⁷⁴, die sich auf die Tiermalerei spezialisierte: Johann Heinrich (1631–1685) und sein Bruder Theodor (1638–1687) machten den Anfang, es folgten die Söhne von Johann Heinrich, Philipp Peter (1657–1706), Johann Melchior (1663–1731), Franz (geb. 1672) und Peter (1675–1727). Und noch im 18. und 19. Jahrhundert sind malende Nachkommen nach-

⁷² Werner (Anm. 71), S. 182.

⁷³ Werner (Anm. 71), S. 182.

⁷⁴ Richtig bearbeitet ist nur ihr Stammvater Johann Heinrich; siehe: Der Tiermaler Johann Heinrich Roos 1631–1685. Ausstellungskatalog (Kaiserslautern). Kaiserslautern 1985 (mit älterer Literatur). – Roos. Eine deutsche Künstlerfamilie des 17. Jahrhunderts. Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen und Radierungen von Johann Heinrich, Theodor, Philipp Peter, Johann Melchior, Franz und Peter Roos im Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts. Bearb. von Margarete Jarchow. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlin 1986. – Hermann Jedding: Johann Heinrich Roos. Werke einer Pfälzer Tierfamilie in den Galerien Europas. Mainz 1998.



6. Johann Heinrich Schönfeld: Der Raub der Sabinerinnen, um 1640. St. Peteresburg, Eremitage

weisbar. Nahezu unerforscht ist die Malerfamilie von Bommel, die sich auf die Landschafts- und Vedutenmalerei spezialisiert hatte. Der Stammvater Wilhelm von Bommel (1630–1708) (Abb. 7) wanderte aus Utrecht ein. Seine Söhne sind Wolf Hieronimus (geb. 1667), Johann Georg (1669–1723) und Peter (1685–1754); im 18. Jahrhundert sind noch mindestens neun weitere Familienmitglieder belegt, die Maler wurden.

Die Zahl der Maler

Diese weitverzweigten Malerfamilien werfen die Frage auf, wieviel Maler eigentlich im 17. Jahrhundert

tätig waren. Aufgrund der schwierigen Quellenlage lassen sich dazu nur gelegentlich Zahlen nennen; diese überraschen dafür aber umso mehr. So sind anhand der bis jetzt ausgewerteten Quellen in der Reichsstadt Nürnberg im 17. Jahrhundert um die 450 Maler nachzuweisen⁷⁵. Zählt man all die »Dilettanten« und »Stümper« hinzu, dürfte ihre Zahl noch sehr viel höher gelegen haben. Nach einem Bericht vom 3. Juli 1625 wurden im selben Jahr an die 40 Malerwerkstätten in der Stadt betrieben; man rechnete damit, daß es »in wenig Jahren auf 50 oder 60 Werckstatten auf den Flachmahlen werden«⁷⁶ könnten. Der universal gebildete Jesuit Athanasius Kircher (1601–1680), der bei seiner immensen Sammeltätig-

7. Wilhelm von Bemel: Gebirgslandschaft mit Wasserfall, um 1675. Bremen, Kunsthalle



keit (»Museum Kircherianum«) die römische Kunstszene aufmerksam beobachtete, berichtet in einem Brief vom 29. December 1674 aus Rom, daß damals 1500 (!) Maler in Rom arbeiteten: »Pictorum hinc Romae numerus ferè ad 1500. excurrit, praeter minores gentium Deos in arte, quorum nomina, uti & Sculptorum, & Architectorum, cum modò non occurrant, de ijs aliàs tibi fusiùs perscribam«⁷⁷. Auch wenn die Zahl übertrieben erscheint, wird sie doch auf einer sehr beachtlichen Anzahl von Malern in Rom basieren. Diese Zahlen, die nicht statistischen Selbstzwecken dienen, lassen Rückschlüsse auf die Tätigkeit der Maler und ihre Werke zu und müssen auf unser Künstlerverständnis einwirken. Denn daß unsere Vorstellung vom Künstler revisionsbedürftig ist, scheint angesichts solcher Zahlen unausweichlich. Dies wird wohl in Zukunft auch für die großen Kunstzentren und für andere Zeiträume Gültigkeit haben. So fand Werner Jacobsen durch Archivstudien 315 nachweisbare Maler für Florenz in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts⁷⁸. Wovon lebten all diese

Maler? Doch sicherlich nicht allein von den Werken, die heute das Abbildungsmaterial kunsthistorischer Arbeiten liefern.

Das eigentliche Malen im heutigen Sinne konnte bei den meisten Künstlern, vor allem »aus dem zweiten Glied«, allein den Unterhalt nicht garantieren. Mit zahlreichen Gelegenheitsarbeiten – zum Beispiel mit dem Malen von Sonnenuhren an Hauswänden – mußten sie sich über Wasser halten. Da auch diese Tätigkeiten von der Obrigkeit strengstens überwacht wurden, geben die Archive über diesen Teil der Lebenswelt anschaulich Auskunft. Bei der Untersu-

⁷⁵ Siehe Tacke, Nürnberger Malerbücher (Anm. 33).

⁷⁶ Germanisches Nationalmuseum, Archiv: Reichsstadt Nürnberg XII/44, Bl. 145r. – Ein vollständiger Abdruck der Quelle in Tacke, Nürnberger Malerbücher (Anm. 33).

⁷⁷ Hieronymus Ambrosius Langenmantel: Fasciculus Epistolarum ... Athanasii Kircheri ... Augsburg 1684, S. 54–55.

⁷⁸ Werner Jacobsen: Die Maler in Florenz zu Beginn der Renaissance (Italienische Forschungen). München 1999.

chung der sozialen Stellung des Malers in der frühen Neuzeit sind deshalb auch die »Nebentätigkeiten« zu beachten. Wie schon im 16. Jahrhundert suchten sich die Maler durch weitere Arbeiten finanziell abzusichern. Weitere Zusatzeinkünfte erhielten sie durch Spielen der Orgel während der Gottesdienste, als städtische Torschließer oder als Schauspieler.

Hof- und Stadtmaler

Greifbar in der Literatur ist die besoldete Tätigkeit im Dienste des Hofes als »Hofmaler«⁷⁹, für die eine weitgehende Unabhängigkeit von den engen Fesseln der Zünfte und eine Steuerbefreiung galt. So erhielt der Gottorfer Hofmaler Jürgen Ovens⁸⁰ (Abb. 2) am 1. November 1652 ein herzogliches Privileg, welches ihn von den bürgerlichen Abgaben befreite und ihn allein dem Fürstlichen Hofgericht unterstellte. Zahlreiche Maler erhielten zur Sicherung ihres Lebensunterhaltes (weitere) Hofämter, z.B. als Kammerdiener, die nicht immer mit einer praktischen Tätigkeit verbunden waren. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich auch das Amt des Betreuers der Kunst- und Wunderkammern, wobei »Amt« nicht im heutigen Sinne zu verstehen ist. Oft sind Malern die ersten Gemäldeverzeichnisse zu verdanken. Ihnen wurde häufig die Restaurierung von Gemälden anvertraut, womit eine Wurzel des Berufs Restaurator hier zu suchen ist. Johann Rudolf Bys (1662–1738) wurde mehrmals, zuerst in Prag und später bei den Schönborns, mit dieser Aufgabe betraut⁸¹.

Nahezu unbeachtet blieb bisher die Stellung als »Stadtmaler«⁸². Diese Tätigkeit dürfte nur noch in Archiven rekonstruierbar sein; der größte Teil ihrer Arbeit entzieht sich der kunsthistorischen Untersuchung. Die Gelegenheitsarbeiten, von denen auch der Alltag des Hofmalers nicht verschont blieb, prägten das Bild des Stadtmalers. Die Entwicklung und das Spezifische der Stellung, vor allem deren Anfänge, liegen im Dunkeln. Zur Darstellung der sozialen Lebenswelt des Malers im 17. Jahrhundert gehört ein Überblick über Künstlerhäuser, Besitzstand, Künstlerinventare⁸³ oder Testamente. Wie sah der Alltag, wie sahen die Feste aus? Welche sozialen Aufstiegschan-

cen hatte ein Maler, etwa durch die Wahl in den Rat einer Stadt, durch die Verleihung eines Adelsdiploms oder Wappens oder durch eine Tätigkeit als Diplomat. Diese war gerade im Dreißigjährigen Krieg gefragt.

Was ist deutsche Malerei? Über den Nutzen regionaler Eingrenzung

Nach den sozial- und kulturgeschichtlich ausgerichteten Fragen, deren Beantwortung weitgehend mit den in den Geschichtswissenschaften entwickelten Methoden gelingen wird, wäre das Augenmerk auf das genuin kunsthistorische zu lenken. Doch zuvor muß noch einmal ein fächerübergreifendes Problem benannt werden: Wie definiert sich im 17. Jahrhun-

⁷⁹ Die Untersuchung von Warnke bildet den Ausgangspunkt, müßte jedoch zum deutschen 17. Jahrhundert vertieft werden: Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.

⁸⁰ Zuletzt zusammenfassend Jan Drees: Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof. In: Gottorf im Glanz des Barock. Kunst und Kultur am Schleswiger Hof 1544–1713. Ausstellungskatalog (Gottorf), Bd. 1: Die Herzöge und ihre Sammlungen. Hrsg. von Heinz Spielmann und Jan Drees. Schleswig 1997, S. 245–258.

⁸¹ Bernd Martin Mayer: Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk. Phil. Diss. Berlin (1990). (Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 53). München 1994.

⁸² Zum Beispiel der Stadt Ulm siehe Othmar Metzger: Die Ulmer Stadtmaler (1495–1631). In: Ulm und Oberschwaben. Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, Bd. 35 (1958), S. 181–200. – Reinhard Wortmann: Der Stadtmaler Johann Stöltzlin (1597–1680). Ein Beitrag zur Ulmer Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Ulm und Schwaben, Bd. 42/43 (1978), S. 120–160.

⁸³ Eine so verdienstvolle Quellenedition zu Künstlerinventaren, wie sie Abraham Bredius in Zusammenarbeit mit Otto Hirschmann für Holland vorlegte, gibt es für Deutschland nicht: Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte, Bd. 5–7 und Bd. 10–14). Hrsg. von Abraham Bredius unter Mitwirkung von Otto Hirschmann. Haag 1915–1922.



8. Hans Rottenhammer: Anbetung der Hirten, 1608. Wien, Kunsthistorisches Museum

dert eigentlich »deutsch«? Ist hierunter nur eine räumliche Eingrenzung zu sehen oder ist »deutsch« noch eine stilgeschichtliche Kategorie? Die Diskussion unseres Faches über »Kunsttopographie und Kunstgeographie«, die von den sechziger bis zum Anfang der siebziger Jahre unseres Jahrhunderts geführt wurde⁸⁴, wäre erneut aufzugreifen, jedoch allgemeiner zu fassen und der Blick auf verwandte geisteswissenschaftliche Disziplinen zu richten.

Worum geht es? Kunstgeographie »unterscheidet sich ... von der Kunsttopographie, die, aus der Tradition der Guiden- und Periegesenliteratur herausgewachsen, systematisch verzeichnet und durcharbeitet, was in einzelnen Orten oder Gegenden an Kunstwerken vorhanden ist und war. Dagegen ist es der Ehrgeiz der Kunstgeographie, ein Kunstwerk nicht als an einem Orte entstanden oder befindlich zu beschreiben, sondern es als sinnvollerweise ebendort geschaffen, also als ortsgebunden zu erweisen. Sie untersucht die örtliche Ausbreitung bestimmter Stilformen, Typen und Materialien und die regionale Differenzierung von Zeitstilen in Städten, Provinzen, Landschaften, Ländern und Nationen. Mögliche geographische und klimatische Voraussetzungen sind immer wieder behandelt worden, entscheidender aber ist der Anteil der historischen Geographie«⁸⁵.

Legt man diese Definition zugrunde, wird die gestellte Aufgabe für die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts dadurch erschwert, daß viele deutsche Maler für einen langen Zeitraum ins Ausland gingen. So hielten sich Hans Rottenhammer⁸⁶ (1564/65–1625) (Abb. 8) und Johann Heinrich Schönfeld⁸⁷ (Abb. 6) mehr als anderthalb Jahrzehnte in Italien auf. Manche blieben ganz im Ausland, wie Johannes Lingelbach (1622–1674), der, in Frankfurt am Main aufgewachsen, lange Jahre in Rom und Neapel lebte und dann nach Amsterdam weiterzog, um sich dort endgültig niederzulassen⁸⁸. Ist Lingelbach ein »deutscher« Maler? Wenn ja, dann wäre die Geburt das ausschlaggebende Kriterium. Dieses würde dann auch auf Johann Bockhorst (Jan Boeckhorst) (1604–1668) zutreffen. Dieser ging 22-jährig von Münster nach Antwerpen. Interessanterweise unterhielt er aber noch in Münster bei Verwandten ein »Malerstübchen«⁸⁹. Und ist umgekehrt Rottenhammers

oder Schönfelds Stil nach ihrer Heimkehr – der erste kehrte 1606, der letztere 1651 zurück, beide ließen sich in Augsburg nieder – noch »deutsch« oder ist er italienisch assimiliert? Und wie sieht es mit den »deutschen« Rembrandt-Schülern, z.B. Johann Ulrich Mayr (um 1630–1704) und Christoph Paudiss (nicht vor 1630–1666) (Abb. 9) aus⁹⁰? Oder wie sieht man die stark von der flämischen Malerei, besonders von Rubens beeinflusste westfälische Malerei des 17. Jahrhunderts, deren herausragender Vertreter Johann Georg Rudolphi⁹¹ (1633–1693) (Abb. 10) ist? Wie ordnet man die niederländischen »Künstlerkolonien« ein, die die Exilanten in Deutschland bildeten, zum

⁸⁴ Zusammenfassend Reiner Hauss herr: Kunstgeographie. Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten. In: Rheinische Vierteljahrsblätter, Bd. 34 (1970), S. 158–171.

⁸⁵ Hauss herr (Anm. 84), S. 158.

⁸⁶ Harry Schlichtenmaier: Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren (1564–1625) Maler und Zeichner. Mit Werkkatalog. Phil. Diss. Tübingen (1983). Dissdruck o.O. 1988, S. 26–51 und S. 73–147; eine überarbeitete Fassung zur Publikation ist in Vorbereitung.

⁸⁷ Herbert Pée: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde. Berlin 1971, S. 12–13 und S. 21–37. – Zum Künstler zuletzt Johann Eckart von Borries: »Een Hoog-duytse linkerhand«. Johann Heinrich Schönfeld als linkshändiger Zeichner. In: Festschrift Bushart (Anm. 25), S. 122–129.

⁸⁸ Catja Burger-Wegener: Johannes Lingelbach 1622–1674. Phil. Diss. (Berlin). Dissdruck o.O. 1976, S. 9–20.

⁸⁹ Helmut Lahrkamp: Zur Biographie des Malers Jan Boeckhorst. In: Jan Boeckhorst 1604–1668. Maler der Rubenszeit. Ausstellungskatalog (Antwerpen und Münster). Freren 1990, S. 12–38 (16).

⁹⁰ Zu beiden Künstlern siehe Werner Sumowski: Gemälde der Rembrandt-Schüler, Bd. 1–6. Landau/Pfalz 1983. – Ders.: Drawings of the Rembrandt School, Bd. 1–10. Edited and translated by Walter L. Strauss. New York 1979–1992. – Zu Paudiss bereiten das Diözesanmuseum Freising und das Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig für das Jahr 2001 eine Ausstellung vor. – Die Forschung wartet außerdem auf die Paudiss-Monographie von Marianne Baumann-Engels.

⁹¹ Dirk Strohmann: Johann Georg Rudolphi. Ein Beitrag zur Malerei des 17. Jahrhunderts in Westfalen (Denkmalpflege und Forschung in Westfalen, Bd. 10). Phil. Diss. Gießen (1984). Bonn 1986, S. 87–94: »Das ›Westfälische‹ in der Malerei des 17. Jahrhunderts. Zur Problematik der kunstdenkmalsrechtlichen Betrachtungsweise«.



9. Christoph Paudiss: Marter des heiligen Thiemo, 1666. Wien, Kunsthistorisches Museum

Beispiel die Frankenthaler⁹². Zu nennen wären auch die zahlreichen niederländischen Maler, die sich in Frankfurt am Main⁹³ oder in Nürnberg⁹⁴ schon im 16. Jahrhundert, vor allem aber in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts niederließen und sehr lange an ihrem mitgebrachten »niederländischen« Malstil festhielten. Die Grenzen der Stilkategorisierung sind, wollte man »deutsch« in diesem Sinne verstehen, zumindest für das 17. Jahrhundert stark im Fluß. Sicherlich müßte man die Bezeichnung »deutsch«,

mit Steffi Roettgen, in ihrer weitesten Bedeutung auffassen: »nämlich in der des deutschen Sprachgebietes im fraglichen Zeitraum, legitimiert durch das Staatsgebilde des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und durch den auf die angrenzenden Länder zeitweise ausgeübten dominanten kulturellen Einfluß«⁹⁵; doch wie wäre dann das Thema heute noch bearbeitbar? Unter diesem Gesichtspunkt erschiene es vielleicht sinnvoll, pragmatischer zu argumentieren und eine räumliche Eingrenzung des Themas dahingehend vorzunehmen, daß man – wie es ja auch bereits der Forschungsrealität entspricht – die österreichische und schweizer Malerei des 17. Jahrhunderts als eigene Bereiche darstellt, was natürlich auch für die ehemaligen deutschen Ostgebiete zu gelten hätte. Trotz der Gefahr einer ahistorischen Grenzziehung müßte aus arbeitstechnischen Gründen das Thema räumlich auf Deutschland eingegrenzt werden, wobei die Grenzen fließend wären. Selbstverständlich sind alle Überlegungen in Hinblick einer arbeitsökonomischen Eingrenzung des Themas wieder hinfällig, wenn – wie zum Beispiel bei dem Maler Johann von Spillenberger (1628–1679) (Abb. 11) – ein Künstler in Süddeutschland und Wien arbeitete⁹⁶.

Von der Frage nach Kunstgeographie und Kunstlandschaft im 17. Jahrhundert ist wohl die nach den Stileinflüssen nicht zu trennen. Hier läßt sich auch

⁹² Siehe künftig die Habilitationsschrift von Martin Papenbrock über »Kunst im Exil, Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler«.

⁹³ Zur früheren Entwicklung vgl. Thea Vignau-Wilberg: Niederländische Emigranten in Frankfurt und ihre Bedeutung für die realistische Pflanzendarstellung am Ende des 16. Jahrhunderts. In: Georg Flegel 1566–1638 (Anm. 9), S. 157–165.

⁹⁴ Vgl., wenn auch zu einer früheren Entwicklung, Kurt Pilz: Nürnberg und die Niederlande. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 43 (1952), S. 1–153.

⁹⁵ Steffi Roettgen: Deutsche Malerei. Was ist das? In: Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Deutsche Malerei aus der Eremitage (Ausstellungskatalog Frankfurt am Main). München 1991, S. 18–33 (18).

⁹⁶ Ruth Baljühr: Johann von Spillenberger (1628–1679). Leben und Werk. Phil. Diss. Berlin (1997). Dissdruck o.O. 1997, S. 8–19.

schon generalisierend festhalten, daß – wie schon bei den Wanderbewegungen der Malergesellen – der Norden und das Rheingebiet von der holländischen⁹⁷ sowie der französischen Malerei und der Süden mehr von der italienischen Malerei beeinflusst wurde. Doch ist Vorsicht geboten: Daß der in Köln tätige Maler Johann Hulsman (vor 1632– nach 1646, und vor 1652) von der flämischen Malerei beeinflusst ist⁹⁸, verwundert bei der geographischen Nähe Kölns zu den Niederlanden nicht, eher schon bei dem in Konstanz tätigen Maler Johann Christoph Storer (1620–1671). Der produktive und vorwiegend für die süd-deutschen Jesuiten tätige Storer war ebenfalls, wie Hulsman, stark von Rubens beeinflusst und vor allem seine Altargemälde zeigen eine ikonographische und stilistische Affinität zu diesem Flamen⁹⁹.

Aber lassen sich diese Beobachtungen für das 17. Jahrhundert dahingehend verdichten, daß wir noch von Kölner bzw. oberrheinischer Malerei oder von der Malerei des Bodenseegebietes sprechen können? Dies sind Bezeichnungen, die für das 15. Jahrhundert sinnvoll sind und stilgeschichtliche Zuordnungen ermöglichen. Unbestritten ist, daß wir für wenige Jahrzehnte von einer »Augsburger Barockmalerei« sprechen können. Dies gilt jedoch nicht für das ganze 17. Jahrhundert. Und wie sieht es im Norden, in Hamburg und Lübeck oder am Braunschweiger Hof aus? Die Forschung zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts müßte den Begriff des »Regionalstils« für den Untersuchungszeitraum und -gegenstand überdenken. Wenig umstritten dürfte sein, daß auch die Malerei des 17. Jahrhunderts durch Schulen, Werkstätten und Nachfolger geprägt ist. Auch wenn die Unschärfe dieser Begriffe schon immer beklagt wurde, bilden sie doch nach wie vor ein brauchbares Hilfsmittel.

Invention und Zitat

Zudem wäre das Wechselverhältnis von »Invention und Zitat«¹⁰⁰ näher zu untersuchen. Eine ganze Generation von deutschen Malern des 17. Jahrhunderts bekam ihre ausschlaggebende Stilprägung noch

direkt vor Ort, d.h. durch eigene Auslandsaufenthalte. Doch bereits ihre Schüler sahen sich mit einem Stil aus zweiter Hand konfrontiert. Ihre Vorstellung von der Malweise zum Beispiel eines Rubens wurde zuerst einmal von der Lehrer-Generation geprägt. Der Stiltransformationsprozeß wäre deshalb näher zu bestimmen. Unter diesem Gesichtspunkt müßten auch die deutschen Nachfolger Caravaggios¹⁰¹, dessen interessantester Vertreter sicherlich Wolfgang Heimbach (vor 1628–nach 1678) (Abb. 12), »der stumme Maler von Ovelgönne« ist¹⁰², beleuchtet werden¹⁰³. Ein Nebenzweig des Transformationsprozesses wäre mit der historisierenden deutschen Dürer-Renaissance¹⁰⁴ und der bis jetzt kaum unter-

⁹⁷ Horst Gerson: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Haarlem 1942. – Günther Heinz: Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 63 (1967), S. 109–164.

⁹⁸ Barbara Herrmann: Johann Hulsman. Ein Kölner Maler des 17. Jahrhunderts. Phil. Diss. Köln (1997). Frankfurt am Main u.a. 1997.

⁹⁹ Siehe künftig die Habilitationsschrift von Sibylle Appuhn-Radtke.

¹⁰⁰ So Sibylle Appuhn-Radtke in ihrem Beitrag »Invention und Zitat. Zur Entwurfspraxis von Johann Christoph Storer und seinen Nachfolgern in Süddeutschland« auf dem Salzburger »Kolloquium zur zentraleuropäischen Zeichnung im 17. Jahrhundert« am 15. und 16. 9. 1997.

¹⁰¹ Siehe Marlinde Kohrs: Nachfolger Caravaggios in Deutschland. Mschr. Phil. Diss. Freiburg i. Br. (1956).

¹⁰² Siehe Gertrud Schlüter-Göttsche: Wolfgang Heimbach. Ein norddeutscher Maler des 17. Jahrhunderts (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 15). Berlin 1935. – Wilhelm Gilly: Wolfgang Heimbach. In: Anton Günther, Graf von Oldenburg, 1583–1667. Aspekte zur Landespolitik und Kunst seiner Zeit. Ausstellungskatalog (Oldenburg). Oldenburg 1983, S. 89–100.

¹⁰³ Siehe Rüdiger Klessmann: Johannes Hertz, ein Nachfolger Caravaggios in Nürnberg. In: Festschrift Bushart (Anm. 25), S. 138–145. – Vielleicht sind die dem Maler versuchsweise zugeschriebenen Bilder (vgl. dort Abb. 2 und 3) ein allzugroßes Kompliment für Hertz; unbestritten bleibt deren ikonographischer Zusammenhang.

¹⁰⁴ Gisela Goldberg, Bruno Heimberg und Martin Schawe: Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek (Ausstellungskatalog). München 1998 (mit weiterer Literatur).



10. Johann Georg Rudolphi: Portrait der Reichsfrau Magdalena zu Fürstenberg, 1676. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte



11. Johann Spillenberger: Die Opferung der Polyxena, um 1665. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



12. Wolfgang Heimbach: Gaststube mit tafelnden Gästen, 1655. Berlin, Deutsches Historisches Museum

suchten Cranach-Renaissance zu Anfang des 17. Jahrhunderts gegeben. Hierzu zwei Beispiele: Paul Juvenel d.Ä. malte 1614 für den Hochaltar des Georgenchores im Bamberger Dom die Szene der »Flucht nach Ägypten« (Abb. 13) nach einem Holzschnitt Albrecht Dürers aus dem Marienleben von 1503/04. Das Gemälde »Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers« von Joseph Heintz d.Ä. (1564–1609) (Abb. 14) ist eine freie Kopie bzw. Umdeutung von Cranachs Gemälde »Judith mit dem Haupt des Holofernes«¹⁰⁵.

Das Vorbild der Grafik

Hand in Hand mit diesen Untersuchungen ginge die nach dem Einfluß der ausländischen Druckgraphik auf die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. Dieser konnte doch immerhin so gravierend ausfallen, daß die Gemälde des in Augsburg arbeitenden Anton Mozart (1572/73–1625) ihr Vorbild, die Druckgraphik nach Gemälden Pieter Brueghels d.Ä. (1520/25–1569),

motivisch und stilistisch nicht leugnen können¹⁰⁶. Das Gleiche gilt für Mozarts Verwendung von Vorlagen Aegidius Sadlers oder Hendrick Goltzius'. Die manieristische Reproduktionsgraphik der Niederlande beeinflusste ebenso die Malerei Westfalens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dirk Strohmann führt, nachdem er die Vorlagen für Gemälde nach Druckgraphiken von Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen oder Abraham Bloemaert nachweisen konnte, dazu aus: »Obwohl in den genannten Bildern die kompositionellen und motivischen Zusammenhänge mit den Vorlagen recht deutlich hervortreten, kann man doch auch ablesen, daß die typischen Stilmerkmale des Manierismus abgeschwächt sind und der Versuch gemacht ist, diese in eine beruhigtere Formensprache zu überführen. Dennoch entstehen

¹⁰⁵ Jürgen Zimmer: Joseph Heintz der Ältere als Maler. Weissenhorn 1971, Nr. A 41 S. 124–125.

¹⁰⁶ Marion Rudelius-Kamolz: Der Augsburger Maler Anton Mozart (1572/73–1625). Mschr. Phil. Diss. Köln (1995), S. 50–59.



13. Paul Juvenel d.Ä.: Flucht nach Ägypten, Tafel aus einem Altarbild des Domes zu Bamberg mit Darstellungen aus dem Marienleben, 1614. Bamberg, Obere Pfarrkirche

auch am Ende des 17. Jahrhunderts und später noch getreue Kopien nach manieristischen Stichvorlagen. ... Die Weiterverwendung manieristischer Reproduktionsgraphik in Westfalen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein läßt darauf schließen, daß womöglich aus Künstlernachlässen bereits von der Stilentwicklung überholte Stichvorlagen an jüngere Maler weitergegeben worden sind. Es zeigt sich, daß mancher westfälischer Maler die Stilunterschiede zwischen Manierismus und Barock für gar nicht so bedeutsam erachtet, wenn er einen Stich vor sich hat, dessen Komposition er für besonders gelungen ansieht oder der ihm gerade

zufällig zur Verfügung steht. Was allein zählt ist der Vorrat an Kompositionsideen und Einzelmotiven, aus dem mitunter ohne Bewußtsein für die eigene Position innerhalb der allgemeinen Stilentwicklung geschöpft wird¹⁰⁷. Daß es durchaus ein differenziertes zeitgenössisches Bewußtsein für Stil geben konnte, belegt der Brief von Matthäus Merian d.J. vom 18. Dezember 1657 an den schon oben genannten Grafen Johannes von Nassau-Idstein: »Dieses Kupferstück were leicht auf Stoßkopfsche Manier zu machen«¹⁰⁸; Sebastian Stosskopff war am 11. Februar 1657 in Idstein zu Grabe getragen worden.

Erforschung der Zeichnung

Ein wichtiges Medium für den stilistischen und ikonographischen Transfer war, neben der schon genannten Druckgraphik, die Handzeichnung. Ihre Erforschung ist, wie die zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts, erst langsam in Gang gekommen. Der zum Handbuch avancierte Stuttgarter Ausstellungskatalog von Heinrich Geissler¹⁰⁹ ragt noch immer heraus. Neben der Berliner Ausstellung »Zeichnungen des deutschen Barock«¹¹⁰ im Frühsommer 1996 gab zuletzt das von dem Salzburger Barockmuseum ebendort veranstaltete »Kolloquium zur zentraleuropäischen Zeichnung im 17. Jahrhundert«¹¹¹ im September 1997 einen wichtigen Impuls mit sicherlich bündelnder Wirkung für die zukünftige Forschung; die Ergebnisse werden in einem von Regina Kalten-

¹⁰⁷ Strohmann (Anm. 91) S. 95

¹⁰⁸ Hahn-Woernle (Anm. 64) Nr. 10, S. 37

¹⁰⁹ Heinrich Geissler: Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640. Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1980; zahlreiche Fachkollegen trugen nach kunstgeographischen Gesichtspunkten zusammengestellte Aufsätze bei.

¹¹⁰ Sybille Groß: Zeichnungen des deutschen Barock. Ausstellungskatalog der Staatlichen Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, H. 85–86. Berlin 1996.

¹¹¹ Die Tagung fand am Ende der Sommerausstellung 1997 über Seiter statt, zu der ein Katalog erschien; siehe Matthias Kunze: Daniel Seiter (1647–1705). Die Zeichnungen. Ausstellung des Salzburger Barockmuseums. Salzburg 1997.



14. Joseph Heintz d. Ä.: Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers. Wien, Kunsthistorisches Museum.

brunner herausgegebenen Band der Salzburger Barockberichte 1998 erscheinen.

Der Forschung zur deutschen Zeichnung des 17. Jahrhunderts – wie auch zu der hier bewußt ausgeklammerten Freskomalerei – stellen sich analoge Probleme wie zur Malerei des gleichen Zeitraums: Zwar ist sie allmählich in Gang gekommen, erfreulicherweise gibt es auch eine zunehmende Anzahl an Dissertationen, doch fehlt zu deutschen Zeichnern und Malern des 17. Jahrhunderts nach wie vor jene Materialgrundlage, die es erlauben würde, allgemeiner gehaltene Würdigungen und problemorientierte Fragestellungen vorzunehmen bzw. zu entwickeln¹¹². Es mangelt nicht nur an Gesamtdarstellungen, sondern auch an aktualisierten Fragestellungen, die der Beschäftigung mit der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts, aber auch des 16. und 18. Jahrhunderts, erst das wissenschaftliche Prestige verleihen könnten¹¹³. Von Museums- und Sammlungsseite müßte die Erstellung wissenschaftlicher Bestandskataloge zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts intensiviert werden¹¹⁴.

Eine Popularisierung mittels Ausstellungen könnte ebenso einer Bearbeitung unseres Themas dienlich sein, wie es hoffentlich auch einer vom Deutschen Kunstverlag konzipierten und von Rüdiger Klessmann herausgegebenen Reihe – sie soll auch ein breiteres Publikum ansprechen – zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts gelingen wird.

Abbildungsnachweise:

Deutsches Historisches Museum Berlin: 12. – St. Petersburg, Eremitage: 6. – Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig: 2, 11. – Kunsthalle Bremen: 7. – Kunsthistorisches Museum Wien: 4, 8, 9, 14. – Ingeborg Limmer, Bamberg: 5, 13. – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: 1. – Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte: 3, 10.

¹¹² Nur so ist verständlich, daß die für ein breites Publikum geschriebenen Bücher von Bruno Bushart (*Deutsche Malerei des Barock. Königstein im Taunus 1967*) und Götz Adriani (*Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert. Köln 1977*) zu Standardwerken dieses Themas in der Kunstwissenschaft avancieren konnten.

¹¹³ Vgl. Roettgen (Anm. 95), S. 19.

¹¹⁴ Den Anfang machte mit den Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts die Augsburger Barockgalerie im Jahre 1970; der Bestandskatalog hat eine zweite, von Gode Krämer bearbeitete Auflage erfahren; siehe: *Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde (Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Bd. 2). Augsburg 1984.* – Es ist zu hoffen, daß die Deutsche Barockgalerie, die in den 1960er Jahren aufgebaut wurde und Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts sammelt, auch weiterhin der Erforschung dieser Kunst verpflichtet bleibt. – Weitere Bestandskataloge zur deutschen Barockmalerei des 17. Jahrhunderts wurden für Braunschweig (17./18. Jh.) 1989 von Joachim Jacoby, für Hannover (17./18. Jh.) 1990 von Angelica Dülberg, für Nürnberg (17. Jh.) 1995 von Andreas Tacke, für Dessau (16./17. Jh.) 1996 von Stephan Klingen und für Stuttgart (17./18. Jh.) 1996 von Corinna Höper erstellt.