

Deutsche Malerei – was ist das?

Von den vielen Möglichkeiten zur Beantwortung dieser Frage seien hier alle jene weggelassen, die – es sind nicht wenige – mit politischen Implikationen behaftet waren und sind. Die denkbar neutralste Definition scheint für eine historische Bestandsaufnahme und Analyse die einzig mögliche. Sie hat von nichts anderem auszugehen als von Tatbeständen, wie sie sich in den Lebensläufen und im Schaffen der hier vorgestellten Maler spiegeln. Deren Auswahl resultiert einerseits aus der Geschichte und der Struktur der hier vorgestellten Sammlung der Eremitage sowie aus notwendigen konservatorischen Beschränkungen.

Der Begriff »deutsch« wird hier in seiner weitesten Bedeutung aufgefaßt – 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. Dies enthebt der ausweglosen Auseinandersetzung mit der mindestens seit Nietzsche beunruhigenden Frage, was denn nun eigentlich deutsch sei, von ihm allerdings an die Philosophie gerichtet¹. Glücklicherweise läßt sich Nietzsches zweite Frage »waren die deutschen Philosophen wirklich philosophierende Deutsche?« bei Anwendung auf die Malerei leicht beantworten. Die deutschen Maler waren sicherlich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts alles andere als malende Deutsche. Daraus ergibt sich die nächste Frage von selbst: – Was ist es denn, das uns dazu berechtigt, Maler, denen das Bewußtsein von einer territorial, politisch oder kulturell bestimmten kollektiven Identität weitgehend fehlte, unter einem vorbelasteten Begriff zu vereinigen, von dessen aktueller und historischer Dimension sich schwer abstrahieren läßt. – Eine leichtfertige Antwort auf diese Frage verbietet sich, eröffnet sich aber als Fernziel einer Bestandsaufnahme und Analyse.

Der nationale »Komplex«

Die Relikte einer Vorstellung, die seit Herder² die kollektive Identität der Völker (»Volksseele«) gerade in ihren künstlerischen Äußerungen als historisches Faktum ansah, haben die Auseinandersetzung der deutschen Kunstgeschichte mit der deutschen Kunst während des 20. Jahrhunderts geprägt, ebenso wie die spätere heilsame Abstinenz von solchen Vorstellungen. Der bis 1945 und über dieses Stichdatum hinaus aufgehäuften ideologisch-nationalistische Überbau stellt sich aber bis heute immer noch da als Altlast heraus, wo sich die alten Vorurteile mit modernen Geschmacksurteilen decken. Wie keine andere Kunstgattung ist davon die Malerei betroffen.

¹ Nietzsche, F.: *Die fröhliche Wissenschaft*. (2. Aufl. 1887) Nr. 357: Zum alten Problem – was ist deutsch?

² Herder, J. G.: *Auch eine Philosophie zur Geschichte der Bildung der Menschheit* (1774). In: Herder, Werke, München 1984, Bd. 1.

Der »Zeitgeist« begünstigte nach 1950 kunstgeschichtliche Fragestellungen und Schwerpunkte, die entweder einen europäischen bzw. regionalen Kontext erkennen ließen oder die der biographischen bzw. der kunsttopographischen Bestandsaufnahme dienten. Der Regionalismus – institutionalisiert in der Kulturhoheit der Bundesländer – sprang in die Bresche für eine anderweitig nicht verfügbare kollektive Kulturidentität, besonders mit monumentalen Ausstellungen. Die Kunsttopographie schrieb den dezimierten Denkmälerbestand fest und knüpfte durch die Einbeziehung einer früher nicht berücksichtigten Epoche – 19. und 20. Jahrhundert – einen neuen Teppich für das historische Selbstverständnis deutscher Kunst.

Die übergreifenden europäischen Bezüge der rudolfinischen Kunst, des Manierismus, des Barock, des Rokoko und des Klassizismus wurden durch Ausstellungen abgesteckt. Thematische Sondergruppen wie die Stillebenmalerei, die Landschaft, das Portrait und die Historienmalerei erfuhren ihre längst überfällige Einordnung in den europäischen bzw. in den gegebenen regionalen Kontext. Die neue Textur, die aus diesen Seh- und Verfahrensweisen entstand, ignorierte wiederum den gleichen Zeitabschnitt innerhalb der deutschen Malerei, der auch schon seit dem Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend durch die Maschen gefallen war, nämlich die Epoche zwischen der Dürerzeit und der Romantik. Ihr gehört der überwiegende Teil der hier ausgestellten Bilder an. Seit 1950 ist nur eine einzige umfassende Gesamtdarstellung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts erschienen, die über den vor 1945 erreichten Standard hinausgeht³. Ein neueres analoges Werk über das 18. Jahrhundert gibt es ebensowenig wie für das 16. Jahrhundert. Aber es mangelt nicht nur an Gesamtdarstellungen, sondern vor allem an aktualisierten Fragestellungen, die der Beschäftigung mit der deutschen Malerei zwischen Dürer und Caspar David Friedrich das wissenschaftliche Prestige verleihen könnten, das der durchaus differenzierte Stand der Realienforschung zulassen würde. Der Grund dafür ist z. T. hausgemacht – die Methodik der Kunstgeschichte ist geprägt von Struktur- und Entwicklungsmodellen, die auf die deutsche Malerei und die Malerei in Deutschland im fraglichen Zeitraum nur partiell anwendbar sind. Diese Situation muß als ein Resultat historischer Konstellationen begriffen werden, deren Wurzeln ebenso weit zurückreichen wie ihre Wirkungen in der Gegenwart anhalten.

Der nicht unerhebliche Bestand aus diesem Zeitraum, über den die deutschen Kunstmuseen verfügen, wurde zwar durch mehrere Ausstellungen – 1966 in Berlin und 1975 in Braunschweig – dokumentiert wie auch durch die Bestandskataloge gut bestückter Museen. Das Interesse, das einzelne Künstler erweckten – hier sind vor allem Elsheimer, Liss und Schönfeld zu nennen – ging aber dennoch selten über den Kreis der Spezialisten hinaus. Es blieb oft der italienischen und der angloamerikanischen Kunstgeschichte vorbehalten, sich dieser Maler in einem größeren Kontext anzunehmen und sie mit Recht zu Phänomenen von europäischem Rang zu erklären, wobei Ausbildung und Anfänge in Deutschland aufgrund der schlechten Quellenlage oft ungeklärt blieben.

³ Adriani, G.: *Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert*. Köln 1977.

Die Ursache für dieses Desinteresse liegt gleichwohl nicht bei der Kunstgeschichte allein, die ja insgesamt nur allgemeine Tendenzen reflektiert. Hier vermischten sich Minderwertigkeitskomplexe hinsichtlich der vermeintlichen Inferiorität der Kunstschöpfungen dieser Epoche mit älteren Vorstellungen, wonach die uneinheitliche Physiognomie der Malerei von 1550 bis 1800 nicht dem entsprach, was seit dem 19. Jahrhundert als »nationale« Kunst angesehen wurde. Die von der nationalistischen Kunstgeschichte nach 1900 vollzogene Gleichung zwischen politischer Nation und Kulturvolk sah sich dazu berechtigt, aus der künstlerischen Hinterlassenschaft des alten Reiches das herauszuschneiden, was für den nationalen Kulturbegriff geeignet war⁴.

Die politische Zerrissenheit des Reiches wurde zur Ursache der Inferiorität der Kunst des Barock gegenüber anderen Staaten erklärt. Ein besonders häufiger Vorwurf richtete sich gegen die Abhängigkeit von fremden Einflüssen, in deren Wirkung das Erlahmen der kollektiven »schöpferischen Kräfte« gesehen wurde⁵. »Nur wenn ein Volk Errungenschaften eines anderen dem eigenen Gefühl dienstbar macht, sind sie förderlich, sonst verderblich«⁶. Die Abhängigkeit der Malerei des Manierismus, des Barock und auch noch des Klassizismus in Deutschland von italienischen, niederländischen oder französischen Vorbildern wurde besonders während des Nationalsozialismus als Makel angesehen, wobei aber die Kritik an der Beeinflussbarkeit der Kultur durchaus ihre ehrwürdige Tradition hatte⁷. Dabei war es oft nur die Indifferenziertheit der Betrachtungsweise, die solche Pauschalurteile hervorbrachte. Ein Ausweg aus diesem Dilemma war die Idee von der deutschen »Sonderleistung«, die nicht an ihrer Ausstrahlungskraft auf andere Völker zu messen sei, sondern an ihren ethischen Werten und an ihrer »Formkraft, die aus dem Inneren quillt«⁸.

Im Bewußtsein der bundesrepublikanischen Postmoderne leben seit einigen Jahren die extravaganten Standpunkte des Expressionismus wieder auf – heutige deutsche Maler bekennen sich zur Tradition der Häßlichkeit in der deutschen Malerei seit Grünewald. Die Überlegenheit des Nordens gegenüber dem Süden wird darin gesehen, daß hier dem Bild die größere Autonomie und die Möglichkeit zur »krassen Abstraktion« gegeben sei, die es befreie von »dekorativen Werten«, die für den Maler des Südens bindend gewesen seien⁹. Diese Vorstellung von der Geschichte der deutschen Malerei seit Cranach ist die Folge einer kunstgeschichtlichen Fälschung, die aus den krampfhaften Bemühungen um eine nationale Kunsttradition im Sinne des wilhelminischen Reiches in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts hervorgegangen ist. Deren Ziel war es gewesen, eine eigenständige, bedeutende und einflußreiche nationale Kunst zu erfinden, die es nicht nur mit der Kunst anderer Länder aufnehmen konnte, sondern der auch durch ihre Unvergleichlichkeit eine führende Rolle zukam, wie man sie auf anderen Gebieten für Deutschland in Anspruch nahm.

Die post festum gebastelte Genese der zeitgenössischen Moderne, wie sie auch offiziell vertreten wird¹⁰, ging in eine Falle, die aus der Zeit vor der Stunde Null noch offen geblieben war. Die fatale Frage nach dem Wesen und der Kontinuität der deutschen Kunst, die der Nationalsozialismus vom

⁴ Unter den vielen Äußerungen, die von diesem Tenor beherrscht sind, sei hier Henry Thode zitiert, der sich dazu berechtigt sah, »den Begriff einer politischen Nation als den eines Volkes zu fassen« (*Das Wesen der deutschen bildenden Kunst*. Leipzig und Berlin 1918, S. 7). Ähnlich auch bei Burger, F.: *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. (Handbuch für Kunstwissenschaft) Potsdam 1915.

⁵ Ebe, G.: *Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. III. Malerei: Deutsche Schulen*. Leipzig 1898, S. 219. Diese Vorstellung hat sich am längsten konserviert, siehe noch Adriani 1977 (s. Anm. 3), S. 12 und Lützel, H.: *Deutsche Kunst. Einsichten in die Welt und in den Menschen*. Bonn 1987, S. 324 ff.

⁶ Thode 1918 (s. Anm. 4), S. 3.

⁷ In einer Schrift von ca. 1570 heißt es: »heute der mehrste theil der frembden welschen Art zu malen nachhafft«. Vgl. Peltzer, R. A.: *Hans Rottenhammer*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien XXXIII, H. 5 (1916), S. 293.

⁸ Pinder, W.: *Sonderleistungen der deutschen Kunst*. München 1944, S. 13. Eine wohlwollende, wenn nicht euphemistische Darstellung von Pinders Rolle innerhalb der nationalistischen Kunstgeschichte bei: Halbertsma, M.: *Wilhelm Pinder*. In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hrsg. von H. Dilly, Berlin 1990.

⁹ Georg Baselitz in dem Interview mit Axel Hecht und Alfred Welti (»Ein Meister, der Talent verschmäh«). Art, Juni 1990, S. 65.

¹⁰ So z. B. Ch. M. Joachimides in *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*. Ausst. Kat. Stuttgart 1986, S. 11.

Zaun gebrochen hatte, geistert wieder durch die deutsche Kulturlandschaft, belebt vom messianischen Eifer¹¹. Ist die geistige Genealogie letztlich aber eine Angelegenheit subjektiver Präferenzen, so gilt gleiches nicht für die mit Fakten operierende Geschichtsforschung, die alte Versäumnisse nachholen muß, um langfristig die Blickpunkte zu klären.

Praxis ohne Theorie

Länger als in Italien stand in den deutschen Malerwerkstätten die Kunstfertigkeit und das von Dürer absolut gesetzte Postulat der Nachahmung der Wirklichkeit¹² für die Qualität des künstlerischen Erzeugnisses ein¹³. Der Rang eines Gemäldes wurde weniger am Rang des zu malenden Gegenstandes gemessen als vielmehr an der handwerklichen Beschaffenheit, an seinem Verhältnis zur Wirklichkeit und an seiner Virtuosität. Hierbei spielte der Gegenstand der Nachahmung als solcher bzw. seine Position in der auf Aristoteles und Thomas von Aquin beruhenden Hierarchie der Natur keine primäre Rolle¹⁴.

Dies blieb nicht ohne Auswirkung auf die Themenwahl und auf die formale Gestaltung, wie sich z. B. deutlich am Schaffen Dürers und seiner deutschen Zeitgenossen erweist, in dem im Unterschied zu den italienischen Malern der Renaissance – Leonardo ausgenommen – alle Themenbereiche der Malerei von der Religion bis zur antiken Mythologie und Geschichte, vom Portrait bis zum Stilleben und zum Tierbild neben der reinen Landschaft und der Vedute vertreten sind. Auftragsmäßig dominierten zwar bei Dürer wie bei seinen Zeitgenossen die religiöse und die profane Historie. Bezeichnenderweise war aber der ästhetische Wert, den Dürer dem künstlerischen Produkt zumaß, unabhängig vom Prestige des Auftrages, von der Größe des Bildes wie auch von der Norm der Schönheit¹⁵. Er resultierte allein aus der Art und Weise, wie der Künstler sein Objekt meisterte. Die beiden Begriffe, die Dürer in diesem Zusammenhang als Unterscheidungsmerkmal der deutschen Künstler gegenüber den Italienern herausstellt, sind der »brauch« – die praktische Fertigkeit und die »gewalt« – die Einbildungskraft¹⁶. Dürer war sich auf der anderen Seite dessen bewußt, daß es den deutschen Malern an dem Kanon fehlte, der ihren Figuren das »Mittelmaß« verlieh, das für ihn identisch war mit der Art von Schönheit, die hervorzubringen dem Menschen überhaupt möglich sei. Dem sollten seine aus der Naturbeobachtung gewonnenen Proportionsregeln abhelfen. Mit seiner Vorstellung von diesem Mittelmaß gab er zwar vor, sich an dem zu orientieren, was »alle Welt als schön ansieht«¹⁷. Sie krankte jedoch an der Relativität und am ständigen Zweifel an der Verlässlichkeit der gefundenen Mitte. Während die italienischen Theoretiker wie z. B. Francesco di Giorgio Martini diese Mitte als einen Standard definierten und zum verbindlichen Kanon erklärten, belehrte Dürer den Maler: »zwischen zu viel und zu wenig gibt es eine richtige Mitte, diese mußst du in allen deinen Werken zu treffen versuchen«¹⁸. Er sagte aber nicht klar, wie diese Mitte beschaffen war, d. h. sie bleibt bei ihm mehr Quantität als Qualität¹⁹.

¹¹ Vgl. die aufschlußreiche und kritische Auseinandersetzung mit dieser Geschichtsklitterung bei Gernhardt, R.: *Engel, Löwe, Lichtfleck*. In: *Innen und Aussen. Bilder, Zeichnungen über Malerei*. Zürich 1988, S. 135 - 142.

¹² »Du mußt wissen, je genauer Einer sich der Natur durch Nachahmung nähert, umso besser und künstlicher wird sein Werk« heißt es bei Dürer, siehe Panofsky, E.: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. (1. Aufl. 1943) München 1977, S. 325.

¹³ Noch Sandrart beklagt den »einfältigen Gebrauch oder flüchtige Practik« ... »welcher verderbliche Irrweg bey uns Teutschen viel mehr als einer andern Nation bewandelt wird«, Sandrart, J. v.: *L'Academia Todesca della Architettura Scultura et Pittura oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild- und Mahlerey-Künste. II. und letzter Hauptteil* (1. Aufl. 1679). Hrsg. von A. R. Peltzer München 1925, S. 12; siehe Adriani 1977 (s. Anm. 3), S. 91.

¹⁴ »Daher lasse ich es einem jedem frei, ob er schöne oder häßliche dinge zu machen wünscht, denn jeder Werkmann muß dazu fähig sein, eine edle oder eine bäuerische Figur zu machen; der ist ein großer Künstler, der Zeugen von seiner wahren Macht und Kunst in groben und bäuerischen Dingen geben kann« heißt es bei Dürer, um 1523, siehe Panofsky 1977 (s. Anm. 12), S. 365.

¹⁵ Siehe Panofsky 1977 (s. Anm. 12), S. 376 (Zitat aus Dürers *Ästhetischem Exkurs*).

¹⁶ Siehe *Unterweysung der Messung*, Vorwort (1. Aufl. 1525), vgl. Panofsky 1977 (s. Anm. 12), S. 337.

¹⁷ »Was alle Welt als schön ansieht, das wollen auch wir für schön erachten und sollen uns bemühen, es hervorzubringen«, nach Panofsky 1977 (s. Anm. 12), S. 366.

¹⁸ Panofsky 1977 (s. Anm. 12), S. 366.

¹⁹ Anregend ist die Abschweifung von diesen historischen Definitionen des Mittelmaßes zur zeitgenössischen Analyse des Phänomens siehe Enzensberger, H. M.: *Mittelmaß und Wahn*. Frankfurt a. M. 1991, S. 250 - 276.

Der weitgehende Verzicht der deutschen Malerei nach Dürer auf einen allgemein verbindlichen Schönheitskanon²⁰ erklärt sich zu einem großen Teil aus solchen Voraussetzungen. Praxis und Einbildungskraft wurden nicht gezügelt durch eine Norm. Die italienischen und die französischen Kunsttheoretiker des »ideale classico« und des Klassizismus warfen den Deutschen wie den Niederländern vor, die Natur bar jeder Idealvorstellung sklavisch nachzuahmen²¹. Bellori stellte eine direkte Parallele her zwischen dem Grad an Achtung, den die Kunst der Malerei erhält und ihrer Funktion und ihren Aufgaben. Da wo sie sich in der Praxis erschöpfe und in der »meccanica« sei sie auch nur gering geachtet²².

Handwerker oder Künstler

»Hier bin ich ein Herr – Daheim ein schmarotzer« – mit diesen Worten kommentierte Dürer 1506 seine soziale Befindlichkeit in Venedig und das, was ihn in bei seiner Rückkehr in Nürnberg erwartete²³.

Obwohl mit Dürer in Deutschland der Loslösungsprozeß der Malerei aus den Fesseln der Zünfte begann, dauerte es mehr als zweihundert Jahre, bis dieser Prozeß zu einer allgemeinen Anhebung des künstlerischen Prestiges führte. Es fehlt bis heute eine Untersuchung über die Korporationen der Maler und über deren Einfluß auf die Entwicklung und auf die Funktionen der Malerei in Deutschland sowie auf die individuellen Geschicke. Die Hinweise darauf, wie sehr die Zwangsjacke der Zünfte und entsprechender Korporationen die Ausübung der Malerei und ihre Beschaffenheit als solche beeinflusste, sind zahlreich²⁴. Bürger- und Meisterrecht in einer Stadt zu erhalten, um dort den Malerberuf auszuüben und eine Werkstatt zu führen, muß außerordentlich schwierig gewesen sein, wie die Fälle Schönfeld und Seekatz (siehe Biographien) zeigen. Auch zahlreiche Quellen belegen die Macht der Zünfte in den Städten, wo es fast immer gelang, die Macht der Tradition gegen die Neuerer zu behaupten²⁵. Es gibt allerdings auch Ausnahmen, wie z. B. in Stuttgart, wo 1622 der Magistrat beschloß, man könne Maler und Bildhauer frei arbeiten lassen »weil sie nicht eben notwendig in der societate humana sondern vielmehr nur zur Zierde und Curiosität dienen«²⁶.

Die Malerei unterlag bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in den meisten Städten der Zunftordnung und war daher gleich den anderen Gewerben mit einer Reihe von Restriktionen ausgestattet²⁷, die den Zugang der Gesellen in eine Werkstatt und deren Niederlassung als Meister äußerst schwierig machten – es sei denn durch Einheirat, Erbe oder durch zähe Beharrlichkeit. Die allmähliche Aushöhlung der Wirksamkeit der Vorschriften der Zünfte, die aus der Angst vor Konkurrenz erwachsen waren, vollzog sich erst im 18. Jahrhundert und ging vor allem von den kreuz und quer durch das Alpengebiet wandernden Dekorationskünstlern und Handwerkern aus, die die großen Abteien und die Höfe bedienten²⁸.

Eng mit der handwerklichen Bindung der Künste im deutschen Reich hing auch ihr geringes Prestige zusammen. Die berühmte, wenngleich etwas

²⁰ Die italienische Proportionslehre vom menschlichen Körper legte die antike Statue zugrunde; Dürers Proportionslehre basiert einerseits auf der Geometrie, andererseits auf der Beobachtung der wirklichen Körper. Die hier beobachtete Vielfalt versuchte er durch die Klassifizierung nach Typen zwar in den Griff zu bekommen, aber er war überzeugt, daß die absolute Schönheit die menschliche Vorstellungskraft übersteige: vgl. Panofsky 1977 (s. Anm. 12), S. 364.

²¹ Bellori, G. P.: *Le vite de' Pittori, scultori e architetti moderni* (1. Aufl. 1672). Hrsg. von E. Borea. Turin 1976, S. 15 - 16.

²² Bellori Ausg. 1976 (s. Anm. 21), S. 259 (Rubens).

²³ Brief aus Venedig an Willibald Pirckheimer vom 13. 10. 1506. (*Dürers Schriftlicher Nachlaß*. Hrsg. von H. Rupprich, I, Berlin 1956, S. 59).

²⁴ Dazu Warnke, M.: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln 1985, Kap. I, 6 und 7.

²⁵ Warnke 1985 (s. Anm. 24), S. 84.

²⁶ Warnke 1985 (s. Anm. 24), S. 85.

²⁷ Vgl. die Augsburger Goldschmiede-Ordnung von 1702, siehe Stürmer, M.: *Herbst des alten Handwerks. Meister, Gesellen und Obrigkeit im 18. Jahrhundert*. München-Zürich 1986, S. 40ff.

²⁸ Ein typisches Beispiel stellt die Familie der Carlone dar, die ihren Aktionsradius hauptsächlich im süddeutschen Raum fand. Vgl. Krückmann, P. O.: *Carlo Carlone 1686 - 1775. Der Ansbacher Auftrag*. Landshut 1990.

strapazierte Bemerkung des Erasmus von Rotterdam aus dem Jahr 1526, daß die Künste frören²⁹, bezog sich auf die schwierige wirtschaftliche Situation Holbeins im calvinistischen Basel, dessen Bürger er war und das nicht mehr dazu in der Lage war, ihm angemessene Aufträge zu erteilen. Holbein wurde Hofmaler Heinrichs VIII. in England, wo er besser verdiente, interessante Aufgaben fand und ein höheres Ansehen genoß.

Dürers theoretisches Werk zielte mit der Aufstellung von Regeln für den Künstler auf die Anhebung des künstlerischen Niveaus in Deutschland, wovon er sich auch eine größere Achtung für den Berufsstand des Malers erhoffte³⁰, analog den Verhältnissen, die er in Italien kennengelernt hatte. Sein eigener Erfolg in Venedig ließ ihm die Diskrepanz gegenüber den deutschen Verhältnissen um so deutlicher werden. An dem zeitweisen Gelingen solcher, auch andernorts unter dem Einfluß des Humanismus zu beobachtender Anstrengungen in der kurzen Blüte der sogenannten Maximilianischen Renaissance (um 1508 - 1519) ist nicht zu zweifeln. Aber es waren doch nur einzelne Künstler, die sich meistens dank der Verbindung zu den Fürsten aus den handwerklichen Bindungen lösen konnten oder die als Hoflieferanten ihre Tätigkeit über die Routine erheben konnten³¹. Einige selbsthafte Maler wie Cranach entwickelten neben ihrer Tätigkeit für den Hof eine effiziente Form der Werkstattorganisation, aus der während der nächsten Generationen auf dem Territorium des Reiches eine leistungsfähige und in vieler Hinsicht resistente Struktur wurde, die zwischen Handwerk und Kunst angesiedelt war – die Künstlerfamilie bzw. der Familienverband, die offensichtlich über einen langen Zeitraum hinweg den künstlerischen Bedürfnissen der Gesellschaft entsprachen. Sie hatten den Vorteil der Kontinuität, der Flexibilität und der Arbeitsteilung einschließlich möglicher Spezialisierungen auf Miniatur, Aquarell, Pastell und Blumenmalerei, wobei auch Frauen und Kinder ihre Beschäftigung fanden. Das für das 18. Jahrhundert symptomatische Phänomen der Wanderkünstler ist ohne den Familienverband, der immer mehr Unternehmenscharakter annahm, gar nicht denkbar³². Von den in der Ausstellung vertretenen Künstlern stammt ein großer Teil aus solchen Künstlerfamilien, die auch die zumeist frühkindliche Ausbildung der nächsten Generation übernahmen: Elliger d. J., Seekatz, Loth, Roos und Schütz, Tischbein, Angelika Kauffmann und Mengs.

Eine der Folgen der Verhaftung des Malers im Handwerkerstand war die durch Zunftordnungen genau geregelte Lehr- und Gesellenzeit, zu der auch die Wanderschaft gehörte. Sie war die einzige Möglichkeit, über die in der meist einheimischen Meisterwerkstatt erworbenen Kenntnisse hinauszugehen. Die ausgeprägte »Wanderlust« der deutschen Maler, über die seit Dürer genauere Kenntnisse vorliegen, die aber älterer Übung entsprach, war Symptom ihrer Zugehörigkeit zum Handwerkerstand und zugleich das einzige Schlupfloch, um ihm bzw. seinen Zwängen zu entgehen. Dies ist die Botschaft von Dürers emblematischem Satz.

Zur Selbsthaftigkeit neigten alle die, die als Meister eine Werkstatt hatten und die sich den handwerksmäßigen Arbeiten, die von ihnen verlangt wurden – darunter auch viele ornamentale Dekorationen – nicht entziehen konnten und wollten, wie das z. B. für Philipp Uffenbach in Frankfurt oder

²⁹ Brief des Erasmus von Rotterdam aus Basel an Peter Aegidius in Antwerpen vom 29. 8. 1526 (»Hic frigent artes«), vgl. Woltmann, A.: *Holbein und seine Zeit*. Leipzig 1874, Bd I, S. 317.

³⁰ Die Schöpferkraft des Künstlers setzte Dürer in Analogie zur göttlichen Schöpferkraft: »Diese große Kunst der Malerei ist von den mächtigen Königen vor vielen hundert Jahren hoch geschätzt worden. Sie machten die vortrefflichen Künstler reich und behandelten sie mit Auszeichnung, denn sie fühlten, daß die großen Meister eine Gleichheit mit Gott hatten«. Zit. nach Panofsky 1977 (s. Anm. 12), S. 372.

³¹ Warnke 1985 (s. Anm. 24), S. 84.

³² Typisch für diese Struktur sind die Wessobrunner Stukkatorenfamilien. Vgl. Schnell, H. und U. Schedler: *Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker*. München-Zürich 1988.

den Stuttgarter Maler Johann Friedrich Gruber³⁵ überliefert ist. Von ihnen wissen wir heute jedoch weniger als von denjenigen, die der Ehrgeiz und die Suche nach dem Neuen in die Ferne trieb und die dabei Erfolg und Ruhm fanden.

Die Wanderschaft und die Fremde

Die deutschen Maler zwischen 1550 und 1800 wurden je nach geographischer und kultureller Herkunft und oft auch nach Konfessionszugehörigkeit hauptsächlich von zwei geographischen Polen angezogen – den Niederlanden und Italien. Aufgrund temporärer politischer Konstellationen kam es auch gelegentlich zur Niederlassung in anderen europäischen Staaten wie England und Schweden oder auch Polen und Rußland.

Die wandernden Maler scheinen meistens Pfaden gefolgt zu sein, die durch eine private Verbindung ihres Meisters oder auch des Vaters – wie z. B. bei Rottenhammer, Loth, Sandrart, Elliger und Mengs festzustellen ist – schon erprobt waren. Oft waren diese Pfade durch die Religionszugehörigkeit oder durch traditionelle Handelsverbindungen vorgezeichnet. So ist es z. B. auffällig, daß sowohl von Frankfurt aus wie auch aus Nord- und Ostdeutschland mit seinen im 17. Jahrhundert bedeutendsten Kunstzentren Hamburg und Danzig der Trend in die Niederlande vorherrschte, während die Orientierung nach dem Süden – wie z. B. bei Liss, Berentz, Reschi oder Ruthart – eher die Ausnahme darstellte. Es gab auch Künstler, die wie Sandrart zwischen den beiden Polen hin und her pendelten und die außerdem noch als drittes Zentrum Prag ansteuerten, van Mander folgend, der geraten hatte, nach Prag zu gehen, um dort den »Ruhm der Malkunst« zu sehen³⁴. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nahm dann die Anziehungskraft von Wien als Residenz und als Reichshauptstadt zu.

Außer dem Lehrbrief, den sie während der Wanderschaft mit sich führen mußten und der Einschreibung in die Gesellenbücher der jeweiligen Städte, wo sie sich aufhielten³⁵, scheinen die Malergesellen auf der Wanderschaft auch öfter Freundschaftsbücher (»album amicorum«) mit sich geführt zu haben, in die sich andere wandernde Maler, denen sie unterwegs begegneten, durch eine Zeichnung oder durch einen Vers eintrugen. Diesem Umstand verdanken wir die früheste Nachricht von Elsheimers Anwesenheit in Rom³⁶.

Das um 1597 niedergeschriebene Lehrgedicht des Karel van Mander, eine der wichtigsten Quellen zur Kunstausbildung und Kunstübung der Zeit, unterstreicht die Bedeutung der Wanderschaft für den jungen Künstler. Van Mander, der selbst Maler war und von 1573 bis 1577 in Italien geweiht hatte, verschweigt jedoch seine Bedenken hinsichtlich der Rom-Reise der jungen Künstler nicht. Er schreibt: »denn Rom ist die Stadt, wohin vor andern Städten der Maler Reise geht, sie ist das Haupt der Malerschulen, aber auch der rechte Platz, wo Verschwender und verlorene Söhne ihre Habe durchbringen. Es bleibt gewagt, der Jugend die Reise zu erlauben«³⁷. Diese Äußerung läßt darauf schließen, daß dem römischen Leben der nordischen Maler

³⁵ Gruber betont in einem Schreiben die Tatsache, daß er alle Gebiete der Malerei beherrsche. Vgl. Adriani 1977, (s. Anm. 3), S. 94.

³⁴ Hoecker, R.: *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*. (Quellenschriften zur Holländischen Kunstgeschichte), Den Haag 1916, S. 45.

³⁵ Stürmer 1986 (s. Anm. 27), S. 47. (Artikel 26 der Augsburger Goldschmiede-Ordnung).

³⁶ Vgl. Andrews, K.: *Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen*. München 1985, S. 47 und S. 193.

³⁷ Van Mander (s. Anm. 34), S. 49.

schon damals etwas Bohemienmäßiges anhaftete. Dieser Eindruck wird durch die späteren Berichte römischer Quellen über die Lebensweise der »Bentvueghels« bestätigt. Die Mitglieder der Schilderbent – einer 1623 gegründeten Vereinigung der nordischen Künstler in Rom – waren berüchtigt für ihr ausschweifendes Leben. Ihre rohen Sitten, ihr wildes Aussehen und ihre Gemälde erregten das Mißfallen der römischen Maler, die die »nobiltà della Pittura« in den Schmutz gezogen sahen³⁸, möglicherweise aber die Konkurrenz der Fremden befürchteten. Kritisiert wurden von ihnen vor allem die Sujets, die das Leben der Bettler und der Vagabunden und des Volkes in Poststationen und Osterien schilderten. Ein Passus in den Künstlerbiographien des Lione Pascoli bestätigt, daß sich diese Sitten der »oltramontani« auch bis in das 18. Jahrhundert erhielten, wenngleich in etwas abgeschwächter Form, da die gesellschaftliche Integration einiger Nordländer zunahm. Pascoli berichtet von mehreren nordischen Malern, die in Rom lebten, darunter auch Christian Berentz und Franz Werner Tamm³⁹ (*Kat.* 38). Er beschreibt die »oltramontani« als »assai allegra compagnia di professori«. Kam ein Maler neu nach Rom, suchten sie ihn auf und nahmen ihn in ihre Gesellschaft auf. Sie vergnügten sich in Festen und Banketten, und nachdem sie in der »Wahrheit des Weines« den Charakter und die Eigenarten des Neuankömmlings ausgekundschaftet hatten, gaben sie ihm einen passenden Spitznamen. Einer der ausschweifendsten »oltramontani« war gegen Ende des Jahrhunderts der Tiermaler Philipp Peter Roos (*Kat.* 37), dessen Arbeiten ebenso begehrt waren wie sein Lebenswandel bizarr⁴⁰.

Van Manders Empfehlung an den Malergesellen lautete: »Zuletzt seht zu, daß ihr nicht ohne das, was euch zu eurem Nutzen ausziehen ließ, zurückkehrt. Bringt von Rom tüchtiges Zeichnen mit und von Venedig ... das Malen«⁴¹. Auf der Rückkehr von Italien empfiehlt van Mander, in Deutschland Station zu machen »weil dort mehr Geld als Kunst zu finden ist«. Daß eine große Anzahl der Maler, die sich auf die Wanderschaft nach Italien begaben, dort wesentlich länger blieb als für einen Gesellen üblich war, hing jedoch nicht in erster Linie mit den dortigen Annehmlichkeiten des Lebens zusammen. Sie fanden in Italien ein besseres Auskommen, was mit der wirtschaftlichen Prosperität des Landes zusammenhing. Spätestens ab Beginn des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) und besonders nach dessen Ende war nicht nur die Kunst, sondern auch das Geld in Deutschland rar⁴².

Sammler und Märkte

Die letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts führten im Kirchenstaat und in anderen italienischen Kunstzentren, vor allem in Venedig mit seinem reichen Hinterland der Terraferma und den guten Handelsverbindungen nach dem Norden, zu einer beispiellosen Zunahme des Bedarfs an Gemälden. Allein die in diesem Zeitraum überall zu beobachtende Zunahme der profanen Bautätigkeit verdeutlicht, welcher großer Bedarf an dieser Art von mobilen Wanddekorationen bestand. Ein zuvor nicht gekannter »Bilderappetit«⁴³

³⁸ Briganti, G., L. Trezzani, und L. Laureati L.: *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*. Rom 1983, S. 353.

³⁹ Pascoli, L.: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*. Rom 1736, Bd. II, S. 339.

⁴⁰ Noack, F.: *Deutsches Leben in Rom 1700 - 1900*. Stuttgart 1907, S. 28.

⁴¹ Siehe Hoecker 1916 (s. Anm. 34), S. 49.

⁴² Vgl. Andreas Gryphius' Gedicht »Thränen des Vaterlandes« von 1636: »Wir sind doch nunmehr ganz, ja mehr denn je verheeret! / der frechen Völker Schaar, die rasende Posaun / das vom Blute fette Schwert, die donnernde Carthaus, / hat allen Fleiß und schweiß und Vorrath aufgezehret.« Zit. nach Adriani 1977 (s. Anm. 3), S. 7.

⁴³ Diesen Ausdruck gebrauchte Lothar Franz von Schönborn, Paradebeispiel des reichen fürstlichen Sammlers des Hochbarock in Deutschland, vgl. Bott, K.: »*La mia galleria Pommersfeldiana*«. In: *Die Grafen von Schönborn*. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum. Nürnberg 1989, S. 114.

erfaßte das gesamte Europa und äußerte sich in einer späteren Zeiten kaum verständlichen Vorliebe für die Tapezierung der Wände mit Bildern, die oft willkürlich zurecht gestutzt wurden, wenn es die räumliche Situation erforderte. Eine Reihe von Interieurdarstellungen solcher Gemäldegalerien dokumentieren die dichte Hängung der Bilder, die dank der zumeist einheitlichen Rahmung ein regelrechtes Dekorationssystem bildeten, das zusätzlich den Vorteil der Mobilität hatte. Das Geschmacksprinzip der Fülle und des *horror vacui*, das auch die Ornamentik des Barock kennzeichnet, verlieh diesen Sammlungen eine geradezu grenzenlose Aufnahmefähigkeit. Daß auch die wenigen bedeutenden deutschstämmigen Sammler der Zeit diesem Geschmack folgten, wird an einer so ungewöhnlichen Gestalt wie der des Kölner Bankiers Eberhard Jabach deutlich, der sich während des Großen Krieges 1634 in Paris niederließ und dort bis zu seinem Tode (1695) hintereinander drei umfangreiche Gemäldesammlungen aufbaute⁴⁴. Zu den »musts« einer aristokratischen italienischen Sammlung des 17. und 18. Jahrhunderts gehörten Landschaften, Nachtstücke, Tierbilder, Schlachten, Blumen- und Früchtestilleben, Volksgenre, Veduten und gelegentlich auch Bildnisse – also Sparten, die zu einem guten Teil Domänen der in Italien arbeitenden »oltramontani« waren. Überwogen hier noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Flamen und die Holländer, von denen bereits zu Ende des 16. Jahrhunderts die Entwicklung der »Fachmalerei« ausgegangen war⁴⁵, so profitierten später auch in zunehmendem Maße die deutschen Maler von diesem vielleicht durch den Einfluß des Nordens hervorgerufenen Wandel der sammlerischen Gepflogenheiten in Italien. Der Erfolg der deutschen Landschaftler, Portraitisten, der Stilleben- und Tiermaler des letzten Drittels des 17. Jahrhunderts in Italien beweist dies, und die Aufzählung der folgenden Namen von allesamt in Italien erfolgreichen Malern kann dies verdeutlichen: Pandolfo Reschi, Philipp Peter Roos, Christian Berentz, Franz Joachim Beich, Christoph Ludwig Agricola, Franz Reder, Anton Faistenberger, Johann Anton Eismann, Sebastian Stosskopf, Salomon Adler, Franz Werner Tamm, Carl Ruthart, Bernhard Keil, Girolamo Francesco Cipper, Johann Kupetzky. Diese Liste ist keineswegs erschöpfend.

Die private barocke Gemäldesammlung war Ausdruck eines neuen Repräsentationsbedürfnisses, das aus den sogenannten »Galeriebildern« zu uns spricht, wobei es sich um Ansichten der Gemäldegalerie eines privaten Wohnhauses handelt, die ihrerseits Repräsentationscharakter hatten. Eine Gemäldesammlung erhöhte in zunehmendem Maße das soziale Ansehen auch bei wohlhabenden Bürgern, wie das Beispiel des Ulmer Architekten Josef Furtenbach⁴⁶ zeigt. Sie war Dekoration, garantierte Prestige und stellte zugleich eine wirtschaftliche Investition dar. Eine nicht unwesentliche Rolle spielte aber auch der Unterhaltungswert der Gemäldesammlung, wie die in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts besonders beliebten Galeriebilder zeigen, in denen vornehm gekleidete Besucher vor der Kulisse der Bilder Konversation halten⁴⁷. Bestimmte formale Kriterien und thematische Gesichtspunkte bei der Auswahl der Bilder waren sowohl von ihren dekorativen Funktionen im Raumentsemble bedingt, als auch von dem neu-

⁴⁴ Brejon de Lavergnée, A.: *L'Inventaire Le Brun 1683. La collection des tableaux de Louis XIV.* Paris 1987, S. 54 - 61.

⁴⁵ Van Mander (s. Anm. 34).

⁴⁶ Vgl. Pée, H.: *J. H. Schönfeld. Die Gemälde.* Berlin 1971, S. 69.

⁴⁷ Vgl. Haskell, F.: *Patrons and Painters. A Study in the Relation Between Italian Art and Society in the Age of Baroque.* London 1963, Kap. 4 und 5.

artigen Repräsentationsbedürfnis der wohlhabenden Stände, die die Bilder als soziale und kulturelle Kulisse benutzten⁴⁸.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewannen diese gesellschaftlichen Umstände immer mehr Einfluß auf die Tätigkeit der Maler und auf die Art von Bildern, die sie schufen. Es entstanden neue Typen von Folgen, Gruppierungen und Serien, die uns noch heute allerorts begegnen, so z. B. im Phänomen der »Pendants« – einem Paar oder einer kleinen Gruppe von Bildern, das verschiedene Möglichkeiten antagonistischer oder korrespondierender Entsprechungen im formalen und im inhaltlichen Bereich offerierte. Die Mobilität war ein großer Vorteil dieser Gemälde, die sich aufgrund von offensichtlichen Symmetrien in der Thematik gut für das Gesellschaftsspiel der Sammler eigneten. Die formale Gestaltung der Bilder erleichterte in Verbindung mit dem Typus des Sujets die rasche Orientierung der Besucher und den Vergleich mit dem eigenen Standard⁴⁹.

Im späteren 17. Jahrhundert nehmen nicht nur die Inventare und Beschreibungen zu, die solche Sammlungsstrukturen vermuten lassen. Aber auch am heute erhaltenen Bestand von Gemälden läßt sich diese Entwicklung zu einer mehr oder weniger gleichförmigen Massenproduktion ablesen. Gleichzeitig nahm die summarische Klassifizierung der Sujets seitens der Käufer zu. Man wünschte ein Tierbild von Rosa da Tivoli, ein Blumenstilleben von Christian Berentz – der spezifische Inhalt der Bilder war nicht so wichtig wie ihr dekorativer und funktionaler Wert im Ensemble. Daher war es nur konsequent, daß die Sammler und die Agenten allmählich dazu übergingen, nicht beim Maler zu bestellen, sondern das fertige Bild zu kaufen⁵⁰. Der Trend des Kunstmarktes zum fertigen Produkt begünstigte die ausländischen Maler in Rom, die in den seit 1651 regelmäßig stattfindenden Verkaufsmessen der Künstlervereinigung der »Virtuosi al Pantheon« und anderer Messen ihre Bilder feilbieten konnten. Entgegen dem offiziellen Geschmack, der durch die Maler der Accademia di San Luca vertreten wurde, dominierten in diesen Ausstellungen die »niedrigen« Gattungen, deren Erfolg bei den privaten Sammlern ungleich größer war als der der anspruchsvollen Historienmalerei. Diese relativ freien Märkte waren das Propagandaforum für die aus der Fremde kommenden Maler, die sich zunehmend auf die Wünsche einer Laufkundschaft einstellten, was auf ihre Arbeitsmethoden einen unmittelbaren Einfluß hatte. Von Philipp Peter Roos etwa ist überliefert, daß ihm die römischen Adligen seine schnell hingeworfenen Zeichnungen vom Zeichenblock weg kauften. Wäre Roos den Bahnen seines Lehrers Giacinto Brandi gefolgt, der Historien- und Kirchenmaler war, so hätte er nicht halb so viel Erfolg gehabt. Die Etikettierungen, die das kaufende Publikum den einzelnen Malern verpaßte, wurden wohl nur von den anspruchsvolleren unter ihnen gelegentlich auch als Ärgernis empfunden, wie der Fall des Salvator Rosa zeigt, desjenigen italienischen Malers, der neben Cerquozzi und Mario dei Fiori in Rom zu ähnlichen Arbeitsweisen überging wie die »oltramontani«: Er litt darunter, daß das Publikum von ihm immer die gleichen Schlachtbilder verlangte⁵¹.

⁴⁸ Vgl. Elias, N.: *Die höfische Gesellschaft*. (1. Aufl. 1969) Frankfurt a.M. 1989, S. 68ff. bes. S. 99.

⁴⁹ Vgl. Huizinga, J.: *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*. 1. Aufl. 1952, S. 104 - 110.

⁵⁰ Der Kunstagent Cornelius de Stael schreibt 1663 dem D. Antonio Ruffo, daß er es zu mühsam finde, mit den Malern zu verhandeln und es daher vorziehe, die bereits fertigen Bilder zu kaufen. Siehe Haskell 1963 (Anm. 47), S. 127.

⁵¹ Haskell 1963 (s. Anm. 47), S. 142f.

Seinen 1675 erschienenen ersten Band der »Teutschen Academie« leitet Sandrart mit einem Bericht über die Verwüstungen ein, die der Krieg in Deutschland angerichtet hatte. Die für die bildenden Künste mißlichen Zeitläufe waren von den Betroffenen auch schon vorher reflektiert worden⁵².

Im distanzierten Ton des Berichterstatters versichert Sandrart, das Schicksal habe nun aber dem »Freulin Pictura« eine neue Sonne in der Gestalt des »Wohledlen Herrn Joachim von Sandrart« aufgehen lassen, »welchen die Natur mit einem solchen Geist begabet, der die Edlen Mahlereykunst entgegenstehenden schwarzen Gewölk aufzuheitern vermochte«. Er »setzte sich und die Kunst, folgar auch die Teutsche Nation in Ansehen und Ehrachtung und machte, daß sie nun wieder hierum geliebet, bewundert, verehrt und reichlich belohnet wird«⁵³. In heutigen Ohren mag dieses Selbstlob wie eine persönliche Anmaßung klingen, für die Zeit, in der es ausgesprochen wurde, war es programmatisch. Denn die Aufwertung der gering geachteten Kunst der Malerei in Deutschland konnte nur mit der von Sandrart in barocker Rhetorik proklamierten Sonderstellung des Künstlers erreicht werden. Um davon zu überzeugen, führte er seine anerkannte Reputation und Verbindungen sowie seine Kenntnis der Kunstzentren Europas an. Sein hoher sozialer Stand – Sandrart war durch Heirat in den Adelsstand aufgestiegen – erleichterte ihm eine solche Stellungnahme, die zwar auf seine Person gerichtet zu sein scheint, die in Wahrheit aber dem Stand des Malers galt, der außerhalb des Reiches schon längst Ehren und Privilegien genoß, die ihn fast den Fürsten gleichstellten.

Sandrarts Ambitionen richteten sich aber nicht nur auf die Steigerung des sozialen Ansehens der Künstler und ihrer Tätigkeit. Mit seinem imposanten Werk legte er in Deutschland die Grundlagen für eine neue Ausbildung des Künstlers, die der Veränderung der ästhetischen Erwartungen und den neuen Aufgaben der Malerei im öffentlichen und im privaten Bereich Rechnung trug. Neben dem Talent zur Malerei bedurfte der Künstler nun einer umfassenden Bildung, die ihn zur Gestaltung komplizierter Allegorien oder Mythologien befähigte⁵⁴. Die literarisch-enzklopädische Komponente gehörte in Italien, Frankreich und in den Niederlanden schon längst zur künstlerischen Praxis, wenn auch gelenkt von meistens klerikalen Programmmentwerfern. Der Maler mußte dazu in der Lage sein, die teils sehr komplizierten Konzepte, die sich ausgiebig der antiken Mythologie bedienten, figürlich und ikonographisch korrekt auszuführen. Dazu benötigte er eine andere Ausbildung als die durch einen Meister und vor allem einen weiter gespannten kulturellen Horizont.

Sandrarts Initiative ist die Gründung der ersten deutschen Kunstakademien zu verdanken. Dank seiner langjährigen Aufenthalte in Italien sowie in den Niederlanden, wo Karel van Mander bereits 1583 eine private Kunstakademie eingerichtet hatte⁵⁵, war ihm bewußt, daß die in Deutschland bis dahin ausgebliebene öffentliche Anerkennung der Malerei und des Malerberufs nur über den Weg der »Verwissenschaftlichung« und der Systematisierung der Kunst zu erreichen war. Insofern hat Sandrart für die deutsche

⁵² Meyer, R.: *Die Trauer und die Untätigkeit der Künste während des Dreißigjährigen Krieges*. dat. 1632. Stuttgart, Staatsgalerie. Abb.: Schuster, K. P.: *Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich*. In: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle I* (1982), S. 115.

⁵³ Sandrart (s. Anm. 13) S. 20. Vgl. auch Müller, W. J.: *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts*. Ausst. Kat. Berlin 1966, S. 7.

⁵⁴ Aus dieser für den Berufsstand der Künstler fundamentalen Neuerung erklärt es sich, daß so zahlreiche Thesen- und Programmblätter der Zeit, die sich auf die Kunst und auf die Akademien beziehen, den Kampf gegen Neid und Unwissenheit zum Thema haben. Siehe Piggler, A.: *Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst*. In: *Acta Historia Artium Accademiae Scientiarum Hungaricae*. I. Budapest 1953, S. 215 - 234.

⁵⁵ Pevsner, N.: *Die Geschichte der Kunstakademien*. (1. Aufl. 1940) München 1986, S. 90 - 92.

Kunst die gleiche Bedeutung gehabt wie Giorgio Vasari mit seinen Künstler-
viten für die italienische Kunst, allerdings mit der bemerkenswerten Verspätung
von mehr als einem Jahrhundert. Ebenso wird auch klar, daß er an die
ähnlich beschaffenen Ziele wieder anknüpfte, die schon Dürers theoretischer
Unterweisung zugrunde gelegen hatten: die deutschen Maler aus den
Zwängen der Zünfte zu befreien und die Malerei auch in Deutschland zur
»freien Kunst« (ars liberalis) zu erheben. Sandrart sah sich, wie seine
Niederlassung in Nürnberg und seine Erhaltung von Dürers Grabstätte für die
Nachwelt zeigen, als dessen geistiger Erbe an. Um seinem Ziel näher zu
kommen, bedurfte es der Akademien, auch weil sie sich als Institutionen
eine soziale Achtung verschaffen konnten, die die an den Handwerkerstatus
gebundenen Künstler niemals hätten erreichen können⁵⁶. Die beiden ersten
Akademien entstanden in den Reichsstädten Nürnberg (1662) und Augsburg
(1671), aber sowohl sie als auch die später in Berlin und in Wien
gegründeten Akademien vermochten in der Praxis den hochgesteckten Zielen
kaum gerecht zu werden. Die Crux lag im Wirrwarr der Interessen. Wo
die Zünfte dominierten, bestand kein wirklicher Bedarf an künstlerischen
Pflanzschulen, die die Funktion der Werkstattausbildung übernahmen,
weswegen es zu Streit und Unfrieden kam wie in Augsburg. Die zahlreichen
kleinen Höfe aber taten sich schwer, Schulen zu schaffen, deren Kosten und
Expansionsmechanismen weit über dem hauseigenen Bedarf an Kunst
lagen. Sie konnten nicht wie die Pariser Akademie für sich in Anspruch
nehmen, einen Geschmack zu kultivieren und zu verbreiten, der auch
außerhalb ihrer politischen Machtsphäre Interessenten fand. Hier artikulierte
sich erstmalig eine Art von Minderwertigkeitsgefühl gegenüber Frankreich,
das über eine zentralisierte Kunststeuerung verfügte. Eine Koinzidenz von
ästhetischer Norm und praktischem Bedarf an Kunst hatte sich bis dahin im
deutschen Reich nicht herausbilden können. Jedoch begann mit Sandrarts
Versuchen zur Einführung von andernorts bereits gültigen Instrumentarien,
Mustern und Regeln der künstlerischen Ausbildung eine Entwicklung, die auf
Dauer Wirkungen zeigte. Dem kam entgegen, daß die wesentlich von den
Jesuiten getragene Kunst der Gegenreformation und der Pariser Hof
mittlerweile bewährte Exempla propagierten, die durch den Buchdruck und
durch die graphische Reproduktion verfügbar und damit nachahmbar wurden.
Die regionale Vielgestaltigkeit der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts
wich daher im 18. Jahrhundert einem wesentlich homogenen Gesamtbild.

Das Schicksal der Akademien soll hier nicht weiter verfolgt werden.
Obwohl ihre Anzahl ab 1760 sprunghaft zunahm, erreichten sie auf dem
Territorium des alten Reiches niemals eine künstlerisch führende Rolle. Sie
wurden in den günstigsten Fällen zu redlich arbeitenden Kunstschulen, wie
etwa die Hohe Carlsschule in Stuttgart, aus der in den letzten Jahrzehnten
des 18. Jahrhunderts einige der wichtigsten deutschen Künstler wie Füger
(*Kat. 13*), Hetsch und Schick hervorgingen, oder die Dresdner Akademie, die
für die Romantiker als Ausstellungsforum wichtig wurde. Versuche zur
Gründung einer deutschen Reichsakademie in Rom, wie sie der nach dem
Vorbild der Pariser Akademie geschulte Mengs um 1755 unternahm, blie-

⁵⁶ Pevsner 1986 (s. Anm. 55), S. 119 ff.

⁵⁷ Roettgen, S.: *Hofkunst – Akademie – Kunstschule – Werkstatt*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst XXXVI (1985), S. 145 ff.

ben in der Schublade⁵⁷. In der Kontroverse zwischen der akademischen und der individuellen Aneignung der Kunst, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts ausbrach, überlebte ein Teil der sehr viel älteren Abneigungen gegen die Akademie, die in Deutschland häufiger als Instrument zur Reglementierung und zur Einschränkung künstlerischer Freiheit und seltener als eine sinnvolle, tatsächlich die Künste befördernde Institution gesehen worden war. Das Gespenst der Instrumentalisierung des Künstlers durch die Institution, das Carstens beschwor, um diesem Schicksal zu entgehen⁵⁸, war eine Nachgeburt der säkularen Aversion gegen die kodifizierte ästhetische Norm, als eine von deren Ursachen wohl die diffuse Mischung aus der Auflehnung gegen die Maßregelung des Kunstbegriffs auf der einen Seite und aus der Fehleinschätzung der Aufnahmebereitschaft des Publikums für eine aus dem konventionellen Rahmen fallende Kunst auf der anderen Seite anzusehen ist.

Melancholie, Eitelkeit und Aufbruch

Die Reflexion über den inneren Zustand des Malers beim Malen, sein persönliches Verhältnis zur Welt und zur Kunst begegnet in ausgeprägter Form erstmalig bei Dürer. Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen schlug sich auch in seinem Schaffen nieder – vor allem in den Selbstbildnissen – und war eine entscheidende Voraussetzung seines theoretischen Œuvres. Die Spiegelung des Subjekts im Werk unterscheidet ihn fundamental von seinen intellektuell und künstlerisch vergleichbaren italienischen Berufs- und Zeitgenossen wie Leonardo und Michelangelo. Eng verbunden mit diesen subjektiven Zügen scheint auch die ungewöhnliche Auffassung, die Dürer von der Schöpferkraft des Künstlers hatte. »Der Geist der Künstler ist voll von Bildern, die sie machen könnten. Deshalb würde ein Mensch, der solche Kunst richtig gebrauchte, und von Natur dazu begabt wäre, durch die Kraft, die Gott dem Menschen gegeben hat, alle Tage viel an neuer Gestalt der Menschen und anderer Geschöpfe, wie man vorher keine gesehen und keiner sie erdacht hat, ausschütten und machen können«⁵⁹. Die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Konzeption Dürers hat das Selbstverständnis der deutschen Maler schon vor dem 19. Jahrhundert geprägt, wie etwa die Rezeption und die bildliche Verarbeitung des berühmten Melencolia-Kupferstiches von 1514 zeigt⁶⁰. Anscheinend begünstigte die geringe gesellschaftliche Anerkennung und die finanzielle Not im Deutschen Reich die Kultivierung der melancholischen und der grüblerischen Züge im Werk und im Denken der über dem Durchschnitt stehenden Künstler. Dies schlägt sich in einer Anzahl von gelegentlich sehr »modern« wirkenden Künstlerselbstbildnissen nieder, bei denen man die Kenntnis der bedeutenden Dürer-Selbstdarstellungen ahnt. Der oft als feindselig, ignorant und indifferent empfundene gesellschaftliche Umraum stellte einen guten Nährboden für die Herausbildung extremer Positionen dar. Auf der einen Seite stand die beklagte Abhängigkeit vom Brotverdienst, die zur »Verdingung« für niedrige, aber vom Publikum geschätzte und auch entsprechend bezahlte Bild-

⁵⁸ Carstens bezeichnet in seinem programmatischen Brief an den Minister von Heintz in Berlin (31. 1. 1795) die Ausbildung an der Kunstakademie als »Tyrannei«. Vgl. Kamphausen A.: *Asmus Jakob Carstens*. Neumünster 1941, S. 182.

⁵⁹ Von Panofsky nach der lat. Ausg. des Camerarius ins Deutsche übersetzt, siehe Panofsky 1977 (s. Anm. 12), S. 372.

⁶⁰ Schuster 1982 (s. Anm. 52); bes. S. 111 - 124.

aufgaben führte, wie das Portrait; auf der anderen Seite fand das schöpferische Potential oft keinen anderen Ausweg als in einem übersteigerten Selbstbewußtsein wie bei Sandrart bzw. in einem extravaganten Verhalten, wie es die deutschen Maler in Italien an den Tag legten oder auch im bitteren Lamento über die Ungunst der Zeit und der Umstände. Vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert hören solche Klagen nicht auf. Gelegentlich glaubt man ihren Niederschlag auch in den Kunstwerken wiederzufinden – eine stille Tristesse und ein waches Bewußtsein von der Eitelkeit des Schönen findet sich häufiger bei den deutschen Stillebenmalern als bei den Holländern, die überwiegend die Üppigkeit des Lebens und der Welt darstellen. Die Botschaft, die sich besonders in der Stillebenmalerei und in den oft düsteren Bildnissen des 17. Jahrhunderts manifestiert, scheint auch die eines die äußere Dürftigkeit beschwichtigenden Trostes zu sein. Das, was man nicht hat, wird zum ohnedies hinfälligen Tand deklariert, die geistlich-moralische Stärke ist bei denen, die nichts besitzen und die nichts erwarten. Die Inschrift, die der Stillebenmaler Sebastian Stosskopf 1641 auf sein Vanitas-Stilleben setzte, lautet: »Kunst, Reichthum, Macht und Kühnheit stirbet/ Die Welt und all ihr thun verdirbet/ Ein ewiges komt nach dieser Zeit/ Ihr thoren, flieht die Eitelkeit«⁶¹.

Deutschland und besonders der Norden und die Städte hielten der Malerei im 17. Jahrhundert keine öffentlichen Aufgaben bereit, die die über dem Durchschnitt stehenden Maler fördern, ermutigen und ernähren konnten. Die Aufmerksamkeit, die die Gesellschaft für die Malerei aufbrachte, war minimal. Es gab keine Wettbewerbe und keine öffentlichen Foren für die Kunst. Das alte Deutsche Reich war im Unterschied zu den kapitalstarken Niederlanden und dem prunksüchtigen Italien kein Land der materiellen Üppigkeit. Wo sie vorhanden war, wurde sie eher in handfeste Güter und in gediegenes Handwerk investiert als in die Malerei. Es ist bezeichnend, daß eines der größten profanen Leinwandgemälde des 17. Jahrhunderts, die in Deutschland entstanden, das »Friedensmahl« ist, das Sandrart 1650 im Auftrag des schwedischen Thronfolgers für die Stadt Nürnberg malte⁶². Es ist nichts anderes als ein gigantisches Gruppenportrait.

Daß das geringere Interesse für Malerei bzw. für die Schönheiten der Malerei ein Ergebnis der religiösen, sozialen, politischen Verhältnisse im Deutschen Reich oder anderer absolut zu setzender Faktoren wie Geographie und Klima waren, ist hier weniger von Belang als die Frage danach, wie die Maler darauf reagierten. Die »Flucht« in die der Malerei wohlgesonneneren Länder war eines der Ergebnisse dieser Situation. Aus ihr folgte die Berührung mit den fremden Kulturen, die oft zu einer definitiven Trennung von Deutschland führte. Die Schwierigkeiten einer stilistischen Charakterisierung der deutschen Malerei im 16. und 17. Jahrhundert rühren aus dieser Situation. Man kann in diesem Zeitraum weniger von der deutschen Malerei sprechen als von deutschen Malern, die der Ungunst der Verhältnisse aufgrund besonderer Begabungen zu widerstehen wußten. Führt man sich die Schwierigkeiten des Reisens und des Ortswechsels zu dieser Zeit vor Augen, so wird klar, daß sich nur diejenigen durchsetzten, die durch Talent, Mut oder durch glückliche persönliche Umstände ausgezeichnet waren, so

⁶¹ Vgl. *Stilleben in Europa*. Ausst. Kat. Münster – Baden-Baden 1980, S. 432.

⁶² Öl auf Leinwand, 291 x 448 cm, Nürnberg, Stadtmuseum, Fembohaus, vgl. Klemm, Chr.: *Joachim von Sandrart. Kunst, Werke u. Lebenslauf*. Berlin 1986, S. 184.

daß sie das Wagnis der ungesicherten Existenz des freien Künstlers mehr oder weniger erfolgreich eingingen. Bei ihnen handelte es sich meistens um Außenseiter und fast nie um Mittelmäßige oder Angepaßte. Die »Geschichte« der deutschen Malerei des Barock fand daher zu einem großen Teil außerhalb Deutschlands statt. Dies war der Grund dafür, daß sie weder aus deutscher noch aus internationaler Perspektive geschrieben werden konnte. Der enge Kontakt mit der Malkultur anderer Länder, der oft bis zur Einschmelzung führte und der eine beträchtliche Erweiterung des subjektiven und professionellen Erfahrungshorizontes zur Folge hatte, regte auch zur Nachdenklichkeit an und zur Konzeption von Programmen, die auf eine Veränderung der im 18. Jahrhundert schon als beschämend empfundenen internationalen Geringschätzung der deutschen Malerei zielten.

Es ist auffällig, daß die wenigen bedeutenden Schriften über Kunst, die vom 16. bis 18. Jahrhundert in deutscher Sprache verfaßt wurden, fast ausnahmslos von Malern stammen, die die Verhältnisse in Italien gut kannten und die sich eine ähnliche Blüte der Malerei in Deutschland wünschten: Dürer, Sandrart und Mengs.

Philipp Otto Runge, der mit seinen zumeist als private Mitteilungen formulierten Schriften ein Prophet der neuen Kunst wurde, steht ebenfalls in dieser Ahnenreihe, wenn auch nur bedingt. Viele seiner Äußerungen offenbaren die Affinität seines Kunstbegriffs zu bestimmten Vorstellungen von Dürer, so der in der Einleitung zur Farbenlehre enthaltene Satz, daß »ein Gemälde gleichsam wie eine eigene, zweyte Schöpfung in der Natur dastehe«⁶³. Im Unterschied zu seinen Vorläufern ging Runge nicht mehr nach Italien. Die Unergiebigkeit einer Übernahme des italienischen oder französischen Weges oder auch der Wiedererweckung der Antike war ihm klar geworden, während er für kurze Zeit (1799 - 1801) an der Kopenhagener Akademie studiert hatte. Die Art und Weise, wie sich Runge mit dem alten Problem der Nachahmung der Natur auseinandersetzte, das die deutsche Malerei von Dürer bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bestimmt hatte, macht deutlich, daß er nur aus der Zurückweisung der bis dahin gültigen Regeln und Muster zu einer neuen Interpretation kommen konnte. In ihr sind die Sehweisen der Moderne schon skizziert. Runge schreibt in der Einleitung zur Farbenlehre: »Wenn wir die Natur auf irgend eine Weise nachahmen, oder ähnliche Erscheinungen hervorbringen wollen, so müssen wir uns bemühen, in der unendlichen Mannichfaltigkeit und Beweglichkeit, welche in der Natur ist, die einfachen Theile zu entdecken und abzusondern... und die Ordnung oder den Rhythmus zu bestimmen, in welchem sich die Dinge bewegen und durch welche die Erscheinung bewirkt worden, und so kann es uns vielleicht gelingen, mit ähnlichen Mitteln, die wir in Händen haben, auch ähnliche Erscheinungen hervorzubringen«⁶⁴. In diesem Begriff von »Nachahmung« geht es allerdings nicht mehr um die Welt der visuellen Erscheinungen, sondern um die Grundstrukturen der Natur, die sich hinter diesen verbergen.

Während seines Aufenthaltes in Dresden notierte Runge im Februar 1802: »Wie können wir nur denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und der Gestalten aufs Höchste

⁶³ *Philipp Otto Runge Mahler, Hinterlassene Schriften herausgegeben von seinem ältesten Bruder*. Bd. I. Teil Hamburg 1840 (Nachdruck Göttingen 1965), I, S. 84.

⁶⁴ Philipp Otto Runge (s. Anm. 63), S. 7.

gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen; die neuern Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die katholische Religion zu Grunde ging: bei uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Ende aller Religionen, die aus der katholischen entsprangen, die Abstraktionen (gemeint sind die Allegorien, Anm. d. V.) gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit, und weiß nicht wie es anzufangen? sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst – der Landschafterei, wenn man es so nennen will – nicht auch ein höchster Punkt zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt, und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen . . .«⁶⁵.

Die ersten Landschaften von der Art, wie sie sich Runge hier vorstellte, malte Caspar David Friedrich im Jahr 1807. Der Sinnbildcharakter, den Runge seinen »Lebenslandschaften« zu geben beabsichtigte, wurde von Caspar David Friedrich in einer Weise realisiert, die nicht nur die Grenzen zwischen den Gattungen der alten Malerei auslöschte, sondern diese selbst überwand. Das Erschrecken der Zeitgenossen über diese Bilder war groß⁶⁶, weil sie die Grenzüberschreitungen spürten, die eine Rückkehr zu früheren Bildvorstellungen eigentlich nicht mehr zuließen.

⁶⁵ Philipp Otto Runge (s. Anm. 63), S. 7.

⁶⁶ Vgl. von Simson, O.: *Der Blick nach Innen*. Berlin 1986, S. 16f.

STEFFI ROETTGEN

Portrait des Fürsten Nikolai Yusupov
1783 (?)

Öl auf Leinwand
112 x 87 cm
Inv. GE 5770

Nikolai Borissowitsch Yusupov war ein russischer Staatsmann, Mitglied des Staatsrates, Minister und Diplomat. Er leitete die kaiserlichen Glas- und Porzellanmanufakturen in St. Petersburg, war Direktor des Kaiserlichen Theaters und verwaltete die Ermitage. Er war berühmt als Sammler und Bibliophile und kaufte während seines Italien-Aufenthaltes Gemälde und Skulpturen für Katharina II.

Kompositionell wurde das Portrait so aufgebaut, daß der Dargestellte von oben auf den Betrachter herabsieht, wobei sein Körper fast völlig die Landschaft verdeckt, die zur Hälfte aus mit dahinjagenden Wolken bedecktem Himmel besteht. Das spanische Kostüm (der Fürst war ein leidenschaftlicher Verehrer Spaniens), der breitrandige Hut mit der wehenden Feder, der effektiv um den Körper geschlungene Mantel schaffen eine Atmosphäre romantischer Erhabenheit. Die vollendete und freie Kompositionsweise, der entspannte, sichere Pinselstrich, Kennzeichen außergewöhnlicher Meisterschaft, rufen Begeisterung hervor.

Friedrich Heinrich Fügen gehört zu den deutschen Künstlern, denen die deutsche Portraitmalerei Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts den Anschluß an das gesamteuropäische Niveau zu verdanken hat.

Er arbeitete in Wien, verbrachte aber mehrere Jahre in Italien, in Rom und Neapel, wohin es die besten künstlerischen Kräfte Europas zog und wo er eine ausgezeichnete Schule durchmachte. Seine in Öl gemalten Portraits zeichnen sich durch hervorragenden Geschmack aus. In ihnen verschmolzen der Einfluß Batonis und derjenige der Bildnismalerei der Engländer, in deren Kreisen Fügen sich in Neapel bewegte.

Das Portrait wurde von Yusupov vermutlich 1783 während seines Rom-Aufenthaltes in Auftrag gegeben.

Provenienz: 1925 aus dem Yusupov-Palastmuseum in Leningrad erhalten.

Literatur: Nikulin 1987, S. 448, Nr. 379 (m. ält. Lit.).

M. G.



Damwildjagd

1692

Bezeichnet auf der Rückseite: Filip Ross
dit Rosa di Tivoli Roma 1692 an.

Öl auf Leinwand

122 x 74 cm

Inv. GE 5381

Die ruhelose Natur von Roos, der in Rom wegen der Geschwindigkeit, mit der er seine Gemälde fertigte, »Mercur« genannt wurde, zeigt sich in den Unebenheiten seines Schaffens. Davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man allein die sechs Bilder von Roos aus der Ermitage vergleicht. Einige von ihnen, wie die »Landschaft mit Grotte« (Inv. GE 674) oder die »Landschaft mit Wasserfall« (Inv. GE 1336), sind von einer persönlichen, individuellen Auffassung der Natur durchdrungen, von einer Stimmung der Märchenhaftigkeit oder Erhabenheit der Berglandschaft. Andere Arbeiten sind bei aller Gewissenhaftigkeit und Liebe zur Natur in eigenwillig flüchtiger Technik gemalt und geben vorwiegend weidende oder ruhende Tiere wieder: Schafe, Ziegen und Ochsen vor dem Hintergrund römischer Landschaften. Ihre natürlichen Posen sind mit hervorragender Beobachtungsgabe festgehalten. Die »Damwildjagd« ist ein dekoratives Gemälde mit sich ballenden Wolken am blauen Himmel, Ruinen im Hintergrund, vor denen sich, hellbeleuchtet, die das Wild erlegenden Hunde abheben. Dem Bild fehlt jedoch die Dynamik, die das Thema unterstellt: Die Hunde wirken nicht rasend, der Hirsch nicht abgehetzt. Sein wie versteinertes Körper scheint in der Luft zu hängen. Die Hunde sehen alle gleich aus. Aber in der meisterlichen Wiedergabe des Felles, im scharfen, unruhigen Kontrast zwischen dem braunen Hintergrund und den hell hervortretenden Tierfiguren läßt sich eine unverkennbare Handschrift herauslesen, die für das gesamte Schaffen des talentvollen deutschen Meisters charakteristisch ist und sowohl in seinen besten Arbeiten, als auch in den weniger gelungenen zum Ausdruck kommt.

In jedem Werk läßt sich jene Eigenart herauskristallisieren, die seine Manier von der der italianisierenden Holländer, in deren Kreis er in Rom arbeitete und die er zweifellos nachahmte, unterscheidet.

Provenienz: 1923 über den Staatlichen Museumsfond erhalten; davor Sammlung Fürst Reppin.

Literatur: Nikulin 1987, S. 119, Nr. 74 (m. ält. Lit.).

M. G.



Papagei auf Kürbissen

Um 1690

Öl auf Leinwand
113,5 x 95 cm
Inv. GE 5381

Provenienz: 1923 über den Staatlichen
Museumsfonds erhalten; davor Sammlung
P. P. Durnowo in Petrograd.

Literatur: Nikulin 1987, S. 152, Nr. 105
(m. ält. Lit.); Ausst. Kat. Hamburg 1987,
S. 22.

Auf dieses Werk treffen besonders gut die Worte Woermanns zu, der über die Arbeiten Tamms folgendes sagte: »Seine Bilder sind geschmackvoll aufgebaut, doch glatt in der Behandlung und kühl-bunt in der Färbung, bei übrigens ansprechender decorativer Gesamtwirkung.« Das Motiv dieser Arbeit ist wohl auf niederländische Traditionen zurückzuführen, in der Malweise läßt sie sich schwer von Bildern italienischer Meister des 17. Jahrhunderts wie Paolo Porpora, Giovanni Paolo Castelli u. a. unterscheiden. Hier zeigt sich jener Eklektizismus, der sowohl Tamm als auch vielen seiner außerhalb Deutschlands arbeitenden Landsleuten und Zeitgenossen eigen war. Dieses Stilleben birgt kaum individuelle Züge, deshalb scheint uns eine andere Zuschreibung sehr wahrscheinlich. N. Nikulin stellte mit Hilfe von Röntgenuntersuchungen fest, daß das Stilleben über einem Bildnis gemalt wurde und äußerte Zweifel an der richtigen Zuordnung des Werkes, da Tamm niemals Portraits gemalt hätte. Allerdings erwähnte L. Salerno (1984), daß der Maler in Rom eben dank seiner Portraits bekannt wurde. Offenkundig verlangt diese Frage weitere Erforschungen.

M. G.

