

Abb. 68



Abb. 69

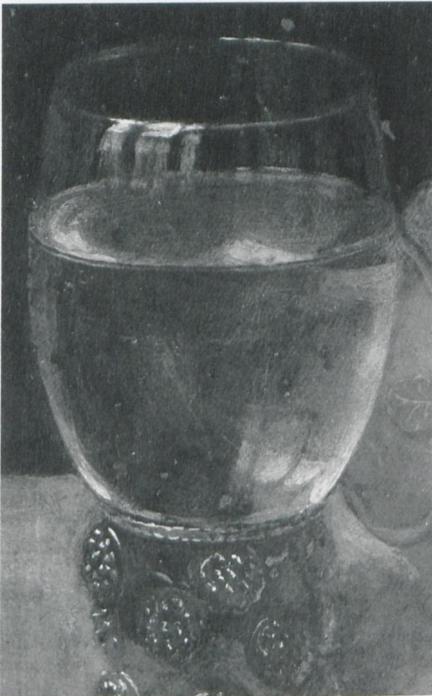


Abb. 70



Abb. 71

Abb. 68 Georg Flegel, Raucherstilleben, Detail, um 1630, Kat.Nr. 40

Abb. 69 Georg Flegel, Stilleben mit Spiegeleiern, Detail, Öl auf Holz, 23x20 cm, um 1630, Aschaffenburg
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Gesamtabbildung Abb. 40, S. 67

Abb. 70 Georg Flegel, Große Mahlzeitdarstellung, Detail, datiert 1638, Kat.Nr. 60

Abb. 71 Georg Flegel, Schrankbild mit Blumen, Obst und Pokalen, Detail, Kat.Nr. 20

WIE EIGENHÄNDIG MALTE FLEGEL?

1. Zur Zuschreibungssituation bei den Frankfurter und Hanauer Stillebenmalern

Erst durch die Epochenübersichten von Bergström, Hairs, Greindl, Sterling und durch die etwa gleichzeitigen monographischen Werkzusammenstellungen¹ entstand ein Überblick über Motivbereiche und Qualität der Frankfurter und Hanauer Stillebenproduktion. Was stilistisch in diesen Umkreis gehörte, war den Namen Flegel, von Wedig, Binoit, Marrel einerseits, Daniel, Isaac und Jan Soreau, Stoskopff andererseits zuzuordnen. Unklar ist, ob Joris und Jacob Hoefnagel regelrechte Tafelbilder schufen; und auch Jacob Kempeners Beitrag dürfte erheblich über das heute Bekannte hinausgegangen sein (Kat.Nr. 111, 136).

Eine ungeklärte Rolle ergibt sich bis heute für den vielseitigen, nur durch wenige Gemälde dokumentierten Jeremias van Winghe, der künstlerisch allen übrigen überlegen erscheint.² Das vor kurzem aufgetauchte, grandiose »Mahlzeits- und Küchenstilleben mit einer Magd«, das I. (oder J.) F. monogrammiert und 1615 datiert ist und eng an Stil und Motive des voll signierten Frankfurter Küchenstillebens von 1613 (Kat.Nr. 132) anschließt, veränderte die Rangfolge der Stillebenmaler schlagartig und ließ neue Vermutungen über gegenseitige Beeinflussungen und Abhängigkeiten entstehen.

Ein Hinweis auf mögliche Umwertungen: Gleichzeitig und möglicherweise vor Flegel finden sich die Typen der intimen, eng zusammenrückenden Grüppchen von Mahlzeitsmotiven bei van Winghe (1607) und wohl davor bei dessen Lehrer Frans Badens (1571–1618). Van Winghe war bis 1603 in Amsterdam und ließ sich nach einem Romaufenthalt 1608 in Frankfurt nieder. Gottfried von Wedig wurde 1608 oder kurz danach Meister in Köln. Die Komposition seines Darmstädter Nachtbildes ist dem Typus von Badens' »Nachtstilleben mit Öllampe«³ engstens verwandt. Es kann sein, daß van Winghe der Vermittler dieses Bildtypus an von Wedig und Flegel war. Dabei ist zu bemerken, daß sich vorzügliche Einzelmotive von Kerzen, Lampen, Geschirr und Eßwaren in den Bildern nächtlicher Festmahlzeiten des Joos van Winghe finden, der von 1586 bis zu seinem Tod 1603 in Frankfurt wirkte.

Doch weder die Archivsituation noch das Kunstschrifttum geben ausreichenden Aufschluß über die einzelnen Malerpersönlichkeiten und ihre künstlerischen Beziehungen untereinander, noch über den Umfang der Malerwerkstätten und ihrer Produktion. Wie viele Maler waren insgesamt mit Stillebenmalerei – im Rahmen der bekannten Werkstätten – befaßt? Um dies abzuschätzen, ist man auf Indizien aus der Bildüberlieferung selbst angewiesen. So ist etwa das Vorhandensein zweier nahverwandter Werke auf deutlich unterscheidbarem Ausführungsniveau wie bei van Winghe ein Indiz für eine Werkstattproduktion, in der Vorgaben eines Meisters der Ausführung durch Helfer zugrunde lagen. Was über Jahre in dieser und anderen Werkstätten geschaffen worden ist, scheint jedoch nicht mehr erhalten zu sein.

Gilt das auch für die in vielen Bildern dokumentierte Lebensleistung Georg Flegels? Dieser war ausschließlich als Maler tätig – und dabei eng spezialisiert auf Stilleben. Rechnerisch kann man diese auf die Jahre 1592 bis 1638 so verteilen, daß anfangs pro Jahr zeitweise ein Werk, später – in den beiden letzten Jahrzehnten – durchschnittlich zwischen drei und fünf erhalten sind. Rechnet man diese Arbeiten einer einzigen Person zu, so kommt man auf einen erhaltenen Anteil von vermutlich einem Viertel bis einem Siebtel des ursprünglich Geschaffenen. Geht man von einer arbeitsteiligen Routineproduktion von zwei bis drei Personen aus, kommt man auf ein Zehntel und weniger. Die Kosten des Lebensunterhalts, aber auch die Befunde an den erhaltenen Bildern sprechen für die Annahme, daß pro Monat, wenn nicht sogar pro Woche, ein neues Bild entstanden ist. Das sicher Mehrfache an gezeichneten und farbigen Studien kennen wir ohnehin nicht. Die Lektüre des komprimierten Werküberblicks, den Hana Seifertová 1991 vorgelegt hat, lenkt das Interesse auf die offenen Fragen: »Gegenwärtig dürfte es

noch schwierig sein zu entscheiden, welche Veränderungen mit Flegels Entwicklungsprozeß zusammenhängen und welche auf das Konto seiner Mitarbeiter zu schreiben sind.«⁴ Wer waren seine Mitarbeiter, wie viele waren es, und welchen Anteil hatten sie wie lange? Die Malerei jener Zeit entstand eben normalerweise im handwerklich organisierten Werkstattbetrieb, zu dem Lehrlinge und Gehilfen gehörten, und der bei entsprechender Nachfrage auch ein größeres Team umfassen konnte. Wie heute noch in den Handwerksberufen, im Design- oder Architekturbüro hängen Art und Umfang der Arbeitsdelegation jeweils von den persönlichen Fähigkeiten und der Auftragslage ab. Wo wir einen Maler genannt finden und im 16. und 17. Jahrhundert Monogramme und Signaturen vorfinden, müssen wir erst einmal mit werkstattmäßiger Herstellung rechnen – bei Flegel also nicht allzu lange nach seiner Niederlassung als selbständiger Meister (1597).

Diese Annahme läßt sich auch im Umkreis Flegels, bei verschiedenen Hanauer und Frankfurter Malern bestätigen. Im Falle der Hanauer Familie Soreau wissen wir durch Joachim von Sandrart von der herausragenden Meisterschaft des Malers und Kaufmanns Daniel Soreau, bei dem Sebastian Stoskopff lernte, der seinerseits Sandrarts Lehrer war. Es gibt nur wenige mit dem Monogramm I. S. bezeichnete Werke, die mit Isaac Soreau, dem Sohn und Nachfolger, identifiziert werden. Innerhalb des Soreauwerks gibt es jedoch nicht nur grundverschiedene Ausführungsqualitäten, sondern regelrechte Individualstile, für die die hier ausgewählten Detailabbildungen als unvollständiger Beleg dienen können (Abb. 72–77, 80, 81). Angesichts dieser Vielfalt kommt man mit einer einfachen Aufteilung auf den Werkstattgründer Daniel Soreau (gestorben 1619) und seine Söhne Jan (von 1591 bis 1626), Isaac (von 1604 bis mindestens 1645), Peter (von 1604 bis vor 1672) und eventuell noch den Neffen Daniel (geb. 1597) nicht mehr aus. Vielmehr gibt es nebeneinander und stilgleich Variationen, die sich als Individualstile durch alle Einzelheiten der ausgeführten Bilder ziehen.

Die Farb reproduktionen zeigen eine verschiedenartige Beobachtungsfähigkeit von Naturformen und der Modellierung von Oberflächen. So sind die Blattadern des Details (Abb. 72) abwechslungsreich in ihrer leicht variierten Struktur und in ihren plastischen Verläufen erfaßt. Die »Hochkantung« kleinerer und größerer Blattadern und die verschiedenen Drehungen der Blattoberfläche zum einfallenden Licht sind subtil unterschieden. Farbtonung und Oberflächengliederung lassen nichts Schematisches erkennen. Bereits bei den Beispielen Abb. 73, 75 und 76 (weitgehende Motiv- und Kompositionskopien des Beispiels Abb. 72) läßt sich dies nicht sagen. Die Lichtkanten der Trauben erhalten dort – und in den Folgebeispielen – eine schematische Härte, wie dies auch für die sich auseinanderfächernden Blattstege und ihre starren Untergliederungen zutrifft. Die feinsten dieser »Ästchen« der Blattadern werden in einer regelrechten Stricheltechnik aufgetragen, einen Grad unschärfer, als Beispiel Abb. 72 die Oberflächenerscheinungen nachzeichnet.

Das Beispiel Abb. 77 legt hier noch einen Härtegrad gegenüber den vorigen zu.⁵ Beispiel Abb. 74, ein insgesamt zartliniges Bild (monogrammiert I. S.), hat eine merkwürdige Betonung auf einer Art Adergerinnsel innerhalb der Blattfläche, während die anderen Beispiele stärker mit den Außenkanten beziehungsweise den Äderungen befaßt sind. In einer streng schematischen Weise ist dies bei Beispiel Abb. 77 der Fall, wo die Adern in ein gabelartiges Schema gepreßt sind. Die Reflexpunkte und die organischen Hauptgliederungslinien werden als stereotypes Schema in glatter Malweise wiederholt. Dagegen wird bei Beispiel Abb. 80 die organische Struktur der kleinteiligen Verästelung vernachlässigt zugunsten einer derbgestrichelten Andeutung von Kanten, Binnenlinien und Gerten.

Diese Unterscheidungen haben mit Prioritäten der beobachtenden Wahrnehmung zu tun sowie mit der verschiedenartig ausgeprägten Fähigkeit, Farb- und Formabweichungen in ihren Übergängen adäquat zu erfassen. Sie sind also nicht flüchtige oder weniger flüchtige Arbeitsergebnisse, sondern Ausdruck verschiedenartig bewußter Betrachtung und unterschiedlichen Talents bildlicher Projektion und Farbgestaltung.



Abb. 72



Abb. 73



Abb. 74

Abb. 72 Daniel Soreau, Früchtekorb, Detail, Öl auf Holz, 56x78 cm, um 1610–19, Privatbesitz

Abb. 73 Isaak Soreau, Früchtekorb, Detail, Öl auf Holz, 59,5x84,5 cm, um 1620–38, Hamburg, Kunsthalle

Abb. 74 Isaak Soreau, Früchtestilleben, Detail, um 1620–38, Privatbesitz, Kat.Nr. 163



Abb. 75



Abb. 76



Abb. 77

Abb. 75 Isak Soreau, Stilleben mit Früchten und Blumen, Detail, um 1620–38, London, Peter Tillou, Kunsthandel, Kat.Nr. 162

Abb. 76 Isak Soreau, Fruchtkorb, Detail, Öl auf Holz, 60x86 cm, um 1620–38, Paris, George de Jonckheere, Kunsthandel

Abb. 77 Isak Soreau, Fruchtkorb mit Blumenvase, Detail, Öl auf Kupfer, 73x103 cm, um 1620–38, Pasadena, Norton Simon Museum

Unterscheidungen individueller Auffassungsstile erscheinen daher geboten zwischen allen Beispielen, wobei der Abstand zwischen Abb. 73, 75 und 76 am geringsten ist. Überdies sind die vorgestellten Ausschnitte noch nicht die ganze Skala der Möglichkeiten. Das von I. Soreau signierte, 1638 datierte Schweriner Bild (Kat.Nr. 164) weicht seinerseits noch einmal von den anderen ab, auch von dem I. S. monogrammierten Beispiel Abb. 74 – und nochmals anders sieht das zweite I. S. monogrammierte Werk aus.⁶ Auch der frühe Tod von Jan Soreau 1626 verringert die Möglichkeit, das vorliegende Werk hinreichend auf die bekannten Maler-Söhne aufzuteilen. Der Neffe Daniel II. und die erwähnten Schüler Binoit und Stoskopff waren Mitarbeiter im ersten und zweiten Jahrzehnt. Die Variationsbreite der reicheren Bildüberlieferung danach erklären sie nicht. Die unausweichliche Folgerung heißt vielmehr: Viele Hände arbeiteten in der Soreau-Werkstatt in den Jahrzehnten ihres Bestehens, also von irgendwann nach 1586 (dem Frankfurter Ansiedlungsdatum des Daniel Soreau), spätestens ab 1601 (als Soreau in der Steuerliste als Maler dokumentiert ist) bis vermutlich über 1645 hinaus (der letzten Datierung in diesem Zusammenhang, vgl. S. 237).

Die Vermutung eines mehrköpfigen Betriebes mit wechselnden Mitarbeitern geht vom Normalfall eines handwerklich organisierten Malateliers aus. Dennoch berührt das Zerpflücken eines gerade erst zusammengetragenen Werkbestandes Erwartungen, die in unserer Zeit viele Kunstliebhaber hegen, nämlich der Vorstellung eines einzigen, schöpferisch verantwortlichen, authentischen Gestalters. Man sollte aber die Museumsaura beiseite lassen und für eine historische Bewertung unbefangen die enge Produktionspalette solcher Spezialwerkstätten wie der von Soreau, von Wedig und Flegel besehen. Man kann hier hauptsächlich eine uhrmacherartige Wiederholungsarbeit kleinteiliger Präzision feststellen, die immer wieder dieselben Versatzstücke verwendet. Repetition und Routine sind erlernbar, sie erleichtern eine große Produktion. Und die Delegation an helfende Hände liegt in diesem historischen Umfeld so nahe wie in allen anderen Handwerksbereichen auch.

Die Einengung einer lebenslangen Tätigkeit auf einen so spezialisierten Bereich ist gerade nach den Begriffen des 17. Jahrhunderts kein Zeichen hoher Invention oder anspruchsvollen Künstlertums gewesen. Vielmehr stand sie in der Nähe raffinierter Naturnachahmung und Augentäuschung, mehr bei der Kunst- und Wunderkammer als im Feld akademischer Ansprüche. Unschwer kann man die repetitive, den eigenen Entwurfsvorrat mit geringer Variation auswertende Produktion bei den meisten Stilllebenmalern dieser Zeit, aber gerade auch bei den Künstlern in Frankfurt und Hanau erkennen.

Dieser Rückgriff auf immer gleiche Bildkompositionen und vielfach benützte, werkstatttypische Einzelmotive ist etwa bei Sebastian Stoskopff zu beobachten, innerhalb dessen Bildproduktion ähnliche Niveau-Unterschiede erkennbar sind wie bei dem vorher zitierten van Winghe. Als Beispiel einer hochwertigen Ausführung ist hier ein Detail aus dem dokumentarisch gut belegten »Körbchen mit Gläsern« gewählt, das in den vierziger Jahren gemalt worden sein dürfte⁷ (Abb. 81). Ihm ist das 1644 datierte »Stilleben mit Gläsern und Metallgeschirr« (Abb. 82) in einem Vergleichsdetail konfrontiert, das in seiner Starre abfällt. Bereits das Straßburger Bild des »Korbes mit Gläsern« von 1644 erscheint deutlich gröber als die heute in Karlsruhe bewahrte Version. Doch das Bild des Norton Simon Museums – ohne Frage ein Stoskopff-Werk – läßt die filigrane Flechtarbeit des Körbchens ebenso vermissen wie die zarten Modellierungsreflexe der Gläser. An deren Stelle sind bloße Umrißkanten getreten. Die Zerrung der runden, zylindrischen und kugelförmigen Glas- und Metallgebilde, die gelegentlich bei schwierigen Verkürzungen in Stoskopffs Bildern auftritt, ist in einigen Motiven dieses Bildes extrem. Entsprechend muß man hier die Mitwirkung eines Mitarbeiters annehmen, denn es ist auszuschließen, daß ein Künstler die erworbenen Kriterien dreidimensionaler Wahrnehmung willkürlich außer Kraft setzt.

2. von Wedig und Flegel

Wie bei Stoskopff findet sich auch bei Gottfried von Wedig eine vielfache Verwertung von Motiven und vorgegebenen Bildkompositionen. Auffallend sind die Motiventlehnungen von van Winghe und Flegel. Scheinbar belanglose, unschwer zu variiierende Bildmotive wie eine Orange mit zwei Blättern begegnen wiederholt in frühen Werken Flegels: »Stilleben mit Prunkgeschirr und Magd« (Kat.Nr. 10); »Schrankbild mit Blumen, Obst und Pokalen« (Kat.Nr. 20), um identisch in einer Komposition von Wedigs wieder aufzutauchen (Abb. 83). Dieses letztere, interessante Bild ist in drei Versionen überliefert, die abwechselnd als Binoit⁸, Flegel⁹ und Wedig (Kat.Nr.144)¹⁰ benannt wurden. Das Vorkommen eines zweiten Flegel-Zitats hatte zur Vermutung von dessen Autorschaft geführt. Daß aber die Maltechnik in beiden Fällen verschieden ist, zeigen die Abbildungsvergleiche (Abb. 86, 88). Dabei läßt sich unterscheiden zwischen dem kreidig-trockenen, in Längsstreifen mit den organischen Formen der Blüten und Blätter gehenden Farbauftrag einerseits und der cremig-weichen Farbpaste andererseits. Man kann Flegels Behandlung der Blätter und Münzen altertümlicher nennen: Er geht mit dünnem Pinsel der vorgegebenen plastischen Form nach, auch wo er Lichtakzente setzt. Im Gegensatz dazu sind die Lichtführungen an den Münzrändern des Gegenbeispiels senkrecht zum Kantenverlauf aus dem Pinsel gedrückt. Die Farbe erscheint als weich aufgestrichener Film. Entsprechend zeigen die Blütenblätter der Nelke bei Flegel eine streifige Oberfläche in geschickter Lichtmodulation, während sie im anderen Fall nur durch Umrisse festgehalten sind.

Diese »modernere«, flachere und farbkräftigere Behandlung verbindet die Werke der Wedig-Gruppe. Am Beispiel der genannten drei Variationen kann man die Spielarten von Bravour und Akkuratess bis hin zu einer lockeren Schlampigkeit von Routineausführung sehen (Abb. 78, 79, 84). Die wiedergegebenen Details der zarten Kelchgläser à la façon de Venise zeigen genau diese vielfach geübten Reflexformen, und zwar in leichter, locker von der Hand gegangenen Variation. Keines der Beispiele erreichte die Strenge akkuraten Lichtstudiums, wie sie im Detail des Darmstädter Nachtbildes von Wedig (Abb. 85) auftritt. Beim letzteren Bild wird eine formerkundende Meisterschaft mit Schliff und Eleganz sichtbar, während in den anderen Beispielen geschickte Vervielfältigung und Nachahmung des Malstils vorliegt, aber ohne die Raffinesse der Formandeutung und ohne die kalligraphische Setzung formüberspiegelnder Reflex-

Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80

Abb. 78 Gottfried von Wedig, Prunkmahlzeit, Detail, Kat.Nr. 144

Abb. 79 Gottfried von Wedig, Prunkmahlzeit, Detail, Öl auf Holz, 52,2x74,5 cm, um 1620, Privatbesitz

Abb. 80 Isaac Soreau, Früchtestilleben, Detail, Öl auf Holz, 43,8x61,5 cm, um 1620–38, Privatbesitz

Abb. 81 Sebastian Stoskopff, Stilleben mit Gläserkorb, Detail, Öl auf Leinwand, 65x54 cm, um 1644, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Abb. 82 Sebastian Stoskopff und Werkstatt, Stilleben mit Gläserkorb, Detail, Öl auf Leinwand, 86,4x109,8 cm, datiert 1644, Pasadena, Norton Simon Museum

Abb. 83 Gottfried von Wedig, Prunkmahlzeit, Detail, um 1620, Kat.Nr. 144

Abb. 84 Gottfried von Wedig, Prunkmahlzeit, Detail, Öl auf Holz, 56,4x77,2 cm, Paris, Musée du Louvre

Abb. 85 Gottfried von Wedig, Stilleben mit Kerze, Detail, Öl auf Holz, 34,5x27 cm, um 1610–20, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



Abb. 81

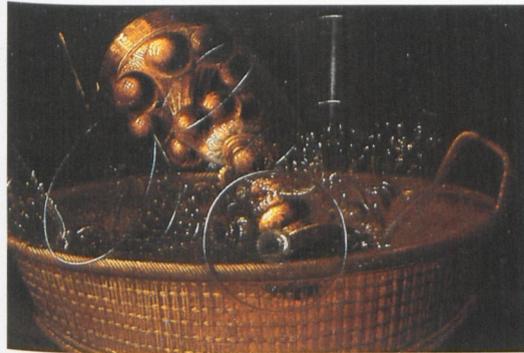


Abb. 82



Abb. 83

muster. Das Interesse der Beobachtung ist auf jeweils Verschiedenes gerichtet und in anderem Maße vorgeschult.

Noch deutlicher wird dies bei den Detailvergleichen der Berkemeyer-Gläser in denselben Gemälden. Geschickt sind die Lichtinseln und -kanten festgehalten, aber doch im Spielraum einer gewissen Beliebigkeit. Demgegenüber zeigt das Darmstädter Glas eine spannungsvolle Steigerung auf hellste Lichttöne zu – bei Klarheit und Schwung der hellen Farbstreifen. Diese Präzision dürfte das Kennzeichen der »letzten Hand« in der farbigen Durchführung sein, während sonst – im Normalfall – nach Vorstudien ausgeführt und im Detail ausgearbeitet wurde. Vergleicht man die drei Versionen, so tritt ein gewisses Routineschema hervor, das vermutlich recht flott durchgeführt werden konnte. Insofern gibt es einen Unterschied zwischen Erstformulierungen von Motiven und ganzen Kompositionen und ihrer wiederholten Verwendung. Um die Kriterien von – im Wortsinne – vorbildlicher Meisterarbeit und routinemäßiger Darstellung zu verdeutlichen, sind in diesem Zusammenhang zwei weitere Detailabbildungen vorgestellt: 1. Ein Glas aus dem Wedig-nahen Mahlzeitstillleben, datiert 1607, das I.V.W. signiert ist und einen Aspekt der van Winghe-Produktion belegt (Abb. 87); 2. ein Detail aus einem Stillleben des Osias Beert, wahrscheinlich etwa zeitgleich zwischen 1610 und 1620 entstanden (Abb. 90).¹¹ Das Beispiel von Beert zeigt, daß kleinteilige Pinselarbeit nicht einfach gleichmäßiges Stricheln sein muß, sondern daß in dieser Ziselierarbeit eine modulierende Meisterschaft liegen kann. Was dort an ästhetischen Sensationen zwischen Glasnuppen beobachtet und feingraduiert fixiert ist, findet wenig Vergleichbares. Normalerweise verhüllt die Kleinteiligkeit dem bloßen Auge den Unterschied zwischen der nach Muster gemachten Delegationsarbeit und solchem gestalterischen Zugriff.

Einem Einwand ist zu begegnen, bevor wir uns nun Flegel selbst zuwenden: Sämtliche Detailbeispiele stammen aus größeren Fotoserien. Anhand der Ausführung auch der übrigen Bildmotive ist in den hier angesprochenen Fällen überprüft, daß die betroffenen Beobachtungen symptomatisch sind und entsprechend quer durch die Bilder zutreffen. Wir haben es in den bisherigen Beispielen mit einer homogenen Ausführung zu tun, die – von wem auch immer innerhalb der Werkstatt – Bilder aus einer Hand vorstellt. Das schließt nicht aus, daß Komposition, Vorzeichnung im Ganzen, Vorstudien im einzelnen und korrigierende Eingriffe des Meisters oder Werkstattleiters mitenthalten sind.

Abb. 84

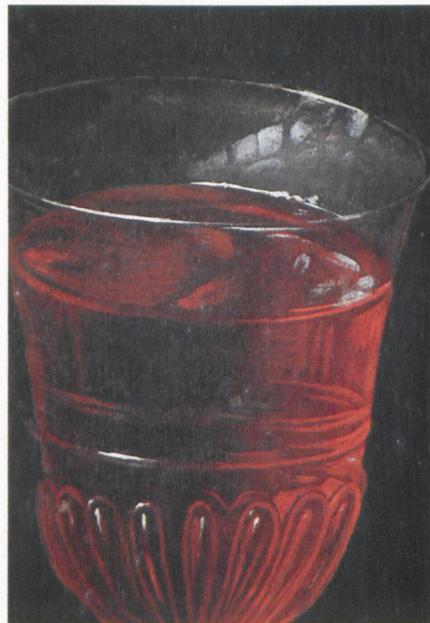
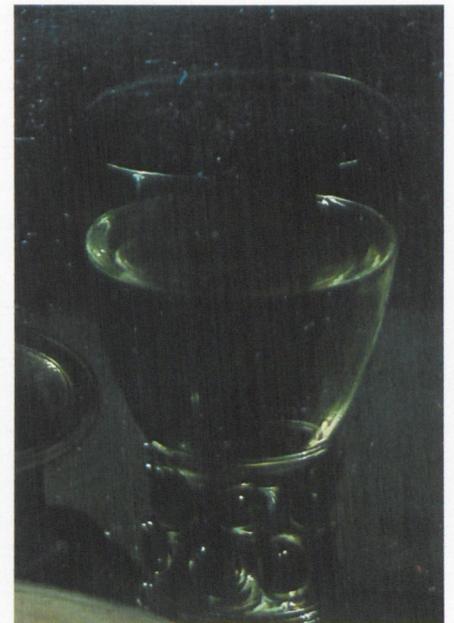


Abb. 85



3. Ein Vergleich von Glasdetails aus Flegels Gemälden

Wendet man sich in Entsprechung zu dem bisher Beobachteten nun zu den Glasdetails bei Flegel, so ändert sich am bemerkten Verhältnis weniger virtuoser Partien zu vielen schematischen wenig. Man kann aber in einem gewissen Umfang zwei Linien im Gefälle trennen, eben die, die Hana Seifertová angesprochen hat: Die Meister-Gehilfen-Differenz gegenüber Typen einer etwas schematischen Eigenwiederholung, die gerade in den letzten Lebensjahren Spuren altersbedingter Unschärfe zeigen. Trotz vieler erhaltener Bilder ist eine genaue Entwicklungslinie bei Flegel nicht durchzuziehen, doch immerhin sind die Anfangsstufen im Rahmen seiner Mitarbeit an Bildern von van Valckenborch deutlich. Andererseits lassen die datierten Aquarelle (1627, 1629, 1630) und Ölbilder (ab 1630) eine Entwicklung in Flegels letztem Lebensjahrzehnt erkennen. Eine Brücke zwischen der Periode vor 1600 und den Spätwerken kann nur im Sinn einer generellen Entwicklungstheorie angedeutet werden: Von einer zeichnerisch-strengen Auffassung zu einer malerisch-weicheren, von isolierter Gegenstandserfassung zu natürlicher, abwechslungsreicher Gruppierung, von Flächigkeit zu stärkerer räumlicher Einbindung, von Farbinseln in hervorgehobener Lokalfarbe zu einer Verschmelzung durch atmosphärische Übergänge.

Um diese Entwicklung darzustellen, sind hier zwei Beispielgruppen konfrontiert. Doch bevor die Details der Gruppen verglichen werden, empfiehlt es sich, die in diesem Katalog wiedergegebenen Gesamtabbildungen zu studieren, um die wahrscheinlich frühen (aus dem 1. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts stammenden) Kompositionstypen von den reifen und späten zu unterscheiden. So zeigt das brillante Darmstädter »Frühstück« (Kat.Nr. 31) eine Nebeneinanderreihung der sorgfältig aufgenommenen Motive in der Bildfläche. Diese Klarheit der Ordnung ist verwandt dem ebenfalls noch sehr flächig arrangierten »Blumenstrauß in einer Nische« (Abb. 37, S. 64), der in der Platzierung der Stillebenmotive deutlicher auf Raumwirkung angelegt ist (die Gegenstände sind rundum modelliert und räumlich hintereinandergeschoben). Doch der Blumenstrauß zeigt noch ein auf Frontalsicht angelegtes, gleichmäßig flächiges Bildmuster (Abb. 89). Die Glasdetails beider Bilder lassen in präzisen Motivaufnahmen erkennen, wie sowohl die perspektivische Erfassung als auch die Graduierung der Lichtwirkungen festgelegt sind. Die verschiedenen Brechungen und Spiegelungen des Lichts sind mit kartographischer Schärfe festgehalten (Abb. 91, 92). Es sind genau umgrenzte Farbfelder. Die Sicherheit von Form- und Helligkeitsnuancen fällt zusammen mit Deutlichkeit und Klarheit des Pinselzugs. Man beachte etwa die Oberlinien der Glasgefäße mit ihrer an- und abschwelldenden Helligkeit und die klaren Reflexverläufe. Daß zwischen Flegel und einem virtuoserem Zeichner wie Beert (Abb. 90) ein Unterschied besteht, lehrt der Blick auf die Reflexe des Darmstädter Glasfußes.

Diesen frühen Beispielen lassen sich verwandte Motive aus späten Kompositionen gegenüberstellen. Das eine Beispiel (Abb. 94) stammt aus dem »Frühstück mit Hering und Bartmannskrug« (Kat.Nr. 53) von 1635. Das Gesamtbild ist in einer gelb-braun-grauen Tonigkeit gehalten; anstelle breiter Lichtflächen und knapper dunkler Schattenstreifen ist eine abgemilderte seitliche Beleuchtung getreten. Der helle Bereich ist auf schmale Zonen zusammengedrängt; um so mehr sind dafür die tonigen Übergänge zwischen Hell und Dunkel in ihren Abstufungen ausgeführt. Dem entspricht auch die stärkere Beobachtung der schwimmenden Lichtreflexe im Glas gegenüber den modellierenden Lichtkanten. Die Kontraste sind abgemildert. Die einzelnen Gegenstände wechseln den Bezug zu ihrer Umgebung: Partienweise sind sie mit ihr verschmolzen; in anderen Partien heben sie sich deutlich ab.

Die Tendenz zu einer solchen atmosphärischen Einbettung kommt an einen äußersten Punkt in dem »Stilleben mit Fisch«, das Flegel mit vollem Namen signiert, 1637 datiert und mit der Angabe seines Alters mit 70½ versehen hat (Kat.Nr. 58, Abb. 93). Die meisten Bildmotive gehen an ihren Rändern in den Umgebungston über oder sind so abgedunkelt, daß die Kontur wenig in Erscheinung tritt. Typische Reflexbereiche heben



Abb. 86

Abb. 86 Georg Flegel, Stilleben mit Maus und Papagei, Detail, Öl auf Holz, 22x28 cm, um 1610–20, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Abb. 87 Jeremias van Winghe, Stilleben mit Krebsen, Goldpokal und Zuckerwerk, Detail, datiert 1607, Kat.Nr. 134

Abb. 88 Gottfried von Wedig, Prunkmahlzeit, Detail, Kat.Nr. 144

Abb. 89 Georg Flegel, Blumenstrauß in einer Nische, Detail, Gesamtabbildung Abb. 37, S. 64

Abb. 90 Osias Beert d. Ä., Prunkstilleben, Detail, Öl auf Holz, 39,4x59 cm, um 1610–20, Privatbesitz

Abb. 91 Georg Flegel, Frühstück, Detail, um 1610–20, Kat.Nr. 31

Abb. 92 Georg Flegel, Blumenstrauß in einer Nische, Detail, Öl auf Leinwand, 61x44 cm, um 1610 (?), Privatbesitz, Gesamtabbildung Abb. 37, S. 64

Abb. 87

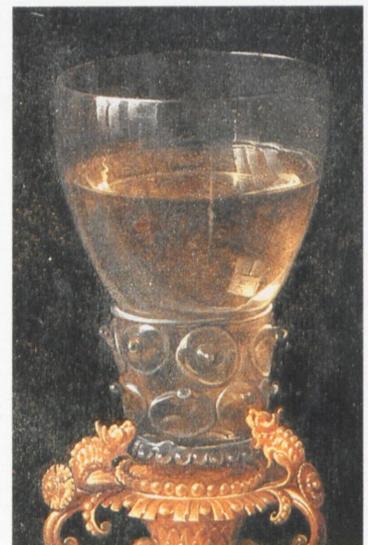




Abb. 88

Abb. 89



Abb. 90



die Modellierung heraus. Sie sind in der flegeleigenen, etwas kreidigen Malweise aufgetragen, ohne harten Farbstrich, aber mit einem bröseligen Rand. Die Modellierung der Reflexe auf dem Tellerrand und dem Glas hat vergleichsweise weniger Brillanz als früher. Sie ist nicht so formgenau und abstufungssicher und wirkt allzu gleichmäßig hingewischt. Dennoch ist die Charakterisierung der Lichtsituation und die Farbcharakteristik bis in die Ausführungsdetails hinein gezielt. In seiner Einheitlichkeit und in der Beachtung des Selbstverweises durch die auffallende Signatur hat dieses späte Werk »Stimmgabelfunktion«.

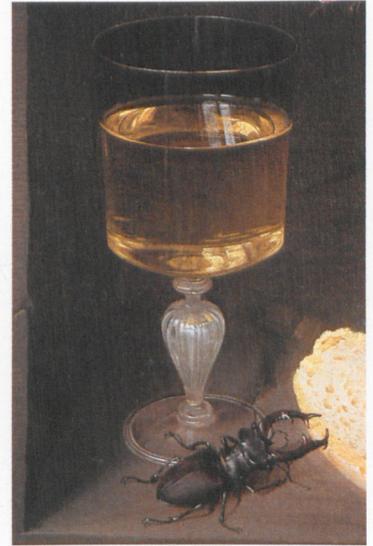
Bei der schwierigen Abwägung zwischen dem, was man einem Meister mit »schwacher Hand« beläßt, und dem, was nicht von ihm selbst sein kann, da es sein Wahrnehmungsniveau unterläuft, läßt sich von diesen Beobachtungen der erreichten Fähigkeiten und des Altersstils nach 1635 ausgehen. Das Kölner Bild von 1635 (Kat.Nr. 53) stellt von der Präzision seiner Motive her eine hohe Anspruchshürde dar, gerade weil es wenige Jahre vor Flegels Tod die volle Präsenz seiner Fähigkeiten nachweist.

Sieht man von dieser Erfahrung her einige weitere Glasdetails, so kommt man zu unterschiedlichen Aussagen. Man muß dabei in Betracht ziehen, wie quer durch Flegels Werk die Stilleben komponiert worden sind, nämlich aus Einzelmotiven. Diese standen zum Teil in aquarellierten oder gemalten Vorstudien zur Verfügung. Die Isolierung dieser Motive macht sie in einem gewissen Umfang maßstablos. Durch ihre Kombination kommen später zum Beispiel übergroße Fliegen auf großen Brötchen neben zu kleinen Glaskaraffen und Krügen zu sitzen. Flegels Tisch-Arrangements sind wohl nur teilweise aus realen Situationen genommen; vielmehr ist ein vielfach wiederholtes Grundmuster jeweils leicht variiert und durch Einbeziehung neuer Bildobjekte bereichert. Die vorbereitenden Studien müssen nicht unbedingt so wie die bildmäßig perfekten Berliner Blätter ausgesehen haben (mindestens das von 1630 mit Flegels Selbstporträt stellt eine ausgefeilte Bildform dar, nicht eine Studie nach dem Modell). So ist es denn schwer zu entscheiden, welche Originalaufnahmen den Studien im Aquarell vorangegangen sind. Es muß aber einen großen Vorrat solcher Studien gegeben haben, da manche Motive über längere Zeiträume verwendet worden sind. Das Malen in Flegels Bildern ist also sowohl ein Nachmachen flächiger Vorlagen wie ein Gestalten nach realen räumlichen Objekten, was auch die Schwankungen in der Perspektive verständlich macht. Immer wieder stellen die gequetschten Ovale an Gefäßen und Tellern eine merkwürdige Schwäche dar. Wenn diese innerhalb eines Bildes differieren und entsprechend krasse Beispiele auch mit einer harten Pinselarbeit zusammenfallen, darf man in solchen Fällen auf Werkstattbeiträge schließen. Quer

Abb. 91



Abb. 92



durch Europa gilt, daß die ovale Verkürzung von Kreisen vor Newton nicht berechenbar war. In der Beobachtungspraxis der Maler half man sich mit Dürers quadriertem Glasfenster und löste das Problem anhand der Erfahrung und mit werkstatttypischen Faustregeln. Bei vielen Niederländern – wie Claesz, Heda, de Heem – zeigen die hochwertig ausgeführten Stücke fast keine Perspektivfehler, die Mehrzahl der Werkstattarbeiten aber erhebliche.

Rückt man nun Vergleichsbeispiele an die bisher gefundenen »Stimmgabeln« heran, so werden stilistische Abweichungen und qualitative Unterschiede sichtbar. Das Detail aus dem Frankfurter »Raucherstilleben« (Kat.Nr.40), entstanden wohl Anfang der dreißiger Jahre (Abb. 68, S. 224), verbindet gesteigerte Lichtbeobachtung mit hoher Präzision. Der Nuancenreichtum der Lichtwerte zeichnet dieses Bild deutlich gegenüber den vergrößerten Linien und Punktmustern aus, die sich auf dem kleinen Römerglas des »Stillebens mit Spiegeleiern« in Aschaffenburg finden. Dieses letztere Bild dürfte ebenfalls um 1630 entstanden sein (Abb. 69, S. 224).

Noch eine Stufe einfacher zeigt sich die Gegenstandsbeschreibung der Glaspartie des »Frühstück mit einem Rechaud« von 1637 (Kat.Nr. 55, Abb. 96). In dessen malerischer Ausführung – ganz beherrscht von den Lichtbetonungen der letzten Jahre – hat man es auch mit Unschärfe und Vereinfachung zu tun. Vergleiche mit dem im Todesjahr 1638 ausgeführten Mahlzeitsbild aus Prag (Kat.Nr. 60) finden dort nur noch angedeutete, wie mit wackeliger Hand gesetzte Licht- und Modellierungspunkte und -streifen (Abb. 70, S. 224). Die Helligkeitswerte sind deutlich abgestuft, so daß der zu beobachtende Verlust an Präzision wohl ein Merkmal undeutlicheren Sehens und Herausarbeitens sein kann.

Mit den hier beigegebenen Abbildungen ist für die verschiedenen Schaffenszeiten die Grenze beschrieben, jenseits derer die Werkstattbeiträge liegen. Die Abbildungen dieses Beitrags können jeden aufmerksamen Betrachter in die Lage versetzen, innerhalb und außerhalb der Katalogliste die »wackeligen« Konturen und flauerer Farbwerte zu sehen. Brot, Gebäck, Nüsse, Mäuse, die flauer sind als in den beiden Münchener Bildern, Porzellanschalen, Glas- und Metallgefäße: Man kann es sehen, aber der Autor dieses Artikels braucht sich nicht jeden engen Schuh voreilig selbst anzuziehen.

Abb. 93



Abb. 94



Abb. 95



Abb. 96

Abb. 93 Georg Flegel, Stilleben mit Fisch, Detail, datiert 1637, Kat.Nr. 58

Abb. 94 Georg Flegel, Stilleben mit Hering und Bartmannskrug, Detail, datiert 1635, Kat.Nr. 53

Abb. 95 Georg Flegel, Stilleben mit Maus und Papagei, Detail, Öl auf Holz, 22x28 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Abb. 96 Georg Flegel, Frühstück mit einem Rechaud, Detail, datiert 1637, Kat.Nr. 55

Abb. 97 Georg Flegel, Stilleben mit Wein und Fischgericht, Detail, Öl auf Holz, 19x15 cm, datiert 1637, Paris, Musée du Louvre

Abb. 98 Georg Flegel, Stilleben mit Kuttrolf, Detail, Öl auf Holz, 24x18 cm, um 1630, Privatbesitz, Gesamtabbildung Abb. 41, S. 68



Abb. 97



Abb. 98

Im Gegensatz zu den homogen durchgeführten Werken stellt sich bei anderen die Frage, die bei den Malern größerer Formate unabweisbar erscheint: Muß denn in einem Bild alles von einer Hand sein? Immer wieder gibt es auch bei Flegel Qualitätsunterschiede innerhalb eines Gemäldes – gleich, ob dieses von Meister oder Gehilfe gemalt ist. Ein solches herausfallendes Detail begegnet etwa in dem 1637 datierten »Stilleben mit Wein und Fischgericht« in Paris. Die Härte der Gefäßkonturen fällt mit einer starren und ungeschickten Lichtmodellierung zusammen. Ein Vergleichsdetail von einem ähnlichen Väschen kann die Diskrepanz demonstrieren (Abb. 97, 98). Alle übrigen Teile des Bildes sind von meisterlicher Ausführung.

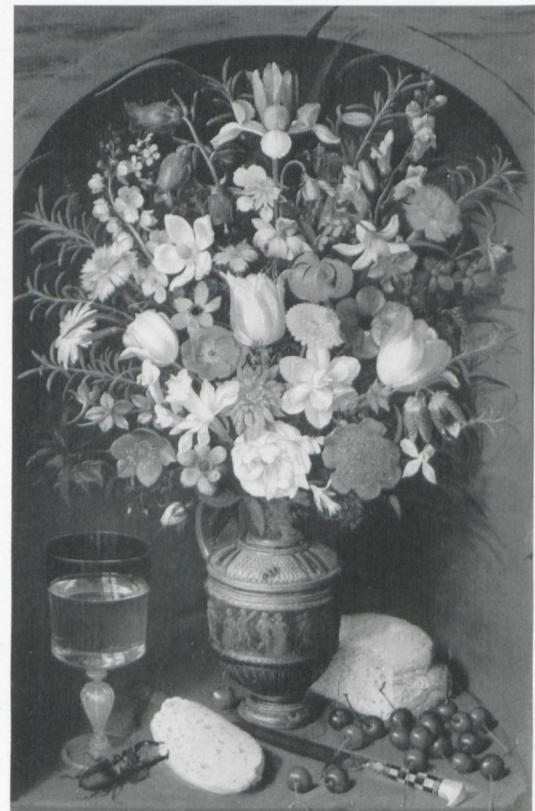
Ebenso auffallend ist die Wiedergabe des Glasgefäßes im Münchener »Stilleben mit Maus und Papagei« (Abb. 95). Die Maus dieses Bildes verweist sämtliche anderen Flegel-Mäuse in die Ränge der Gehilfenarbeit; und die meisten Nüsse, Gebäckstücke, Trauben und Porzellanschalen qualifizieren sich vor diesem Bilde ebenso. Einen superben Ausschnitt daraus zeigt Abb. 86. Doch trotz der Zugehörigkeit zur selben Bildfläche fehlen dem verzerrt projizierten und hartkantig mit dem Pinsel gezeichneten Glasgefäß die Materialkenntnis und die Nuancensicherheit Flegels. Es ist in schlichter Ausführung einfach nachträglich eingebaut. Mit dieser Beobachtung wird man wieder zurückverwiesen auf die Kompositionstechnik, die diese Bilder peu à peu entstehen ließen. Fehlende Mosaiksteine konnten im Einzelfall eben auch von einem Mitarbeiter nachgeliefert werden.

Nicht eingehen konnten wir in diesem Zusammenhang auf die vielen Repliken. Es genügen aber die Beobachtungen an abweichenden Motiven, um zu sehen, daß das ganz und gar Eigenhändige eben nur ein Teil der überlieferten Bildproduktion Flegels ist. Daß es einen »Flegel-Umkreis« auch schon am Anfang des Jahrhunderts gab, dafür spricht zum Beispiel das kürzlich im Handel aufgetauchte »Küchenstück« mit dem rätselhaften Monogramm, das »C. G.« oder »J. G.« gelesen werden kann.¹² Hier sind typische Flegel-Motive der frühen Zeit in einem verwandten Kompositionsschema verwertet. Es ist möglich, im Autor des Bildes einen verselbständigten Flegel-Gehilfen zu sehen. Aber auch ohne solche Spekulation ist ein gewisser Werkstattbetrieb anzunehmen. Flegel wird diesen nicht einzig und allein aufgenommen haben, um – wie überliefert – 1627 den dreizehnjährigen Jacob Marrel in die Lehre zu nehmen.

- 1 Ingvar Bergström, Dutch still-life painting in the seventeenth century, London, New York 1956 (Originaledition Stockholm 1947); Hairs 1955; Greindl 1956; Sterling 1956; Bott 1962, S. 27 ff.; Müller 1956; Horst Vey, »Gottfried von Wedig«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, S. 295 ff.; Vey 1963, S. 239 f.
- 2 Vgl. die Zuschreibungsbegründung für das neuauftauchte Bild, in: Grimm 1988, S. 200 f.
- 3 Privatbesitz, Öl auf Kupfer, 10,8x14 cm, monogrammiert »F.B.«, identifiziert von Segal 1988, S. 56 ff.
- 4 Seifertová 1991 a, S. 95.

- 5 Gesamtabbildung in: Kat. Lohr 1984, S. 144 u. 346.
- 6 Bott 1962, Nr. i mit Abbildung.
- 7 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.Nr. 22 32. Vgl. die Bemerkungen in: Katalog Alte Meister, bearbeitet von J. Lauts, Karlsruhe 1966, S. 285, mit dem Hinweis auf die Dokumentationsänderung des Gemäldes.
- 8 Greindl 1956, S. 193, Nr. 36.
- 9 Segal 1988, S. 64.
- 10 Grimm 1988, S. 209.
- 11 Gesamtabbildung bei Grimm 1988, S. 38.
- 12 Kat. Sotheby's, London, 9. Dezember 1992, Nr. 4.

Abb. 37 Georg Flegel, Blumenstrauß in
einer Nische, Öl auf Leinwand, 61 x 44 cm,
monogrammiert »GFt« (ligiert),
Privatbesitz





Kat.Nr. 10



Kat.Nr. 20



Kat.Nr. 31



Kat.Nr. 40



Kat.Nr. 53



Kat.Nr. 55



Kat.Nr. 58

58 Georg Flegel

STILLEBEN MIT FISCH

Öl auf Holz
19x24 cm

Signiert und datiert unten rechts:
G. Flegel pinx AET. 70 1/2 1637
Frankfurt/M, Historisches Museum,
Inv.Nr. B 55:4

Provenienz: 1955 Geschenk der
Farbwerke Höchst

Literatur: Kat. Frankfurt 1956, Nr. 50,
Abb. 18; Müller 1956, S. 139f.,
Kat.Nr. 13, Tafel 36; Schriften Frank-
furt 1958, Nr. 2, Tafel 2; Wett-
engl 1983, S. 111 f., 137 f., 220 f. m.
Abb. 44; Seifertová 1986, S. 81,
Abb. 5; Seifertová 1991 a, S. 90,
Abb. 25

Kat.Nr. 60

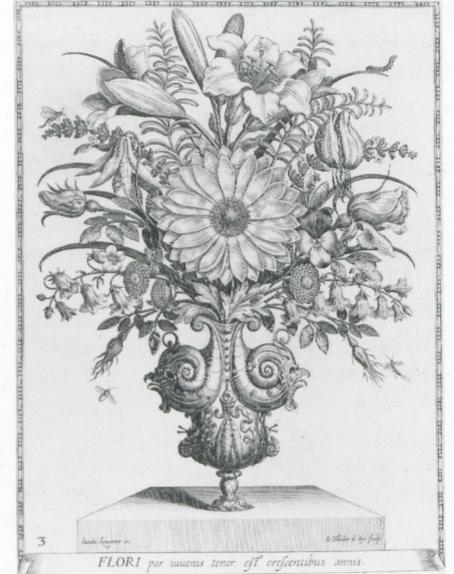




Kat.Nr. 111,1



Kat.Nr. 111,2



Kat.Nr. 111,3



Kat.Nr. 111,4



Kat.Nr. 111,5



Kat.Nr. 111,6



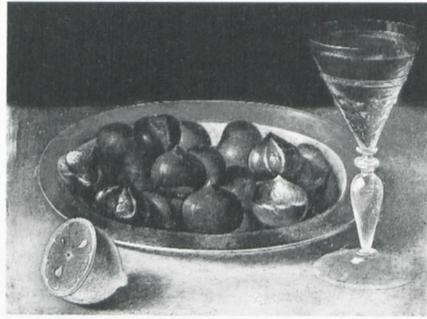
Kat.Nr. 132

136 **Jacob Kempener**
(tätig in Frankfurt/M um 1600)

**EINE SCHÜSSEL MIT KASTANIEN, EINE
HALBE ZITRONE UND EIN GLAS WEIN**

Öl auf Kupfer
14,6x21 cm
Frankfurt/M, Historisches Museum,
Inv.Nr. Pr. 306 (M 340)

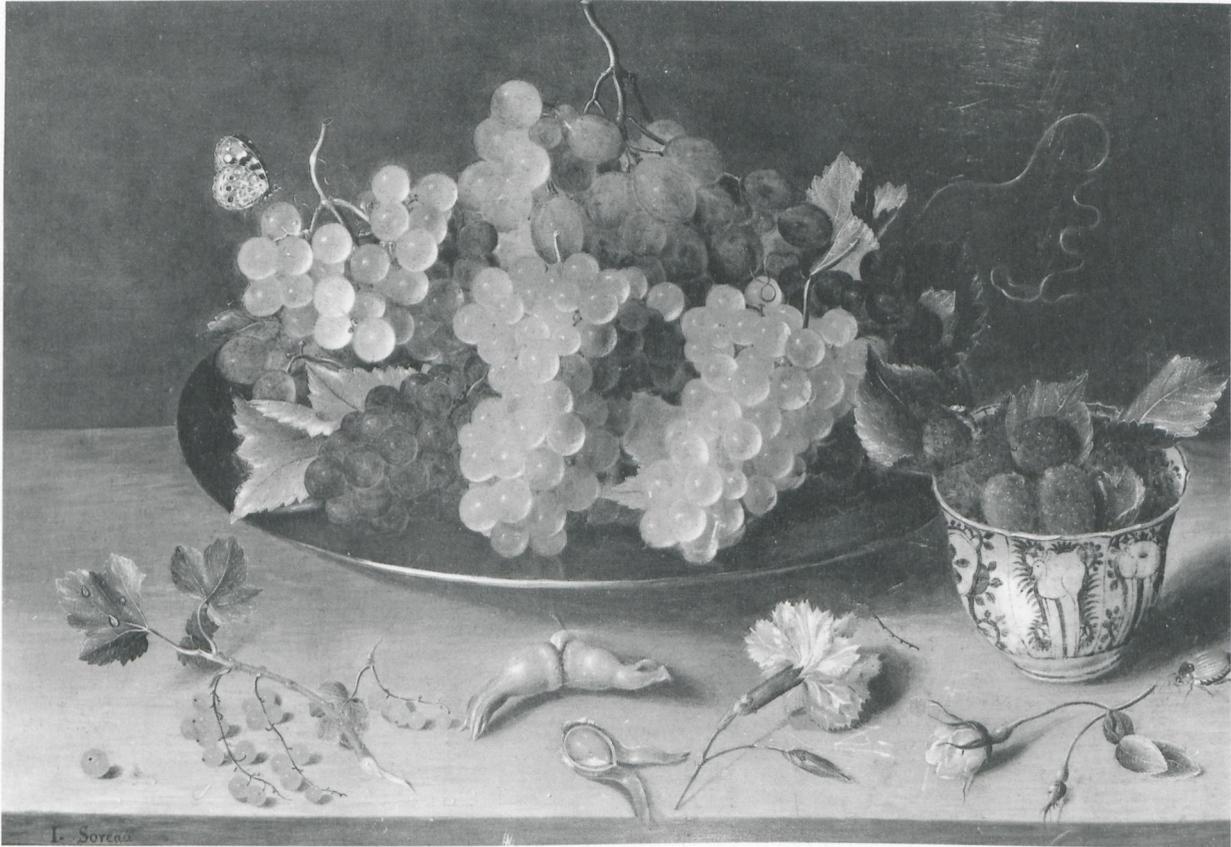
Literatur: Verzeichnis 1829, Nr. 340;
Passavant 1843, Nr. 306; Bott 1962,
S. 36; Kat. Frankfurt 1988, S. 70f.,
Nr. 340



Kat.Nr. 136



Kat.Nr. 144



Kat.Nr. 164