

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

## EIN SELBSTBILDNIS VON GEORG DESMARÉES

Die Hamburger Kunsthalle, die seit Alfred Lichtwarks Wirken einen guten Ruf als Pflegestätte norddeutscher Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts besitzt, hat nun kürzlich auch ein vollgewichtiges Werk der ganz anders gearteten süddeutschen Bildnismalerei des Rokoko erworben, ein Selbstbildnis ihres hervorragendsten Meisters Georg Desmarées (Abb. 1)<sup>1</sup>. Das Gemälde, dessen Autor in Vergessenheit geraten war, fügt sich den bisher bekannten sechs Selbstbildnissen von Desmarées als das späteste an und überragt diese – mit Ausnahme des Doppelporträts mit seiner Tochter Antonia von 1760 (Abb. 3) – an künstlerischer Bedeutung<sup>2</sup>. Schon das Format von 159 x 119,4 cm<sup>3</sup>, das die sonst bei Desmarées üblichen Maße eines Kniestückes übersteigt (das gleiche, das er auch für das Bild von 1760 wählte), betont den repräsentativen Anspruch des Gemäldes. Es ist undatiert, aber die – verglichen mit der Darstellung von 1760 – gealterten Züge des Malers deuten auf eine um mehrere Jahre spätere Entstehung. Dennoch wirkt Desmarées nicht greisenhaft, wozu der Bericht seines Freundes und Biographen Johann Kaspar von Lippert von 1771 über den damals Vierundsiebzighjährigen paßt: *Er genießt noch immer einer dauhaften Gesundheit, und dabey ist sein Eifer für die Kunst so groß und so warm, daß er noch immer unermüdet dieselbe studieret*<sup>4</sup>.

Der Maler hat sich von seinem gepolsterten Stuhl erhoben; der weite Mantel liegt mit seinem unteren Teil noch auf dem Sitz, so daß sich der Stoff von hier zur Schulter wie eine Schleppe spannt, den Umriß der Gestalt vergrößernd und zugleich eine für die Komposition wirksame Linie erzeugend. Unter dem Mantel wird vorn eine lange Weste mit vielen Knöpfen sichtbar, von denen oben und unten einige geöffnet sind, so daß die Säume sich gabeln und über der Brust ein weißes Hemd mit reich gefaltetem Jabot hervorquillt. Die Komposition ist auf diese Weise bereichert, und zugleich wird der Eindruck einer mit lässiger Selbstverständlichkeit getragenen Kleiderpracht hervorgerufen. In der Hand des schräg nach vorn ausgestreckten rechten Armes hält der Maler mit geziertem Griff den Malstock, den er wie einen Feldherrenstab aufgesetzt hat<sup>5</sup>. Mit der Linken faßt er die Palette und ein Bündel Pinsel. Auf der Leinwand, die rechts auf

<sup>1</sup> Die Provenienz des Bildes, das aus dem Hamburger Kunsthandel erworben wurde, läßt sich nicht weiter zurückverfolgen.

<sup>2</sup> a) Germanisches National-Museum, Nürnberg 1725, Brustbild. Siehe *Barock in Nürnberg 1600–1750*, Germanisches National-Museum Nürnberg 1962, Abb. 37 (= Anzeiger des Germanischen National-Museums 1962).

b) Burg Maienluft bei Wasungen, de Marées, Brustbild, Miniatur. Abb. in: Carl Hernmarck, *Georg Desmarées. Studien über die Rokokomalerei in Schweden und Deutschland*, Upsala 1933, Tf. LIV.

c) Slg. von Welz, München, Kniestück. Abb. in: Hernmarck 1933, Tf. XXIX.

d) Verschollen; reproduziert in einem Schabkunstabblatt von J. J. Haid. Abb. in: Hernmarck 1933, Titel. Kopie von G. Fischer: *Städt. Kunstsammlungen Bonn*. Abb. in: Walter Holzhausen, *Kurkölnische Hofmaler des 18. Jahrhunderts*, Köln 1957, S. 5.

e) Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 1760, Kniestück mit seiner Tochter Antonia. Abb. 3.

f) 1933 Kunsthandel München, Wiederholung von e) als Brustbild.

<sup>3</sup> Die Leinwand ist bei einer vermutlich mehrere Jahrzehnte zurückliegenden Restaurierung auf eine Sperrholzplatte aufgeklebt worden. Der Rahmen, in dem das Bild erworben wurde, stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.

<sup>4</sup> Johann Kaspar Lippert, Anmerkungen zur Lebensgeschichte des churbayerischen ersten Hofmalers Georg de Marées, in: *Augsburgerische Kunstzeitung* II, 1771, XXIV. Stück, S. 190.

<sup>5</sup> Die Anordnung des Malstockes erinnert an ein Bildnis des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern von Joseph Vivien in Schloß Nymphenburg, mit dem auch in der Gesamthaltung Ähnlichkeiten zu beobachten sind. Abb. in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 14, 1963, S. 69.



1. GEORG DESMARÉES, SELBSTBILDNIS  
Hamburger Kunsthalle

der Staffelei steht, läßt sich in andeutender Skizzierung eine Madonna mit dem Christusknaben erkennen, der in der erhobenen rechten Hand ein kleines Kreuz hält. Der mit einer weißen Perücke bedeckte Kopf des Malers wendet sich etwas nach rechts dem Betrachter zu. Der Mund ist verschlossen. Im Ausdruck des Gesichtes vereinen sich Festigkeit und Selbstbewußtheit mit freundlicher Milde.

Das Kolorit des Bildes ist konsequent aus den Farben des Kopfes entwickelt. Das Rehbraun des Mantels mit den ins Kupferfarbene spielenden Lichtern wandelt den Ton der Schattenpartien des Gesichtes ab. Das Weiß der Perücke wiederholt sich im Jabot und in den Manschetten des Hemdes, leicht ins Graugrüne gebrochen, in der seidenen Weste und dem gleichfarbigen Futter des Mantels und, zum hellsten Ton gesteigert, in dem Weiß auf der Palette, neben dem ein Zinnober aufleuchtet, das ebenfalls eine Antwort im Inkarnat findet. Das Olivgrün der Augen begegnet verwandt in dem gerafften Vorhang, silbriger im Polster des Sessels und schwärzlich in der Nackenschleife der Perücke. Der Hintergrund besteht aus einer Mischung des Olivtones mit dem Braun des Rockes. Das Schwarz der Pupille schließlich findet eine Entsprechung in der Farbe der Hose.

Dieser farbige Klang wirkt um so harmonischer, als die Unterschiede des Stofflichen nur andeutungsweise wiedergegeben sind und die materielle Assoziation des Betrachters überall mehr oder weniger die für Desmarées charakteristische wollige Weichheit ist. Auch die lineare Komposition meidet Kontraste. Die beherrschenden Linien sind parallele Schrägen, die ein flächiges Rautenmuster über das Bild legen und nirgends in die Tiefe stoßen. Farbgebung, stoffliche Homogenität und lineares Bildornament wirken auf diese Weise zusammen und geben dem Gemälde einen dekorativen Charakter.

Im Aufbau seines Porträts bezieht sich Desmarées auf fürstliche Repräsentationsbildnisse, wie er sie als bayerischer und kölnischer Hofmaler in großer Zahl geschaffen hat. Seit Rigaud ist es ein beliebtes Motiv, den Dargestellten zu zeigen, wie er sich eben von seinem Sessel erhoben hat und im Begriff ist, sich mit majestätischem Schritt nach vorn zu bewegen<sup>6</sup>. Durch die Vorstellung, daß der Porträtierte einen Augenblick zuvor noch gesessen hat, wird seine aufrechte Haltung unterstrichen. Der Zustand wird als Phase einer Bewegung gedeutet, ein Verfahren, das vielfach im spätbarocken Bildnis zu beobachten ist. Auf diese Weise gewinnen die Körperhaltungen eine Dynamik, die den Raum zu beherrschen imstande ist und die Voraussetzung für die Vergrößerung des Formates schafft. Dadurch wiederum wird die dekorative Funktion des Bildes in der Architektur unterstützt.

Desmarées hat dieses Standmotiv in besonders wirkungsvoller Weise in seinem in Schloß Brühl befindlichen und 1746 datierten Bildnis des Kurfürsten Clemens August von Köln benutzt (Abb. 2). Vielleicht hat Desmarées bewußt auf dieses Bildnis angespielt, das einen Höhepunkt seines Schaffens markiert<sup>7</sup>. Der prunkliebende Kurfürst hatte dem Maler die Gelegenheit zur äußersten Entfaltung seiner dekorativen Fähigkeiten im Porträt gegeben, wie sie ihm weder durch dessen Bruder Karl Albert von Bayern noch durch seinen Neffen Max III. Joseph in München geboten worden war. Die rund einhundert Werke, die im Nachlaßverzeichnis Clemens Augusts unter dem Namen von Desmarées aufgeführt sind, geben eine Vorstellung davon, zu welcher Aktivität der Bonner Hof den Künstler bei seinen dortigen Aufenthalten von 1745 bis 1749 und von 1753 bis 1754 anspornte<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Vgl. Rigauds Bildnis Philipps V. von Spanien von 1700 im Louvre. Die unmittelbare Anregung zu dem Clemens-August-Porträt ging vermutlich von dem um 1728 gemalten Paradebildnis Ludwigs XV. von Jean-Baptiste Vanloo aus, von dem sich in Schloß Brühl eine Kopie befindet (Abb. in: *Kurfürst Clemens August*, Ausstellung in Schloß Augustusburg zu Brühl 1961, Abb. 47).

<sup>7</sup> Zur Datierung und über Repliken siehe Holzhausen 1957, S. 23, 24.

<sup>8</sup> Richard Paulus, *Der Bildnismaler George de Marées*, München 1913, S. 22.



2. GEORG DESMARÉES,  
KURFÜRST CLEMENS  
AUGUST VON KÖLN, 1746  
Schloß Augustusburg, Brühl

Im Clemens-August-Porträt von 1746 sind die theatralischen Mittel des spätbarocken Paradeporträts in äußerster Steigerung noch in einer Zeit angewandt, als in Frankreich und an den aufgeklärteren Höfen Deutschlands bereits eine schlichtere Auffassung des Herrscherporträts, die auf eine glaubhafte Charakterisierung der Persönlichkeit abzielt, sich durchzusetzen begann. Bei Desmarées wird der Herrschaftsanspruch des absolutistischen Souveräns noch durch seine Darstellung in einer wirklichkeitsfremden, rational nicht verstehbaren Situation illustriert. Der Kurfürst befindet sich in einer weder als Außenraum noch als Interieur zu bezeichnenden Umgebung, die mit Prunkmöbeln, Draperien und einer – architektonisch gesehen – funk-



3. GEORG DESMARÉES,  
SELBSTBILDNIS MIT DER  
TOCHTER ANTONIA, 1760  
Bayer. Staatsgemälde-  
sammlungen München

tionslosen Säule ausgestattet ist. Die Aktion des Porträtierten ist unkonzentriert, nach mehreren Seiten ausfahrend. Blick und Gesten stehen in keinem Zusammenhang und sollen dadurch den Eindruck einer fast übermenschlichen Fähigkeit, mehrere gleichzeitig bewirken zu können, erzeugen. Die von geheimnisvollen Kräften heftig bewegten Draperien unterstreichen den überwirklichen Zug des Porträts, dem Desmarées in einer künstlerischen Folgerichtigkeit die Lebendigkeit des individuellen Gesichtsausdruckes opfert. Der Kopf des Kurfürsten erscheint recht nichtssagend. Das Kolorit des Bildes ist reich an kontrastierenden Klängen und steigert so den Eindruck von Pracht.

Das Selbstbildnis nimmt sich neben dem Clemens-August-Porträt zwar weit weniger prunkvoll aus, den-

noch sind die gemeinsamen Züge evident. Der Gestalt ist auch hier durch eine irrationale Situation würdevolle Distanz verliehen. Die Szene ist einer deutlicheren Vergegenwärtigung durch den Betrachter entzogen. Der Maler ist keinesfalls bei der Arbeit dargestellt; schon die Kleidung wäre hierfür unzweckmäßig. Daß der Mantel über dem rechten Ellbogen gebauscht ist und nur durch einen Druck des Armes in dieser Lage gehalten werden kann, dient ebenso wie der Faltenwurf unterhalb des Armes lediglich einer Bereicherung der Form und hat keine erkennbare sachliche Ursache<sup>9</sup>. Die Werkzeuge seines Berufes führt der Maler nicht im Gebrauch vor, sondern wie Insignien einer Würde. Die Staffelei mit dem begonnenen Bild schafft weder eine klare Räumlichkeit noch tritt sie in eine Beziehung zur Bewegung des Malers; und daß dieser sich von seinem Sessel erhoben hat, dient keiner erkennbaren Absicht. Auch der Ausdruck des Gesichtes, obgleich sprechender als der des Kurfürsten, besitzt dennoch eine vergleichbare Zurückhaltung und Unpersönlichkeit, die nichts von Selbsterforschung vor dem Spiegel verrät. All diese Eigenschaften des Bildes betonen das dem Fürsten in gewisser Hinsicht verwandte Herausgehobensein des Künstlers aus der Alltäglichkeit.

Die Reihe der bürgerlichen Porträts von Desmarées, insbesondere seiner Künstlerbildnisse, zeigt, daß er durchaus nicht schematisch Typen des höfischen Repräsentationsporträts für bürgerliche Bildnisse in Anspruch nahm, sondern die bereits geprägten Formen des Porträts mit Bedacht zu bestimmten Aussagen verwendete. Das Studium sowohl van Dycks und der auf ihm fußenden Franzosen Largillierre und Rigaud wie auch des großen Realisten Kupetzky, die Eindrücke seiner Lehrzeit bei Martin van Meytens d. Ä. in Schweden und die Erfahrungen seiner Reisen nach Amsterdam, Rom und Venedig vermittelten Desmarées eine breite Kenntnis von Typen des bürgerlichen und höfischen Porträts. Der Vergleich des Hamburger Selbstbildnisses mit dem Münchner von 1760 (Abb. 3) mag zeigen, welche Beweglichkeit des Ausdrucks er sich trotz der im 18. Jahrhundert herrschenden Schematisierung des Porträts bewahrt hat<sup>10</sup>.

Das Motiv des ungezwungenen Sitzens mit übereinandergeschlagenen Beinen vor der Staffelei, die spontane Gestik und Wendung des Kopfes, der Kasten mit Pinseln und Flaschen rechts vor dem Sessel geben der Darstellung eine erzählerische Note. Der Maler blickt auf den Betrachter, der, wie das häufig bei Selbstporträts von Bildnismalern vorkommt, auf diese Weise in die Rolle des Porträtmodells versetzt wird. So entsteht ein wechselseitiger Kontakt zwischen Maler und Betrachter, bei dem jeder von beiden sowohl Subjekt als auch Objekt der Betrachtung ist. Gleichzeitig greift Desmarées zur Palette, die ihm seine Tochter Antonia reicht. Was jedoch auf den ersten Blick als genrehafte Szene verstanden werden könnte und an Selbstbildnisse Kupetzkys mit Familienangehörigen erinnert, erhält durch das Distichon auf dem Blatt Papier am vorderen Bildrand und die Maske, die die Tochter vor der Brust trägt, eine gedankliche Vertiefung. Das Distichon lautet: *Nil Aurum, nil Pompa Juvat, nil Sanguis Avorum / Excipe virtutem, caetera Mortis erunt.* (Nicht Gold noch Pracht helfen, nicht vornehme Abkunft, außer der Tugend, das Übrige ist dem Tode verfallen.)<sup>11</sup> Mit Virtus ist in diesem Fall die Tüchtigkeit des Künstlers gemeint, die, über bloße Geschicklichkeit hinausgehend, einen moralischen Wert darstellt. Die Maske, die an einer goldenen Kette hängt, macht die Tochter zu einer Allegorie der Pictura. Nach Ripa<sup>12</sup> bedeutet die Maske in diesem Zusammenhang die nachahmende Tätigkeit des Malers, wodurch der Begriff der Virtus des Künstlers noch genauer

<sup>9</sup> Ein Pentiment an dieser Stelle deutet darauf hin, daß die Kante des langen Mantels zunächst senkrecht herabfallen sollte. Desmarées hätte dann auch den S-förmig geschlungenen Saum und das Innenfutter nicht zeigen können.

<sup>10</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 42, 159 x 119 cm.

<sup>11</sup> Der freundlichen Auskunft von Frau C. Sperlich, Berlin, und Herrn Prof. Ünnerfors, Berlin, verdanke ich den Hinweis, daß es sich bei dem Distichon nicht um klassisches Latein handelt.

<sup>12</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, Perugia 1766, IV, S. 386.

präzisiert ist. David Klöcker Ehrenstrahl, der das Ansehen der schwedischen Porträtmalerei des Barock begründete, hat das Motiv des Selbstbildnisses, dem eine Pictura Pinsel und Palette reicht, 1691 in einem Bild im Stockholmer Nationalmuseum verwendet, jedoch Pictura ohne das Abzeichen der Imitatio, statt dessen aber in Begleitung der Phantasia dargestellt<sup>13</sup>. Die Maske bei Desmarées mag daher als ein Bekenntnis zur Wahrhaftigkeit des Bildnisses gegenüber dem idealisierenden Porträtstil Ehrenstrahls gewertet werden. Dem würde die Natürlichkeit der Szene bei Desmarées entsprechen. Obgleich auf Elemente des heroisierenden Porträts in der Art Rigauds nicht gänzlich verzichtet ist – die bewegte Draperie des Mantels gehört beispielsweise zu dessen Vokabular –, so ist doch der Sentenz des Distichons im allgemeinen Rechnung getragen. Das wird deutlich bei Vergleichen mit Selbstbildnissen Rigauds oder Largillieres.

Desmarées folgt hier freilich auch dem gewandelten Geschmack seiner Zeit. Vorausgesetzt, daß Max III. Joseph von Bayern, der das Bild 1760 für die Schleißheimer Galerie kaufte<sup>14</sup>, auch den Auftrag dazu gegeben hat, könnte der Charakter des Porträts auf den Lebens- und Regierungsstil des Kurfürsten abgestimmt sein, der prunkvolle Repräsentation, wie sie sein Vater und sein Onkel Clemens August schätzten, nicht mehr zuließ.

Das spätere Hamburger Selbstbildnis scheint in seiner zeremoniellen Förmlichkeit und der Distanz zum Betrachter dem Gedanken des Münchner Porträts in gewisser Weise zu widersprechen. Es wirkt dadurch altertümlicher und steht französischen Selbstbildnissen der Régence-Zeit näher. Die selbstbewußte Haltung, die sich in Positur und Kleidung zeigt, darf dennoch nicht als Ausdruck sozialen Prestiges mißverstanden werden. Man weiß, daß der Maler im Alter nicht mit Reichtümern gesegnet war<sup>15</sup>, und wie fern ihm jede Geltungssucht lag, bezeugt Lippert, der in einer Anmerkung seiner Biographie auf den Irrtum eingeht, der Name Desmarées enthalte ein Adelsprädikat: *Herr Marees will durchaus nicht von Adel seyn, wie er uns eben zu wissen macht. Er ist zu vernünftig, als daß er sich eines Vorzuges bedienen sollte, der nur aus der heutigen Gewohnheit, die so viele Leute adelt, entstanden ist*<sup>16</sup>. Die Selbstbewußtheit, die der Maler zur Schau trägt, muß vielmehr als Stolz auf seine Virtus und die vornehme Kleidung als ein Abzeichen der Würde des Künstlerstandes gedeutet werden. Was der Erscheinung des Künstlers Glanz verleiht, beruht einzig auf den Vorzügen seiner Person, nicht auf Reichtum, Ämtern oder vornehmer Abstammung. Deshalb sind die Elemente des barocken Repräsentationsporträts im wesentlichen auf die Figur des Künstlers beschränkt, zu der die Kahlheit des Raumes in einem Gegensatz steht. Die Vorhangdraperie ist malerisch kaum entwickelt, und auf andere sonst übliche Versatzstücke wie Säule oder Pilaster und kostbares Mobiliar ist verzichtet. Darin macht sich der Abstand von den Selbstbildnissen Rigauds oder Largillieres bemerkbar.

Desmarées möchte jedoch nicht nur seinen Rang als Künstler betonen, er weist mit dem Madonnenbild auf der Staffelei auch auf seine Religiosität hin, für deren Ernsthaftigkeit Lippert einige biographische Details beibringt<sup>17</sup>. Er berichtet, Desmarées habe als reformierter Protestant während seines Aufenthaltes in Rom

<sup>13</sup> Abb. in: Axel Sjöblom, *David Klöcker Ehrenstrahl*, Malmö 1947, Taf. bei S. 60. Auch auf dem Bildnis Ehrenstrahls ist auf einem Zettel eine Inschrift angebracht: *Immortales pinge Majestatum laudes*. Das Selbstbewußtsein des Künstlers beruht bei Ehrenstrahl also bezeichnenderweise auf seinem Amt als Hofmaler. Georg Karl Urlaub hat sich in seinem um 1774 gemalten Selbstbildnis mit seiner Gattin, die ihm Pinsel und Palette reicht (Gemäldegalerie Berlin-Dahlem; Abb. in: *Staatliche Museen Berlin. Die Gemäldegalerie. Die deutschen und altniederländischen Meister*, Berlin 1929, S. 144), auf das Münchner Selbstporträt von Desmarées bezogen, dabei jedoch auf jede allegorische Zutat verzichtet.

<sup>14</sup> Paulus 1913, S. 24. Das Bild wurde am 13. 12. 1760 mit dem hohen Preis von 400 fl bezahlt.

<sup>15</sup> Paulus 1913, S. 27; Hernmarck 1933, S. 25.

<sup>16</sup> Lippert 1771, S. 190.

<sup>17</sup> Lippert 1771, S. 189–192.



4. CHRISTIAN WINK,  
DER HOFMALER DESMARÉES  
MIT EINEM BILDNIS WINKS, 1771  
Bayer. Staatsgemäldesammlungen München

1726 und 1727 bei religiösen Disputen seinen Glauben so heftig verteidigt, daß er den Zorn seiner Kontrahenten erregte und genötigt war, Rom zu verlassen. In München sei er zum katholischen Glauben übergetreten und habe spätere Zweifel an der Richtigkeit dieses Schrittes nur nach langen Diskussionen mit einem Jesuitenpater überwinden können. Es hätte für den Künstler nahegelegen, seine Stellung als bayerischer Hofmaler dadurch zu illustrieren, daß er auf der Staffelei ein Porträt eines seiner fürstlichen Auftraggeber darstellt, wie das zum Beispiel auf Selbstbildnissen von Joseph Vivien<sup>18</sup>, Jan Frans van Douven<sup>19</sup>, Johann Gottfried Auerbach<sup>20</sup> oder Johann Christoph Morgenstern<sup>21</sup> vorkommt. Er legt jedoch Wert darauf, als

<sup>18</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, mit dem Bildnis Max Emanuels von Bayern. Abb. in: *Müchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 14, 1963, S. 157.

<sup>19</sup> Kunstmuseum Düsseldorf, mit dem Bildnis des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und seiner Gemahlin Anna Maria Louise. Abb. in: Ludwig Goldscheider, *Fünfhundert Selbstbildnisse*, München 1936, S. 283, irrtümlich als Adriaen van der Werff.

Maler religiöser Themen gesehen zu werden, obgleich diese Bilder in seinem Oeuvre weit weniger Raum einnehmen als seine Porträts. Lippert verzeichnet 33 größere Bilder religiösen Inhaltes neben *sehr vielen Andachtsbildern*<sup>22</sup>. Ob das skizzierte Bild auf der Staffelei als ausgeführte Komposition existierte, läßt sich nicht klären. Von den beiden Madonnendarstellungen, die Lippert in seinem Katalog aufführt, ist die eine verschollen<sup>23</sup>, die andere, erhaltene, im Kloster der Klarissinnen in München zeigt eine völlig verschiedene Komposition<sup>24</sup>.

Das keineswegs vollständige Werkverzeichnis Lipperts von 1771 führt zwei Selbstbildnisse auf, das der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1760 und *sein eigenes Porträt, wie er vor der Staffelei steht, und im Begriff ist, ein Frauenzimmer zu malen*<sup>25</sup>. Diese Erwähnung läßt sich auf keines der anderen fünf bekannten Selbstbildnisse beziehen. Obgleich das Gemälde auf der Staffelei als das Bild eines Frauenzimmers bezeichnet ist, spricht manches dafür, daß dennoch das Hamburger Porträt gemeint ist. Lippert mag sich, als er das Verzeichnis verfaßte, auf eine ungenaue Erinnerung verlassen haben, zumal das Kind nur flüchtig skizziert ist. Ein so anspruchsvolles Bildnis wird er kaum als unwichtig beiseite gelassen oder übersehen haben wie die kleineren Selbstbildnisse aus früheren Jahren, als er den Maler noch nicht persönlich kannte.

Ein letztes Argument dafür, daß Lippert das Hamburger Bild gekannt hat, liefert ein kleines von Christian Wink gemaltes Bildnis von Desmarées (Abb. 4), das von dem Selbstbildnis abgeleitet ist<sup>26</sup>. Dieser Zusammenhang, der nochmals den Rang des Desmaréesschen Bildes unterstreicht, dürfte Lippert nicht unbekannt gewesen sein, da er selbst der Auftraggeber des Porträts von Wink war. Es ist 1771 datiert, woraus sich ein terminus ante für die Entstehung des Hamburger Bildnisses ergibt. Damit ist auch die Möglichkeit ausgeschlossen, es könne nach dem Erscheinen von Lipperts Biographie gemalt worden sein.

Das Porträt Winks wurde als Gegenstück zu einem bereits 1768 von Johann Jakob Dorner d. Ä. geschaffenen Porträt des Kupferstechers Johann Georg Wille gemalt<sup>27</sup>, zu dem Lippert ebenso wie zu Desmarées in freundschaftlicher Beziehung stand<sup>28</sup>. Wink war dadurch in der Anlage seines Bildes auf diesen genrehaften Typus holländischer Herkunft festgelegt und zu einer Darstellung gezwungen, die den Kern des Gedankens von Desmarées veränderte. Die Abweichungen können nochmals die Eigenart des Hamburger Bildes verdeutlichen.

Wink hat die Madonnendarstellung durch sein eigenes Porträt ersetzt und dem Bildnis von Desmarées damit den bekenntnishaften Charakter genommen. Ein Porträt Winks von Desmarées ist weder erhalten noch von Lippert erwähnt, so daß es sich hier wohl um eine Erfindung Winks handeln dürfte. Die Idee des Doppelporträts, bei dem der eine der Dargestellten als Bild im Bild erscheint, ist besonders durch Kupetzky in der deutschen Bildnismalerei des 18. Jahrhunderts verbreitet worden. Sie bot sich besonders dort an, wo ein Künstler sich selbst in einer Beziehung zu einer anderen Person darstellen wollte. Die verschiedenen

<sup>20</sup> 1914 im Besitz des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha, mit dem Profilbildnis der Kaiserin Elisabeth Christine. Abb. in: Georg Biermann, *Deutsches Barock und Rokoko*, Leipzig 1914, I, Abb. 364.

<sup>21</sup> 1914 im Besitz von F. E. Morgenstern, Frankfurt, mit dem Bildnis des Fürsten Johann Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt. Abb. in: Biermann 1914, I, Abb. 363.

<sup>22</sup> Lippert 1771, S. 206, 207.

<sup>23</sup> Lippert 1771, S. 206, Nr. 7.

<sup>24</sup> Nr. 18. Beschrieben bei Hernmarck 1933, S. 219, Nr. E 4.

<sup>25</sup> Lippert 1771, S. 206.

<sup>26</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. L 541. Öl auf Zinkblech, 33 x 25,5 cm. Bis 1937 im Bayerischen Nationalmuseum, vgl. *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums* VIII, 1908, Nr. 206.

<sup>27</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. L 540.

<sup>28</sup> Richard Paulus, Johann Jakob Dorner d. Ä., in: Thieme-Becker IX, 1913, S. 481.

Realitätsebenen innerhalb eines solchen Doppelporträts ermöglichten es, respektvolle Distanz und Vertrautheit zugleich auszudrücken. So ist Winks Porträt als eine Huldigung an den 41 Jahre älteren Kollegen zu verstehen, zu dem er selbst sich nicht ohne Stolz in eine Beziehung setzt<sup>29</sup>. Wink hat sich in vielen Einzelheiten, namentlich in der Kleidung, an das Hamburger Selbstbildnis gehalten; auch das Braun des Mantels hat er übernommen, und nur das Grauweiß der Weste ist um einer lebhafteren Farbigkeit willen in ein Hellblau verändert und durch Goldstickerei belebt. Alle formalen Mittel zur Idealisierung der Gestalt sind jedoch beiseite gelassen. Die unterschiedlichen Qualitäten des Stofflichen sind herausgearbeitet, das Gewand fällt natürlich, die Haltung ist gelockert, auf bedeutungsvolle Gesten ist verzichtet, das Gesicht ist schärfer durchgezeichnet und die Malerwerkzeuge werden so gehalten, daß man sich vorstellen kann, der Maler habe eben für einen Moment die Arbeit an dem Bild auf der Staffelei unterbrochen. Alles Irrationale der Situation, soweit es die Gestalt selbst betrifft, ist abgestreift, dafür ist die Umgebung, die bei Desmarées ganz einfach behandelt war, durch die reichen Architekturformen im Sinne des höfischen Repräsentationsporträts aufgefaßt. Abgesehen von der Anwendung dieser barocken Formeln ist Wink durch seine größere Natürlichkeit der modernere Künstler. Das Bild von Desmarées, der bereits innerhalb seiner Generation konservativ eingestellt war, repräsentiert einen Stil, der in Deutschland bereits seit fast zwei Jahrzehnten überholt war, aber es ist im künstlerischen Rang dem Bild des Jüngeren überlegen, da jede seiner Formen in souveräner Weise zum Ausdruck eines Gedankens benutzt ist.

Die Frage, für wen Desmarées sein spätes Selbstbildnis gemalt hat, kann einstweilen nur mit Vermutungen beantwortet werden. Der repräsentative Charakter läßt daran zweifeln, daß der Maler es für sich selbst oder einen seiner bürgerlichen Freunde geschaffen hat. Eher möchte man an die Bestimmung für einen dem Künstler nahestehenden fürstlichen Sammler denken und auch in dieser Hinsicht das Bild in einer Parallele zu dem von Max III. Joseph von Bayern erworbenen Münchner Selbstbildnis sehen.

Unter den Fürstlichkeiten, zu denen Desmarées in seinen letzten Jahren in Beziehung stand, käme am ehesten Maria Antonia Walpurgis, die Schwester des bayerischen Kurfürsten und Witwe des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen in Betracht. Die vielseitig begabte Fürstin hat 1770 in München bei Desmarées Malunterricht erhalten<sup>30</sup> und mehrere Werke ihres Lehrers kopiert, darunter auch ein Selbstbildnis. Die Kopie wurde 1773 auf der alljährlichen Kunstaussstellung der Dresdner Akademie der Öffentlichkeit gezeigt und von einem Kritiker überschwenglich gerühmt<sup>31</sup>. Desmarées hat seinerseits seine Schülerin porträtiert<sup>32</sup>. Das Bild ist verschollen ebenso wie eine Heilige Familie, die er für die Kurfürstin geschaffen hat<sup>33</sup>. Daß Maria Antonia auch ein Selbstbildnis von Desmarées besaß, wäre bei dieser engen Beziehung gut denkbar. Das Hamburger Selbstporträt entstand in der Zeit, als die Kurfürstin Schülerin von Desmarées war, und in seiner betonten Förmlichkeit würde es zu der konservativen künstlerischen Haltung des sächsischen Hofes passen.

<sup>29</sup> Desmarées schätzte Wink als Maler sehr hoch (siehe Paulus 1913, S. 23). 1769 heiratete Wink die Tochter des mit Desmarées eng befreundeten Medailleurs Schega.

<sup>30</sup> Paulus 1913, S. 17, 26.

<sup>31</sup> *Neue Bibliothek der schoenen Wissenschaften und freyen Künste* 17, 1775, S. 142: *Noch immer erinnere ich mich bey dieser Gemäldeausstellung zuerst an unser gemeinschaftliches und inniges Entzücken, als wir in dem Professorsaal das Bildniß des Herrn Desmarées, von Ihro Durchl. der verwittweten Churfürstin gemalt erblickten. Wie kühn, wie schön ist nicht die lokalische Harmonie in diesem Gemälde, welche Wirkung, welcher sanfte und doch nicht verzagte Pinsel! Der sehr fähige Künstler so wohl als der minder geübte müssen sich darüber freuen. Der erstere, daß seine Talente erkannt und geschätzt werden, der andere aber, daß er durch kräftige Unterstützung und ein solches Beyspiel zum Miteifer angefeuert wird.* Siehe auch Hermark 1933, S. 149.

<sup>32</sup> Paulus 1913, S. 26. 1762 erhielt Desmarées bereits Bezahlung für Bildnisse Maria Antonias und ihres Gemahls.

<sup>33</sup> Lippert 1771, S. 207, Nr. 23.