



Das Künstlerfest als (Verkaufs-) Bühne des Malerfürsten Schlaglichter zur Vorgeschichte

Andreas Tacke

Aus historischer Perspektive betrachtet, sind die rauschenden Feste der Malerfürsten Ausdruck einer Krisenbewältigung. Denn auch sie boten die Bühne für eine gesteigerte Form der Selbstdarstellung, zu der auch die prachtvollen Künstlerhäuser gehörten, die das Bühnenbild abgaben. All dies gehörte nämlich zur modernen Art der Selbstvermarktung, und diese war nicht primär Demonstration individuellen Geltungsbedürfnisses, sondern eine notwendig gewordene Reaktion auf einen sich verändernden Kunstmarkt, der sich als Konsequenz aus der Napoleonischen Gesetzgebung (dem *Code civil*) für den bildenden Künstler ergab. Wobei, wie bei allen historischen Prozessen, die Übergänge fließend waren. Die Künstlerfeste sind demnach Teil eines Transformationsprozesses von der Vormoderne hin zur Moderne und damit Ausdruck der ›Longue durée‹, eines Europas mit Strukturen langer Dauer.

1 Friedrich August von Kaulbach,
Plakat für das Künstlerfest »In
Arkadien«, 1898 (Kat. 274)

Schon die nobilitierende Verwendung des Begriffs »Malerfürst« ist eine Besonderheit dieser Krisenbewältigung. Zudem sollte er historische Legitimation erhalten, indem verehrte Künstler, wie Peter Paul Rubens (1577–1640), damit rückwirkend ebenso tituliert wurden wie man ihnen Denkmäler setzte. Zu diesem Kontext gehören auch jene Darstellungen in der Kunst bzw. der Festkultur des Historismus, die Begegnungen zwischen Künstler und Fürst zeigen – quasi auf Augenhöhe. Beispielsweise zwischen Albrecht Dürer (1471–1528) und Kaiser Maximilian I. (1459–1519), Tizian (1477/90–1576) und Kaiser Karl V. (1500–1558) oder dem flämischen Maler Van Dyck (1599–1641) und dem englischen König Charles I. (1600–1649).

Weder die Künstler des Mittelalters oder der Frühen Neuzeit noch des 19. Jahrhunderts hatten in einer festgefügt (und gottgewollten) Standesgesellschaft etwas mit dem Rang eines ›Fürsten‹ zu tun oder begegneten Herrschern auf Augenhöhe. Ganz im Gegenteil waren sie bis um 1800 dem Stand der Handwerker zugeordnet, somit in die Gilden/Zünfte eingegliedert und dadurch am unteren Ende der Ständepyramide angesiedelt. Und hier (unten) sind nun die historischen Wurzeln für jenen Baum zu finden, der die Bühnenbretter liefern wird, auf denen sich die Künstlerfeste der Malerfürsten zukünftig abspielen sollten.

Bühne frei! Prolog

»Am Anfang war Napoleon.«¹ Denn dieser hob eine über Jahrhunderte währende Rechtstradition mit der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches aus den Angeln, löste damit die Handwerkszünfte ebenso wie den Zunftzwang auf und führte Gewerbefreiheit und freie Berufswahl ein. Hiervon betroffen waren auch die bildenden Künstler. Einerseits erlangten sie nun die über Generationen geforderte ›Freiheit der Kunst‹, andererseits aber mussten sie nun den Preis für den Wegfall aller Vorteile zahlen, die ihnen die Gilden geboten hatten, was erneut ›Künstlerklagen‹² nach sich zog.

Um dies zu verstehen, muss man den Blick weg vom ›Geniekult‹ hin zur sozialen Wirklichkeit des Künstlers im Mittelalter und der Frühen Neuzeit wenden. Denn der Beruf des Malers oder Bildhauers war der eines Handwerkers. So musste auch der bildende Künstler – zugelassen waren nur Männer – eine von den Zünften kontrollierte Ausbildung durchlaufen, nach dem Abschluss seiner Lehrzeit auf eine mehrjährige Gesellenwanderschaft gehen, nach seiner Rückkehr eine Meisterprüfung ablegen und ein ›Meisterstück‹³ verfertigen. Erst dann konnte er, nachdem er zuvor geheiratet hatte, als Meister eine eigene Maler- bzw. Bildhauerwerkstatt führen.⁴ Auch der Ankauf seiner Arbeitsmaterialien war reguliert, ebenso wie der Verkauf seiner Kunstwerke selbst. Dieses Regelwerk wurde in Handwerksordnungen festgehalten.⁵

Ein Künstler konnte – abgesehen von vorübergehenden Arbeiterlaubnissen und den sogenannten ›Hofkünstlern‹⁶ – in einer Stadt nur arbeiten, wenn er als Meister Mitglied der entsprechenden örtlichen Zunft war. Dies alles diente nicht nur dazu, bei sämtlichen Produkten – auch jener der Kunst – handwerkliche Standards zu gewährleisten, sondern es sollte den Zunftmitgliedern vor allem ein ausreichendes Einkommen sichern. In unserem Fall bedeutet dies, den Zugang zu den städtischen Kunstmärkten zu kontrollieren. Denn diese wurden nur zu ganz bestimmten Anlässen (Kirchweih, Messen oder ›Großereignissen‹ wie Reichstage) geöffnet, ansonsten war es allein den Zunftmitgliedern gestattet, ihre Produkte innerhalb der Stadt zu verkaufen. Von diesen Regelungen profitierten auch die Maler oder Bildhauer, die sich, so geschützt, nur selten der überregionalen Konkurrenz stellen mussten. Auf dem abgeschotteten städtischen Kunstmarkt konnten sich die ortsansässigen Künstler nicht unbedingt aufgrund ihrer Qualität – hier im ästhetischen Sinne geurteilt – halten, sondern durch den Protektionismus, den die Zünfte für ihre Mitglieder durchgesetzt hatten.

1. Akt

Bereits in der Antike waren die Handwerker, zu denen auch damals schon die ›Künstler‹ gehörten, in Berufsgenossenschaften (›collegia‹) organisiert. Zu ihnen zählten außerdem die Bauhandwerke (›fabri tignuarii‹), wie es z.B. auf dem Grabmal des Quintus Vetinius Verus zu lesen ist, der mit 31 Jahren verstarb (Köln, Römisch-Germanisches Museum). Da seine Grabinschrift dokumentiert, dass es etwa 300 von ihnen als Zimmerleute in Köln gab, haben sich wahrscheinlich bereits in der Antike entsprechende Rituale und Feste ausgebildet. So wurde dem ›collegium artificum‹ in Rom der Tempel der Minerva auf dem Aventin als Versammlungsort und Kultstätte vom Staat zu Verfügung gestellt.

1 Berühmter erster Satz von Nipperdey, Thomas, *Deutsche Geschichte 1800–1866: Bürgerwelt und starker Staat*, München 1983, S. 11, mit dem er seine Studie (und damit sein erstes Hauptkapitel ›Der große Umbruch‹) beginnt.

2 Einen Überblick bieten die Aufsätze in: Münch, Birgit Ulrike/Tacke, Andreas/Herzog, Markwart/Heudecker, Sylvia (Hrsg.), *Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800*, Petersberg 2015.

3 Vgl. die nach einer Idee von mir geplante und von Wolfgang Cilleßen und mir kuratierte Ausstellung (mit Katalog) *Das Meisterstück* (Frankfurt, Historisches Museum, 5.9.2019–20.1.2020); Mitarbeiterin Aude-Line Schamschula und Danica Brenner.

4 Einen Überblick bieten die Aufsätze in: Tacke, Andreas/Irsgler, Franz (Hrsg.), *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen in die Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2011.

5 Zu den Malern siehe: Tacke, Andreas, et al., *Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, 5. Bde., Petersberg 2018.

6 Mit Verweis auf ältere Literatur siehe: Tacke, Andreas/Fachbach, Jens/Müller, Matthias (Hrsg.), *Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne*, Petersberg 2017; sowie: Eichberger, Dagmar/Lorentz, Philippe/Tacke, Andreas, (Hrsg.), *The Artist between Court and City, 1300–1600/L'artiste entre la Cour et la Ville/Der Künstler zwischen Hof und Stadt*, Petersberg 2017.

2. Akt

Eine solche Vereinigung von Handwerkern nannte sich in Köln ab dem Mittelalter bis zur Auflösung durch Napoleon »Gaffel«, abgeleitet von der bei Festessen verwendeten zweizinkigen Gabel (Gaffel). Auch im Mittelalter gehörte es, wie in der Antike, zur Tradition, dass die herausgebildeten Rituale samt dem Festablauf nicht verschriftlicht wurden. Man gab sie von Generation zu Generation mündlich weiter. Feste, die anlässlich der Lehrlings-, Gesellen- oder Meisteraufnahme veranstaltet wurden, sind im Idealfall zwar in ihren bürokratischen Zugangsvoraussetzungen dokumentiert, nicht jedoch der eigentliche Festakt. Belegt ist, dass es solche gab und dass sie immer wieder so heftig ausarteten, dass die Obrigkeit sich genötigt sah einzuschreiten, bis hin zur Aufnahme von Verordnungen in die Reichsgesetzgebung. Ex negativo kann man aus diesen Verboten Rückschlüsse ziehen auf das, was sich im Verborgenen in den Handwerker-, also auch den Künstlerkreisen abspielte. Zwei Aspekte mögen hier herausgegriffen sein: Zum einen war das Aufnahme-ritual in den Gesellenstand oder bei der Meisterprüfung als Initiationsritus so ausgebildet, dass der Kandidat zum Teil erniedrigende Behandlung über sich ergehen lassen musste. Darüber hinaus wurde anschließend übermäßig dem Alkohol zugesprochen.⁷

3. Akt

Anfang des 18. Jahrhunderts lichtet sich der Nebel, und die okkulten Gebräuche mit den dabei verwendeten Realien werden verschriftlicht und beschrieben. Den Anfang macht für den deutschsprachigen Raum der Altenburger Gymnasialprofessor Friedrich Friese (1668–1721). Sein Werk erscheint in mehreren Lieferungen (mit insgesamt fast 900 Seiten), nach Berufen unterteilt.⁸ Es ist heute die zentrale Quelle für das handwerkliche Brauchtum in der Frühen Neuzeit. Und dieses ist nicht nur während des Durchlaufens der einzelnen Ausbildungsabschnitte (Lehrling, Geselle, Meister) wirksam, sondern auch bei der Migration von Handwerkern.

In der Gesellenzeit war nämlich vielerorts das Wandern vorgeschrieben, und der angehende Meister zog in fremde Städte und Länder. Diese Gruppe war auch bei den Künstlern so groß, dass man sich zur Tarnung als »Malergeselle« ausgeben konnte, wenn man nicht auffallen wollte. So schildert Grimmshausen (um 1622–1676) in seinem *Simplicissimus* (1669), dass hungrige Soldaten im Dreißigjährigen Krieg ihre Waffen ablegten und sich in einem Dorf als Malergesellen ausgaben, um nach etwas Essbarem Ausschau halten zu können. Und etwa ein Jahrhundert später trat Goethe (1749–1832), immerhin Minister in Weimar, während seiner italienischen Reise (1786–1788) in der Rolle des Malergesellen Johann Philipp Möller in Rom auf.

4. Akt

Leider nicht in Frieses Sammlung enthalten sind die »Ceremonial-Politica« der bildenden Künstler. Aber durch die Kenntnis dieser Praktiken bei anderen Zünften lassen sich zumindest jene Berichte und bildlichen Überlieferungen entschlüsseln, die von den »oltramontani« überliefert

7 Die Verschwiegenheit der Quellen bezüglich der Rituale und Festabläufe ist im Mittelalter und der Frühen Neuzeit von Seiten der Gilden gewollt. Dass die Quellen zur materiellen Kultur der Zünfte bisher schweigen, liegt an der kunsthistorischen Forschung, die den Künstler als Zunft-Handwerker erst allmählich (wieder-) entdeckt. Einen Überblick bieten die Aufsätze in: Tacke, Andreas/Münch, Birgit Ulrike/Augustyn, Wolfgang (Hrsg.), *MATERIAL CULTURE. Präsenz und Sichtbarkeit von Künstlern, Zünften und Bruderschaften in der Vormoderne/ Presence and Visibility of Artists, Guilds and Brotherhoods in the Pre-modern Era*, Petersberg 2018.

8 Frisius, Fridericus, *Der vornehmsten Künstler und Handwerker Ceremonial-Politica [...]*, 21 Abteilungen, Leipzig 1707–1716; siehe außerdem Wissell, Rudolf, *Des alten Handwerks Recht und Gewohnheit*, 2 Bde., 1929, 2., erweiterte und bearbeitete Ausgabe hrsg. von Ernst Schraepfer, Bd. 4–6 bearbeitet von Harald Reissig, 6 Bde., Berlin 1971–1988.



2 Pieter van Laer, *Römisches Bent-Fest*, um 1625, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

3 Domenico van Wijnen, *Römisches Bent-Fest*, 1688/89?, Braunschweig, Graphische Sammlung des Herzog August Ulrich Museum

sind.⁹ Der größte Teil dieser Gruppe bestand aus jenen Malern und Bildhauern, die sich auf ihrer Gesellenwanderschaft in Rom aufhielten. Auch unter südlicher Sonne vollzogen sie jene Rituale, die in der Heimat im Verborgenen stattfanden. Da man in der Tiberstadt aber keine Zunfthäuser hatte, musste man Tavernen bzw. die Kirche San Agnese fuori le mura aufsuchen. Sie waren die Bühne und Kulisse für jene ausschweifenden Geselligkeiten, die wir mit dem modernen Begriff der ›Künstlerfest‹ in Zusammenhang bringen können.

Jedes Fest begann mit Abwandlungen der in der Heimat aufgesagten Reimsprüche, die beispielsweise anlässlich der Ankunft von Wandergesellen in einer Stadt auswendig vorgetragen werden mussten und die Friedrich Friese detailliert dokumentiert hat. Dies geschah anlässlich sogenannter ›Taufeste‹, die nun in Rom von den ›Bamboccianti‹ (›Bentvueghels‹, ›Schildersbent‹) ausgeschmückt wurden, um den Neankömmling (›Novizen‹) zu begrüßen. Und sie entbehrten – anders als bei den Gilden/Zünften in der Heimat – der erniedrigenden Behandlung, denn es wurden nun Scherzaufgaben gestellt. Nachdem diese gelöst waren, erhielt der ›Novize‹ einen Spitznamen, der in einem ›Bent-Brief‹ besiegelt wurde. Bereits vor Ort wohnende Künstler schlüpfen in die Rollen von ›Feldpfaffe‹, ›Paranymphen‹ oder ›Schweizer‹. In Rom scheinen der Phantasie dabei keine Grenzen gesetzt worden zu sein: Lebende Bilder (›Tableaux vivants‹) gehörten ebenso zu den Programmpunkten wie weitere Aufführungen, Verkleidungen oder Scherzprozessionen, die vor die Tore der Stadt zum vermeintlichen Grab des Weingottes Bacchus (in San Agnese fuori le mura) führten (Abb. 2, 3).

Denn aus der Heimat übernahm man das Trinken, was in der zeitgenössischen italienischen Kunstliteratur mit Abscheu zur Kenntnis genommen wurde – ein schönes Beispiel für kulturelle Differenz in der Frühen Neuzeit. Die Trinkgelage zogen sich – wie bei den nordalpinen Zunftfesten – über 24 Stunden. In Rom musste dabei jemand – nackt auf einem Weinfass sitzend – Bacchus mimen. Schlicht gesagt, man gab sich dem Suff hin, und dies – wie in den

9 Tacke, Andreas, »... auf Niederländische Manier«. Sandrarts römisches Willkommensfest im Lichte der Künstlersozialgeschichte, in: Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland, hrsg. von Ebert-Schifferer, Sybille/Mazzetti di Pietralata, Cecilia, München 2009, S. 9–20.

Heimatländern – mit zum Teil katastrophalen Folgen. Es kam zu Streitigkeiten mit Todesfolge, die die Obrigkeit auf den Plan riefen, und künftig waren diese Festivitäten innerhalb des römischen Stadtgebietes nur noch am Karneval erlaubt. In späterer Zeit verlegte man solche Gelage deshalb in die Campagna.

5. Akt

Im Laufe der Generationen wandelten sich die römischen Künstlerfeste und deren Bezeichnungen, bis hin zu den ›Ponte-Molle-Rittern‹ der Goethe-Zeit, die als ›Ponte-Molle-Gesellschaft‹ dann in dem 1845 in Rom gegründeten ›Deutschen Künstlerverein‹ aufgingen. Verließ man ehemals die Stadt durch die Porta Pia, um in einer Scherzprozession zum legendären Grab des Bacchus zu ziehen, zogen die Ponte-Molle-Ritter nun weiter hinaus aufs Land. Ziel waren die Tuffsteingrotten von Cervara, die in zahlreichen Landschaftsbildern der Romantik dargestellt wurden. Hier fanden nun die ›Cervarafeste‹ statt¹⁰, für die man sich ebenfalls kostümierte und die einem Programm folgten, bei dem die Neuankömmlinge begrüßt und jedem ein ›Diplom‹ ausgehändigt wurde. Der anschließende ›Umtrunk‹ folgte jahrhundertlang eingübten Ritualen (Abb. 5).

Wichtig ist, dass sich der Kreis der Akteure erneut erweiterte und zu den Festteilnehmern auch Romreisende zählten, die sich – wie viele Adelige – zum Teil inkognito in der Stadt aufhielten. Unter der ›Maske‹ war so ein ›informeller‹ Austausch möglich – Auftraggebern/Käufern und Künstlern boten die Feste über Standesgrenzen hinweg somit neue Handlungsspielräume. Ähnliche Chancen eröffneten sich auch, als die Künstler dem bayerischen Kronprinzen Ludwig (1786–1868) aufgrund seiner ›ungezwungenen Umgangsformen‹ am 29. April 1818 ein großes Fest in Rom ausrichteten und zu diesem Anlass in wenigen Tagen eine aufwendige Festdekoration herbeizauberten oder als sich in Cervara am 23. April 1870 etwa 5000 Festgäste versammelten.

Intermezzo

Die zahlreichen Metamorphosen der sich in den Zünften entwickelnden Künstlerfeste erhalten in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts noch eine zusätzliche Facette durch das ›Atelierfest‹. Dies ist mit Blick auf die Feste der Malerfürsten des Historismus von besonderem Interesse. Denn zum einen zeichnen sie bereits vor, dass das Haus des Künstlers – bei vielen muss man bescheidener von einer Mietwohnung mit Werkstatt sprechen¹¹ – zum Ort der Handlung wird und dass nicht nur Künstlerkollegen geladen waren, sondern auch potenzielle Kunden. Damit wird nun jene Verknüpfung deutlich, die auch bei den Malerfürsten ausschlaggebend ist: Der Veranstaltungsort ist gleichzeitig der Verkaufsraum des einladenden Künstlers, da die Festivitäten in seinem Atelier stattfinden. Dass diese Entwicklung in den Niederlanden ihren Anfang nahm, ist nicht weiter verwunderlich (Abb. 6). Denn hier besteht im ›Goldenen Jahrhundert‹ eine Konkurrenzsituation, die mit den zeitgleichen Gegebenheiten im Alten Reich nicht vergleichbar ist, aber vieles vorwegnimmt, was erst nach der Auflösung der Zünfte in Deutschland für die Künstler zur (bitteren) Realität werden sollte.



4 Werner van den Valckert, *Lof-Dicht ter eeren Sint Lucas het Schilders Patroon*, 1618, Amsterdam, Rijksprentenkabinet

10 Ohne den hier aufgezeigten Kontext siehe Eichler, Inge, *Il Carnevale dei Tedeschi, Die Cervarafeste der deutschen Künstler in Rom*, o.O. [Frankfurt a.M.], o.J. [1996].

11 Siehe die Beiträge in: Tacke, Andreas/Schauerte, Thomas/Brenner, Danica (Hrsg.), *Künstlerhäuser im Mittelalter und der Frühen Neuzeit/Artists' Homes in the Middle Ages and the Early Modern Era*, Petersberg 2018.



5 Carl (Karel) Max Gerlach Antoon Quaedvlieg und Robert Alexander Hillingford, *Festzug auf dem Weg nach Cervara mit Halt an der Torre Salaria*, 1856, Kunsthandel

6 Camille-Joseph-Étienne Roqueplan, *Anton van Dyck feiert in London*, 1837, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris

12 Siehe Taverne, E. R. M., Een Amsterdams Lucasfeest in 1618, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 4, 1970, S. 19–27; mit weiterführender Literatur. Vgl. Weber, Gregor J. M., *Der Lobtopos des lebenden Bildes. Jan Vos und sein »Zeuge der Schilderkunst« von 1654*, Hildesheim/Zürich/New York 1991, bes. S. 26f.

13 Joachimides, Alexis, *Verwandlungskünstler. Der Beginn künstlerischer Selbststilisierung in den Metropolen Paris und London im 18. Jahrhundert*, München/Berlin 2008.

14 Denk, Claudia, At Any Price! Jean-Etienne Liotard's Self-Marketing Strategy and the »extravagance de son prix«, in: *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne*, hrsg. von Andreas Tacke in Verbindung mit Markwart Herzog, Christof Jeggle, Birgit Ulrike Münch und Michael Wenzel, Petersberg 2017, S. 120–135.

So lud der Maler Werner van den Valckert (ca. 1585 – nach 1635) am Lukas-Tag 1618, also am 18. Oktober, zu einem Atelierfest ein. Ein Flugblatt machte dafür Werbung: »Lobgedicht zu Ehren des heiligen Lukas, dem Patron der Maler. Und namentlich zu seinem Fest gemacht zur Erbauung und Unterweisung der Gäste der Werkstatt von Werner van den Valckert, Maler im Jahre 1618« (Abb. 4).¹²

6. Akt

Damit war die Werkstatt nicht nur Produktionsstätte, sondern auch ein Verkaufsraum. Und dieser musste zum »showroom« werden, da sich die Maler bei dem einsetzenden Konkurrenzdruck nicht nur immer stärker spezialisierten, sondern nun auch vermehrt über ihre Kleidung, Lebensweise und die Gestaltung ihrer Arbeits- und Wohnstätten auf sich aufmerksam machen wollten. Dieses Phänomen verstärkt sich noch und ist länderübergreifend festzustellen, wie es am Beispiel der Metropolen London und Paris für das 18. Jahrhundert¹³ oder bezüglich der Kleidung, die nun der Selbstvermarktung zu dienen hatte, von Jean-Etienne Liotard (1702–1789) untersucht wurde.¹⁴ Der Visibilität von Künstlern und ab der Moderne der Künstlerin fällt nun, vor allem in Großstädten, eine neue Rolle zu (frei nach dem Motto: »Auffallen um jeden Preis«). Wobei den Künstlerinnen noch zusätzlich ein Geschlechterdiskurs aufgezwungen wird bzw. sie unter einem höheren Legitimationsdruck stehen als ihre männlichen Kollegen.¹⁵

7. Akt

Diese Entwicklung verlief in Mitteleuropa versetzt und im unterschiedlichem Tempo ab. Insgesamt aber sind im 17./18. Jahrhundert jene Wurzeln angelegt, aus denen die Malerfürsten ihre Kraft ziehen werden. Dass der Startschuss in Deutschland erst um 1800 fällt, liegt am Fortbestehen der Zünfte bis zur napoleonischen Ära. Bei allem Rückwärtsgewandten des Wiener Kongresses (1814/15), die von Napoleon Bonaparte (1769–1821) verbotenen Zünfte blieben

dies auch bei der ›Neuordnung‹ Europas, und die Handwerke mussten sich neu formieren, wie etwa später in Deutschland zu ›Innungen‹.

Der bildende Künstler blieb dabei jedoch außen vor, er war nun ›frei. Dies war der Startschuss für begabte Künstler mit Selbstdarstellerqualitäten. Hatten sie auch wirtschaftlichen Erfolg, stand ihrem Aufstieg zum Malerfürsten nichts mehr im Weg. Sie – beispielsweise Hans Makart (1840–1884)¹⁶ – nutzten auch ihre Rolle als Gastgeber für die Akquise. Die Mechanismen eines – wie auch immer zu definierenden – Kunstmarktes führten den Taktstock, nach dem man auf den Festen zu tanzen hatte, wollte man seine Werke verkaufen.

Das 19. Jahrhundert sollte eine Epoche der Künstlerfeste werden, mit einer Steigerung hin zum und im Deutschen Kaiserreich. Nicht nur die Malerfürsten luden zu Festen ein, auch die allerorten gegründeten Künstlervereine gaben sich die Ehre, wie in Düsseldorf der *Malkasten* oder in München die *Allotria*. Der betriebene Aufwand und die öffentliche Wirkung von Künstlerfesten sind weitgehend in Vergessenheit geraten, obwohl sie seinerzeit gesellschaftliche Großereignisse waren (s. Lehmann, hier S. 8ff., 232ff). Aufwendige Einladungen ergingen zu den sich über mehrere Tage hinziehenden Veranstaltungen, die jährlich unter einem anderen Motto standen.¹⁷

Die Feste (nicht nur) der Malerfürsten wurden – und das ist wohl der entscheidende Unterschied zu den früheren Künstlergenerationen – zur ›Kundenwerbung‹ bzw. ›Kundenbindung‹ genutzt, da nun auch potenzielle Käufer zu den Gästen gehören. Es sind nicht primär – wie ehemals – Treffen unter Gleichen, sondern die Veranstaltungen öffnen sich einem städtischen und höfischen Publikum.¹⁸ Die Festbühne ist zu einer Verkaufsbühne geworden.

Vorhang zu und Fortsetzung folgt

Vertritt man die These, dass die Feste der Malerfürsten ein Element des modernen Kunstmarktes waren, ist mit ihrem Verschwinden durchaus noch nicht das Ende der Selbstinszenierung gekommen. Denn sowohl die Lebensweise wie das Aussehen der Künstlerinnen und Künstler werden zu festen Größen auf dem Kunstmarkt. Die Strategie ist aufgegangen, wenn man bei einem Künstler mit Weste und Hut oder mit weißblonder Perücke an Beuys (1921–1986) bzw. Warhol (1928–1987) denkt. Die Selbststilisierung qua Aussehen – wie bei Markus Lüpertz (* 1941), Gottfried Helnwein (* 1948) oder Elvira Bach (* 1951) – ist bei vielen zur Regel geworden, wobei ›der‹ Künstler/die Künstlerin gern Schwarz trägt. Auch Feste werden noch veranstaltet, und sie sind nach wie vor Teil der Verkaufsstrategie, selbst wenn sie nun ihren programmatischen Charakter weitgehend eingebüßt haben. Und sie sind ›nur‹ noch eine von vielen möglichen Bühnen, die heute erfolgreiche Künstlerinnen und Künstler auf dem internationalen Kunstmarkt zu bespielen haben.

15 Vgl. die Beiträge in: Münch, Birgit Ulrike/Tacke, Andreas/Herzog, Markwart/Heudecker, Sylvia (Hrsg.), *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Petersberg 2017.

16 Zu diesen umfassenden Fallbeispielen siehe Lehmann, Doris H., *Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik*, Köln/Weimar/Wien 2011.

17 Leyk, Simone, »Wo sich die Kunst gebaut ihr Nest, das ganze Leben wird zum Fest«. Das Münchner Künstlerfest im 19. Jahrhundert als Ort der Inszenierung von Identität und Gemeinschaft, in: *Von kurzer Dauer? Fallbeispiele zu temporären Kunstzentren der Vormoderne*, hrsg. von Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke, Markwart Herzog und Sylvia Heudecker, Petersberg 2016, S. 169–182. Auf dem u.a. behandelten Künstlerfest »Kaiser Karl V.« schlüpfte der Malerfürst Friedrich August von Kaulbach (1850–1920) 1876 in die Rolle des Monarchen.

18 Vgl. von Münch, Birgit Ulrike/Tacke, Andreas/Herzog, Markwart/Heudecker, Sylvia (Hrsg.), *Künstlerfeste. In Zünften, Akademien, Vereinen und informellen Kreisen.*, in Vorbereitung (Petersberg 2019).