

Modellstudien in Johann Heinrich Schönfelds Werkstatt

Hans-Martin Kaulbach

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009021>

Modellstudien in Johann Heinrich Schönfelds Werkstatt?

Hans-Martin Kaulbach



Zusammenfassung

Johann Heinrich Schönfeld hat in seinen Bildern immer wieder Muster ausdrucksstarker Figuren verwendet und variiert. In dem großen Bestand von Zeichnungen von, nach und um Schönfeld, darunter 14 eigenhändige, in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart fallen zwei auf, die wie Studien nach dem lebenden Modell wirken. Sie können Schönfelds Mitarbeiter Gabriel Ehinger zugeschrieben werden. Damit stellt sich die Frage, welche Rolle Modellstudien in Schönfelds Werk spielen. Auch wenn die Antwort eher negativ ausfällt, bleibt zu diskutieren, welche Funktion solche Zeichnungen hatten.

Abstract

In his paintings, Johann Heinrich Schönfeld frequently used types of figures full of dramatic expression, in variants. The Staatsgalerie Stuttgart has a large group of drawings by, after and around Schönfeld, 14 of them autograph. Two drawings, attributed to Schönfeld's assistant Gabriel Ehinger, look like studies of models from life. This raises the question of the role of figure studies in Schönfeld's work. Though the answer tends to be negative, it remains to be discussed what functions these drawings had.

Akademische Figurenstudien

Johann Heinrich Schönfeld arbeitete in Augsburg ab etwa 1670 eng mit Gabriel Ehinger zusammen, über den wenig bekannt ist; er war auch ein profilierter Organist.¹ Auf dessen Werkstattnachlass geht vermutlich das große Schönfeld-Konvolut in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart zurück.²

Hat Schönfeld nach lebenden Modellen gezeichnet? In zweifacher Hinsicht kann die Antwort lauten: Nein.

1. In kunsthistorischer Sicht allgemein: Schönfelds Figurenauffassung bedarf der Modellstudie ‚nach dem Leben‘ meist nicht. Die Figuren auf seinen Gemälden und Zeichnungen sind häufig stark bewegt, durchaus lebhaft, doch dabei sehr ‚stilisiert‘, gelängt, gedreht – eher ‚manieristisch‘ als ‚barock‘.³ - Allerdings gibt es Bilder, die durchaus genaue Kenntnis des unbedeckten männlichen Körpers voraussetzen; etwa die berühmten *Schatzgräber in römischen Ruinen* von 1662 in der Staatsgalerie Stuttgart.⁴

2. Es sind keine solchen Zeichnungen von ihm bekannt.⁵ Die letzten Revisionen des zeichnerischen Werks, besonders von Borries 1994, der die verbürgte Linkshändigkeit erstmals systematisch berücksichtigte, schlossen zudem praktisch alle Kohle- und Kreidezeichnungen aus, also alle in der für Zeichnungen nach dem lebenden Modell geeigneten Technik.⁶



1 Schönfeld: *Akademieklass*, um 1633.

Schönfeld hat immerhin eine recht genaue Darstellung dieser Praxis gegeben, in seinem Gemälde *Akademieklass* (Abb. 1). Das männliche Aktmodell ist in extremer Haltung am Strick in die Höhe gestreckt, um spezielle Muskelbildungen sichtbar machen. Seitenlicht fällt aus der Höhe in den gewölbten Galerieraum. Zeichner, Bildhauer und Maler setzten die Ansicht um. An den Wänden befinden sich Hinweise auf den künstlerischen Ausbildungsgang überhaupt: Abzeichnen von Zeichnungen, Gemälden, Gipsabgüssen; dann Vogelflügel, und so weiter. Das Zeich-

nen nach dem lebenden Modell war der Abschluß der Grundausbildung.⁷ Hier scheint es eine organisierte Institution zu sein; deren Leiter begrüßt gerade einen vornehmen Herrn, der hereintritt. „Man möchte vermuten,“ schreibt Herbert Pée in seiner Monographie, „Schönfeld habe diesem so intim und persönlich geschilderten Schülerkreis vorübergehend selber angehört.“ Andreas Tacke kommt dagegen zur Einschätzung, dass Schönfeld nicht „vordergründig eine reale Situation schildert.“ – Allerdings scheint es, „dass der junge Maler begierig die neuen Formen der Malerausbildung und des künstlerischen Selbstverständnisses aufgriff und zum Thema seiner frühen Gemälde machte.“⁸ Solche Darstellungen sind (zumindest in Deutschland) im 17. Jahrhundert noch nicht häufig.⁹ Soweit bekannt, hat Schönfeld das Malen und Zeichnen überhaupt nur dreimal zum Thema eines Bildes gemacht, und dieses ist das einzige mit einem Aktmodell.¹⁰



2 Johann Heiß: *Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen*, 1687.

Bekannter sind die Gemälde von Johann Heiß, besonders der *Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen* (Abb. 2). Sehr reizvoll malte Heiß die posierenden jungen Frauen, eine davon in der Haltung der berühmten *Venus Medici* - doch in einer fiktiven, in die Antike verlegten Szenerie, mit Anspielungen auf Künstlerlegenden, etwa den Maler Zeuxis, der ein Bild der schönsten Frau, Helena, schuf, indem er von den fünf schönsten Jungfrauen in Kroton den jeweils schönsten Körperteil nachbildete.¹¹ Spielt Heiß die antiken Künstler-Anekdoten für den Anspruch der Kunst aus, die Wirklichkeit wiederzugeben oder gar zu übertreffen, so dokumentiert ihn Schönfeld an der zeitgenössischen Praxis.

Welche Akademie hat Schönfeld hier dargestellt?¹² Die Kunstakademie In Augsburg wurde um 1670 von Joachim von Sandrart gegründet.¹³ Doch das undatierte Bild ist wesentlich früher gemalt. Herbert Pée zählt es in seinem Werkverzeichnis aufgrund des Schriftbilds des Monogramms zu den frühesten Gemälden Schönfelds überhaupt, entstanden während der Wanderjahre vermutlich in Frankreich – wofür auch die Kleidung spricht, oder ganz am Anfang der Zeit in Italien, 1632/33. Der Katalog der Alten Galerie in Graz datiert vorsichtig: vor 1650. Und: ist hier überhaupt eine institutionalisierte Akademie dargestellt – oder eine private Künstlerwerkstatt, in der Modellsitzungen veranstaltet wurden? In seinem einschlägigen Buch „Der Maler und sein Modell“ stellt Georg Költzsch fest: „was sich bei Schönfeld und Heiß „als ‚Akademie‘ darstellt (und zum Teil als Bildtitel geführt wird), veranschaulicht offensichtlich Eindrücke aus privaten Zeichenschulen.“¹⁴ Költzsch nimmt an, dass Schönfeld in Italien einen dieser bestehenden Studienkreise („in denen man gemeinsam ‚Akademie‘ hielt)“, kennengelernt hat.¹⁵

Auf dem Rücken liegende Figur mit geöffnetem Mund



3 Gabriel Ehinger: *Auf dem Rücken liegende Frau*

Wie aus dieser Praxis entsprungen wirkt die Zeichnung einer Frau (Abb. 3), auf dem Rücken liegend, vom Kopf gesehen, in Verkürzung („in scurzo“), die Beine angewinkelt, ein Arm emporgestreckt – in Position gehalten durch den Griff der Hände in Tücher, die von oben herabhängen. Auffällig ist der weit in den Nacken zurückgebogene Kopf, so dass das Gesicht voll sichtbar wird, mit dem offenen, vor Schreck oder Schmerz schreienden Mund. Die Figur liegt

leicht nach links gerichtet auf neutralem Grund, ohne jegliche Raumangabe oder Schattenbildung.¹⁶ Es gibt eine Schwäche in der Anatomie: die linke Schulter ist zu breit.

Auch wenn solche ‚Verzeichnungen‘ bei Schönfeld selbst vorkommen: Dieses Blatt stammt nicht von ihm, sondern gehört zu einer Gruppe von 18 Kreidezeichnungen „nach Schönfeld“, die seit Thomas Muchall-Viebrooks Aufsatz „Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds“ von 1931 dem Mitarbeiter Gabriel Ehinger zugeschrieben wird.¹⁷ Stärkster Beleg für die enge Zusammenarbeit sind Zeichnungen Schönfelds auf Probedrucken angefangener Kupferstiche Ehingers.¹⁸ Daher die Zuschreibung an ihn, und die Vermutung, das Stuttgarter Konvolut könne auf Ehingers Werkstattnachlass zurückgehen. Das Blatt wirft mehrere Fragen auf: Hat Ehinger hier eine Figur aus einem Gemälde Schönfelds wiedergegeben? Oder eine Zeichnung Schönfelds kopiert? Oder doch nach einem lebenden Modell gearbeitet – was allerdings unwahrscheinlich wirkt?

Eine mögliche Anregung für eine solche Figur konnte Schönfeld, der um 1637 nach Neapel kam, auf einem Gemälde finden, das Jusepe Ribera dort 1637 gemalt hat (Abb. 4). Ribera zeigt den von Apoll geschundenen Marsyas – ein extrem gewalttätiges Sujet – auch in einer extremen Haltung, einer „Pathosformel“ im wörtlichen Sinne,¹⁹ als Liegefigur in Verkürzung, mit dem Schreckensmotiv des frontal aus dem Bild schreienden Kopfes.²⁰



4 Jusepe de Ribera: *Apoll schindet Marsyas*, 1637.

Doch Schönfeld war offensichtlich auf dieses Vorbild nicht angewiesen. Schon vorher, in seinen ersten Jahren in Rom ab 1633, hatte er Bilder mit dieser Art von Figur gemalt, etwa den nicht datierten *Überfall* (Abb. 5). Aus ihrem Versteck, einer malerisch überwachsenen römischen Ruine - geradezu Standardmotiv Schönfelds - sind Räuber hervorgekommen; einer hält das Pferd auf, ein anderer zieht den Reiter von hinten herunter. Davor liegt in hellem Licht ein Mann am Boden, wie die Frau auf Ehingers Zeichnung (Abb. 3) leicht nach links gerichtet mit

angewinkeltem Bein. Der Arm liegt jedoch, der Mund ist zwar weit geöffnet, doch die Augen sind geschlossen. Leichenblässe und weggezogene Kleidung geben zu erkennen, dass Mordtat und Raub hier schon einige Zeit zurückliegen.



5 Schönsfeld: *Überfall*, um 1633/36.

Verfolgen wir diese Figur durch Schönsfelds Werk, so finden sich 15 Beispiele aus vier Jahrzehnten (die hier nicht alle abgebildet werden können; siehe Anhang). Besonders nahe kommt Ehingers Zeichnung (Abb. 3) dem Gemälde *Raub der Sabinerinnen*, in Neapel um 1638 entstanden (Abb. 6). Herbert Pée nennt das Blatt sogar direkt eine „Nachzeichnung“ nach den *Sabinerinnen*. Der genauere Blick findet allerdings wesentliche Unterschiede. Auf der Zeichnung hat die Frau ihren linken Arm erhoben. Sie drückt mit der Hand nicht jemanden weg,

sondern hält sich fest. Aus dem Gemälde lässt diese Figur nicht abzeichnen – aber umgekehrt könnte aus einer solchen Zeichnung die Figur im Gemälde entwickelt werden.



6 Schönpfand: *Der Raub der Sabinerinnen*, um 1638.



7 Schönpfand: *Der bethlehemitische Kindermord*, um 1640/45

Das Bild schildert gewaltsames Geschehen – eine Spezialität Schönpfands - und ist charakteristisch für seine Darstellungsweise: im Vordergrund farbig modellierte Körper, im Hintergrund dicht gedrängte Massen „en grisaille“.²¹ Die Pathosformel ist motiviert aus Angst oder Schmerz der Frau vor Raub oder Vergewaltigung durch den Zugriff des kräftigen Mannes. An dessen gebeugter Haltung, die Schönpfand ebenfalls in vielen Werken variiert verwendete, zeigt sich

seine ‚Schwäche‘ in der Anatomie: die zur Steigerung des Ausdrucks übertrieben ausgebreiteten Schultern und Muskeln des Oberkörpers.²² Auch dies belegt, dass er wohl nicht mit Studien nach dem lebenden Modell arbeitete, die ja gerade dem Zweck anatomischer Korrektheit dienen sollten. Für die Gruppe dieser beiden Figuren konnte Schönfeld mit einem Vorbild arbeiten, einem Gemälde Poussins, das er in Rom gesehen haben wird.²³

Ebenfalls ganz im Vordergrund links findet sich die Figur in der Zeichnung *Der bethlehemitische Kindermord* (Abb. 7), auch in Schönfelds Zeit in Neapel entstanden. Hier hat die Frau den linken Arm angewinkelt, um ihr Kind vor dem über sie gebeugten Mörder zu schützen – dessen Oberkörper wieder übertrieben ausgeprägt wirkt. Ihr emporgestreckter rechter Arm ist dabei Ausdruckgebärde für die äußerste Abwehr, die einem liegenden, ‚unterlegenen‘ Menschen gegen existenzielle Gefahr noch möglich ist. Bei Ehinger (Abb. 3) ist die Haltung der Arme umgekehrt. Schönfelds Zeichnung ist zugleich ein Beispiel für die Art, wie er seine Gemäldekompositionen entwickelte: die Feder hauptsächlich für Konturen eingesetzt, hier stellenweise noch mehrfach, um die Haltungen der Figuren zu erproben. Mit dem Pinsel sind dann die Gegenstände durch Lavierung in mehreren Stufen modelliert, im Vordergrund kontrastreich, während die Menschenmasse im Hintergrund fast ‚abgeblendet‘ bleibt.



8 Schönfeld: *Die Sintflut*, um 1634/35.

Schon vor der Zeit in Neapel, bereits in seinen ersten Jahren ab 1633 in Rom, malte Schönfeld zwei Versionen der *Sintflut*, die in Komposition und Motiven Gemeinsamkeiten haben (Abb. 8 und 9). Die noch Überlebenden retten sich und ihre Habe auf eine aufragende felsige Höhe am seitlichen Bildrand. Wenigen gelingt bis dahin die Flucht auf einem Floß, während auf der unabsehbaren Wasserfläche bereits Leichen treiben. Die Arche Noah im Hintergrund wird keine Schwimmenden mehr aufnehmen. Die auf dem Rücken liegende Figur mit zurückgebeugtem Kopf und offenem Mund hat Schönfeld jeweils zweifach variiert verwendet. Auf der um 1634/45 entstandenen Version (Abb. 8) liegt links im Vordergrund ein Mann, rücklings über eine Tonne gebogen, offenbar noch lebend, doch völlig entkräftet, mit herabgesunkenem Arm, dessen Oberkörper durch das helle Licht hervorgehoben wird. In ähnlicher Form, auf einem

Block liegend mit extrem zurückgebeugten Armen, zeichnete Schönfeld einen Märtyrer 1658 in einem Augsburger Altarentwurf.²⁴ - Auf der *Sintflut* erscheint die Ausdrucksfigur außerdem als ertrunkene Frau rechts im Wasser vor dem Floß.



9 Schönfeld: *Die Sintflut*, um 1636/37.

An die gleiche Stelle, doch zur Hälfte verdeckt, hat Schönfeld sie in der größeren Version der *Sintflut* gemalt, die etwas später ebenfalls in Rom entstanden ist (Abb. 9). Die Wasserfläche füllte er mit mehreren, um ihr Leben ringenden Menschen, den Vordergrund mit weiteren leblosen Körpern. Bei dem links liegenden Mann sind hier die Beine zur Seite gefallen, die Augen geschlossen. Für die Frau, deren zurückgebogener Kopf mit ebenfalls offenem Mund auf ihm liegt, ist ein Gemälde von Poussin als Vorbild genannt worden.²⁵

Auch in Schlachtenbildern (Abb. 10 und 11) setzte Schönfeld die Ausdrucksfigur charakteristischerweise links im Vordergrund ein. Bei diesen Darstellungen von Gefallenen entfällt der zu Gegenwehr erhobene Arm. *Die Schlacht Josuahs gegen die Amoriter* (Abb. 10), in Italien gemalt, gehörte zu einem Ensemble von drei seiner Gemälde, die 1663 auf der Prager Burg nachweisbar sind.²⁶ Das extreme Querformat schildert zwar Geschehen aus dem Alten Testament (Josua 8-12), ist jedoch durchsetzt mit Zitaten römischer Ruinen, von der *Cestius-Pyramide* über die *drei Säulen vom Castor- und Pollux-Tempel* am Forum Romanum bis zum *Vesta-Tempel* in Tivoli. Die unabsehbare Menge der Kämpfenden im Hintergrund ist in Grautönen gehalten, der Befehlshaber zu Pferd links zunächst kaum auszumachen. Im Vordergrund dagegen setzt Schönfeld farbige Akzente mit Draperien in Rot, Blau und Weiß, um die heftigen Bewegungen zu unterstreichen. Die Ausdrucksfigur ist hier verwendet für einen toten Anführer, soeben vom niedergebrochenen Pferd gestürzt, das Schwert noch in der rechten Hand. Die Gruppe links daneben variiert das Motiv der Gegenwehr eines Unterlegenen mit emporgestrecktem Arm gegen den über ihn vorgebeugten Krieger (vgl. Abb. 6 und 7).



10 Schönbald: *Die Schlacht Josuahs gegen die Amoriter*, um 1636/37.



11 Schönbald: *Schlachtenbild (Die Niederlage des Pyrrhus)*, um 1640

Auf dem ebenfalls großformatigen *Schlachtenbild*, um 1640 in Neapel gemalt (Abb. 11), ist der vom Pferd gestürzte Feldherr in seiner prächtigen Rüstung im Vordergrund weiter zur Mitte gerückt. Das Schwert hält er in seiner linken Hand, kaum noch über dem Boden; sein rechter Arm ist hier wieder emporgehoben, wie ein letzter schwacher Versuch, noch etwas abzuwehren. In einem solchen Handlungsmoment erinnert die Figur hier an Darstellungen der *Bekehrung des Paulus*.²⁷ In einer quadrierten Vorzeichnung für ein nicht bekanntes Gemälde dieses Themas, die direkt auf Werke Schönbalds zurückgeht,²⁸ liegt der geblendete Paulus auf dem Rücken, das rechte Bein noch auf dem niedergebrochenen Pferd, umsorgt von einem über ihn

gebeugten Soldaten, während am Himmel Christus mit weit ausladender Geste und auffliegendem Mantel herbeieilt.

In seinen Augsburger Jahrzehnten ab 1651 malte Schönfeld dann kaum noch Schlachtenbilder. Ein Thema aus dem Alten Testament (1. Samuel 31,1-7) ist der Tod des israelitischen Königs Saul, der sich verwundet angesichts der Niederlage in der Schlacht gegen die Philister in sein eigenes Schwert stürzt, nachdem auch seine Söhne erschlagen wurden.²⁹ Für einen der beiden Gefallenen links im Vordergrund setzte Schönfeld die Figur mit dem Schwert in der rechten, neben dem Kopf liegenden Hand (vgl. Abb. 9). Links schließt ein großer kahler Baum das Bild ab, charakteristisch für Schönfelds Kompositionen in den Augsburger Jahren, auch im folgenden Beispiel.

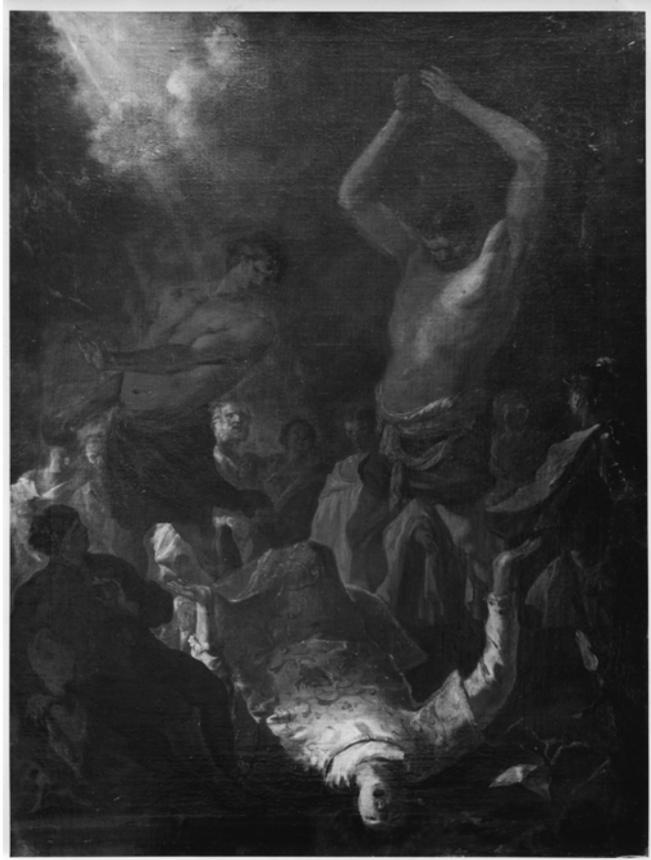


12 Schönfeld: *Der Tod der Phädra*.

Der *Tod der Phädra* (Abb. 12) ist in einem für Schönfelds Zeichnungen ungewöhnlichen Ausmaß bildmäßig durchgeführt, mit sorgfältiger Fixierung und Modellierung aller Details, die über seine meisten Bildentwürfe hinausgeht. Dies lässt vermuten, das Blatt könne zur Vorlage bei einem Auftraggeber gedacht gewesen sein, oder sogar als finales Produkt intendiert. Dafür fehlen allerdings Signatur und Jahreszahl, was zu unterschiedlichen Datierungen geführt hat: einerseits um 1645, nahe den in Italien entstandenen Bildern,³⁰ andererseits vergleichbar mit wesentlich späteren Gemälden aus der Zeit in Augsburg um 1666-1670, wie dem genannten *Tod des Saul*. Im Vordergrund schildert Schönfeld das tragische Ende einer Geschichte aus Ovids *Metamorphosen* (15,497-527): Phädra entbrennt in Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytos, der bei einer Fahrt die Kontrolle über seinen Wagen verliert und zu Tode geschleift wird. Über seiner Leiche begeht sie Selbstmord. Der Tote ist den Gestürzten auf den Schlachtenbildern (Abb. 10 und 11) ähnlich: in Rüstung, der Helm vom Kopf gefallen, jedoch beide Arme seitlich ausgestreckt. Sein linker Fuß liegt noch auf dem Rand des prächtigen Wagens, als sei er eher herausgestürzt und nicht hinterhergeschleift worden. Da seine Hände leicht angehoben sind, kann er noch nicht lange tot sein. Die Haltung der kniend über ihn gebeugten Phädra drückt weniger Schmerz oder Verzweiflung aus als liebevolle Zuwendung – ein bei Schönfeld eher seltenes Motiv, vergleichbar seiner Darstellungen der Maria.³¹



13 Matthäus Küsel nach Schönfeld: *Der Heilige Franz Xaver erscheint den Pestkranken*. Kupferstich.



14 Schönfeld: *Die Steinigung des Heiligen Stephanus*, 1680.

Zu den wenigen Altarbildern aus Schönfelds Augsburger Jahren, die sich noch am Bestimmungsort befinden, gehört *Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken*, 1669 gemalt und 1670 auf dem Hochalter der Jesuitenkirche in Leoben (Steiermark) installiert. Der Kupferstich von Matthäus Küsel (Abb. 13) gibt das Bild seitengleich wieder und ist dem Stifter gewidmet, Maximilian Gandolph von Kuenburg, Fürstbischof von Salzburg, der Schönfeld auch weitere Aufträge für Altarbilder erteilte. Der Funktion des Altars entsprechend bietet sich der Jesuitenheilige hier von Engeln auf Wolken getragen, den Blick zu einem großen Engel gerichtet, der ihm das Kreuzifix zeigt, zur Verehrung an. Keine Aufmerksamkeit hat er für die Opfer der Seuche unten, die verzweifelt seinen Beistand brauchen.³² Die liegende Frau, deren Kopf und Arm an den unteren Bildrand reichen, ist schon in Verwesung, denn der über sie gebeugte Mann hält sich die Nase zu;³³ ihr kleineres Kind lebt noch, hilflos klagend. Ehingers Zeichnung (Abb. 3), die ja nicht vor den 1670er Jahren entstanden sein kann, steht dieser Fassung der Figur nahe, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied in der Haltung der Arme.

Das letzte Beispiel in dieser Reihe gehört auch zu Schönfelds spätesten Gemälden: *Die Steinigung des Heiligen Stephanus*, signiert und datiert 1680 (Abb. 14). Hier ist die Pathosformel wieder für akuten Schmerz eingesetzt: der Märtyrer liegt mit angewinkelten Beinen auf dem Boden, schreit aus dem Bild und hebt beide Arme, als könne er Hilfe vom Himmel empfangen, dessen Licht aus der linken oberen Ecke seine Brust und den Kopf hell aufscheinen lässt. Doch auch aus diesem Gemälde kann Ehingers Figur nicht abgezeichnet sein.

Als Ergebnis dieses Durchgangs durch fast die gesamte Zeitspanne von Schönfelds Werk lässt sich festhalten:³⁴ Schönfeld hat solche Figurenmuster immer wieder angewendet, und dabei dem Zweck entsprechend abgewandelt.³⁵ Mit welchem Material er dabei arbeitete, bleibt unbekannt. Leider ist der Befund hier nicht so klar wie im Fall von „Rubens Cantoor“: Rubens bewahrte seine Nachzeichnungen nach Skulpturen und die eigenen Studien nach lebenden Modellen in einem verschlossenen Kabinett seiner Werkstatt auf. Der Bestand ist noch rekonstruierbar, weil Rubens die Blätter von seinem Mitarbeiter Willem Panneels kopieren ließ.³⁶

Der Ausweg, einen Fundus von Zeichnungen Schönfelds anzunehmen, teils aus Italien mitgebracht, die allesamt verloren sind, ist zwar theoretisch möglich, entbehrt aber jeglicher materiellen Grundlage. Ehingers Zeichnung (Abb. 3) stimmt mit keinem einzigen Bild Schönfelds völlig überein. Sie sieht einerseits aus wie eine Studie nach dem lebenden Modell. Könnte sie nach einer verlorenen Modellstudie Schönfelds kopiert sein, als Schülerarbeit? Oder hat Ehinger an ‚akademischen‘ Zeichenstunden in Augsburg teilgenommen, bei der das Modell in eine Pose gelegt worden wäre, die Bilder Schönfelds nachahmt? Andererseits lassen die anatomischen Ungenauigkeiten, die Brüste und besonders die übertrieben ausgeprägte linke Schulter, die Arbeit nach einem lebenden Modell unwahrscheinlich wirken – sind jedoch typisch für Schönfelds Figurenbildung. Für Ehinger wiederum ist charakteristisch, dass auf seinen Zeichnungen wie hier oftmals die Draperien präziser ausgeführt sind als Körper, Köpfe und Hände.³⁷



15 Schönfeld: *Schindung des Heiligen Bartholomäus*, um 1670.

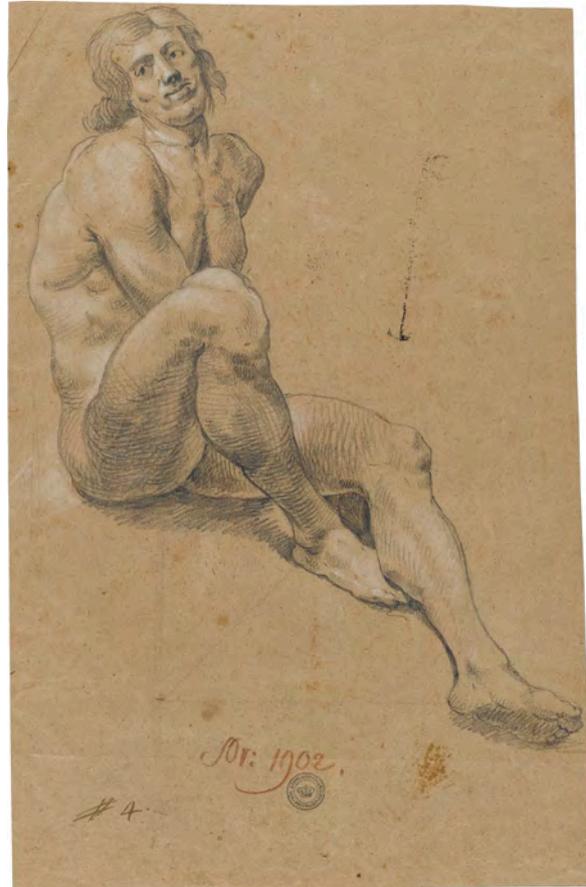
Sitzender nackter Mann

Ein zweites Beispiel führt näher an das lebende Modell heran. Die Figur auf der einen Seite des Blattes (Abb. 16) ist eine von nur drei eindeutig übereinstimmenden Nachzeichnungen Ehinger-

gers nach einem Gemälde Schönfelds, der Rückenfigur des sitzenden Soldaten auf dem Bild *Die Schindung des Hl. Bartholomäus*, um 1670 (Abb. 15). Ähnliche Rückenfiguren finden sich auch auf weiteren Gemälden.³⁸ Diese Zeichnung wäre geeignet, die Funktion eines ‚ricordo‘ zu erfüllen, das eine in schwieriger Haltung gelungene Hauptfigur eines fertigen Bildes zur weiteren Verwendung in der Werkstatt festhält, präzise bis in die Gewandfalten und die Lichtreflexe auf der Rüstung. Das dient in hohem Maß auch der Schulung.



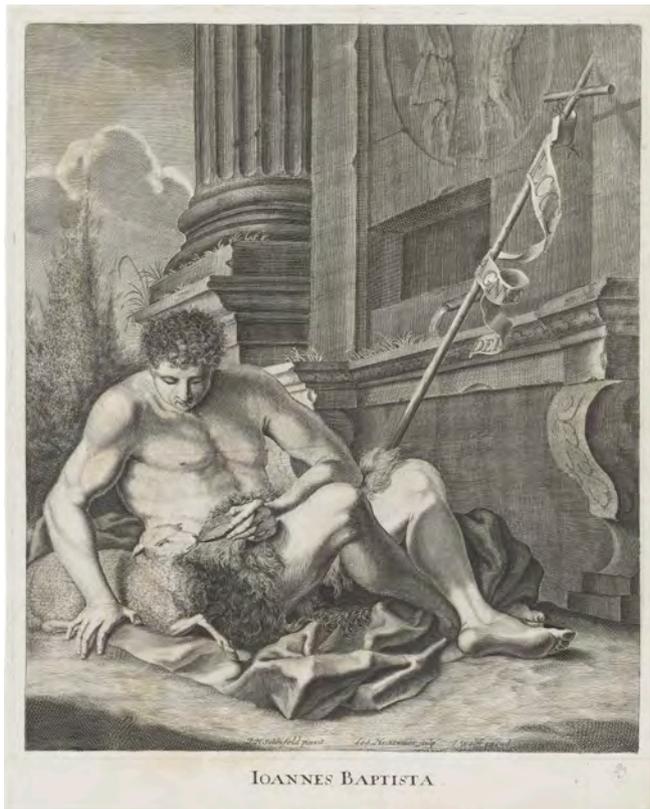
16 Gabriel Ehinger: Rückenansicht eines sitzenden Mannes in Rüstung (recto).



17 Gabriel Ehinger: Aktstudie eines sitzenden Mannes, nach rechts gewendet (verso).

Auf der anderen Seite des Blattes grinst uns ein kräftiger junger Mann an, der als Aktmodell posiert in einer für ‚akademische‘ Studien charakteristischen Haltung, die Körperformen und Muskelbildung hervorhebt (Abb. 17). Der vor dem Leib seitlich nach unten geführte rechte Arm lässt die Schulterkugel hervortreten, das aufgestellte rechte Bein mit dem Fuß unter dem gestreckt liegenden linken den Unterschied von An- und Entspannung. Gerade das lebensnahe Gesicht zeigt, dass diese Figur nicht aus einem Gemälde ‚rückübersetzt‘ sein kann. Sie wäre so auch kaum in einem Bildkontext zu verwenden.

Damit stellen sich Fragen: Nahm Ehinger das Blatt, auf dem er den Soldaten aus Schönfelds *Schindung des Hl. Bartholomäus* festgehalten hatte, in eine Zeichenstunde in Augsburg mit, um dort die Rückseite für die *Aktstudie* zu nutzen?³⁹ Zur Entstehungszeit des Gemäldes – und der Zeichnung auf dem verso – gab es bereits in Augsburg die von Joachim von Sandrart gegründete Akademie. Aber unter Ehingers Zeichnungen gibt es kein vergleichbares Blatt, weder in der Lebensnähe noch im Strichbild der gekreuzten Schraffuren. Es kann daher nicht ausgeschlossen werden, dass diese Aktstudien nicht von ihm stammt, und er nur die andere Seite des Papiers verwendete.⁴⁰ Oder hat er hier die Zeichnung eines anderen getreulich kopiert?



18 Leonhard Heckenauer nach Schönmayer:
Johannes der Täufer trinkt das Lamm.
Kupferstich.



19 Umkreis Schönmayer: *Maria mit dem Kinde
und Heiligen.*

Auch für einen solchen sitzenden nackten Mann gibt es Varianten bei Schönmayer. Doch die Unterschiede zu der *Aktstudie* sind sogleich auffällig. Auf dem Stich Leonhard Heckenauers nach dem verlorenen Gemälde Schönmayers *Johannes der Täufer trinkt das Lamm* (Abb. 18) ist die Haltung des Oberkörpers mit dem geneigten Kopf und beiden sichtbaren Armen deutlich ‚offener‘ zum Betrachter, in Beinhaltung und dem linken Fuß jedoch nicht weit von der Aktzeichnung entfernt. Noch größer sind die Gemeinsamkeiten mit einem Altargemälde, das Schönmayers Einfluss deutlich zeigt, doch nur seinem Umkreis zugeordnet werden kann: *Maria mit dem Kinde und Heiligen* (Abb. 19). Die Lichtverteilung mit aufleuchtenden Gestalten am dunklen Himmel und einem fast schlaglichtartig hellen Körper unten im Vordergrund findet sich mehrfach auf Schönmayers hochformatigen (Altar-) Bildern.⁴¹ Der Märtyrer Sebastian, in dessen Bein ein Pfeil steckt, hat ein idealisiertes Antlitz und blickt mit leicht gedrehten Kopf nach oben zur Madonna, zu der er seinen Oberkörper aufrichtet. Da er im Unterschied zur Zeichnung (Abb. 17) und zu *Johannes* nicht flach auf dem Boden sitzt, ist sein linkes Bein stärker aufgestellt.

Schlussfragen

Die *Aktstudie eines sitzenden Mannes* ist wohl eine Zeichnung nach dem lebenden Modell. Die *Auf dem Rücken liegende Frau* (Abb. 3) ist eher eine Nachzeichnung – vermutlich nach einer Zeichnung. Um die Fragen, die daraus resultieren, zu bündeln: Hat Ehinger solche Zeichnungen nach - größtenteils verlorenen - Gemälden Schönmayers angefertigt? Hat er Zeichnungen – ebenfalls verloren - kopiert? Oder ließ Schönmayer ihn zur Übung Figuren aus seinen eigenen Werken in veränderter Haltung zeichnen – in der Kreidetechnik, die auch für Modellstudien

verwendet wurde?⁴² Dies dürfte auf dem gegebenen Stand des Wissens die am wenigsten unwahrscheinliche Annahme sein.

Zwei Männer führen einen Gefangenen



20 Schönfeld: *Ecce Homo*, um 1644/45



21 Schönfeld: *Allegorie der Gerechtigkeit*, um 1670.



22 Gabriel Ehinger: *Zwei Männer führen einen Gefangenen*.

Ein weiteres Beispiel kann zum Schluss noch weitere Fragen aufwerfen. Um 1670 arbeitete Schönfeld an einer *Allegorie der Gerechtigkeit*. Es blieb offenbar bei zwei gezeichneten Entwürfen; eine Ausführung ist nicht bekannt, doch möglicherweise lag ein Auftrag der Stadt Augsburg zugrunde, die damals eine Neuausstattung ihres Rathauses geplant haben könnte.⁴³ Belege für dieses Bildprojekt sind auch zwei Zeichnungen Gabriel Ehingers. Die Gruppe *Schuldner und Gläubiger* entspricht den Figuren links vorne in Schönfelds erstem Entwurf in Augsburg.⁴⁴

In der weiter entwickelten Version in Karlsruhe (Abb. 21) wird, während der Richter in der Mitte Streitparteien anhört, von rechts ein Gefesselter herbeigeführt. Diese Gruppe, von Schönfeld mit Feder und Pinsel nur skizziert, ist ausführlich in Details mit Kreide ausgearbeitet in Ehingers Zeichnung *Zwei Männer führen einen Gefangenen* (Abb. 22). Übereinstimmungen hat diese auch mit Schönfelds *Ecce Homo*, um 1644/45 in Neapel gemalt und verblieben (Abb. 20). Aus Pilatus dort ist hier der Mann mit dem vorgestellten Bein links geworden, den rechten Arm tiefer geführt; aus Christus in der Mitte der Gefangene mit stärker gesenktem Kopf und großem Buckel. Der Mann rechts ist weiter in die Mitte gerückt und überschritten. Seine Bein-stellung ist anders geworden, doch der Oberkörper auf der Zeichnung stimmt bis in Einzelheiten der Kleidung mit dem Gemälde überein - mit Ausnahme der hier wieder übertrieben breiten Schulter. Woher kennt Ehinger diese ein Vierteljahrhundert früher gemalten Figuren? Und in welchem Verhältnis steht seine Zeichnung zu Schönfelds Entwurf, mit dem sie in den beiden linken Figuren der Gruppe weitgehend übereinstimmt, in der Kopfhaltung der rechten jedoch nicht? Schönfeld lässt diesen Schergen sich dem Gefangenen zuwenden.

Auch diese beiden Blätter Ehingers erwecken kaum den Anschein, nach dem Modell gezeichnet zu sein. Zumindest auf die Eingangsfrage bestätigt sich also die Antwort: Schönfeld hat nicht selbst ‚Akademie gehalten‘, *Modell-Studien* gab es in seiner Werkstatt nicht. Damit bleibt allerdings die Frage nach der Funktion der hier vorgestellten *Figuren-Studien*. Waren sie für den Mitarbeiter Ehinger nur zur Übung, oder hatten sie auch für Schönfeld einen Nutzen? Sind solche Zeichnungen Ehingers nicht *nach*, sondern *für* Schönfelds Bilder geschaffen?

All diese Fragen wären auf einen Schlag beantwortet durch die eine Annahme: diese Figuren-Studien sind doch von Schönfeld selbst. Doch der Forschungsstand – an dem der Verfasser dieses Beitrags selbst beteiligt war – kann dies nicht zulassen.

Anhang

Übersicht: Auf dem Rücken liegende Figur mit geöffnetem Mund bei Johann Heinrich Schönfeld

Gemälde in chronologischer Reihenfolge nach Pée 1971,

| <u>Nr.</u> | <u>Kurztitel, Datierung, Standort</u> | <u>Hier Abb.</u> |
|------------|--|------------------|
| - | <i>Überfall</i> , um 1633-36. Privatbesitz | 5 |
| 12 | <i>Die Sintflut</i> , um 1634/35. Wien | 8 |
| 18 | <i>Die Sintflut</i> , um 1636/37. Kassel | 9 |
| 22 | <i>Schlacht Josuahs</i> , um 1636/7. Prag | 10 |
| 28 | <i>Raub der Sabinerinnen</i> , um 1638. S. Petersburg | 6 |
| 29 | <i>Schlachtenbild</i> , um 1639. München | 11 |
| 72 | <i>Hl. Franz Xaver Pestkranke</i> , 1669. Leoben | |
| NS 23 | Nachstich von Matthäus Küsel | 13 |
| 81 | <i>Der Selbstmord des Cato</i> , 1659. Kremsier | (Anm. 34) |
| 92 | <i>Kampf Kadmus mit Drachen</i> , um 1660. Ehem. Dresden | |
| 113 | <i>Mucius Scaevola</i> , um 1667/70. Castalovice | |
| 114a | <i>Der Tod des Saul</i> , um 1666/70. Biberach | (Anm. 29) |
| 140 | <i>Steinigung Stephanus</i> , 1680. Nelahozeves | 14 |

Zeichnungen:

| | |
|---|-----------|
| <i>Der bethlehemitische Kindermord</i> , um 1640/45. London | 7 |
| <i>Der Tod der Phädra</i> . Stuttgart | 12 |
| <i>Martyrium zweier Heiliger</i> , 1658. Augsburg | (Anm. 24) |

Werkstatt- oder Schülerzeichnungen in Stuttgart:

| | |
|--|-----------|
| Ehinger: <i>Auf dem Rücken liegende Frau</i> . | 3 |
| Ehinger?: <i>Die Bekehrung des Paulus</i> . | (Anm. 28) |

Abbildungen

1 Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684): *Akademieklasse*, um 1633.

Öl auf Leinwand, 132,3 x 96,5 cm. Universalmuseum Joanneum Graz, Alte Galerie, Inv.Nr. 110.
Pée 1971, S. 19, 83-85, Nr. 2; Pée 1972, S. 401; Tacke 1999, S. 321; Költzsch 2000, S. 203-205, 221-224;
München 2001, S. 31, 196, Nr. 129; Graz 2005, S. 146, Nr. 52; Friedrichshafen 2009, S. 112-113, Nr. 12. - Eine
Nachzeichnung nach dem Gemälde: Pée 1971, S. 84 unter Nr. 2, Abb. 272. - Ein Gegenstück war das verlorene
Gemälde *Malstunde*, ebenfalls in Nachzeichnung erhalten; Pée 1971, Nr. V 74, Abb. 273. Beide Gemälde befan-
den sich 1669 in der Sammlung Graf Černin von Chudenitz in Prag. Seifertová 2002/03, S. 154 m. Abb.

2 Johann HeiB (1640-1704): *Aktsaal mit fünf weiblichen Modellen*, 1687.

Öl auf Leinwand, 112 x 139,5 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 3055.
Stuttgart 1996, S. 46f.; Tacke 1999, S. 325; Költzsch 2000, S. 203-205, 218f.; Stuttgart 2004, S. 102, Nr. 68;
München 2001, S. 298, Nr. 130; Königfeld 2001, S. 302, Nr. B 47; Friedrichshafen 2002/03, S. 166, Nr. 25.

3 Gabriel Ehinger (1652-1736) zugeschrieben nach Johann Heinrich Schönfeld:

Auf dem Rücken liegende Frau (um 1670 oder danach)

Rötel, schwarze und weiße Kreide, auf braunem Tonpapier, 20 x 27,1 cm.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 499.
Pée 1971, S. 109, unter Nr. 28; Stuttgart 2007, Nr. 593.

4 Jusepe de Ribera (1591-1652): *Apoll schindet Marsyas*, 1637.

Öl auf Leinwand, 182 x 232 cm. Neapel, Museo di Sant Martino, Inv.Nr. Quintavalle n. 511.
Ausst. Civiltà del Seicento a Napoli. Museo di Capodimonte/Museo Pignatelli, Neapel 1984/85, Nr. 2.203;
Ausst. Jusepe de Ribera 1591-1652. Neapel 1992 (u.a.), Nr. 1.58; Nicola Spinosa, Ribera. Neapel 2003, Nr. A
163.

5 Johann Heinrich Schönfeld: *Überfall (Embuscade)*, um 1633-1636.

Öl auf Leinwand; 94 x 74 cm. Privatbesitz.

6 Johann Heinrich Schönfeld: *Der Raub der Sabinerinnen*, um 1638

Öl auf Leinwand, 99 x 164,5 cm. St. Petersburg, Eremitage, Inv.Nr. ГЭ-1335.
Ulm 1967, Nr. 26; Pée 1971, S. 110-112, Nr. 28; Pée 1987, S. 363; Michaud 2006, Nr. A32.

7 Johann Heinrich Schönfeld: *Der bethlehemitische Kindermord*, um 1640-1645.

Feder, laviert, 20,6 x 33,2 cm. London, British Museum, Inv.Nr. 1928-10-16-9.
Muchall-Viebrook 1931, S. 80, 82; Ulm 1967, Nr. 133; Biedermann 1971, S. 131, Anm. 35; Michaud 2006, Nr.
D7; Kaulbach 2009, S. 215; Arbeitsliste S. 232f., Nr. 16.

8 Johann Heinrich Schönfeld: *Die Sintflut*, um 1634/35.

Öl auf Leinwand, 71,5 x 122,5 cm Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv.Nr. GG 1870
Pée 1971, S. 93, Nr. 12; Michaud 2006, Nr. A17.

9 Johann Heinrich Schönfeld: *Die Sintflut*, um 1636/37.

Öl auf Leinwand, 137 x 208 cm. Hessen Kassel Heritage, Gemäldegalerie, Inv.Nr. GK 918.
Ulm 1967, Nr. 16; Pée 1971, S. 98f., Nr. 18; Bernhard Schnackenburg, Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamt-
katalog. Staatliche Museen Kassel. 2 Bde., Mainz 1996, S. 282-283; Michaud 2006, Nr. A21; Friedrichshafen
2009, S. 184-185, Nr. 42. Kassel ... mit allen Wassern gewaschen. Ausstellungskatalog Museumslandschaft
Hessen Kassel, Petersberg 2021, S. 84-85.

10 Johann Heinrich Schönfeld: *Die Schlacht Josuahs gegen die Amoriter*, um 1636/37.

Öl auf Leinwand, 135 x 370 cm. Prag, Gemäldegalerie der Prager Burg (Obrazárna Pražského hradu).
Pée 1971, S. 103f., Nr. 22; Pée 1987, S. 366; Michaud 2006, Nr. A25; Leuschner 2009, S. 76.

11 Johann Heinrich Schönfeld: *Schlachtenbild (Die Niederlage des Pyrrhus?)*, um 1640

Öl auf Leinwand, 167 x 232 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Inv.Nr. 9774
(Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim).
Ulm 1967, Nr. 25; Pée 1971, Nr. 29; Michaud 2006, Nr. A37.

12 Johann Heinrich Schönfeld: *Der Tod der Phädra*, um 1645 oder um 1666-70

Feder in Graubraun, grau und graubraun laviert, 18,5 x 34,9 cm.

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 488.

Muchall-Viebrook 1931, S. 84 (als *Streitwagen mit Gefallenem und klagender Frau*); Stuttgart 1964, Nr. 126;

Ulm 1967, Nr. 160; Biedermann 1971, S. 134f.; Stuttgart 1984, Nr. 32; Borries 1994, S. 129, Liste B): rechts-

händig; Stuttgart 2007, Nr. 571; Kaulbach 2009, S. 248-249, Nr. 60; Arbeitsliste S. 232f., Nr. 13. – Verf. hält die Zweifel an der Zuschreibung, wie auch die Bestimmung als rechthändig, für überholt.

13 Matthäus Küsel (1629-1681) nach Schönfeld: *Der Heilige Franz Xaver erscheint den Pestkranken*.

Kupferstich, Platte: 55,8 x 34,1 cm.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. A 8870.

Krapf Nr. 64; Hollstein German XX (Matthäus Küsel), S. 19, Nr. 14; Pée 1971, S. 228, Nr. NS 25; Scherp 2009,

S. 46; Paula 2009, S. 66-67. - Nach dem Gemälde: *Der Hl. Franz Xaver in der Glorie über Pestkranken*. Öl auf

Leinwand, ca. 520 x 340 cm. Signiert und datiert 1669; gestiftet 1670. Jesuitenkirche St. Franz Xaver, Leoben/

Steiermark, Hochaltar. Pée 1971, S. 140, Nr. 72, Abb. 80; Paula 2009, S. 66-67. Pées Vermutung, das Bild sei um 1655 gemalt und erst bei der späteren Verwendung signiert und datiert worden, hat sich als unwahrscheinlich erwiesen.

14 Johann Heinrich Schönfeld: *Die Steinigung des Heiligen Stephanus*, signiert und datiert 1680

Öl auf Leinwand, 93 x 69 cm. Schloß Nelahozeves, Tschechische Republik, Inv.Nr. 549.

Ulm 1967, unter Nr. 99; Pée 1971, S. 199f., Nr. 140.

15 Johann Heinrich Schönfeld: *Schindung des Heiligen Bartholomäus*, um 1670

Öl auf Leinwand, 83,5 x 127 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 1353.

Pée 1971, Nr. 121; Stuttgart 2004, S. 169, Nr. 120.

Gabriel Ehinger:

16 recto: *Rückenansicht eines sitzenden Mannes in Rüstung* (nach Johann Heinrich Schönfeld)

Röteln, schwarze und weiße Kreide; 43,2 x 29,2 cm.

17 verso: *Aktstudie eines sitzenden Mannes, nach rechts gewendet*

Schwarze und weiße Kreide, auf braunem Bütteln.

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 504.

Pée 1971, S. 187, unter Nr. 121 (zur Vorderseite); Stuttgart 2007, Nr. 603.

18 Leonhard Heckenauer II (um 1650/60-um 1704) nach Johann Heinrich Schönfeld:

Johannes der Täufer trinkt das Lamm.

Kupferstich; Blatt: 44,8 x 34,6 cm, Platte: 42 x 33,4 cm.

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. A 1976/5609.

Hollstein German 9/II; Krapf Nr. 44; Ulm 1967, Nr. 207; Pée 1971, S. 228, Nr. NS 21.

19 Umkreis Johann Heinrich Schönfeld: *Maria mit dem Kinde und Heiligen*.

Öl auf Leinwand, 224 x 145 cm. München, St. Peter.

Pée 1971, S. 282, Nr. AB 43, Abb. 257, unter „abzuschreibende Bilder“.

20 Johann Heinrich Schönfeld: *Ecco Homo*, um 1644/45.

Leinwand, 151 x 205,5 cm. Bayerische Staatsgemälde­sammlungen München, Inv.Nr. 13399

(Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim). Provenienz: Collezione Duca di Corigliano Saluzzo, Neapel;

Collezione Principessa di Gerace, Neapel; 1963 für die Bayerischen Staatsgemälde­sammlungen erworben.

Ulm 1967, Nr. 43; Pée 1971, Nr. 49; Pée 1987, S. 370; Michaud 2006, Nr. A60; Friedrichshafen 2009, S. 160-161, Nr. 30 (Farbabb.).

Abb. 21 Johann Heinrich Schönfeld: *Allegorie der Gerechtigkeit*, um 1670.

Feder in Schwarz, grau laviert, über Spuren schwarzer Kreide (rechts der Mitte eine Klebe-Korrektur), 15,1 x

21,4 cm. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1978-9.

Biedermann 1983, S. 48; Michalski 1995, S. 412; Augsburg 2001, unter Nr. 106; Stuttgart 2007, unter Nr. 204.

22 Gabriel Ehinger (nach Johann Heinrich Schönfeld): *Zwei Männer führen einen Gefangenen*.

Röteln und schwarze Kreide, 42,5 x 29,1 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 512.

Muchall-Viebrook 1931, S. 88, Nr. 2; Biedermann 1983, S. 48-51; Augsburg 2001, S. 206f., unter Nr. 106 (Gode Krämer); Stuttgart 2007, Nr. 604.

Anmerkungen

Überarbeitete und erweiterte Version des Vortrags bei: „Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684)“. Internationales Kolloquium im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Rom und der Norden – Wege und Formen des künstlerischen Austauschs“. Bibliotheca Hertziana, Rom 25.-26. 2. 2008.

Dank für Hilfe an Achim Riether, Staatliche Graphische Sammlung München, Gode Krämer, Augsburg, und für die Lektüre an Sabine Poeschel, Stuttgart.

- 1 Augsburg 1968, S. 178; vgl. Madel 1987, S. 14-18.
- 2 Stuttgart 2007, S. 268-291, Nr. 565-609. Schönfelds eigenhändige Zeichnungen auch bei Kaulbach 2009, S. 236-265, Nr. 54-68. – Die Zusammenarbeit belegen von Schönfeld überarbeitete Probedrucke von Kupferstichen Ehingers in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart: *Saul spricht mit Samuels Geist bei der Hexe von Endor*. Inv.Nr. C 517; Stuttgart 2007, Nr. 577; Kaulbach 2009, Nr. 68. - *Der Schwur Hannibals*. Inv.Nr. A 2001/7107,a (KK). Pée 1971, S. 185, unter Nr. 118 und Nr. NS 44; Krapf Nr. 38; Ulm 1967, Nr. 236.
- 3 Vgl. Biedermann 1971, S. 122: „Schönfeld ging es in seinen Entwürfen weniger um zeichnerisch exakte Fixierung der Einzelfigur als vielmehr um Gliederung und Gewichtsverteilung innerhalb des Ensembles.“
- 4 Johann Heinrich Schönfeld: *Schatzgräber in römischen Ruinen, 1662*. Öl auf Leinwand, 190 x 158 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. L 165. Pée 1971, Nr. 96; Stuttgart 1996, S. 94-96; Stuttgart 2004, Nr. 119.
- 5 Weder Herbert Pée in den Einleitungen zur Ausst. Ulm 1967 oder seiner Monographie 1971, noch Biedermann in seinen Aufsätzen 1971 und 1983, erwähnen Modellstudien oder Beziehungen Schönfelds zu einer Akademie.
- 6 Von Borries 1994 und Kaulbach 2009, S. 230-235 „Arbeitsliste: Eigenhändige Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds“. - Biedermann 1971, S. 122, nannte noch Zeichnungen in den ‚trockenen Medien‘ wie Kohle; siehe seine Abb. 6, 7, 18, 19, 29, 60, 61, 36, und S. 143, Anm. 71. Sowie: Biedermann 1983, Abb. 7, 10, 14. - Nachzeichnungen, etwa nach der Skulptur des *Sterbenden Galliers* (1971, S. 127, Abb. 8), schienen schon ihm fraglich. - Zur Forschungsgeschichte vgl. Läufer 1998; Kaulbach 2009, S. 226f., Anm. 2; zuletzt Krämer 2010.
- 7 München 2001, S. 30. – Zur Rolle der Zeichnung in der Ausbildung, auch zu Schönfelds Lehrzeit, vgl. Tacke 2006.
- 8 Tacke 2002/03, S. 141, 144.
- 9 Überblick bieten: Költzsch 2000, bes. S. 131-153, 201-228; München 2001.
- 10 Ein Pendant ist das verlorene Gemälde *Malstunde*, erhalten in einer Nachzeichnung; Pée 1971, S. 84, 257, Nr. V 74, Abb. 273; Seifertová 2002/03, S. 145 m. Abbildungen. - Vgl. die Darstellung von Zeichnern im Freien: *Zeichner in römischen Ruinen*, um 1634/35. Öl auf Leinwand, 100 x 75 cm. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Deutsche Barockgalerie, Inv.Nr. L 822. Pée 1971, S. 205, Nr. 147; Pée 1972, Farbabb; Friedrichshafen 2002/3, Nr. 1; Michaud 2006, Nr. A4; Augsburg 2016, Nr. 98.
- 11 Cicero, *De Inventione* II,1. Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt a. M. 1980, S. 69f.
- 12 Zu dieser Frage: Költzsch 2000, S. 205.
- 13 Zur Augsburger Akademie, privat gegründet von Joachim von Sandrart 1670/73, vgl. Tacke 2002/03, S. 141, 144; Meier 2002/03, S. 129, 135; vgl. Tacke 1999; Bruno Bushart, in: Augsburg 1968, S. 97ff., 136; Bushart 1989. - 1684 wurde sie städtisch (vom evangelischen Rat übernommen). Laut Költzsch 2000, S. 224, gründete Sandrart eine Privatakademie in Augsburg bereits „in den sechziger Jahren“.
- 14 Költzsch 2000, S. 205.
- 15 Költzsch 2000, S. 221. – Zum Begriff ‚Akademie halten‘ vgl. Tacke 2002/03, S. 142.
- 16 Die ehemalige Inventarnummer steht auf dem Kopf, weil mein Vorgänger in der Graphischen Sammlung im 19. Jahrhundert die Figur als „Schwebende“ verstanden hat, also als bäuchlings Fliegende. Ein anderer Vorgänger vermutete: vielleicht „Potiphars Weib?“
- 17 Muchall-Viebrook 1931, S. 88; Stuttgart 2007, Nr. 592-609 (Nr. 602 nicht nach Schönfeld, sondern nach Johann Heiß).
- 18 S. oben Anm. 2.
- 19 Der Begriff „Pathosformel“ nach Aby Warburg, synonym für „Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst“ oder „Höchstwerte der Gebärdensprache“ verwendet. Aby Warburg, Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929). In: Ilsebill Barta Fliedl, Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. In: Wien 1992, S. 171. In engerem Sinn verwendete Warburg den Begriff für „echt antike Superlative der Gebärdensprache“. Martin Warnke, *Vier Stichworte [...]*. In: Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt a. M. 1980, S. 53-

- 83; „Pathosformel“: S. 61-68; das Zitat: S. 62. – Zunächst bezeichnet der Begriff „Ausdruckgebärden, Ausdrucksgestalten“ für die lebhafteste Bewegung körperlicher und psychischer Kräfte, Leidenschaften und Leiden. „Pathosformeln sind also die Bildsymbole, die die Renaissance aus der Antike nimmt, aus den Vorprägungen ihrer eigenen Vergangenheit.“ Fritz Saxl; *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* (1932). In: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, S. 419-431; hier: S. 428.
- 20 Grundlegend hier: Kurth Rathe, *Die Ausdruckfunktion extrem verkürzter Figuren*. Studies of the Warburg Institute, Bd. 8, London 1938 (Nachdruck Nedeln/Liechtenstein 1968).
- 21 Vgl. Kaulbach 2015, S. 271.
- 22 Dies zeigt sich an gebeugten Figuren teilweise in Gemälden, deutlich jedoch in den Zeichnungen, etwa: *Reiterschlacht der Israeliter gegen die Amalekiter*, um 1638-1640. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 484. Stuttgart 2007, Nr. 569; Kaulbach 2009, S. 244-245, Kat. 58 und Arbeitsliste S. 232f., Nr. 11.
- Martyrium zweier Heiliger*, 1658. Museen und Kunstsammlungen Augsburg, Inv.Nr. G 21151 (s.u. Anm. 24).
- Venus in der Schmiede des Vulkan*, um 1659. Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 1963-91; Bestandskatalog: *Deutsche Zeichnungen 1450-1800. Die Sammlung der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett*, Bd. 1, bearb. von Peter Prange, Köln u.a. 2007, S. 330, Nr. 943; Kaulbach 2009, S. 215-216, Abb. 2 und Arbeitsliste S. 232f., Nr. 28.
- Das Gefolge der Königin von Saba*, um 1667. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.Nr. 41642 Z; Biedermann 1971, S. 161, Abb. 43; Kaulbach 2009, S. 219, Abb. 4; Arbeitsliste S. 234f., Nr. 40.
- Allegorie der Gerechtigkeit*, um 1670. Feder in Schwarz, grau laviert, Korrekturen mit Feder in Braun, 16,7 x 22,7 cm. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.Nr. G 2000/20. Muchall-Viebrook 1931, S. 84; Ulm 1967, Nr. 150; Biedermann 1971, S. 159-160; Borries 1984, S. 129; Michalski 1995, S. 412; Stuttgart 2007, S. 290 unter Nr. 604; Kaulbach 2009, S. 219, Abb. 4 und Arbeitsliste S. 234f., Nr. 46; Augsburg 2010, S. 80, Nr. 16.
- Vgl. auch die Werkstattkopien *Die Hl. Kunigunde von Heinrich II.* und *Martyrium der Hl. Appolonia*, sowie von einem rechtshändigen Nachahmer *Demokrit und Protagoras*, alle Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 480, C 481 und C 497; Stuttgart 2007, S. 277-280, Nr. 579, 583 und 580.
- 23 Nicolas Poussin: *Die Pest von Ashod*, um 1630/31, gemalt in Rom. Öl auf Leinwand, 148 x 198 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. 7276. Blunt 1966, Nr. 32; Paris 1994/95, S. 200-202, Nr. 43. Allerdings hat hier die auf dem Rücken liegende Frau mit Kindern, über die sich ein Mann beugt, keinen zurückgebeugten Kopf mit offenem Mund. – Zu Schönfelds Rezeption dieses Gemäldes vgl. auch Paula 2009, S. 65-67; s.u. Anm. 33.
- 24 Johann Heinrich Schönfeld: *Martyrium zweier Heiliger*, 1658. Feder in Schwarz und Grau, grau laviert, 36 x 22,2 cm, monogrammiert und datiert unten links: „JHS(ligiert) 1658“. Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.Nr. G 21151. Muchall-Viebrook 1931, S. 74, Abb. 4, und S. 82; Ulm 1967, S. 83, Nr. 148, Abb. 153; Biedermann 1971, S. 143-145, Abb. 25; Borries 1994, S. 129; Kaulbach 2009, S. 25, Abb. 2 und S. 214; Arbeitsliste S. 232f., Nr. 25; Augsburg 2010, S. 79, Nr. 15, Abb.
- 25 Pée 1971, S. 98f., Nr. 18, führt die Figuren der liegenden Toten zurück auf „Poussins Motiv des hingestreckten weiblichen Aktes mit dem zurückgenommenen Kopf (u. a. Jugend des Bacchus, Louvre, um 1630/35), das dieser von Tizian übernommen hatte.“ Dies bezieht sich auf *La Nourriture de Bacchus*, um 1626. Öl auf Leinwand, 97 x 136 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. 7295. Allerdings Nicolas Poussin abgeschrieben: Blunt 1966, S. 174, Nr. R 64, sowie S. 93, unter Nr. 133. – Von dem seit Muchall-Viebrook 1931 geläufigen und bei Pée geradezu notorischen Bemühen, Schönfeld durch Bezüge zu Poussin aufzuwerten, hält Verf. nichts. Es hat teilweise zu Fehlinterpretationen geführt, u.a. bei den *Schatzgräbern* in Stuttgart (s.o. Anm. 4).
- 26 Leuschner 2009, S. 76, auch zum folgenden.
- 27 Ein berühmtes Beispiel mit dem rücklings gestürzten Paulus, vom Kopf her gesehen, ist Caravaggios Gemälde von 1600/01 in Rom, Santa Maria del Popolo, Cerasi-Kapelle. John T. Spike, *Caravaggio*. New York, London 2001, S. 109-113, 252, Cat. 24.1, m. Farbabb.; Sebastian Schütze, *Caravaggio. Das vollständige Werk*. Köln 2009, Nr. 25.III.
- 28 Gabriel Ehinger (vermutlich) nach Johann Heinrich Schönfeld: *Die Bekehrung des Paulus*. Pinsel in Schwarz und Grau, mit Bleistift quadriert, 35,5 x 48,8 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 516. Muchall-Viebrook, 1931, S. 84; Ulm 1967, Nr. 188 (Abb. 191); Stuttgart 2007, S. 282, Nr. 588.
- 29 Johann Heinrich Schönfeld: *Der Tod des Saul*, um 1666-1670. Öl auf Leinwand, 92,5 x 132,7 cm. Signiert unten rechts: „JH[ligiert] Schönfeld.“ Museum Biberach, Leihgabe des Ministeriums für Wissenschaft,

- Forschung und Kunst Baden-Württemberg. Pée 1971, Nr. 114a, Abb. 136; Leuschner, in: Friedrichshafen 2009, S. 191.
- 30 Vgl. etwa die Zeichnung *Antike Reiterschlacht mit Streitwagen*, um 1637-1640. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 490. Biedermann 1971, S. 132 f., 188, Anm. 39 (Abb. 13); Michaud 2006, S. 233, Nr. E1, Abb. 97; Stuttgart 2007, Nr. 570; Kaulbach 2009, S. 246-247, Nr. 59 und Arbeitsliste S. 232f., Nr. 12.
- 31 Vgl. etwa *Anbetung der Hirten*, nach 1670. Feder in Schwarz, schwarz und grau laviert, über Kreideskizze, 16,3 x 13,6 cm. Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg, Graphische Sammlung, Inv.Nr. 7527. Ulm 1967, Nr. 169; Biedermann 1971, S. 176f., Abb. 58; von Borries 1994, Liste A) linkshändig; Stuttgart 2007, unter Nr. 607, Anm. 2; Kaulbach 2009, S. 221, Abb. 6 und Arbeitsliste S. 234f., Nr. 54. – Eine mögliche Anregung wieder bei Nicolas Poussin: *Der Tod des Adonis*, um 1627. Leinwand, 57 x 128 cm. Caen, Musée des Beaux-Arts. Blunt 1966, Nr. 186; Paris 1994/95, S. 154f., Nr. 17. Auch hier beugt sich Venus sorgsam über den toten Geliebten, der allerdings bildparallel im Vordergrund liegt.
- 32 Völlig anders ist dies etwa bei Paul Troger (1698-1762): *Der heilige Franz Xaver unter den Pestkranken in Goa*, um 1749/1750. Öl auf Leinwand, 74,5 x 50,5 cm. Wien, Belvedere, Inv.Nr. 402. Johann Kronbichler, Paul Troger 1698-1762. Berlin, München 2012, S. 369, Nr. G 225, Farbabb. S. 157. – Hier beugt sich Franz Xaver zu den Sterbenden und reicht ihnen das Sakrament. Die vorne liegende tote Mutter mit zurückgebogenem Kopf ist offensichtlich eine direkte Reaktion Trogers auf Schönfelds Altarbild in Leoben.
- 33 Dieses Motiv auch auf Poussins: *Die Pest von Ashod* (Anm. 23). Dann bei Johann Heinrich Schönfeld: *Der Heilige Carl Borromäus unter den Pestkranken*, 1655. Öl auf Leinwand, 335 x 198 cm. Salzburg, Dom, mittlerer Altar. – Dort auch eine auf dem Rücken liegende Figur, allerdings nicht mit zurückgebeugtem Kopf. Pée 1971, S. 139f., Nr. 71; Paula 2009, S. 65, Abb. 2.
- 34 Genannt sei noch ein Beispiel mit erhobenem Arm, allerdings nicht mit geöffnetem Mund: Johann Heinrich Schönfeld: *Der Selbstmord des Cato*, 1659. Öl auf Leinwand, 155 x 220,5 cm. Kremsier. Pée 1971, S. 149f., Nr. 81; Farbtafel X; Michaud 2006, Abb. 119.
- 35 Vgl. Biedermann 1971, S. 143, 156, mit Beispielen für „einen geläufigen Typus aus Schönfelds Modellvorrat [...], den er wiederholt in Gemälden und Radierungen verwendet hat.“
- 36 Rubens Cantoor. *The Drawings of Willem Panneels*. 2 Bände, bearb. von Jan Garff u.a. The Royal Museum of Fine Arts, Department of Prints and Drawings, Copenhagen 1988.
- 37 Siehe Stuttgart 2007, S. 284-291, Nr. 592-609.
- 38 Vgl. Ulm 1967, Nr. 108, Abb. 112; Pée 1971, S. 210, Nr. W 1, Abb. 175. Vgl. auch die beiden Versionen des Gemäldes *Kreuzigung Christi*: um 1650; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.Nr. Gm 1562; Ulm 1967, Nr. 45; Pée 1971, Nr. 51; Andreas Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*, Mainz 1995, Nr. 113; Michaud 2006, Nr. A 75; Friedrichshafen 2009, S. 170-171, Nr. 35 m. Farbabb. – Ulm 1967, Nr. 46; Pée 1971, Nr. 50.
- 39 Vgl. Meier 2002/03, S. 135. – Ein Beispiel für eine Aktstudie der Augsburger Akademie: Georg Philipp Rugendas d. Ä. (1666-1742): *Männliche Aktfigur*. Rötel; 39,4 x 27 cm. Bezeichnet u. li. mit Feder in Braun: „No,3 A° 1699 / Augusta“. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 1995/4469 (KK). – Zahllose solcher ‚akademischer‘ Aktzeichnungen der Rugendas in den Kunstsammlungen Augsburg, Graphische Sammlung. Vgl. Gode Krämer, Georg Philipp Rugendas d. Ä. als Zeichner. In: *Ausst. Rugendas. Eine Künstlerfamilie in Wandel und Tradition. Städtische Kunstsammlungen Augsburg*, 1998, S. 26f.; Karlsruhe 1994. Vgl. auch Tacke 2006.
- 40 Nach dem Vortrag 2008 sagte Matthias Winner in der Hertziana zum Verf.: Für die Zeichnung müssen Sie sich einen besseren Autor suchen.
- 41 Beispiele: Friedrichshafen 2009, S. 67, Abb. 5; S. 172-173, Nr. 36; S. 186-187, Nr. 43.
- 42 Das entspräche zumindest dem Befund, dass in dieser Gruppe von 18 Figurenstudien nur drei mit Gemälden Schönfelds direkt übereinstimmen (Stuttgart 2007, S. 284, Nr. 595, 603, 606). Die anderen geben Schönfelds Figuren variiert wieder. Fast alle erwecken allerdings nicht den Eindruck der Studie nach dem lebenden Modell.
- 43 Michalski 1995.
- 44 Johann Heinrich Schönfeld: *Allegorie der Gerechtigkeit*, um 1670, Augsburg (s.o. Anm. 22). – Gabriel Ehinger: *Schuldner und Gläubiger (Die Geldzähler)*. Rötel und schwarze Kreide, 30,7 x 26,3 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 514. Muchall-Viebrook 1931, S. 88, Nr. 6; Biedermann 1971, S. 160f., 191 Anm. 116; Augsburg 2001, S. 206f., unter Nr. 106; Stuttgart 2007, Nr. 605.

Literatur

Augsburg 1968

Augsburger Barock. Städtische Kunstsammlungen Augsburg, 1968

Augsburg 2001

Kunstreich. Erwerbungen 1990-2000 Kunstsammlungen Augsburg, Augsburg Museumsschriften 11, hg. von Björn R. Kommer, Ausst.-Kat. Augsburg, Maximilianmuseum, Augsburg 2001

Augsburg 2010

Maler von Welt. Johann Heinrich Schönfeld im Bestand der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Ausst.-Kat. Schaezlerpalais, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, hg. von Christof Trepesch u. a., München, Berlin 2010

Augsburg 2016

Die deutsche Barockgalerie im Schaezlerpalais. Meisterwerke der Augsburger Sammlung, hg. von Christof Trepesch, Berlin/München 2016

Biedermann 1971

Rolf Biedermann, Die Zeichnungen des Johann Heinrich Schönfeld. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 8, 1971, S. 119-194

Biedermann 1983

Rolf Biedermann, Unbekannte Zeichnungen von Johann Heinrich Schönfeld. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 20, 1983, S. 33-52

Blunt 1966

Anthony Blunt, The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue, London 1966

Borries 1994

Johann Eckart von Borries, „Een Hoog-duytse linker-hand“. Johann Heinrich Schönfeld als linkshändiger Zeichner. In: Pinxit, sculpsit, fecit. Festschrift für Bruno Bushart. Hg. von Bärbel Hamacher und Christl Karnehm, München 1994, S. 122-129

Bushart 1972

Bruno Bushart, Anmerkungen zum Spätwerk Johann Heinrich Schönfelds. In: Zwischen Donau und Alpen Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag. Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Bd. 35, Heft 1, 1972, S. 109-123

Bushart 1989

Bruno Bushart, Die Augsburger Akademien. In: N.A. Boschloo u.a., Academies of Art between Renaissance and Romanticism. Leids Kunsthistorisch Jaarboek, V-VI, 1986-1987 (Den Haag 1989), S. 332-347

Friedrichshafen 2002/03

Johann HeiB. Schwäbischer Meister barocker Pracht. Ausst.-Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen, 2002/03

Friedrichshafen 2009

Johann Heinrich Schönfeld – Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen. Hg. von Ursula Zeller, Maren Waike, Zeppelin Museum Friedrichshafen, und Hans-Martin Kaulbach. Köln 2009

Graz 2005

Alte Galerie – Meisterwerke. Hg. von Ulrich Becker. Landesmuseum Joanneum, Graz 2005

Hollstein

Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700, Bd. 1ff., 1954ff.
(wird laufend fortgesetzt)

Karlsruhe 1994

Körper und Kontur. Aktstudien des 18. bis 20. Jahrhunderts. Bearb. von Eva-Marina Froitzheim. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1994

Kaulbach 2009

Hans-Martin Kaulbach, Zeichnungen im Werk Johann Heinrich Schönfelds. In: Friedrichshafen 2009, S. 212-265 (mit Katalogteil Nr. 54-68)

Kaulbach 2015

Hans-Martin Kaulbach, Sandrarts Vita des Johann Heinrich Schönfeld. In: „Aus aller Herren Länder“. Die Künstler der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart. Hg. von Susanne Meurer, Anna Schreurs-Morét, Lucia Simonato, Turnhout 2015, S. 262-274

Költzsch 2000

Georg-W. Költzsch, Maler Modell. Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas. Köln 2000

Königfeld 2001

Peter Königfeld, Der Maler Johann Heiß. Memmingen und Augsburg 1640-1704. Weißenhorn 2001

Krämer 2010

Gode Krämer, Zu den Zeichnungen von Johann Heinrich Schönfeld und seines Umkreises in der Grafischen Sammlung Augsburg. In: Augsburg 2010, S. 66-75

Krapf

Ludwig Herbert Krapf, Johann Heinrich Schönfelds Radierungen und die nach ihm gestochenen Blätter. Diss. München 1938

Läufer 1998

Konstanze Läufer, Zum Forschungsstand der Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds (Biberach/Riß 1609-1682/83 Augsburg). In: Barockberichte 20/21, 1998, S. 204-209

Leuschner 2009

Eckhard Leuschner, Wasser trinken. Das Gideon-Thema und die Ästhetik des Naturgemäßen bei Schönfeld, Tempesta und Poussin. In: Friedrichshafen 2009, S. 74-85

Madel 1987

Claudia Madel, Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtner und Johann Georg Knappich. Diss. München 1987

Meier 2002/03

Esther Meier, Ein Manifest moderner Künftlerausbildung: Die Akademiebilder von Johann Heiß. In: Friedrichshafen 2002/03, S. 127-139

Michalski 1995

Sergiusz Michalski, Atalanta und Augsburg. Zur Ovidrezeption in Augsburg und zu Johann Heinrich Schönfelds Bildern und Zeichnungen für die Augsburger Rathausausstattung. In: Jochen Brüning, Friedrich Niewöhner (Hg.), Augsburg in der Frühen Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsprogramm. Berlin 1995, S. 403-420.

Michaud 2006

Cécile Michaud, Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684) et l'Italie. Recherches sur son séjour suivies d'un catalogue du corpus italien. München 2006 (Diss. Université Marc Bloch, Strasbourg 2003)

Muchall-Viebrook 1931

Thomas Muchall-Viebrook, Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds. In: Das Schwäbische Museum, 1931, S. 71-88

München 2001

Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Ausst.-Kat., bearb. von Barbara Eschenburg, hg. von Helmut Friedel, Lenbachhaus München. 2001 (Köln 2001)

Paris 1994/95

Nicolas Poussin 1594-1665. Bearb. von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1994/95

Georg Paula, Die Meister und Gesellen der Augsburger Malerzunft von 1648 bis 1827. Bruno Bushart zum 11. 9. 1999. In: In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 92, 1999, S. 91-138

Georg Paula, Die Lehrjungen der Augsburger Maler von 1686-1716.

In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 94, 2001, S. 81-116

Georg Paula, Die Lehrjungen der Augsburger Maler von 1666 bis 1686.

In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 95, 2002, S. 111-137

Paula 2009

Georg Paula, Schönfelds kirchliche Werke in situ. In: Friedrichshafen 2009, S. 62-73

Pée 1971

Herbert Pée, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde. Berlin 1971

Pée 1972

Herbert Pée, Ein wiedergefundenes Frühwerk von Johann Heinrich Schönfeld. In: Pantheon, 30, 1972, S. 401-403.

Pée 1987

Herbert Pée, The Rape of the Sabines by Johann Heinrich Schönfeld.

In: Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Bd.74, Nr. 9, Nov. 1987, S. 359-371

Scherp 2009

Astrid Scherp, »Mahlern zu Augspurg« - Die Augsburger Jahre. In: Friedrichshafen 2009, S. 44-51

Seifertová

Hana Seifertová, Die Gemälde von Johann Heiss und seinen Augsburger Zeitgenossen in böhmischen und mährischen Sammlungen. In: Friedrichshafen 2002/03, S. 151-161

Stuttgart 1964

Der barocke Himmel. Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler in Deutschland.

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1964

Stuttgart 1984

Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1984

Stuttgart 1996

Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Bearb. von Corinna Höper. Staatsgalerie Stuttgart, 1996

Stuttgart 2004

Staatsgalerie Stuttgart. Barockgalerie im Schloß Ludwigsburg. Bearb. von August B. Rave u. a., 2004

Stuttgart 2007

Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock. Bestandskatalog.

Bearb. von Hans-Martin Kaulbach. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 2007

Stuttgart 2008

Ina Conzen, Staatsgalerie Stuttgart - Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert.

München, Stuttgart 2008

Tacke 1999

Andreas Tacke, Vom Handwerker zum Künstler. Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem Westfälischen Frieden. In: 1648: Paix de Westphalie/Westfälischer Friede. Die Kunst zwischen Krieg und Frieden. Hg. von Jacques Thuilier und Klaus Bußmann, Paris 1999, S. 310-332

Tacke 2002/3

Andreas Tacke, "Raths-Herren, Geschlechter und Kaufleuthe". Zur Rolle von Dilettanten beim Aufbau frühneuzeitlicher Kunstakademien und ihre Darstellungen in Akademiebildern.

In: Friedrichshafen, 2002/03, S. 140-149

Tacke 2006

Andreas Tacke, Zeichnend zur Auszeichnung? Zur paradigmatischen Rolle der Handzeichnung im Streit zwischen zunftgebundenem Malerhandwerk und Akademie. In: Iris Lauterbach, Margret Stuffmann (Hg.), Aspekte deutscher Zeichenkunst (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, 16). München 2006, S. 104-113

Ulm 1967

Johann Heinrich Schönfeld. Bilder, Zeichnungen, Graphik. Ausst.-Kat. Museum Ulm, 1967

Wien 1992

Ilsebill Barta Fliedl, Christoph Geissmar (Hg.), Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Ausst. Albertina, Wien. Salzburg/Wien 1992

Abbildungsnachweis

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank: 13.

Diözesanmuseum Freising: 19.

Graz, Joanneum: 1.

London, British Museum: 7.

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: 21.

Kassel, Hessen Kassel Heritage: 8.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: 20; bpk Berlin: 11.

Staatliche Graphische Sammlung München, Nachlass Pée: 14.

St. Petersburg, Eremitage: 6.

Privat: 5.

Prag, Obrazárna Pražského hradu: 10.

Staatsgalerie Stuttgart: 2, 3, 13, 15-18, 22.

Wien, Kunsthistorisches Museum: 8.

Online-Ressourcen: 4.