

Universität Trier

Fachbereich III

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde im Fach Kunstgeschichte

DAS DEUTSCHE SELBSTBILDNIS IM 17. JAHRHUNDERT.

Katalog und Einführung

Vorgelegt von:

Sarah Babin, M.A., Braunschweig

Erster Berichterstatter: Professor Dr. Dr. Andreas Tacke

Zweiter Berichterstatter: Professor Dr. Dagmar Eichberger

Datum des Rigorosums: 6. Juli 2016

INHALTVERZEICHNIS

1. <u>EINLEITUNG</u>	5
1.1. Gibt es ein deutsches Selbstbildnis?	5
1.2. Zum Begriff ‚deutsch‘	7
1.3. Forschungsstand zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts.....	8
1.4. Forschungsstand zum deutschen Selbstbildnis des 17. Jahrhunderts	14
1.5. Methode und Herangehensweise	16
2. <u>DEFINITION DES BEGRIFFS ‚SELBSTBILDNIS‘ SOWIE FORSCHUNGSSTAND</u>	18
3. <u>DIE GESCHICHTE DES SELBSTBILDNISSES – EINE ENTWICKLUNG IN DARSTELLUNGSTYPEN</u>	20
3.1. Der Künstler als Edelmann	22
3.2. Der Künstler in Sonntagstracht mit Malutensilien.....	24
3.3. Der Künstler bei der Arbeit	26
3.3.1. Ursprung und Ausformung des Typus	26
3.3.2. Der ‚tätige Maler‘ im Alten Reich	32
3.4. Der Künstler bei der Präsentation seines Werkes	35
3.4.1. Entstehung und Ausformung	35
3.4.2. Der Typus im Alten Reich	36
3.5. Der Künstler als <i>virtuoso</i>	38
3.5.1. „Character of a Virtuoso“ – Der Begriff des <i>virtuoso</i> und seine Umsetzung bei van Dyck ...	39
3.5.2. Die gängigen Motive des <i>virtuoso</i>	41
3.5.2.1. Das Motiv der auf die Brust gelegten Hand.....	41
3.5.2.2. Das Motiv der genialen Kopfwendung	41
3.5.2.3. Das Motiv der Skulptur	42
3.5.3. Der <i>virtuoso</i> im Alten Reich.....	44
3.5.4. Der van-Dyck-Typus	47
3.6. Der Künstler mit seiner Familie.....	48
3.6.1. Allgemeine Entwicklung und Ausformung	48
3.6.2. Das Familienbildnis im Alten Reich des 17. Jahrhunderts	50
3.7. Der Künstler als <i>pictor doctus</i>	52
3.8. Der Künstler als <i>penseroso</i> oder <i>Melancholiker</i>	58
3.9. Tronicähnliche Selbstbildnisse	60
3.10. Selbstbildnisse als Identifikationsporträts	62
4. <u>ORT UND FUNKTION VON SELBSTBILDNISSEN</u>	65

4.1.	Selbstbildnisse in Sammlungen	66
4.2.	Selbstbildnisse im Haus des Künstlers	69
4.3.	Selbstbildnisse als „Visitenkarten“ des Künstler	70
4.4.	Selbstbildnisse in Stammbüchern	71
5.	<u>STRATEGIEN DER NOBILITIERUNG IN SELBSTBILDNISSEN</u>	78
5.1.	Von den artes mechanicae zu den artes liberales	78
5.2.	Darstellung des ingenium	80
5.3.	Allegorien und Personifikationen im Selbstbildnis.....	83
5.4.	Malutensilien – Pinsel und Palette versus Zeichenstift	86
5.5.	Der <i>japonse Rok</i> als Attribut der Nobilitierung	89
6.	<u>HOFMALER ODER ZUNFTMALER? DER SOZIALE STATUS UND DIE WAHL DES TYPUS</u>	93
6.1.	Die Selbstporträts von Johann Ulrich Mayr	97
6.2.	Die Selbstbildnisse von Johann Heinrich Roos	98
6.3.	Die Selbstbildnisse des Joseph Werner d. J.	99
7.	<u>RESÜMEE: DAS DEUTSCHE SELBSTBILDNIS</u>	100
	<u>KATALOG</u>	107
	<u>KATALOG DER SELBSTBILDNISSE DEUTSCHER KÜNSTLER DES 17. JAHRHUNDERTS</u>	108
	<u>KATALOG DER SELBSTBILDNISSE VON LAIENKÜNSTLERN</u>	255
	<u>KATALOG DER SELBSTBILDNISSE VON FRAUEN</u>	257
	<u>KATALOG DER ABGESCHRIEBENEN SELBSTBILDNISSE</u>	262
	<u>ANHANG</u>	
	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	272
	<u>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</u>	318

1. Einleitung

1.1. Gibt es ein deutsches Selbstbildnis?

Joachim von Sandrart, Adam Elsheimer, Johann Liss – diese drei großen Namen fallen in der Regel, wenn von deutschen Malern des 17. Jahrhunderts gesprochen wird.

Andere Künstler werden weder genannt, noch wird nach ihnen gefragt. Doch was ist mit dem Landschaftsmaler Christoph Agricola, Johann Ulrich Mayr, dem bekanntesten Porträtisten seiner Zeit, oder dem norddeutschen Genremaler Simon Peter Tilmann, um nur drei bedeutende Künstler dieser Zeit zu nennen. Sie und ihre Werke sind völlig in Vergessenheit geraten. Auch wenn Michael Thimann 2008 schrieb, die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts sei „kein unerschlossenes Terrain“¹ mehr, so harren viele Künstler und deren Werke noch immer der Aufarbeitung. Es fehlt an Grundlagenforschung wie an problemorientierten Arbeiten. So ist die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts weder in der kunsthistorischen Forschung noch im öffentlichen kulturellen Gedächtnis gegenwärtig. Dieser modernen kunsthistorischen Haltung steht die Bedeutung der Künstler in ihrer Zeit entgegen. Deren Wertschätzung äußert sich besonders in den Selbstinszenierungen dieser Künstler. So schufen sie mannigfache und höchst anspruchsvolle Selbstbildnisse, verfassten Autobiographien,² legten Stammbücher an und hinterließen so der Nachwelt ein eindrucksvolles Bild von sich selbst und ihrer Zeit, das nur darauf wartet, entdeckt zu werden.

Doch bislang interessierte man sich kaum für diese Selbstbildnisse deutscher Künstler. Denn obwohl die Selbstporträts von Albrecht Dürer hoch gelobt werden, fragte man bislang kaum, ob ihm Künstler nachfolgten.³ So entstand der Eindruck einer Singularität von Dürers Selbstbildnissen, auch wenn Arbeiten wie Söll-Taucherts Monographie zu Hans Baldung Griens Selbstbildnissen aufzeigten,⁴ dass es neben und nach Dürer auch andere Maler gab, die von sich selbst Zeugnis ablegten.⁵ Ursula Opitz ging aber 2015

¹Thimann 2008, S. 514.

²Verwiesen sei hier etwa auf die Autobiographie von Matthäus Merian d.J. (siehe Wackernagel 1895). Die Aufzeichnungen des Architekten Elias Holl und des Malers Conrad Meyer sind eher als Familienchronik zu verstehen. (Zur Frage, ob Holls ‚Hauschronik‘ eine Autobiographie darstellt siehe Mauer 1998) Die Vita von Joachim von Sandrart in seiner Teutschen Academie wurde von seinen Schülern geschrieben und ist so keine autobiographische Schrift. Sicher aber wurde sie in seinem Sinne verfasst. (Zu Sandrarts Vita siehe Meier 2004)

³Arbeiten wie Leo Koerners *The moment of self-portraiture in German Renaissance Art* von 1996 verstärkten diese Sichtweise jedoch, da sie neben Dürer bewusst nur wenige andere Maler berücksichtigten, um die meisterhafte Leistung Dürers hervorzuheben. Siehe Koerner 1996.

⁴Siehe Söll-Tauchert 2010.

⁵Zu nennen sind hier etwa die Selbstbildnisse von Lukas Cranach, Hans Schäufelein, Heinrich Aldegrever, Gerlach Flicke, Hans Rogel, Martin Schongauer, Urs Graf oder Christoph Weiditz.

sogar davon aus, dass „für die deutschen Künstler [...] das autonome Selbstporträt ein Jahrhundert nach Dürer sogar jegliche Bedeutung verloren zu haben [scheint].“⁶ Dies schrieb sie in ihrer Arbeit zu Philipp Uffenbach (1566-1636), der ja im 16. wie im 17. Jahrhundert arbeitete.

So überrascht es wenig, dass es das *deutsche Selbstbildnis* als eigene Gattung bislang nicht gibt. Sicher kennt die Forschung Selbstbildnisse deutscher Maler,⁷ ignoriert aber bis heute, dass diese Bildnisse in einer eigenen Tradition entstanden sind und so ein eigenes Phänomen bilden.

Aus diesem Grund wurden Selbstbildnisse deutscher Maler des 16. wie 17. Jahrhunderts bislang nur innerhalb von Künstlermonographien bearbeitet.⁸ Untersuchungen zu Selbstbildnissen eines Künstlers des 16. Jahrhunderts liegen nur zu Dürer und Hans Baldung Grien vor. Für das 17. Jahrhundert wurden bislang nur die Selbstbildnisse von Johann Ulrich Mayr umfangreich erforscht. In dieser Arbeit wurden Mayrs Selbstbildnisse erstmals mit einigen seiner deutschen Zeitgenossen verglichen. So stellte die Arbeit fest, dass das als „tote[n] Jahrhundert“⁹ bekannte Zeitalter eine faszinierende Bandbreite an Selbstbildnissen bereithält, die noch unerforscht ist.

Deshalb gilt es, die Selbstbildnisse deutscher Maler des 17. Jahrhunderts mit der Fragestellung zu untersuchen, ob in dieser Zeit von einem ‚deutschen Selbstbildnis‘ gesprochen werden kann. Der deutschen Malerei dieser Zeit wird oft vorgeworfen, nicht eigenständig zu sein. So stellt sich die Frage, ob deutsche Selbstbildnisse nur Nachahmungen ihrer europäischen Kollegen sind oder sie den Anspruch erheben können, als eigenständige Werke betrachtet zu werden. Damit verbunden ist die Frage nach ihrer Funktion. Selbstbildnisse dienten, wie allgemein bekannt, unter anderem der Nobilitierung des Künstlers. Aber gilt dies auch für die deutschen Künstler? Welche künstlerischen Ausdrucksmittel standen ihnen hierfür zur Verfügung? Hatte die soziale Stellung der Maler Einfluss auf die Wahl ihrer Mittel?

⁶Opitz 2015, S. 109f. Opitz stellt hier die Einzigartigkeit des Selbstbildnisses von Philipp Uffenbach (Hamburg Kunsthalle, Inv. Nr. 23860) aus dem Jahr 1591 in seiner Zeit heraus, ohne jedoch weitere Selbstbildnisse dieser Zeit zu kennen. Auch Heinrich Geissler kannte 1979 außer Uffenbach lediglich die Selbstbildnisse von Caspar Freisinger und Arcimboldo. (Siehe Geissler 1979, II, S. 59).

⁷So existiert eine Arbeit zu den Selbstbildnissen deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts. Siehe Schmidt 1968.

⁸Auch ist der Aufsatz von Konečný von 1997 hervorzuheben, der sich mit dem Künstler(selbst)bildnis am Rudolfinischen Hof befasste (siehe Konečný 1997).

⁹Tacke 1997.

1.2. Zum Begriff ‚deutsch‘

Diskutiert man die Gattung eines *deutschen Selbstbildnisses*, muss auch über den Begriff ‚deutsch‘ gesprochen werden. Dies ist allerdings nicht der Ort, sich umfangreich mit der Problematik und der Genese des Begriffs auseinanderzusetzen.¹⁰ Die folgenden Ausführungen sollen daher lediglich als Überblick dienen.

Die meisten Kunsthistoriker gebrauchen den Terminus ‚deutsch‘ oder auch ‚teutsch‘ – um den frühneuzeitlichen Sprachgebrauch zu verwenden – zur näheren Beschreibung der Herkunft der Maler. Aber die Definition von ‚deutsch‘ bereitete der Forschung schon immer Schwierigkeiten. So wählte etwa Götz Adriani für seine 1970 erschienene Monographie über die Malerei im Alten Reich den Titel *Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts*, gibt aber selbst wie auch andere Autoren keine genaue Definition des Begriffs.

Im Mittelalter gebrauchten lediglich fremde Herrscher den Begriff deutsch. So verwendete Papst Gregor VII. (1073-1085) „Wendungen wie *regnum Teutonicum*, *terra Teutonica*, *episcopi regni Teutonici*, *rex Teutonicorum* in der kurialen Korrespondenz [...] häufig.“ Ziel war es, so den Kaiser, der sich selbst nie als ›deutscher‹ König sah, in seiner Macht einzuschränken.¹¹ Um 1500 begannen sich deutsche Humanisten, wahrscheinlich beeinflusst von der Wiederentdeckung des antiken Werkes *Germania* von Tacitus, mit dem »deutschen« auseinanderzusetzen. Besonders hervorzuheben sind hier Conrad Celtis und Ulrich von Hutten.¹² Etwa zeitgleich fand der Begriff ‚deutsch‘ auch Verwendung im Reichstitel, wenn auch inoffiziell. Nach der Zeit von Humanismus und Reformation verebbte die Diskussion jedoch. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert wurde sich wieder vermehrt mit dem Deutschen auseinandergesetzt, besonders durch den Aufschwung der deutschsprachigen Literatur.¹³

In der Forschung zur Kunst vor 1900 wird der Begriff ‚deutsch‘ oft synonym für die Bewohner des *Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation* verwendet. Roettgen aber stellte 1991 bezüglich dieser Gleichsetzung die berechtigte Frage: „Was ist es denn, das uns dazu berechtigt, Maler, denen das Bewusstsein von einer territorial, politisch oder kulturell bestimmten, kollektiven Identität weitestgehend fehlte, unter einem

¹⁰Zum Begriff *deutsch* siehe etwa Borchmeyer 2017 (mit älterer Literatur), der die Problematik des Begriffs umfangreich erörtert. Zur Frage nach dem Deutschen in der deutschen Kunst siehe etwa Hoffmann 1999, Gebhardt 2002, Gebhardt 2004.

¹¹Ehlers 2006, S. 18.

¹²Siehe etwa Aurnhammer 2006.

¹³ Siehe Otto Dann, *Nation und Nationalismus 1770-1990*, München 1993; Zu diesem Nationalismus vor dem Nationalismus siehe auch Hellmuth 1998; Borchmeyer 2017, S. 34-438.

vorbelasteten Begriff zu vereinigen, von dessen aktueller und historischer Dimension sich schwer abstrahieren lässt.¹⁴ So schrieb sie, dass „die deutschen Maler [...] sicherlich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts keine malenden Deutschen [waren].“¹⁵.

Denn ein deutsches Volk oder Volk der Deutschen gab es bis zur Nationalstaatenbildung im 19. Jahrhundert nicht.

Lange wurde wohl aufgrund der jüngeren deutschen Vergangenheit und der damit verbundenen Belastung des Begriffs nicht nach dem ‚Deutschen‘ in Kunst, Musik, oder Literatur gefragt, doch mittlerweile hat „das ›Deutsche‹ als Fragestellung [...] wieder Konjunktur.“¹⁶ Engelberg hielt 2006 für die barocke deutsche Architektur fest, dass „der deutsche Barock [...] ein Synonym für die Kunst des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation in den letzten zwei Jahrhunderten seines Bestehens“ war.¹⁷ Diese Feststellung kann ebenfalls auf die frühe deutsche Barockmalerei übertragen werden. ‚Deutsch‘ wird damit „in seiner weitesten Bedeutung aufgefasst – nämlich in der des deutschen Sprachgebietes im fraglichen Zeitraum legitimiert durch das Staatsgebilde des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“¹⁸. Diese Definition entspricht dem Selbstverständnis der Bewohner des Alten Reiches als Sprachgemeinschaft, wie es Borchmeyer 2017 umfangreich darlegte. Denn der Begriff ‚Nation‘ bezeichnete bis zur Französischen Revolution zunächst eine Gemeinschaft, die sich durch „die gemeinsame Herkunft und Sprache“ begriff, und nicht als „souveräne politische Gemeinschaft“¹⁹.

1.3. Forschungsstand zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts

Joachim von Sandrart (1606-1688) beschrieb in seinem 1675 erschienenen Traktat »*Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*«, dem ersten kunstgeschichtlichen Werk in deutscher Sprache, die Situation der deutschen Künstler während des Dreißigjährigen Krieges. Deren Lage war so ausweglos, dass sie „an statt des Pinsels“²⁰ nur die Wahl zwischen „Spieß oder Bettelstab“²¹ hatten. Sandrarts

¹⁴Roettgen 1991, S. 18.

¹⁵Roettgen 1991, S. 18.

¹⁶Engelberg 2006a, S. 508. In den letzten Jahren sind vermehrt Auseinandersetzungen mit dem deutschen in der Kunst

¹⁷Engelberg 2006a, S. 530.

¹⁸Roettgen 1991, S. 18. Zu Ursprung und Entwicklung des Begriffes ›deutsch‹ siehe auch Kluge 2002, S. 193f., siehe hierzu auch die Aufsätze von Meinrad von Engelberg zum Begriff deutsch (Engelberg 2006a, Engelberg 2006b).

¹⁹Borchmeyer 2017, S. 38.

²⁰Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, Lebenslauf, S. 3.<http://ta.sandrart.net/621>, 11.06.2011.

²¹Ebenda.

Schilderungen der Zeit wurden von den meisten modernen Kunsthistorikern kritiklos übernommen und haben die Sicht auf die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts lange Zeit bestimmt.

Die moderne Kunstgeschichte setzte sich erstmalig 1914 auf der *Jahrhundertausstellung Deutsche Kunst 1650-1800* in Darmstadt mit dem deutschen Barock auseinander. Im Ausstellungskatalog schilderte Georg Biermann grundlegende Probleme und Merkmale der Malerei jener Epoche. Biermann setzte den Beginn der Barockmalerei auf das Jahr 1650 fest, da erst das Ende des Dreißigjährigen Krieges die deutsche Renaissance beendet habe. Während des Krieges habe zwar das Handwerk weitergelebt, nicht aber die bildnerische Kunst. Nach dem Krieg sei es zu einer Internationalisierung der Kunst gekommen, der auch die deutschen Maler folgten. So schlossen sich die süddeutschen Künstler der italienischen Kunst an, während die norddeutschen der holländischen Kunst folgten. Biermann führte hier eine Reihe von Beispielen auf, um seine These zu untermauern. Er betonte jedoch auch, dass die deutsche Malerei nicht nur von äußeren Erscheinungen abhängig, sondern durchaus auch eigenständig gewesen sei. Der Malerei des 17. Jahrhunderts schenkte Biermann jedoch im Vergleich zu der des 18. Jahrhunderts nur wenig Aufmerksamkeit.²²

1926 veröffentlichte Willi Drost seine Abhandlung zur *Barockmalerei in den Germanischen Ländern*. Er setzte den Beginn der barocken Malerei in Deutschland mit den Werken von Hans Rottenhammer (1564-1625), Johann Liss (um 1597-1629) und Adam Elsheimer (1578-1610) bereits um das Jahr 1600 fest. Durch den Dreißigjährigen Krieg jedoch habe sich die Kunstentwicklung verlangsamt, völlig zum Erliegen sei sie jedoch nicht gekommen. Allerdings nannte er keine Beispiele. Dennoch sei die Kunst des 17. Jahrhunderts aber von entscheidender Bedeutung. Hier sah er die Voraussetzungen für den späteren Aufschwung der deutschen Barockmalerei im 18. Jahrhundert. Vor allem aber widmete sich Drost einer Stilanalyse. Er differenzierte nicht zwischen dem Stil nord- und süddeutscher Künstler. Die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts sei vielmehr in ganz Deutschland eine Verknüpfung der besten Eigenschaften der italienischen und holländischen Kunst.²³

1940 erschien Max Goerings Abhandlung zur *Deutschen Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts*. Seine Arbeit ist eine reich bebilderte Aufzählung der großen Maler dieser beiden Jahrhunderte, wobei das frühe 17. Jahrhundert aber nur spärlich

²²Siehe Biermann 1914, Band 1, S. VII-XLIV.

²³Siehe Drost 1926, S. 261-295.

vertreten ist, denn auch für Goering konnte sich die Kunst in deutschen Landen erst nach dem Dreißigjährigen Krieg vollends entfalten. Seine Beurteilung des Stils der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts ist von nationalsozialistischen Ansichten geprägt. So hätten sich nur kleinere Maler an den Niederländern orientiert, während die „starken Künstler [...] echte deutsche Werke“ schufen.²⁴

Mangelnde Aufarbeitung des Nationalsozialismus sowie Angst und Sorge vor der Verwendung des negativ konnotierten Begriffs ‚deutsch‘ führten dazu, dass sich westliche Kunsthistoriker erst 1966 wieder mit der Kunst des 17. Jahrhunderts beschäftigten. Die sowjetische Kunsthistorikerin Antonia N. Isergina schrieb bereits 1960 die erste Monographie zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts. Leider erschien ihre Arbeit nicht in deutscher Sprache. Ihre Forschung stand ganz im Sinne des kommunistischen Systems der Sowjetunion und grenzte sich damit, wie in seiner Rezension Harald Olbrich 1963 in der DDR- Zeitschrift *Bildende Kunst* bemerkte, „von der bisherigen bürgerlichen Forschung“²⁵ ab. Sie betonte die „realistische[n] Tendenzen in der deutschen Barockmalerei“, die sich aus dem persönlichen Kampf der Künstler heraus erklären würden. Olbrich zufolge müssten künftige Forscher diesen Ansatz aufgreifen.²⁶ Dieser marxistische Forschungsansatz hatte jedoch außerhalb der DDR nie Einfluss auf die weitere Erforschung der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts. Erst 1966 fand in Berlin die erste Ausstellung statt, die sich allein der Malerei des 17. Jahrhunderts widmete. Diese Ausstellung mit dem Titel *Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts* sah sich als „wissenschaftliche Grundlagenarbeit“²⁷. Die deutsche Barockmalerei sollte nun neu aufgearbeitet werden. Wolfgang Müller schrieb, die bislang gültige Meinung, der Dreißigjährige Krieg habe den Künstlern keine Möglichkeit gelassen, sich auszuleben, müsse durch die Erfahrungen des 2. Weltkrieges revidiert werden. Die Ausstellung sollte zeigen, dass trotz Krieg das „künstlerische Schaffen lebendig geblieben ist.“²⁸ Die Ausstellung wurde diesem Vorhaben nicht ganz gerecht, da viele der hier gezeigten Künstler erst während des Dreißigjährigen Krieges geboren wurden, im Ausland in die Lehre gingen und erst gegen Ende des Krieges oder danach in ihre Heimat zurückkehrten. Auch zum Stil äußerte sich Müller. Er war wie Drost der Meinung, nord- und süddeutsche Maler hätten sich an der holländischen wie der italienischen Kunst orientiert. Die italienische Barockmalerei habe dabei der

²⁴Siehe Goering 1940, hier zitiert S. 9.

²⁵Olbrich 1963, S. 386.

²⁶Siehe Olbrich 1963, S. 386-388.

²⁷Waetzold 1966, S. 7.

²⁸Müller 1966, S. 9.

deutschen Malerei „»die große Form«“ geliefert.²⁹ Diese konnte erst gestaltet werden „durch das Begreifen des sichtbar gegenwärtigen, natürlichen Lebens, das die niederländische Malkunst schon früh vielfältig dargestellt hatte“.³⁰

1967 veröffentlichte Bruno Bushart seine Abhandlung zur *Malerei des deutschen Barock*. Für ihn begann die deutsche Barockmalerei erst mit Paudiß, Kupetzky, Brandl und Rugendas, also an der Wende zum 18. Jahrhundert. Über die Malerei des 17. Jahrhunderts äußerte er sich wenig. Denn „nur zögernd und eigenwillig beteiligten [...] sich [die Maler des 17. Jahrhunderts] an den grundlegenden Auseinandersetzungen des Barock mit den Mächten der Gegenwart, der Umwelt, Gesellschaft, Geschichte, Religion, Wissenschaft, an der Neubesinnung und Deutung des Daseins.“³¹ Die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts mochte Bushart nicht als eigenständig bezeichnen. Er wies jedoch jegliche Form des „Eklektizismus“³² zurück und bezeichnete die deutschen Maler dieses Jahrhunderts stattdessen als „Kommentatoren, dessen [...], was sie anderorts bereits vorgefunden hatten.“³³

1970 veröffentlichte Wolfgang Müller einen weiteren Beitrag zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts. Müller äußerte sich hier zwar nicht ausdrücklich zum zeitlichen Beginn des Barock, sah aber schon um 1600 mit den Werken Adam Elsheimers einen Wandel in der künstlerischen Entwicklung. Doch stellte er heraus, dass die deutschen Maler „verspätet und in immer neuen Ansätzen“³⁴ versuchten, an holländische und italienische Malerei anzuknüpfen.

Auch Götz Adriani schloss sich 1977 in seiner Monographie *Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts* der allgemeinen Meinung an, dass die Malerei in Deutschland durch den Krieg nicht „stilbewahrend und stilbildend“³⁵ sein konnte. Die Malerei des 17. Jahrhunderts sei laut Adriani nur dann als barock zu bezeichnen, „wenn man darunter den im allgemeinen unpathetischen Dialog zwischen realistischen und klassizistischen Tendenzen versteht.“³⁶ Er sah die Malerei des 17. Jahrhunderts wie viele Forscher vor ihm lediglich als Wegbereiter der Kunst des 18. Jahrhunderts. Allerdings sah er, wie

²⁹Müller 1966, S. 16.

³⁰Siehe Müller 1966, S. 9-16, hier zitiert S. 16.

³¹Bushart 1967, S. 20.

³²Ebenda.

³³Ebenda.

³⁴Müller 1970, S. 195-198, hier zitiert S. 198.

³⁵Adriani 1977, hier zitiert S. 7.

³⁶Adriani 1977, S. 11.

andere vor ihm, in Elsheimer und Liss eine erste „Symbiose“³⁷ deutscher und italienischer Ideen.³⁸

In der DDR setzten sich Irina Pruss 1974³⁹ und Michael Stuhr 1981 mit der deutschen Barockmalerei auseinander. Stuhr sah im Gegensatz zu Pruss die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts bestimmt durch „den Widerstreit starker ausländischer Einflüsse und das Streben nach eigenständigen Ausdrucksformen“⁴⁰. Eine gesonderte Betrachtung der Kunst zu Kriegszeiten nahm er jedoch nicht vor.

In den folgenden Jahrzehnten erschienen einige Monographien zu wichtigen Malern des 17. Jahrhunderts. Auch arbeiteten einige Museen ihre Bestände aus jener Zeit auf.⁴¹

1991 fand in Frankfurt die Ausstellung *Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich: deutsche Malerei aus der Eremitage* statt. Im gleichnamigen Katalog widmete sich ein Artikel von Steffi Roettgen der Problematik der Bezeichnung „deutsche Malerei“⁴², während Sybille Ebert-Schifferer sich grundlegend zur Entwicklung der Malerei in Deutschland zwischen Dürer und Caspar David Friedrich äußerte. Sie merkte hier unter anderem an, dass „Die Wechselfälle der politischen Geschichte [...] als Hauptursache dafür angesehen werden müssen, daß sich in keinem der Kleinstaaten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation eine kontinuierliche lokale oder regionale ›Schule‹ der Malerei hat bilden können, wie sie für Italien zu konstatieren sind.“⁴³

In den folgenden Jahren fehlte es jedoch weiter sowohl an umfassenden Monographien wie an problemorientierten Arbeiten, wie Andreas Tacke bemängelte. In seinem 1997 erschienen Aufsatz *Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts* arbeitete er die Forschungsgeschichte auf und wies dabei auf Problemfelder in der Forschung hin. Tacke formulierte zudem eine gänzliche neue These. Der Dreißigjährige Krieg habe entgegen aller Behauptungen die Kunst nicht zum Erliegen gebracht, sondern sogar gefördert. Als Beispiele führte Tacke die Augsburger Goldschmiedekunst und Luxusmöbelherstellung an, „an der auch Maler beteiligt waren“⁴⁴. Tacke veröffentlichte in der Folgezeit eine Reihe von Aufsätzen, die

³⁷Adriani 1977, S. 9.

³⁸Adriani 1977, S. 10.

³⁹Siehe Pruss 1974.

⁴⁰Stuhr 1981, hier zitiert: S. 3.

⁴¹Zur Aufarbeitung der Museen siehe Kat. Mus. Augsburg 1984; Jacoby 1989; Höper 1996; Klingens 1996; Tacke 1995.

⁴²Roettgen 1991, hier zitiert S. 18.

⁴³Ebert-Schifferer 1991, S. 9.

⁴⁴Tacke 1997, S. 46.

sich einzelnen Problemfeldern der Forschung zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts widmeten und seine These zur Kunstproduktion im Krieg unterstützten. Eine stilistische Untersuchung nahm er nicht vor.⁴⁵

Robert Suckale äußerte sich 1998 in seinem Überblickswerk zur Geschichte der Kunst in Deutschland auch zur Malerei des 17. Jahrhunderts. Allerdings sah auch er im Dreißigjährigen Krieg den Untergang der Kunst, die sich erst nach dem Westfälischen Frieden 1648 erholen und konsolidieren konnte. Die Zeit ab 1650 bezeichnete er als „nachgeholten Barock“. Allerdings gelte dies nicht für die Malerei des 17. Jahrhunderts. So bezeichnete er die höfischen Galeriebilder, als „eklektisch, rückwärtsgewandt und erfindungsarm.“⁴⁶

Erst ab der Jahrtausendwende rückte die deutsche barocke Malerei in das Blickfeld einiger Forscher. So erschien 2001 Christina Haaks Werk zum barocken Bildnis in Norddeutschland, das erstmalig einen Überblick zu norddeutschen, barocken Porträtisten und ihrer Werke lieferte.⁴⁷ 2008 widmete sich Christiane Morsbach der deutschen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Sie konnte aufzeigen, dass es im 17. Jahrhundert im Alten Reich ähnlich wie in den Niederlanden eine breite Kultur der Genremalerei gab. Ihr Überblickswerk lieferte zudem ein Nachschlagewerk zu vielen Künstlern dieser Zeit.⁴⁸

Michael Thimann sah 2008 im Gegensatz zu Andreas Tacke in der Erforschung der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts kein „unerschlossenes Terrain“⁴⁹ mehr. Seiner Meinung nach lägen zu den meisten Künstlern mittlerweile Arbeiten vor und die Bestände auch kleiner Museen seien aufgearbeitet. Thimann beschäftigte nicht mehr die Frage nach dem zeitlichen Beginn der Barockmalerei. So erwähnte er nur im Titel seiner Arbeit »*Ein lieblicher Betrug der Augen. Die Deutsche Malerei zwischen 1600 und 1750*« den zeitlichen Rahmen seiner Betrachtung. Für ihn stand die Analyse des Malstils der deutschen Maler des 17. Jahrhunderts im Vordergrund. Er bestätigte die Stilanalysen von Drost und Müller. Thimann äußerte erstmals die Ansicht, dass ein „Nationalstil der deutschen Malerei“⁵⁰ nicht definiert werden könne.

⁴⁵Tacke 2001a, Tacke 2001b, Tacke, 2001c.

⁴⁶Suckale 2005, S. 363.

⁴⁷Zur Rezension siehe Cordula Bischoff: Rezension von: Christina Haak: Das barocke Bildnis in Norddeutschland. Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld internationaler Strömungen, Bern / Frankfurt a.M. [u.a.]: Peter Lang 2001, in: sehepunkte 2 (2002), Nr. 5 [15.05.2002], URL: <http://www.sehepunkte.de/2002/05/3518.html> (aufgerufen am 11.09.2015).

⁴⁸Siehe Morsbach 2010.

⁴⁹Thimann 2008, S. 514.

⁵⁰Thimann 2008, S. 515.

Auch diese jüngsten Forschungen konnten die 1997 von Tacke formulierten offenen Fragen zur Malerei des 17. Jahrhunderts in Deutschland nicht beantworten. So werden die Malerei dieser Zeit, ihr zeitlicher Beginn, ihre Künstler und deren Stil noch immer sehr kontrovers diskutiert. Zudem fehlt es weiter an Werkverzeichnissen.

Vor allem aber berücksichtigt die Kunstgeschichte bei der Bearbeitung erst seit kurzer Zeit die historischen Erkenntnisse über den Dreißigjährigen Krieg. So tobte der Krieg nicht überall und gleichzeitig. Diese neue Sichtweise unterstützten erstmals die interdisziplinären Kataloge der Münsteraner Ausstellung *1648. Krieg und Frieden in Europa* von 1998, die den Dreißigjährigen Krieg unter historischen wie unter kunst- und kulturhistorischen Aspekten beleuchteten.⁵¹ Die kunsthistorische Forschung zur deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts steht also noch immer vor vielen Fragen und Aufgaben, deren Klärung einer grundlegenden Material- und Quellenforschung bedarf.

1.4. Forschungsstand zum deutschen Selbstbildnis des 17. Jahrhunderts

Unter dem Hintergrund dieses Forschungsdesiderats ist es zwar erklärlich, aber doch auch erstaunlich, dass es an Interesse fehlte, die Selbstbildnisse⁵² deutscher Maler des 17. Jahrhunderts im Zusammenhang zu entdecken und zu betrachten. So erschien 1957

⁵¹Siehe Kat. Ausstl. Münster/Osnabrück 1998; siehe hier vor allem Thuillier 1998, S. 15-28; Kaufmann 1998, S. 163-172.

⁵²Die Kunstgeschichte setzte sich erst seit Ende der 1920er Jahre mit dem Künstlerselbstporträt als eigene Gattung auseinander. Ernst Benkharts 1927 erschienene Abhandlung über *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts* markiert den Beginn dieses Forschungszweiges. Probleme der Zuschreibung, Identifizierung und Datierung der Künstlerselbstdarstellungen prägten die Anfänge dieser Studien. (Benkhart 1927, Goldscheider 1936) In der Folge betrachtete die Kunstgeschichte die Selbstbildnisse nicht unter typologischen und ikonographischen Gesichtspunkten, sondern erklärte die Psychologie zur Methode der Selbstbildnisforschung. Erst Götz Eckhardt untersuchte 1971 in seinem Werk *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts* Künstlerselbstporträts nach ihren „nationalen, historischen und sozialen Bedingungen“. Eckhardt verzichtete jedoch auf eine nähere Betrachtung der „kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Bedingungen [und so auch] auf die geistesgeschichtlichen Verwurzelungen des künstlerischen Selbstverständnisses“, wie Hans-Joachim Raupp 1984 bemerkte (siehe Raupp 1984, S. 8). Raupp verfolgte in seiner 1984 veröffentlichten Dissertation *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* diesen Ansatz, untersuchte Künstlerporträts und Künstlerselbstporträts nun unter typologischen Grundsätzen und suchte zugleich nach kunsttheoretischen Grundlagen der einzelnen Typen. Dieser Ansatz wurde in den folgenden Jahrzehnten weiter verfolgt und ausgebaut. Verschiedene Aspekte der Gattung wurden seither beleuchtet. Die Selbstbildnisforschung ist mittlerweile recht umfangreich, weshalb nur einige wenige neuere Diskurse und Entwicklungen innerhalb dieser Gattung erwähnt werden können. So stand die Erforschung der Darstellung von Zeitlichkeit im Selbstbildnis zur Diskussion (etwa Cazzola 2013) oder die Darlegung der Metaebene im (Selbst-)Bild (Stoichita 1998). Auch wurde verstärkt nach dem Ursprung von autonomen Selbstbildnissen, ihrer Entwicklung und Genese gefragt (Schweikhart 1993; Schweikhart 1999). Aber es existieren mittlerweile auch erste Studien zur Funktion von Selbstbildnissen (Marschke 1998; Woods-Mardsen 1998), zu Darstellungstypen (Birnfeld 2009, Hofner-Kulenkamp 2002) sowie Autobiographien und anderen Selbstzeugnissen (Schweikhart 1998).

mit Leo Bruhns Abhandlung *Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen* die bislang einzige Zusammenstellung von Selbstporträts deutscher Künstler.⁵³ Das 17. Jahrhundert ist hier allerdings nur mit drei Beispielen vertreten, mit den Selbstbildnissen von Adam Elsheimer, Johann Heinrich Roos und Joachim von Sandrart.⁵⁴ Eine Einzelbetrachtung dieser Bildnisse nahm Bruhn nicht vor. Vielmehr konzentrierte er sich auf chronologische Abbildungen von Künstlerselbstdarstellungen.

Während die niederländischen, französischen, englischen und spanischen Selbstbildnisse des 17. Jahrhunderts seit den 1970er Jahren umfassend bearbeitet wurden, wurde in der Forschung immer wieder nach einer Bearbeitung der italienischen Selbstbildnisse dieser Zeit gefragt, die ebenfalls noch aussteht. Eine Bearbeitung der Selbstporträts deutscher Barockmaler wird in der Forschung allerdings bisher nicht vermisst. Zwar meldete 1987 Barbara Lechler an der Universität Bonn ihre Dissertation über das *Künstlerbildnis und Selbstporträt in der deutschen Malerei und Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts* an, hat sie jedoch bis heute nicht abgeschlossen. In der 2001 erschienenen Dissertation von Christina Haak über *Das barocke Bildnis in Norddeutschland. Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld internationaler Strömungen* wurden nur die Selbstbildnisse norddeutscher Barockmaler kurz betrachtet. Haak führte dabei einige wenige Künstlerselbstporträts auf ihre niederländischen bzw. italienischen Vorbilder zurück und ordnete sie gemäß Hans-Joachim Raupp erstmalig verschiedenen Typen zu.⁵⁵

Vereinzelt wurden Selbstporträts deutscher Künstler des 17. Jahrhunderts in Ausstellungen gezeigt und auch bearbeitet. Erwähnt seien hier die Braunschweiger Ausstellung *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Raphael Mengs* von 1980 und die 1999 in Nürnberg gezeigte Ausstellung *Eitelkeit und Selbsterkenntnis. Selbstbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts*. Doch auch hier wurde nicht nach Traditionen der deutschen Selbstdarstellungen, ihren Vorbildern in den europäischen Darstellungstraditionen, ihrer Ikonographie und nach einer Einordnung in Darstellungstypen gefragt. In den Ausstellungskatalogen wurden zwar einzelne wichtige Grundsätze, die sich zuweilen an Raupps Erkenntnissen orientierten, zu dieser besonderen Gattung zusammengetragen⁵⁶, doch es wurden weder neue Erkenntnisse gewonnen, noch konnten Ausstellungen und Kataloge gesteigertes Interesse an den

⁵³Siehe Bruhns 1957.

⁵⁴Diese Selbstbildnisse werden in späteren Kapiteln der vorliegenden Arbeit eingehend betrachtet.

⁵⁵Siehe Haak 2001, S. 164-175.

⁵⁶Siehe etwa Kat. Ausstl. Braunschweig 1980; Kat. Ausstl. Nürnberg 1999.

deutschen Künstlern des 17. Jahrhunderts wecken. So gehören die deutschen Künstler des frühen Barock noch immer zu den Stiefkindern der Forschung.

1.5. Methode und Herangehensweise

Basis für die Analyse des bislang weitgehend unbehandelten Themas deutscher Künstlerselbstporträts des 17. Jahrhunderts ist eine umfangreiche 148 Objekte umfassende Bildnissammlung von 74 deutschen Malern und Kupferstechern sowie Laienkünstlern. Berücksichtigt werden autonome Selbstbildnisse in Zeichnung, Druckgraphik und als Gemälde.⁵⁷ Darüber hinaus werden auch besonders auffällige Selbstinszenierungen in Stammbüchern betrachtet. Nicht aufgenommen werden allerdings die Selbstbildnisse der zahlreichen im Alten Reich tätigen Künstler anderer Länder wie Niederländer⁵⁸ oder Franzosen. Wohl aber werden sie als Vergleich herangezogen, da sie die deutschen Maler nachweislich beeinflusst haben.

Als am besten geeignete Methode zur Bearbeitung dieser ersten Sammlung erscheint es, positivistisch heranzugehen. Zunächst sollen die Bilder ikonographisch–ikonologisch betrachtet werden, da der Positivismus bekanntlich seinen Fokus auf Aussagen legt, die aus sichtbaren Erscheinungen gewonnen werden. So ist es möglich, die Sammlung zu systematisieren und schließlich Gesetzmäßigkeiten darin zu entdecken.⁵⁹ In einem zweiten Schritt werden die Bildnisse mit Hilfe der Typisierung⁶⁰ bestimmten Darstellungsgruppen in der Reihenfolge ihrer Entwicklung zugeordnet. Anhand der geläufigen Darstellungstypen werden so Geschichte und Entwicklung der Gattung ‚Selbstbildnis‘ zunächst allgemein nacherzählt, um im Anschluss auf die deutsche Aneignung des jeweiligen Typus einzugehen. Eine Typisierung ist häufig mit Schwierigkeiten verbunden. So werden verschiedene Sichtweisen oder Bewertungen von Stilelementen und Attributen zu abweichenden

⁵⁷Selbstbildnisse in der Assistenz werden nicht behandelt, da sie anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegen. Soweit ein Künstler neben autonomen Selbstporträts auch solche in der Assistenz gefertigt hat, werden diese gegebenenfalls erwähnt, aber nicht umfassend bearbeitet.

⁵⁸Engelhard de Pee (2.11) mag als Ausnahme erscheinen. Auch wenn er in Brabant geboren wurde, so arbeitete er die meiste Zeit seines Lebens in Bayern, sodass sein Selbstbildnis in die Sammlung aufgenommen werden konnte.

⁵⁹Auf eine stilistische Betrachtung der Selbstbildnisse wurde verzichtet. Nur in Ausnahmefällen, in denen es um eine unsichere Zuschreibung als Selbstbildnis ging, finden sich Anmerkungen zum Stil des Werkes.

⁶⁰Der Begriff Typus, vom griechischen Wort τύπος abgeleitet, was so viel wie Urbild bedeutet, meint die Abstraktion formaler Gesichtspunkte zu einem Schema. Zuweilen wird anstelle des Begriffs *Typisierung* auch der Begriff *Typologie* verwendet (siehe etwa Haak 2001). Dies ist jedoch irreführend, da dieser Begriff der christlichen Kunst vorbehalten ist und dort die Gegenüberstellung von alttestamentlichen und neutestamentlichen Szenen meint.

Ergebnissen führen und damit zu einer divergierenden Einordnung⁶¹. Zudem besteht der Konflikt die Typen zu eng zu fassen. So geschehen bei Hans-Joachim Raupp 1984, der als erster eine Typisierung bei Selbstbildnissen vornahm, genauer bei den niederländischen Selbstbildnissen des 17. Jahrhunderts. Eine Typisierung sollte jedoch nicht zu eng gefasst sein, da sonst der Komplexität sowie der grundlegenden Einsicht nicht genug Rechnung getragen wird, dass eine Typisierung nicht das Ziel, wohl aber ein hilfreiches Mittel ist, die Komplexität von Bildern zu ordnen, zu erfassen und zu verstehen. So ist die Einordnung in dieser Arbeit zunächst sehr weit gefasst und erhebt keinen Anspruch auf Ausschließlichkeit. Diese unterschiedlichen Einordnungsmöglichkeiten sprechen aber keineswegs gegen die Typisierung, denn sie erleichtert den Bildvergleich immens. Bereits seit der Antike folgen Porträts bestimmten Darstellungstypen, um so einen bestimmten Wunsch auszudrücken, wie etwa die Zugehörigkeit zu einem Stand innerhalb der Gesellschaft. Daneben wird die Zuordnung der deutschen Selbstbildnisse in die etablierten Darstellungstypen ihrer europäischen Kollegen zeigen, ob sie diese nur stur nachahmten oder gar einen Wettstreit mit ihnen eingingen, um sie zu übertrumpfen oder sich zumindest mit ihnen auf dieselbe intellektuelle und künstlerische Ebene zu stellen.

Da die meisten Künstler der Frühen Neuzeit dem Handwerkerstand angehörten und dies wie Dürer heftig kritisierten,⁶² versuchten sie sich zu nobilitieren. Diese Funktion des Selbstbildnisses wurde bereits für die Selbstbildnisse vieler europäischer Künstler bestätigt.⁶³ Durch die Zuhilfenahme verschiedener Darstellungstypen konnten auch die deutschen Künstler, so die These, diesem Nobilitierungsstreben nachkommen. Dementsprechend muss auch eine Analyse der von den Deutschen bevorzugten ikonographischen Hilfsmittel erfolgen, die ihrem Wunsch nach Nobilitierung Ausdruck zu verleihen sollten.

Unter Zuhilfenahme schriftlicher Quellen wie autobiographischer Texte oder Künstlerviten wird in dieser Arbeit auch der Frage nach dem ›Schein und Sein‹ nachgegangen werden, um zu erkennen, ob ein Unterschied zwischen der bildlichen Darstellung im Selbstbildnis und der Realität des Künstlers besteht. Die soziale Frage wird damit im Abschlusskapitel im

⁶¹Das Gemälde *Maler vor seiner Staffelei* (unbekannter Ort, Abb. siehe bei Kleinert 2006, S. 217) aus der Dou-Nachfolge zeigt die Schwierigkeiten der Typenzuordnung. Auf dieser Darstellung sitzt ein Maler in seinem Atelier an der Staffelei und arbeitet an einem Gemälde. Raupp ordnet dieses Bildnis 1984 dem Typus *des Malers, der sein Werk präsentiert* zu, während Katja Kleinert 2006 hier den Typus *Atelierdarstellungen* vertreten sieht, da hier das gesamte Atelier thematisiert wird. (Siehe Raupp 1984, S. 349; siehe Kleinert 2006, S. 216).

⁶²Dies bezieht sich auf den Ausspruch "O, wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.", den Dürer 1506 an Willibald Pirckheimer aus Venedig schrieb und damit das unterschiedliche Ansehen deutscher und italienischer Künstler in ihren jeweiligen Heimatländern zum Ausdruck brachte. Zur Nobilitierung im Selbstbildnis siehe etwa Pfisterer 2010.

⁶³Verwiesen sei hier beispielsweise auf die Werke zu den Selbstbildnissen der Niederländer (Raupp 1984), Franzosen (Klingsöhr-Leroy 2004), Spanier (Waldmann 1995) und Engländer (Göke 2000).

Vordergrund stehen. Nur so kann entschieden werden, ob die soziale Stellung der Maler Einfluss auf die Wahl ihrer Mittel und Darstellungstypen hatte.

Dieser Methodenpluralismus wird es möglich machen, sich dem deutschen Selbstbildnis nähern und seine Besonderheiten herauszuarbeiten. Im Ergebnis entsteht so ein Katalog, der zukünftig als Nachschlagewerk für die weitere Bearbeitung deutscher Selbstbildnisse dienen soll.

2. Definition des Begriffs ‚Selbstbildnis‘ sowie Forschungsstand

Der Begriff ‚Selbstbildnis‘ oder ‚Selbstporträt‘ ist eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts. Zuvor wurden diese besonderen Bildnisse als ‚Porträts oder Bildnisse des Künstlers selbst‘ betitelt. Ein Porträt oder Bildnis wird im Allgemeinen als „die abbildende, gestaltende und deutende Darstellung eines bestimmten Menschen in seiner anschaulichen Erscheinung, d.h. in dem den Sinnen direkt faßbaren Ausdruck seiner sozialen und geistigen Wesenheit [verstanden]. Im Gegensatz zu formalistischen Kunstauffassungen muß das Prinzip der erkennbaren Ähnlichkeit – freilich nicht im Sinne naturalistischer Ähnlichkeit – des Bildnisses und des Dargestellten nachdrücklich betont werden.“⁶⁴ Ein Selbstbildnis⁶⁵ ist folglich „die Beschreibung der eigenen physischen Erscheinung“⁶⁶. Die Technik spielt hierbei keine Rolle. So kann ein Selbstbildnis in Skulptur, Zeichnung, Gemälde, Photographie, aber auch in geschriebener Form vorliegen. Calabrese definiert die Hauptbedingung für die Identifikation eines Werkes als Selbstbildnis: „Es handelt sich um ein Text- oder Bilddokument, das anstelle desjenigen steht, der es produziert hat, das ihn repräsentiert.“⁶⁷ Mit dieser Definition fasst Calabrese den Begriff sehr weit. Werner Hoffmann kritisierte 1978 den Begriff Selbstbildnis hingegen als zu eng gefasst und führte deshalb die Bezeichnung „Selbstdarstellung“ ein. Allerdings charakterisierte er diese als Form, in der der Künstler mithilfe von Verkleidung etc. in Erscheinung tritt.⁶⁸ Dies tritt jedoch ebenso auf die ‚klassischen‘ Selbstbildnisse zu. Hoffmanns Unterscheidung erweist sich, worauf auch Söll-Tauchert bereits hinwies, als problematisch.

⁶⁴(LdK: Bildnis. Lexikon der Kunst, S. 3724 (vgl. LdK Bd. 1, S. 558) (c) E. A. Seemann <http://www.digitale-bibliothek.de/band43.htm>); Zur Definition Bildnis siehe auch Paul Ortwin Rave, RDK II (1948), S. 639-679.

⁶⁵Die Begriffe ‚Konterfei‘ und ‚Porträt‘ werden in dieser Arbeit synonym verwendet, ebenso die Begriffe ‚Selbstporträt‘ und ‚Selbstbildnis‘.

⁶⁶Calabrese 2006, S. 29 (Calabrese zitiert hier das Nuovo Vocabolario illustrato della lingua italiana.). Siehe grundlegend Deckert 1929.

⁶⁷Calabrese 2006, S. 30.

⁶⁸Hoffmann 1978, S. 8.

Es stellt sich die Frage, ob Selbstbildnisse immer der physiognomischen Wiedergabe eines Künstlers entsprechen müssen. Kann nicht auch die Wiedergabe der persönlichen Situation, Reflexion des Leben, der Umstände, in denen man arbeitet oder ähnliches, als ein Selbstbildnis verstanden werden? Denn Calabrese behauptet schließlich, dass die scheinbar einfache Definition einer deutlichen physiognomischen Wiedergabe schwierig ist. Daher werden im Folgenden Selbstbildnisse als getreue vom Künstler selbst geschaffene Bildnisse seiner selbst verstanden, aber es werden auch Selbstbildnisse diskutiert, die über die jeweilige Situation des Künstlers reflektieren, auch wenn diese nicht der getreuen Abbildungen der Person des Künstlers entsprechen, der Nach- und Umwelt jedoch Wesentliches über sein Selbstverständnis erzählen: Freud und Leid der Arbeit als Künstler. Dies macht einen wesentlichen Bestandteil des Selbstverständnisses eines Künstlers aus. So stehen in dieser Arbeit repräsentativen autonomen Selbstbildnissen ‚private‘ bildnerische Aufzeichnungen über das Selbst gegenüber. Die Kunstgeschichte setzt sich erst seit Ende der 1920er Jahre mit dem Künstlerselbstporträt als eigene Gattung auseinander. Ernst Benkharts 1927 erschienene Abhandlung über *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts* markiert den Beginn dieses Forschungszweiges. Probleme der Zuschreibung, Identifizierung und Datierung der Künstlerselbstdarstellungen prägen die Anfänge dieser Studien.⁶⁹ In der Folge betrachtet die Kunstgeschichte die Selbstbildnisse nicht unter typologischen und ikonographischen Gesichtspunkten, sondern erklärt die Psychologie zur Methode der Selbstbildniserforschung. Beispielhaft seien hier die Arbeiten von Ried, Boon und Holsten.⁷⁰ Erst Götz Eckhardt untersucht 1971 in seinem Werk *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts*⁷¹ Künstlerselbstporträts nach ihren „nationalen, historischen und sozialen Bedingungen“⁷². Eckhart verzichtet jedoch auf eine nähere Betrachtung der „kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Bedingungen [und so auch] auf die geistesgeschichtlichen Verwurzelungen des künstlerischen Selbstverständnisses“⁷³, wie Hans-Joachim Raupp 1984 bemerkt. Raupp verfolgt in seiner 1984 veröffentlichten Dissertation *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den*

⁶⁹Siehe u.a. Benkard, Ernst: *Das Selbstbildnis. Vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1927. Goldscheider, Ludwig, *Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart*. Plastik. Malerei. Graphik, Wien 1936.

⁷⁰Ried 1931, Boon 1947, Holsten 1978. Als Paradebeispiel kann hier auch die Rembrandt-Forschung dienen, wie etwa Winkler 1959.

⁷¹Eckardt, Götz, *Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1971.

⁷²Raupp 1984, S. 8.

⁷³Raupp 1984, S. 8.

Niederlanden im 17. Jahrhundert diesen Ansatz und untersucht Künstlerporträts und Künstlerselbstporträts nun unter typologischen Grundsätzen und sucht zugleich nach kunsttheoretischen Grundlagen der einzelnen Typen.⁷⁴ Nach Cathrin Klingsöhr-Leroy versteht die Kunstgeschichte sogar erst durch Raupp das Selbstporträt als eigene „Gattung mit einer eigenen bildnerischen Tradition und festen motivischen Topoi, einer komplexen Symbolsprache und einem breiten Reservoir an formalen und ikonographischen Ausdrucksmitteln einer »gemalten Kunsttheorie«“⁷⁵. Raupps wichtigste Erkenntnis für das 17. Jahrhundert ist, dass der Maler der frühen Neuzeit sich nicht als individueller Vertreter seines Standes zeigt, sondern vielmehr auf einen festen Typus der Selbstdarstellung zurückgreift.⁷⁶

Auf Raupps Dissertation folgen 1995 Susann Waldmanns Arbeit über *den Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts* und im Jahr 2000 Rita Gökes *Studien zum Künstlerbildnis des 17. und 18. Jahrhunderts in England*. Als bislang letzte regional begrenzte Auseinandersetzung mit den Selbstbildnissen des 17. Jahrhunderts erscheint 2004 Cathrin Klingsöhr-Leroys‘ Dissertation, eine umfassende Bearbeitung des Künstlerbildnisses des Grand Siècle in Malerei und Graphik in Frankreich.⁷⁷ Die Forschung wartet nun noch auf eine ebenbürtige Bearbeitung der italienischen Künstlerselbstbildnisse des 17. Jahrhunderts.

3. Die Geschichte des Selbstbildnisses – eine Entwicklung in Darstellungstypen

Die Geschichte des Selbstbildnisses beginnt im Altertum. So kennen wir bereits aus dem alten Ägypten (Selbst)-Darstellungen von Künstlern.⁷⁸ Besondere Berühmtheit erlangten auch die Selbstbildnisse antiker griechischer Künstler, wie etwa Phidias, der sich auf dem Schild der von ihm geschaffenen Statue der Athena Parthenos verewigte.⁷⁹ Das Verlangen der Künstler, sich selbst der Welt zu präsentieren, ließ auch in den folgenden Jahrhunderten nie ab. So konnten zahlreiche Studien beweisen, dass es den angeblich anonymen Künstler des Mittelalters nie gegeben hat. Auch im vermeintlich ‚dunklen‘ Mittelalter stellten sich Künstler bildnerisch dar. Diese häufig als Signaturenbildnisse zu verstehenden Selbstporträts bilden die Vorstufen für die

⁷⁴Raupp 1984.

⁷⁵Klingsöhr-Leroy 2004, S. 11.

⁷⁶Siehe Raupp 1984.

⁷⁷Waldmann, 1995; Göke 2000; Klingsöhr-Leroy 2004.

⁷⁸Siehe Calabrese 2006, S. 34f.

⁷⁹Siehe hierzu etwa Müller Hofstede 2002.

Entwicklung des autonomen Selbstporträts in der Renaissance.⁸⁰ Zu den Merkmalen eines autonomen Selbstbildnisses gehören in Abgrenzung zum mittelalterlichen Signaturenbildnis, dass es „auf einen eigenen Bildträger gemalt, eigens signiert ist und [...] zudem in der Unmittelbarkeit des Blickes die Arbeit aus dem Spiegel [zeigt].⁸¹ Im Folgenden soll die Genese dieser frühneuzeitlichen Selbstbildnisses wiedergegeben werden, allerdings anhand der einzelnen Darstellungstypen. Diese Praxis ist keine Neuerung,⁸² sondern wird vielfach angewendet, da Typen die beste Möglichkeit der Einteilung von Bildnissen darstellen. Die im Folgenden präsentierten Typen gehen im Wesentlichen auf Hans-Joachim Raupp zurück, wurden aber um einige erweitert und überarbeitet.

Zu den Voraussetzungen jeder Typisierung gehört die „typologische Konstanz“, ein Festhalten an bestimmten, charakteristischen Motiven, deren Weitergabe über Generationen hinweg und bis in Varianten hinein verfolgt werden kann.“⁸³ Diese Konstanz der Darstellungstraditionen steht laut Raupp auch in engem Zusammenhang mit der Verpflichtung der Künstler, sich an das festgeschriebene „*decorum*“⁸⁴ der Künstlerselbstbildnisse zu halten, obwohl Selbstbildnisse im Gegensatz zu Porträts eigentlich keinen Codes unterliegen sollten, da es sich hierbei meist um keine Auftragswerke handelt. Doch die Maler halten trotzdem an einem *decorum* fest, um sich „als ideale[r] oder exemplarische[r] Vertreter der Kunst“⁸⁵ zu präsentieren. „Dieses „decorum“ definiert das Selbstverständnis des Dargestellten, seine Einbindung in das soziale und moralische Gefüge und bestimmt in entscheidender Weise das Verhältnis

⁸⁰Siehe hierzu etwa Schweikhart 1999 oder auch Legner 2009.

⁸¹Schweikhart 1999, S. 181.

⁸²Auch Bonafoux und Calabrese folgen in ihren Überblickswerken dieser Praxis.

⁸³Raupp 1984, S. 166.

⁸⁴Raupp 1984, S. 352. Der Begriff *decorum*, von lat. *decorus angemessen, geziemend*, wird sowohl in der Rhetorik und Dichtung als auch in der bildenden Kunst gebraucht und besitzt „eine ästhetische, eine ethische und eine sozial-distinktive Bedeutungsebene. In der Kunstwissenschaft bezeichnet das *decorum* einerseits ganz allgemein das angemessene Verhältnis eines Bildgegenstandes oder einer architektonischen Form zu Anbringungsort und Auftraggeber, andererseits als systemimmanente Kategorie aber auch das harmonische Zusammenspiel der Teile in der kompositionellen Binnenstruktur eines Kunstwerks.“ (Thimann 2011, S. 84). Bereits in der Antike wird der Begriff in der Rhetorik verwendet, um „das Angemessene und das Verhältnis zwischen Sprache und thematisiertem Gegenstand“ (Thimann 2011, S. 84) zu beschreiben. Leon Battista Alberti greift in seinem Malereitratat auf dieses Prinzip zurück, das seiner Meinung nach wichtig ist für die „Schönheit des Werkes“ (Thimann 2011, S. 84). Im 17. und 18. Jahrhundert wird der Begriff für die höfische und religiöse Kunst entscheidend. Der Begriff ist aber nie klar definiert, sondern immer zeit- und geschmacks- und sittenabhängig. Mit dem 19. Jahrhundert verliert der Begriff jedoch an Relevanz. „Die Konstruktion des ästhetisch und moralischen ›Wahren, Guten und Schönen‹ wird „vom Siegeszug der Kunstautonomie verdrängt“ (Thimann 2011, S. 87).

⁸⁵Raupp 1984, S. 166.

zwischen Betrachter und Bildnis.“⁸⁶ Über das verwendete *decorum* erschließt sich dem zeitgenössischen Betrachter die Bildaussage und vor allem die gesellschaftliche Position des Dargestellten. So fügen sich die Maler den zum Teil veralteten Darstellungstraditionen und suchen bewusst Anschluss an Vorbilder.⁸⁷ Ziel des folgenden Kapitels ist, zu zeigen, dass auch deutsche Künstler des 17. Jahrhunderts diesen Darstellungstraditionen folgen, um sich mit den Künstlern der übrigen europäischen Länder auf eine künstlerische und soziale Ebene zu stellen. Die Reihenfolge der hier zu besprechenden neun Typen erfolgt chronologisch, das heißt in der Reihenfolge ihrer Entwicklung. Dabei muss aber immer beachtet werden, dass Typen zuweilen parallel entstehen, wie auch nebeneinander existieren.

3.1. Der Künstler als Edelmann

Bildliche Darstellungen eines Künstlers waren wie bereits erwähnt keine Erfindung der Renaissance. Doch erst in dieser Epoche wurde der Künstler für das autonome Tafelbildnis darstellungswürdig. Verblüffend ist hier die Parallelität dieses Prozesses in fast allen europäischen Ländern. Zu den Ursachen existieren verschiedene Theorien. Einer der wichtigsten Gründe lag sicher im Wunsch der Künstler, die Malerei in das seit der Antike bestehende System *der artes liberales* aufzunehmen, und auch sich selbst so zu nobilitieren. Die Künstler entwickelten ein neues Selbstverständnis, wollten im sozialen Gefüge aufsteigen und stellten sich so in eindrucksvollen Porträts u.a. als sozial höher Gestellte dar.

Als eines der ersten autonomen Selbstbildnisse südlich der Alpen, „das so unverhohlen das eigene Ich feiert“, gilt Leon Battista Albertis 1432 gefertigte *Plakette mit Selbstbildnis* (Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection).⁸⁸ Ihm folgten schon bald viele Künstler. Auf diesen frühen Selbstbildnissen präsentierte sich der Maler zumeist wie Jean Fouquet 1450 (Paris, Louvre) in edler Tracht und verzichtete dabei auf jeglichen Hinweis auf seine berufliche Tätigkeit. Der Bildnishintergrund war neutral und machte den Porträtierten so zum alleinigen Bildthema. Auch Jan van Eyck (1370-1426)⁸⁹ und Antonello da Messina (1430-1475),

⁸⁶Haak 2001, S. 17.

⁸⁷Siehe auch Raupp 1984, S. 166-168.

⁸⁸Kat. Ausstl. Berlin 2011, S. 190 (Luciano). Albertis Plakette geht wohl auf die kleinere Medaille des Francesco I. da Carara zurück, die er in Padua als Student gesehen haben könnte.

⁸⁹Bis heute ist umstritten, ob es sich tatsächlich um ein Selbstbildnis Jan van Eycks (London, National Gallery) handelt. Siehe hierzu Dieter Jansen, Jan van Eycks Selbstbildnis. Der "Mann mit dem roten

deren Selbstbildnisse zu den ersten ihrer Art gehören, wählten diese sehr repräsentative Bildnisform für ihre Selbstinszenierung. Edle, oft hochmodische Kleidung steigerte den Repräsentationsanspruch des Porträtierten⁹⁰, wie es etwa Federico Barocci (1535-1612) mit seinem Selbstporträt von 1600 (Florenz, Galleria degli Uffizi) bewies.⁹¹

Auch der deutsche Albrecht Dürer zeigte sich auf seinem Selbstbildnis von 1498 (Madrid, Museo del Prado) elegant und trug nach neuester Mode auch weiße Handschuhe. So deutete er auf subtile Weise seinen Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg an, waren weiße Handschuhe doch ein Privileg des Adels. Sie zeigten, dass man sich die Hände nicht durch Arbeit schmutzig zu machen brauchte. Die Künstler inszenierten sich also Adeligen gleich. Suzuki nannte diesen Typus deshalb auch „Gentleman-Künstler-Typus“.⁹²

Im *Deutschland* des 16. Jahrhunderts war dieser Darstellungstypus weit verbreitet. So bediente sich etwa Hans von Aachen (1552-1615) dieses Typus für zwei seiner Selbstbildnisse.⁹³ Sowohl das um 1574 entstandene (Köln, Wallraf-Richartz Museum,), als auch das 1585 entstandene Selbstbildnis (Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti,) weisen den Maler durch Kleidung, Halskrause und leichte Kopfwendung als Person von hohem Stand aus.

Dieser kleidungsmäßige Versuch einer Annäherung an eine sozial höhere Schicht, der der Künstler letztlich ja nicht angehörte, war jedoch nicht nur Malern gemein. Yoko Suzuki wies 1996 auf Porträts hin, auf denen „Angehörige der unteren Klassen“ zu sehen sind, „die ebenso vornehme Tracht tragen, beispielsweise G.B. Moronis „Porträt eines Schneiders“ (London, National Gallery)“.⁹⁴

Auch im 17. Jahrhundert war dieser Typus noch zu finden, da der Prozess der Nobilitierung noch längst nicht abgeschlossen war. Im frühen Jahrhundert gab es allerdings nur wenige Beispiele für diese Darstellungsform. Bislang ist lediglich das Selbstbildnis des Tiroler Hofmalers Martin Theophil Polak (**Abb. 85, Kat. Nr. 96**) von 1631 bekannt, das an das Münchner Selbstbildnis Albrecht Dürers erinnert. Mitte des Jahrhunderts stellte sich Johann Christoph Storer (**Abb. 102, Kat. 144**) in diesem Typus dar. Ab den 1660er Jahren aber mehrten sich die Beispiele. So inszenierten sich die

Turban" und der sogenannte "Tymotheos" der Londoner National Gallery, in: Bruckmanns Pantheon, 47.1989, S. 36-48.

⁹⁰Suzuki 1996, S. 188.

⁹¹Die Bezeichnung dieses Typus geht auf Omar Calabrese zurück. Calabrese 2006, S. 134.

⁹²Suzuki 1996, S. 163.

⁹³Zum Selbstbildnis im Wallraf-Richartz-Museum, Köln siehe Jacoby 2000, S. 223-225; zum Selbstbildnis im Palazzo Pitti siehe Jacoby 2000, S. 225 (jeweils mit älterer Literatur).

⁹⁴Siehe Suzuki 1996, S. 188.

Züricher Maler Dietrich (**Abb. 62, Kat. Nr. 70**) und Conrad Meyer (**Abb. 70, Kat. Nr. 81**) in dieser Zeit als Edelmänner. Conrad Meyer aber erweiterte den Typus um eine teure Brosche, die er stolz dem Betrachter präsentiert, um so seinen Wohlstand zu zeigen.

Diese Beispiele zeigen die Beliebtheit und Entwicklung des Typus über die Zeitläufte hinweg. Trotz Erneuerungen und Weiterentwicklungen blieb der Wunsch der Künstler nach Nobilitierung das Wesen der Darstellung. Auch andere Darstellungstypen konnten nichts an der Beliebtheit dieses ‚ersten‘ Typus ändern, der über die Zeitläufte hinweg stets vertreten blieb.

3.2. Der Künstler in Sonntagstracht mit Malutensilien

Mitte des 16. Jahrhunderts vollzog sich in allen europäischen Ländern ein „Wandel“ in der Selbstdarstellung.⁹⁵ Lucas Cranach d. Ä. (1472-1553) präsentierte sich 1542 in seiner Amtstracht als Bürgermeister von Wittenberg. Pinsel und Palette hat er auf der Bank vor sich abgelegt. Scheuten sich die Künstler in den Jahrzehnten vorher noch zu zeigen, dass sie Maler waren, so wiesen sie jetzt demonstrativ auf ihren erlernten Beruf hin. Seit 1504 war Cranach Hofmaler des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen und seiner beiden Nachfolger und hatte zudem mehrfach das angesehene Amt des Bürgermeisters erreicht.⁹⁶ Er, dem Stand nach ‚einfacher‘ Handwerker, hatte also ein hohes bürgerliches Amt inne. Hieraus erwuchs ein neues Künstlerselbstverständnis. Doch noch zeigte er sich nicht in der Realität seiner Malerwerkstatt im Kittel beim Malen. Vielmehr präsentierte er sich als Hofkünstler in seiner vornehmsten Erscheinung und machte so auf seinen sozialen Anspruch aufmerksam.⁹⁷ Denn „die Würde der Kunst verlangt [laut Cesare Ripa] einen vornehmen äußeren Habitus“.⁹⁸ Das Malgerät als

⁹⁵Raupp 1984, S. 37.

⁹⁶Cranach d. Ä. betrieb neben seiner Tätigkeit als Hofmaler ab 1517 auch eine eigene Werkstatt. Als Hofmaler durfte er durchaus „Privataufträge“ von Adel, Klerus und Bürgertum (Beck/Jakusch 2011, S. 234) annehmen. Ab 1519 war er auch politisch tätig. Cranach war somit mehr als nur Maler. Er war ein glänzender Geschäftsmann und Politiker, der sich um die Geschicke seiner Stadt bemühte. Eine Zusammenfassung der Person Cranachs aus künstlerischsozialgeschichtlicher Perspektive siehe bei Beck/Jakusch 2011. Zu einem weiteren Selbstbildnis von Cranach siehe Wegmann 2017.

⁹⁷Siehe Raupp 1984, S. 36f.

⁹⁸Raupp 1984, S. 36. Raupp zitiert hier Ripas Beschreibung der Personifikation des *Artificio of Konststuck* „Konstigh en eedel wort hy gekleet, om dat de konst door haer selven eedel is, die men oock de tweede Natuyre kan heeten.“ (Ripa 1644 S. 259).

„Instrument der *ars nobilis*“ wird nach Hans-Joachim Raupp so zu einem *insigne virtutis*.⁹⁹

Aber auch wenn die Künstler nun dem Betrachter Pinsel und Palette als Zeichen ihres Berufes präsentierten, wählten sie als Kleidung nicht etwa ihre Arbeitskleidung, sondern feiertägliche Kleidung. Daher wird diese Darstellungsweise als *Selbstbildnisse in Sonntagstracht mit Malutensilien* bezeichnet. Es handelt sich hier im Prinzip um eine Erweiterung des Typus *Künstler als Edelmann*. Dagmar Hirschfelder bezeichnete diesen Typus als „[Selbstbildnisse] des tätigen Malers im Sonntagskleid“. ¹⁰⁰ Dies ist allerdings nicht ganz richtig, zeigte sich der Maler eben nicht »tätig« bei der Arbeit, selbst wenn er seine Werkzeuge in der Hand hielt.

Noch Anfang des 17. Jahrhunderts war diese Form der Selbstinszenierung im Alten Reich sehr beliebt. So präsentierte sich der damals in Rom tätige Adam Elsheimer auf seinem um das Jahr 1606 gemalten Brustbild (**Abb. 20, Kat. Nr. 20**) in seiner Sonntagstracht mit Palette und Pinsel in der linken Hand. Auch der Nürnberger Maler Lorenz Strauch, einer der erfolgreichsten Nürnberger Porträtisten des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, wählte diesen Typus für sein 1614 gemaltes Selbstbildnis (**Abb. 103, Kat. Nr. 115**). Auch bei ihm weisen Pinsel und Palette in der linken Hand auf seinen Berufsstolz hin. Sowohl Hofmaler wie Wolfgang Heimbach diese Form der Inszenierung (**Abb. 30, Kat. Nr. 30**) als auch zunftgebundene Maler wie Johann Ulrich Mayr (**Abb. 57, Kat. Nr. 64**).

In einer bemerkenswerten Variante des Typus präsentierten sich die Künstler im repräsentativen Hausmantel, der *robe de chambre*, mit Pinsel und Palette in der Hand. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts hielt der exotische Kimono, der *japonse rock*, Einzug in die Häuser Europas. Künstler, Gelehrte und Adel liebten dieses Kleidungsstück, das den bis dahin bevorzugten *tabbard* ablöste.¹⁰¹ So trugen der junge Basler Maler Joseph Werner d. J. 1654 (**Abb. 107, Kat. Nr. 120**) und der in Italien tätige Johann Carl Loth (**Abb. 49, Kat. Nr. 51**) 1693 solche Hausmäntel. Der Geselle Werner griff zu einer einfachen Variante, der in Italien erfolgreiche Loth dagegen wählte einen kostspieligeren Mantel. Andere Maler wie etwa der in Straßburg ansässige Theodor Roos zeigten ihre Vorliebe für Mode, indem sie Kleidung im damals so beliebten *alla turca*-Stil trugen. Sein ausladender roter Mantel mit Pelzbesatz (**Abb. 94, Kat. Nr. 106**) sowie seine prächtige rote Fellmütze verliehen ihm ein geradezu exzentrisches

⁹⁹Raupp 1984, S. 36.

¹⁰⁰Hirschfelder 2010, S. 246.

¹⁰¹Siehe hierzu Kapitel 5.5.

Aussehen. Wie in einem späteren Kapitel gezeigt wird,¹⁰² kann ein solcher Mantel jedoch auch als Anspielung auf den Künstlerphilosophen verstanden werden. Obgleich in den Zeitläuften eine Vielzahl weiterer Typen entwickelt wurde, verlor der Typus des Künstlers mit Malutensilien nie an Bedeutung. Bereits hier zeigt sich, wie tradierte Typen weiter gepflegt wurden, aber entsprechend den Zeitläuften mit neuen Attributen versehen wurden. Künstler passten sich den neuen Gegebenheiten an, wussten aber auch selbst die Kunst wie auch das Selbstverständnis der Künstler weiterzuentwickeln.

3.3. Der Künstler bei der Arbeit

Eng verwandt mit den Künstlerselbstbildnissen mit Malutensilien ist der Typus des *tätigen Malers*. Dieser entspricht einer Momentaufnahme des Künstlers bei der Arbeit. Zumeist steht oder sitzt der Maler mit Palette und Pinsel in der Hand vor einer Staffelei. Dem Betrachter wendet er im verlorenen Profil den Rücken zu und gibt den Blick auf das Gemälde frei, an dem er gerade arbeitet.

Die bisherige Forschung ordnete diesem Typus nur Selbstbildnisse von Malern an der Staffelei zu. Aber nicht nur das Malen gehört zu künstlerischen Tätigkeiten, sondern auch Zeichnen, Kupferstechen oder auch Radieren. Deshalb werden in dieser Arbeit sämtliche Tätigkeiten des Künstlers unter diesem Typus zusammengefasst.

3.3.1. Ursprung und Ausformung des Typus

Der Ursprung dieses Typus ist umstritten. Im Allgemeinen gelten als Ausgang noch immer die Darstellungen des *Lukas malt die Madonna*, die sich ab dem 14. Jahrhundert entwickelten.

Bislang wurde aber nur wenig bedacht¹⁰³, dass bereits die Antike die Darstellung des Malers an der Staffelei kannte, wie Beispiele belegen. Allerdings waren neuzeitlichen Künstlern all diese Bilder nicht bekannt, nicht jedoch das spätantike Malerbild aus der Wiener Dioskurides-Handschrift aus dem 6. Jahrhundert nach Christus, der ‚Maler der Alraunwurzel‘ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek). Dorothee Klein konnte

¹⁰² Siehe Kapitel 5.5.

¹⁰³ Diesen Ansatz verfolgte auch Mai 2002a, S. 112. Er bezog sich auf Marschke 1998. Auch Cazzola wies 2013 darauf hin, dass die antiken und mittelalterlichen Darstellungen des tätigen Künstlers Einfluss auf die Selbstbildnisse des tätigen Künstlers hatten (siehe Cazzola 2013, S. 50).

zahlreiche mittelalterliche Kopien dieses Bildes nachweisen.¹⁰⁴ Auch waren zumindest Beschreibungen von antiken Selbstbildnissen in den Reisebeschreibungen eines Plinius oder Plutarch überliefert, von denen Stefanie Marschke 1998 nachweisen konnte, dass sie das ganze Mittelalter hindurch zugänglich waren.¹⁰⁵ Marschke führte in ihrer Arbeit Beispiele anderer antiker Selbstbildnistypen auf, um im Anschluss darzulegen, dass der Beginn der Selbstdarstellung der Künstler in der Renaissance auf der Selbstinszenierung antiker Künstler beruhte. Ziel war es, sich antike Künstler als Vorbild zu wählen, da sie ihrer Ansicht nach frei von sozialen Zwängen arbeiten konnten.¹⁰⁶

Eine der bekanntesten Beschreibungen eines antiken Selbstbildnisses stammt von dem römischen Gelehrten Plinius d. Ä. Dieser beschrieb in seiner *Naturalis Historia* das autonome Selbstbild der griechischen Künstlerin Iaia, die mittels eines Spiegels ihre Gesichtszüge auf eine Leinwand übertragen hatte. Diese Geschichte schilderte Giovanni Boccaccio 1360 in seinem vielgerühmtem Werk *De claris mulieribus*. Durch einen Übersetzungsfehler aber nannte Boccaccio die Künstlerin Marcia.¹⁰⁷ Einige Jahrzehnte später wurden erste Illustrationen der Marcia angefertigt, wie die für die Herzöge von Burgund und Berry. Diese Miniaturen zeigen die Künstlerin an ihrem Selbstbildnis arbeitend, das sie mithilfe eines Spiegels malt. „Dem anonymen Maler [...] kommt das Verdienst zu, in einer Zeit, in der das Selbstbildnis als autonomes Tafelbild noch nicht existierte, eine Malerin beim Anfertigen ihres Selbstporträts darzustellen.“¹⁰⁸ Aufgrund der Berühmt- und Beliebtheit von Boccaccios Buch kann man davon ausgehen, dass das Selbstbildnis sowohl literarisch wie malerisch zur Inspiration diene.

Bereits Klein verwies 1933 auf die Kontinuität der Darstellung des tätigen Malers von der Antike bis hin zu den mittelalterlichen Illustrationen der Marcia. Im Mittelpunkt dieser Darstellung stehe, so meinte Klein, aber nicht der Maler sondern die Leinwand.

¹⁰⁴Klein 1933, S. 21.

¹⁰⁵Marschke 1998, S. 66ff.

¹⁰⁶Die Renaissance verklärte den Status der antiken Künstler. Es gibt keine schriftlichen Zeugnisse, die Auskunft über den Status der Künstler geben (siehe Marschke 1998, S. 95). Die Rückschlüsse wurden allein aus den literarischen Quellen gezogen, die eine Vielzahl von Künstleranekdoten enthalten. Am berühmtesten ist sicherlich die des Alexander und seines Hofmalers Apelles, dem der Fürst seine eigene Geliebte Campaspe schenkte. (siehe hierzu Plinius 1881-1882, Kapitel XXXV, § 86) Tatsächlich finden sich Aussagen, die gegen eine sozial gehobene Stellung der Künstler sprechen. So schrieb Plutarch in seiner Lebensbeschreibung des Perikles, dass man zwar die Werke der Künstler bewundere, aber niemand ein solcher sein wolle. „Denn, wenn auch das Werk lieblich erfreut, braucht doch der Meister deswegen noch kein würdiges Ziel unseres Strebens zu sein.“ (Plutarch, Große Griechen und Römer, Vita des Perikles, 2, hier zitiert nach Blum 2012, S. 140).

¹⁰⁷Siehe Marschke 1998, S. 117f.

¹⁰⁸Marschke 1998, S. 118.

Da es sich bei diesen Darstellungen zumeist um Textillustrationen handele, sah sie hier weniger die Maler selbst dargestellt als das „Malerhandwerk als solches“.¹⁰⁹

Aber im Mittelalter fanden sich auch andere zahlreiche Darstellungen von Künstlern bei der Arbeit. Miniaturisten wie der Malermönch Hildebert um 1140 fügten sich gerne in von ihnen illustrierte Handschriften ein. Auch der Glasmaler Gerlachus nutzte diese Möglichkeit um Jahr 1170/80 und zeigte sich auf einem der von ihm gefertigten Fenster in der Klosterkirche von Arnheim. Unterhalb einer Darstellung von Moses mit der ehernen Schlange steht der Künstler Gerlachus und vollendet, Pinsel und Farbtopf in den Händen, sein Werk (Kloster Arnstein). Aber auch Steinmetze, Bildschnitzer und Miniaturisten präsentierten sich voller Stolz bei der Arbeit an ihren Werken. Diese Selbstbildnisse sind jedoch nicht autonom, sondern als Teile des Gesamtwerks zu verstehen.¹¹⁰

Doch Ende des 13. Jahrhunderts erfolgte ein künstlersozialhistorischer Wandel, als in der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine (geschrieben 1263-1273) erstmalig der Evangelist Lukas als Maler erwähnt wurde. Auch in den Mitte des 14. Jahrhunderts erschienenen Ausgaben der *Legenda Aurea* wurde der malende Lukas fester Bestandteil der Legende. In den italienischen Ausgaben der *Legenda Aurea* dagegen fehlten Erwähnungen des malenden Lukas. Trotzdem wählten auch die Italiener wie ihre Kollegen nördlich der Alpen Lukas als Schutzpatron ihrer Malerzünfte.¹¹¹

Im Osten schon länger bekannt¹¹² stammt die erste westliche Darstellung der neueren Zeit des Künstlers Lukas aus dem Jahr 1368. Im Wiener Prachtevangeliar (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) stellte Johannes von Troppau die drei Berufe des Heiligen dar. Er war Arzt und Evangelist, aber auch Maler. Die Darstellungen des malenden Lukas entwickelten sich, so Andratschke und Klein, im Osten wie Westen aus „der Kombination von Elementen des Autorenbildes mit den schon in der Antike gebräuchlichen und während des Mittelalters tradierten Typen des Schreibers, Zeichners oder Malers.“ Nach dem Wiener Prachtevangeliar finden sich Illustrationen des

¹⁰⁹Siehe Klein 1933, S. 21. Obgleich hier Maler an einer Staffelei dargestellt sind, lehnte Klein es ab, hier auch eine mögliche Quelle für die Lukas-Darstellungen zu sehen, da das Kompositionsschema anders sei.

¹¹⁰Siehe Költzsch 2000, S. 16-25. Dort werden Bildbeispiele für mittelalterliche Künstler bei der Arbeit gezeigt. In der prächtig bebilderten Anthologie *Artifex* von Anton Legner (Legner 2009) finden sich zahlreiche Beispiele zur Selbstinszenierung von mittelalterlichen Künstlern. Legner zeigt die ganze Bandbreite dieser Selbstdarstellungen auf. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Kapitel *Der artifex bei der Arbeit* (S. 372-398), in dem er die Entwicklung dieses Typus von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters aufzeigt. Zum Selbstbildnis im Mittelalter siehe auch Claussen 1981 sowie Claussen 1992.

¹¹¹Siehe Andratschke 2010, S. 7.

¹¹²Die byzantinische Kunst kennt Darstellungen des Hl. Lukas bereits im 13. Jahrhundert. Siehe Andratschke 2010, S. 4 (dort mit weiterführender Literatur).

malenden Lukas aber erst wieder im 15. Jahrhundert in französischen und niederländischen Stundenbüchern.¹¹³

Als erste neuzeitliche Darstellung des malenden Lukas gilt Rogier van der Weydens 1440 für die Lukasgilde in Brüssel geschaffenes Werk (Boston, Museum of Fine Arts). In der Folge schufen zahlreiche Künstler Lukasbilder für die Altäre der Malergilden in den Niederlanden und in Flandern. Die Darstellung des malenden Lukas bedeutete eine Intellektualisierung des Handwerks. Dies führte zu einer immensen Aufwertung des Berufs, da der Gelehrte und Evangelist, ein hochintellektueller Mann und Heiliger, auch dem Beruf des Malers nachging und sich so mit dem Schaffen von Kunst beschäftigte. Dies markierte eine Wende in der Darstellung. Die Malerei begann sich zu emanzipieren. Bald schon liehen die Maler dem Lukas sogar ihr eigenes Antlitz.¹¹⁴ Raupp verwehrt sich entschieden gegen die These, dass sich das Bildnis des tätigen Malers aus den Lukasdarstellungen entwickelt habe. Für ihn bildeten sie vielmehr den Ursprung der Atelierbildnisse, da die Darstellung des Raumes bei den Lukasbildern bereits eine große Rolle gespielt hatte und er seiner Ansicht nach auf allen Gemälden einen „Arbeitskittel“ trage.¹¹⁵ Allerdings gleicht die Tracht des hl. Lukas keineswegs einen Arbeitskittel sondern eher der typischen Gelehrtracht – er war ja Arzt. Raupp äußerte sich nicht zum Ursprung des Typus. Aber er erklärte in diesem Typus die Herkunft der genialen Kopfwendung, die er in den *Pictura*-Darstellungen sah.¹¹⁶ Die Allegorie der *Pictura* entstand als Bildform erst im 16. Jahrhundert. Eng mit diesem Thema verbunden war der Wunsch der Künstler nach Aufnahme der Malerei in den seit der Antike festgelegten Kanon der Freien Künste, der *artes liberales*. Dies sind theoretische Fächer, deren Ausübung intellektuelle Fähigkeiten erfordern.¹¹⁷ Sie stehen ganz im Gegensatz zu den *artes mechanicae*, den praktischen Künsten.¹¹⁸ Leon Battista Albertis 1435 erschienene Schrift *de Pictura* markierte den Beginn der

¹¹³Andratschke 2010, S. 4. Sie zählte einige spätantike bzw. frühmittelalterliche Vorbilder auf. Zu den Lukas-Bildern siehe zuletzt die 1986 erschienene Zusammenstellung von Gisela Kraut, die anhand mehrerer Beispiele die Entwicklung des neuzeitlichen Typus darlegte. Den eigentlichen Ursprung des Typus erwähnte sie nicht. Wohl erwähnte sie die Lukas-Darstellungen in mittelalterlichen Handschriften, nicht aber deren ikonographische Quellen. (Siehe Kraut 1986). Klein 1933 (Klein 1933, S. 18 ff) aber wies auf eine Miniatur in Rom (Vatikanische Bibliothek, Cod. gr. 1158) hin, die Parallelen zwischen der Ikonographie der Bildnisse tätiger Maler und derjenigen von Autorenbildnissen aufweist. Auch Költzsch (Költzsch 2000, S. 16 f.) ging davon aus, dass der schreibende Evangelist die früheste Variante des malenden Lukas darstellt. Költzsch schrieb zu Rogier van der Weydens Bildfindung „Ein neuer Bildstoff kündigte sich an, der seit der Antike nicht mehr behandelt worden war.“ (Költzsch 2000, S. 1)

¹¹⁴Siehe hierzu Sander 2002.

¹¹⁵Raupp 1984, S. 38. Im Arbeitskittel sieht Raupp stets ein Argument gegen ein Künstlerselbstbildnis.

¹¹⁶Siehe Raupp 1984, S. 200f.

¹¹⁷Zu den *artes liberales* siehe u.a. Bacher 2000a, S. 19-34.

¹¹⁸Zu den *artes mechanicae* siehe u.a. Bacher 2000b, S. 35-49.

Intellektualisierung der Malerei und somit auch der Forderung zur Eingliederung der bildenden Kunst in die Freien Künste.¹¹⁹ Förderte Alberti die Theoretisierung der Kunst, so arbeitete Giorgio Vasari an einem Bildprogramm, das diese Theorie bildnerisch unterstützen sollte. Auf der Fassade seines Hauses in Florenz fand sich die erste um 1542 geschaffene Darstellung der *Pictura*. In Anlehnung an die typische Darstellung der Freien Künste und Musen im Mittelalter charakterisierte er diese als eine vor einer Staffelei sitzende, nackte Frau (Florenz, Casa Vasari). Die *Pictura* wurde dabei im Kreis ihrer Schwesterkünste Poesie, Bildhauerei und Architektur, gezeigt.¹²⁰ Über Benvenuto Cellini und dessen Tätigkeit am französischen Hof unter Franz I. verbreitete sich der Typus bald auch im nördlichen Europa.¹²¹ So finden wir *Pictura* um 1550 bei Frans Floris, der die Fassade seines Hauses mit einer *Pictura*-Allegorie schmückte.¹²² Die Malerei sitzt hier in antikem Gewand vor einer Staffelei und malt einen „weiblichen Akt als Sinnbild der eigenen *Grazia* und *Bellezza*“.¹²³ Wie vom Betrachter in der Arbeit unterbrochen, blickt sie diesen über die Schulter hinweg an. Die Kopfwendung übernahm Floris laut Raupp von Giorgione. Dieser verwendete als erster „die Verbindung des Blicks zum Betrachter mit einer betonten Wendung des Kopfes“¹²⁴ im Einzelporträt in seinem Selbstbildnis als David (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum). Dieser neue Darstellungsform wurde schon bald von anderen italienischen Malern wie Tizian und Palma il Vecchio zur Charakterisierung von Künstlern, Musikern und Dichtern übernommen. Die Kopfwendung sollte dabei die geistigen Fähigkeiten der Dargestellten betonen.¹²⁵ Floris wies mit diesem Motiv bei seiner *Pictura* also „auf die poetische Inspiration der Malerei hin“.¹²⁶ Ab 1576 fand Floris‘ Personifikation der Malerei große Verbreitung im Stich.

Letztlich fällt die Entscheidung, welche Quellen den frühneuzeitlichen Maler primär inspirierten, schwer. Es erscheint nicht zweckmäßig, nach einer monokausalen Lösung zu suchen. Eine so komplexe Darstellung ist wie so oft am ehesten auf mehrere, unterschiedliche Quellen zurückzuführen.

¹¹⁹Siehe hierzu u.a. Schmidt 2003.

¹²⁰Zur Entstehung dieser Bildthematik siehe u.a. auch Winner 1957, hier vor allem Andratschke 2010, S. 263-293.

¹²¹Siehe Andratschke 2010, S.276-279.

¹²²Siehe hierzu Wouk 2014. Das Haus wurde im 19. Jahrhundert abgerissen. Allerdings hat sich ein Stich des unbekanntenen Meisters TG erhalten, der die Fassade wiedergibt und stets zur Rekonstruktion herangezogen wird.

¹²³Raupp 1984, S. 193.

¹²⁴Raupp 1984, S. 182.

¹²⁵Siehe Raupp 1984, S. 182-193.

¹²⁶Raupp 1984, S. 194.

Der reformatorische Bildersturm, der etwa von 1522 bis 1566 im Alten Reich und den Burgundischen Niederlanden tobte, verhinderte eine rasche Ausbreitung der neuen Bildform und der damit verbundenen Forderung nach Nobilitierung der Malerei. Erst um 1600 konnte sie sich wieder frei entfalten. Besonders die Prager Künstler um Bartholomäus Spranger, Johannes Stradanus und Hans von Aachen gehörten hier zu den federführenden Erneuerern. Über Kupferstiche und Stammbücher verbreitete sich die bei den Künstlern so beliebte *Pictura*. Claudia Andratschke sprach hier von der „Wiederkehr der Pictura-Allegorien“.¹²⁷

Zu den ersten niederländischen Künstlern, die sich auf ihrem Selbstporträt vornehm gekleidet vor der Staffelei sitzend und malend zeigten, gehört Jacob Cornelisz. van Oostanen (vor 1470-1533). 1530 malte er sich beim Anfertigen eines Porträts seiner Frau (Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art). Noch fehlte das Motiv der genialen Kopfwendung. Doch schon bald wurde es zum festen Bestandteil dieser Inszenierung. Die ersten autonomen Selbstbildnisse eines Malers bei der Arbeit entstanden parallel nördlich und südlich der Alpen um 1550. Hans Holbeins Selbstbildnis von 1550 (London, Wallace Collection) beim Malen sowie Tizians Selbstbildnis beim Zeichnen (London, British Museum)¹²⁸ gelten hier als die ersten ihrer Art. Die Rezeption der antiken Autoren, die so bewundernd von ihren Künstlern sprachen, hat sicher für das Erstarken der Künstler, das Bewusstwerden ihrer eigenen Bildwürdigkeit und die daraus resultierenden ersten autonomen Tafelbildnisse eine wichtige und nicht zu unterschätzende Rolle gespielt. Schon bald nach dem Aufkommen der ersten Selbstbildnisse, auf denen der Künstler sich noch nicht als Maler zu erkennen gab, begann er, stolz auf seinen Beruf zu zeigen, was sich im demonstrativen Vorzeigen von Pinsel und Palette niederschlug. In einem weiteren Schritt ging der Künstler dazu über, sich bei der Arbeit darzustellen, jedoch nicht mehr wie ein mittelalterliche Künstler, der sich zwar selbstbewusst, aber bescheiden innerhalb eines größeren Werkes darstellte, sondern seines persönlichen Könnens und seiner Wichtigkeit bewusst. Mitte des 16. Jahrhunderts war so das Selbstbildnis des tätigen Malers zum autonomen Bildwerk avanciert.

¹²⁷Andratschke 2010, S. 218- 318; hier 318.

¹²⁸Freedmann vertrat 1998 die Ansicht, die Revolution, sich als Künstler darzustellen, sei allein Tizians Verdienst (Freedmann 1998, S. 138). Der erste nordalpine Maler, der Tizian seiner Ansicht nach nachfolgte, war Anthonis Mor. Dieser hatte Tizian 1550 auf dem Augsburger Reichstag kennengelernt. 1558 fertigte er dann ein Selbstbildnis bei der Arbeit.

3.3.2. Der ‚tätige Maler‘ im Alten Reich

Die älteste Darstellung eines Malers bei der Arbeit stammt von einem Deutschen. 1542 präsentierte sich Hans Holbein d. J. (1497/98-1543)¹²⁹ in vornehmer Tracht beim Malen (London Wallace Collection). In diesem Jahr, ein Jahr vor seinem Tod, hatte er das Amt des Hofmalers am englischen Hof inne. Stolz auf das Erreichte zeigte er sich also beim Malen. In raffinierter Form reduzierte er die Präsentation seines Berufsstandes auf einen Pinsel. Nur Haltung und Blick lassen darauf schließen, dass er gerade malt. Diese Geste wurde schnell adaptiert. So übernahm der Augsburger Hans Rogel d. Ä. (1532-1592/1593)¹³⁰ den entstehenden Typus für sein 1588 für sein Selbstbildnis (Nürnberg, Graphische Sammlung).¹³¹ Zwar ist die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts ebenfalls noch nicht grundlegend erforscht, aber diese Beispiele zeigen, dass sich der Typus im Alten Reich bereits damals anfang zu verbreiten.

Im 17. Jahrhundert erfreute er sich bereits recht großer Beliebtheit. So zeigte sich schon 1601 Engelhart de Pee (**Abb. 11, Kat. Nr. 11**) in München als tätiger Maler. Hierfür nutzte er die in den Niederlanden traditionelle Darstellungsweise des *Lukas malt die Madonna*. Zwar war er kein gebürtiger Deutscher, aber er arbeitete die meiste Zeit seines Lebens in Bayern. Sein Selbstbildnis, das zugleich sein Meisterstück war, muss einem breiten Kreis bekannt gewesen sein, da es wie andere Meisterstücke sicherlich in der Rathausgalerie ausgestellt war. Dennoch übte es keinerlei Einfluss auf die Maler im Alten Reich aus. Diese Art der Darstellung des tätigen Malers als heiliger Lukas blieb also eine rein niederländische. Beispiele aus dem deutschen Sprachraum finden sich mit Ausnahme de Pees nicht.

1635 inszenierte sich der Stillebenmaler Jakob Marrel (**Abb. 52, Kat. Nr. 59**) als tätiger Maler. ‚Leger‘¹³² mit Weste und Hemd bekleidet sitzt er vor seiner Staffelei und

¹²⁹Holbeins künstlerische Laufbahn bewegte sich zuletzt zwischen Anstellungen bei der Stadt Basel und dem englischen Hofe. Die Stadt Basel gewährte ihm einen zweijährigen Urlaub, unterstützte weiterhin seine Familie und gewährte Holbein damit, sich zu einem „international tätigen freien Kunstunternehmers [zu entwickeln], der die Sicherheit der Stadt hinter sich [wusste] (Claussen 2006, S. 55).

¹³⁰Der Formschneider Hans Rogel, dessen Werk weitgehend unbearbeitet ist, fertigte u.a. das Augsburger Stadtmodell von 1563 an. Zu Rogel siehe ThB 28 (1934), S. 510 (N. Lieb.)

¹³¹Siehe hierzu Hollstein 1993, Seite 211.

¹³² Der moderne Begriff ‚leger‘ wird hier bewusst verwendet, als Synonym der unübersetzbaren Begriffe *leggiadria* und *sprezzatura*. Eine genaue Definition des Begriffs *leggiadria* gibt es nicht. So schreibt Raupp „alle Versuche einer Definition [enden] früher oder später bei un non so che.“ (Raupp 1984, S. 101, Anm. 310) Man versteht darunter laut Göke vor allem eine „innere Lebenshaltung“ (Göke 2000, S. 64, Anm. 79.). „Zum Wesen der *leggiadria* gehört [laut Raupp] auch, dass die persönliche Erscheinung zwanglos, eigentümlich und nicht nach den Regeln eines Typus formuliert erscheint.“ (Raupp 1984, S. 101) Bereits Castiglione beschreibt *leggiadria* und *Sprezzatura* als dem Hofmann zu eigene Wesenszüge. *Sprezzatura* wird in modernen Übersetzungen gern mit „Lässigkeit“ wiedergegeben. siehe auch Dictionary of Untranslatables: A Philosophical

malt eines seiner beliebten Blumenstilleben. Auf sein *ingenium*¹³³ verweist der mit Federn geschmückte Hut. es ist ein klassisches Beispiel des Typus und zeigt einmal mehr die Bedeutung des Typus, mit der der Künstler auf seine Profession hinweisen konnte, denn Marell nutzte diesen Stich als Autorenporträt in seinen gedruckten Büchern.

In der Jahrhundertmitte entstanden weitere Selbstinszenierungen in diesem Darstellungstypus. Die Aristokratin und Laienkünstlerin Clara Isabell von Waldburg-Wolfegg stellte sich der *Pictura* gleich dar, indem sie das Bildnis ihres Ehemanns malt (**Abb. 118, Kat. Nr. F3**). In der bewussten *aemulatio* zu klassischen *Pictura*-Darstellungen erwies sie sich als gebildete Malerin. Zudem nimmt das Bild als eines der wenigen nachgewiesenen Selbstbildnisse von Frauen im Alten Reich eine Sonderrolle ein.

Um dieselbe Zeit fertigte der Südtiroler Johannes Gumpp ein Selbstbildnis (**Abb. 24, Kat. Nr. 24**). Es handelt sich dabei sicherlich um die komplexeste Auseinandersetzung mit dem Typus des tätigen Künstlers und ist daher sicherlich das am meisten betrachtete Selbstbildnis eines deutschen Künstlers aus dieser Zeit. Gumpp zeigte sich beim Anfertigen eines Selbstbildnisses. Sein Selbstbildnis ist aus intellektueller Sicht interessant, spielt er doch mit der mehrfachen Reflexion seiner selbst. Wir, die Betrachter, stehen hinter ihm und sehen zu, wie er in den Spiegel blickt und seine Gesichtszüge auf die Leinwand überträgt. Das Bildnis ist somit eine sogenannte ‚*Mise en abyme*¹³⁴‘ Darstellungen, ein Bild im Bild, das mit der Realität spielt.

Gumpps Selbstbildnis blieb aber zumindest im deutschen Barock ohne Nachfolge. Im Italien des 18. Jahrhunderts imitierte Busto Arsizio (1714-1789) Gumpps Erfindung. Honoré Daumier griff im 19. Jahrhundert ebenfalls auf diese mehrfache Darstellung des Ichs zurück. Bekannt sind aber auch die Adaptionen der Moderne von Norman Rockwell, der sich sehr genau an Gumpps Vorlage hielt oder Warhol, der das Motiv frei interpretierte.

Eine besondere Beachtung innerhalb der Betrachtung des Typus des tätigen Malers muss denjenigen Selbstbildnissen zufallen, die sich in Stammbüchern finden.¹³⁵ Der Typus findet sich in Stammbüchern relativ oft. Bezogen auf die Funktion des

Lexicon

https://books.google.de/books?id=UXP5AQAAQBAJ&pg=PA559&dq=leggiadria&hl=de&sa=X&ved=0ahUK Ewic_6W9qYfaAhVOa1AKHczfDfwQ6AEIKDAA#v=onepage&q=leggiadria&f=false (zuletzt 27.02.2019)

¹³³Zum *ingenium* siehe 5.2

¹³⁴Zum *mis en abyme* siehe Wolf 2004, S. 34ff.

¹³⁵Zu Selbstbildnissen in Stammbüchern siehe 4.4.

Stammbuches, ein Freundschaftsbuch, in das sich Malerkollegen, Sammler etc. eintrugen, kommt den Selbstbildnissen als tätiger Maler möglicherweise die Funktion von Autorenporträts zu. Der Künstler gibt so seine Profession zu erkennen, versah das Ganze mit einem flotten Spruch, einer Anmerkung zum oft kläglichen Lebensunterhalt und macht so zugleich auch Werbung für sich, muss er doch davon ausgehen, dass Sammler von Kunst, also mögliche Auftraggeber, sich Stammbücher gerne ansahen und vielleicht so auf ein unentdecktes Genie stießen. So zeigte sich Michael Schnabel (**Abb. 99, Kat. Nr. 111**) beim Malen in einer Landschaft. Auch diese für ihre Zeit ungewöhnliche Darstellung einer *Pleinair*-Malerei ist dem Typus des tätigen Künstlers zuzuordnen und verdeutlicht, dass auch barocken Malern das Arbeiten in der Natur nicht ganz fremd war¹³⁶. Neben dieser Anspielung auf kunsttheoretische Überlegungen, finden sich auch künstlersozialhistorische Ansätze in den Darstellungen. So spielten Barthel Conrad (**Abb. 10, Kat. Nr. 10**), Hans Krumper (**Abb. 45, Kat. Nr. 47**) und Joseph Heintz d.J. (**Abb. 32, Kat. Nr. 34**) mit der Antikenrezeption, wenn sie sich als antike Maler darstellten und wiesen so auf die vermeintliche zununftfreien Künstler der Antike hin, denen die neuzeitlichen Maler sich gerne angeschlossen hätten.

Die meisten Künstler, die sich bei der Arbeit zeigten, waren zur Zeit der Entstehung ihrer Selbstbildnisse in Italien ansässig wie Salomon Adler (**Abb. 2, Kat. Nr. 2, Abb. 3, Kat. Nr. 3**) und Johannes Gump (Abb. 24, Kat. Nr. 24). Sicher wirkten sich aufgrund ihrer Wanderungen und zahlreichen Verbindungen zu italienischen Künstlern die Selbstbildnisse dieser auch auf die der deutschen Wandergesellen und Einwanderer aus. Diese Bildnisse gehören zu den komplexesten ihrer Art. So ragt Salomon Adlers Selbstbildnis von 1690 (**Abb. 3, Kat. Nr. 3**) in seiner Intellektualität heraus: Er verkörperte sowohl den griechischen Philosophen Heraklit, als auch Demokrit, die über die Eitelkeit der Menschen lachen und weinen. Zwar war dieses Thema in der bildenden Kunst sowohl nördlich wie südlich der Alpen sehr beliebt, die Darstellung seiner selbst als doppeltes Selbstbildnis ist bislang jedoch einzigartig. Adler demonstrierte hier sein Künstlerwissen und seine Philosophiekenntnisse. Sein Selbstbildnis war Ausdruck seiner stoizistischen Lebensanschauung, wie sie bei deutschen Malern in dieser Zeit sehr beliebt war.

¹³⁶Bekanntermaßen setzten sich Künstler seit der Renaissance mit der Malerei in der Natur bzw. mit der Darstellung von natürlichem Licht auseinander. Herzfeld 1909/ Leonardo da Vinci.

In Adlers Selbstbildnissen als tätiger Maler ist auch besonders seine Kleidung auffällig. Er trägt einen prächtigen Hausmantel. Dieser¹³⁷ stellt hier ein neues Element dar. Der Mantel lässt den Maler gelehrt wirken, verleiht ihm aber zusätzlich eine gewisse Lässigkeit und Noblesse.

Eine allegorische Variante ist das 1695 entstandene Selbstbildnis von David Klöcker von Ehrenstrahl (**Abb. 17, Kat. Nr. 17**), der vor einer riesigen Leinwand sitzt. Ihm zur Seite stehen *Inventio* und *Pictura*, die Personifikationen der Eingebung und der Malerei. Die innerbildliche Leinwand kann der Betrachter nicht sehen, da diese nur von der eigentlichen Idee des Bildes ablenken würde. Denn nicht das Bild auf der Leinwand ist Thema des großformatigen Gemäldes, sondern der Prozess der Ideenfindung.

Bildnerisches Ausdrucksmittel dieser Idee ist der Zeichenstift. Er nobilitierte den Maler und wies Künstler, die sich beim Zeichnen zeigten, als Anhänger des *disegno* aus. So malte sich der Augsburger Johann Ulrich Mayr (**Abb. 56, Kat. Nr. 63**) 1663 beim Zeichnen eines Porträts. Ebenso inszenierte sich sein schlesischer Kollege Michael Willmann (**Abb. 110, Kat. Nr. 123**) beim emsigen Zeichnen mit einem Zwicker als Sehhilfe auf der Nase. Auch Johann Melchior Roos (**Abb. 90, Kat. Nr. 101**) zeichnete sich 1684 vollkommen in Gedanken versunken, den Kopf träumerisch auf die Tischplatte gelegt. Indem diese Maler in ihren Selbstbildnissen die Bedeutung der Zeichnung betonten und sich beim Zeichnen zeigten, griffen sie in den *Disegno-colore* Streit¹³⁸ ein und positionierten sich auf Seite der Anhänger des *disegno*.

Der *Typus des tätigen Malers* zeigte also eine enorme Bandbreite und passte sich den modernen Trends und neuesten kunsttheoretischen Anschauungen problemlos an.

3.4. Der Künstler bei der Präsentation seines Werkes

3.4.1. Entstehung und Ausformung

Der *Künstler bei der Präsentation seines Werkes* verzichtete auf Pinsel und Palette. Mit einem Zeigegestus verwies er als Beweis seiner hohen Kunst auf die hinter ihm stehende oder hängende Leinwand.

Der Ursprung dieses Typus ist noch nicht geklärt. Raupp sah den Beginn in den Bildnissen tätiger Maler des 16. Jahrhunderts, nämlich im Künstlerbildnis des Franz

¹³⁷Zum Hausmantel siehe auch Kapitel 5.5.

¹³⁸Zum *disegno-colore* Streit siehe Kapitel 3.7.

Floris in der Lampsonius/Cock Serie¹³⁹ von 1572.¹⁴⁰ Unverständlicherweise ordnete er die Selbstbildnisse von Marten van Heemskerck von 1533 (Cambridge, Fitzwilliam-Museum) und Ambrosius Benso von 1550 nicht diesem Typus zu, obgleich sie vor einer innerbildlichen Leinwand stehen, auf die sie verweisen. „Beide Selbstbildnisse haben“, so Raupp, „keine direkte Nachfolge gefunden, was das Verhältnis von Porträt und präsentiertem Werk betrifft.“¹⁴¹ Allerdings ist klar, dass beide Maler dem Betrachter ihre Werke präsentieren. Sie können somit nur als erste Beispiele dieses Typus verstanden werden.

Neben den niederländischen Vorläufern sollten auch die Selbstbildnisse italienischer Maler des 16. Jahrhunderts beachtet werden, die wie Vasari (Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I.) dem Betrachter eine Zeichnung als ihr Werk präsentieren. Es bleibt unklar, warum Raupp auch diese Bildnisse nicht dem Typus *Künstler präsentiert sein Werk* zuordnet, gehören sie doch in Darstellung und Motiven eindeutig diesem Typus an.

Nach Raupp liegt die „wichtigste Funktion der gezeigten oder fertigen Werke [...] im Hinweis auf das Spezialistentum des betreffenden Malers.“¹⁴² Gleichzeitig betonte Raupp, dass sich „der Künstler [durch das Präsentieren des Werkes] nicht nur als Autor, sondern auch als Besitzer, Liebhaber und Kenner“ präsentiert.¹⁴³ Wichtiger als die Inszenierung als Kunstliebhaber war aber der Verweis auf die Profession des Malers. So machten Maler darauf aufmerksam, ob sie nun als Landschaftsmaler, Porträtist oder Marinemaler tätig waren.¹⁴⁴ Damit wurde das Selbstbildnis quasi zur „Visitenkarte“¹⁴⁵. Er macht hier für seine Landschaftsarbeiten Werbung und hebt seine Profession heraus.

3.4.2. Der Typus im Alten Reich

Diese eben dargelegten Prinzipien des Typus nutzten natürlich auch die deutschen Maler des 17. Jahrhunderts. So malte sich etwa Joseph Werner d.J. (**Abb. 108, Kat. Nr.**

¹³⁹Es handelt sich hier um die 1572 in Amsterdam erschienene Serie von Künstlerbildnissen PICTORUM ALIQUOT CELEBRIUM GERMANIAE INFERIORIS EFFIGIES, die der Humanist Domenicus Lampsonius und der Verleger Hieronymus Cock zusammenstellten. Die 23 Kupferstiche wurden von Jan Wierix, Cornelis Cort und Hieronymus Cock nach Vorlagen von gemalten Selbstbildnissen und Künstlerdarstellungen gefertigt. Bei mangelnder Vorlage wurde das Bildnis neu erschaffen.

¹⁴⁰Zur Ausbildung des Typus siehe Raupp 1984, S. 333ff.

¹⁴¹Siehe Raupp 1984, S. 329-332.

¹⁴²Raupp 1984, S. 333.

¹⁴³Raupp 1984, S. 334.

¹⁴⁴Siehe Raupp 1984, S. 333.

¹⁴⁵Dieser treffende Begriff stammt von Stefanie Marschke (Marschke 1998, S. 238) Siehe hierzu auch Kapitel 4.3.

121) 1662 bei der Repräsentation eines Werkes. Er steht vor einer großformatigen Leinwand mit der allegorischen Darstellung seines Genius, der zum Tempel der Ehre geführt wird. Durch die präzise und klare Linienführung dieser Schwarzweiß-Darstellung wirkt die Allegorie, das Bild im Bild, wie eine Zeichnung. Ihre im Vergleich zu Werner und dem Gesamtformat des Selbstbildnisses ungewöhnlich großformatige Darstellung hebt den *disegno* als grundlegendes und herrschendes Prinzip der Kunst hervor. Zugleich präsentiert sich Werner hier als außerordentlicher Miniaturmaler.

Auch der Hofmaler Christoph Ludwig Agricola (**Abb. 6, Kat. Nr. 6**) inszenierte sich um 1690 in diesem Typus. Agricolas Selbstbildnis ist allerdings in schlechtem Zustand. Zudem ist es wohl ein *nonfinito*, sodass die innerbildliche Leinwand, auf die er verweist, kaum erkennbar ist. Er war als Landschaftsmaler tätig, sodass hier eine Landschaftsdarstellung wahrscheinlich ist. Auffälliger Weise trägt Agricola einen Hausmantel. Dieses Element bereicherte den Typus und weist auf Agricolas Fähigkeit hin, Neuerungen aufzugreifen und in das Bild zu integrieren.

Dieser Typus bot den Malern auch die Möglichkeit, motivische wie intellektuelle Spielräume aufzuzeigen und zur theoretischen Diskussion zu stellen. So weist Johannes Dünz (**Abb. 15, Kat. Nr. 15**) in seinem Selbstbildnis von 1695 auf das hinter ihm hängende Gemälde und so in versteckter Form auf seinen Glauben hin, er war Anhänger des Pietismus. Nicht Eingeweihte sahen hier vielleicht lediglich einen Maler, der eine Heiligendarstellung präsentierte, was allerdings ungewöhnlich für die calvinistische Schweiz wäre. Eingeweihten aber musste der versteckte Hinweis klar sein.

Die deutschen Maler präsentierten im Selbstbildnis gerne ihre Gemälde, aber auch ihre Zeichnungen. Zeichnungen mit christlichen Motiven finden sich bei Johann Azelt (**Abb. 7, Kat. Nr. 7**), der dem Betrachter eine *vera icon* präsentiert, und auf dem Familienbildnis des Tobias Pock (**Abb. 84, Kat. Nr. 95**). Dort malt der jüngste Sohn eine Darstellung des hl. Jakobus d. Ä. Sein Vater dagegen hält das Bildnis eines seifenblasenden Putto in der Hand, Symbol der Vergänglichkeit. Der Münchner Hofmaler Johann de Pay (**Abb. 12, Kat. Nr. 12**) zeigte sein zeichnerisches Talent mit der Aktzeichnung einer Frau. Johann Ulrich Mayr präsentiert (**Abb. 56, Kat. Nr. 63**) dem Betrachter die Kopfstudie einer jungen Frau, war er doch als Porträtmaler bekannt. Auch der junge Merian hält auf seinem Selbstbildnis (**Abb. 61, Kat. Nr. 69**) eine Zeichnung in den Händen. Auf seinem Familienbildnis (**Abb. 60, Kat. 68**) aber wird die Zeichnung in den Mittelpunkt einer regen Diskussion zwischen seinem Vater und

seinem Bruder. So halten auf dem Familienbildnis der alte Merian und sein Sohn Caspar eine Zeichnung des Apoll von Belvedere in den Händen, die Matthäus Merian d.J. anfertigt hatte.

Alle diesen Selbstbildnissen ist gemein, dass sie die Bedeutung der Zeichnung als autonomes Kunstwerk mit hohem Sammlerwert betonen. So bezogen die deutschen Maler hier auch Stellung zu Themen der Kunsttheorie. Sie zeigten, dass Zeichnungen als gleichwertige Kunstwerke zu behandeln sind. Demonstrativ hob Joseph Werner d.J. (**Abb. 108, Kat. Nr. 121**) so die Zeichnung auf eine Staffelei und demonstrierte die Macht der Zeichnung.

3.5. Der Künstler als *virtuoso*

Anfang des 17. Jahrhunderts veröffentlichte der Flämische Antonis van Dyck (1599-1641) seine berühmten Stichfolge *Iconographie*¹⁴⁶. Die *Iconographie* ist eine Galerie berühmter Männer ihrer Zeit. Van Dyck porträtierte hier Fürsten und Feldherren, Diplomaten und Gelehrte. Neu war die Aufnahme von Künstlern in diese Reihe der *virii illustres*, womit van Dyck ein neues Selbstverständnis der Künstler beschrieb, das die Nobilitierung der Künstler verlangte. Dieser Drang nach Nobilitierung forderte eine Angleichung der Künstlerdarstellung an die der Aristokraten, sodass van Dyck diesem Bedürfnis nachkam und so einen neuen Typus schuf. Zu seinen Lebzeiten erschien die *Iconographie* nur „in zwei kleinen und undatierten Auflagen“¹⁴⁷. 1645 aber wurde sie unter dem Titel »*Icones Principum Virorum, Doctorum, Pictorum, Chalcographorum, Statuariorum Nec Non Amatorum Pictoriae Artis Numero Centum*« neu veröffentlicht. Diese Ausgabe erfuhr eine weite Verbreitung und übte entscheidenden Einfluss auf die Selbstinszenierung der europäischen Maler aus.¹⁴⁸

¹⁴⁶Zur komplexen Entstehungsgeschichte der *Iconographie* siehe immer noch aktuell Raupp 1984, S. 46-56. Als neueste Zusammenfassung siehe Kat. Ausst. München 2018, S. 178-181, Kat. Nr. 25, (Büttner). Es ist bekannt, dass zu Lebzeiten van Dycks zwei Auflagen der *Iconographie* bei van den Enden erschienen. Da jedoch kein Titelblatt überliefert ist, ist das Erscheinungsdatum unbekannt. Format und Legenden unterscheiden sich sogar innerhalb einer Auflage deutlich. Nach Raupp wurde jede Auflage wahrscheinlich in mehreren Lieferungen ab 1636 veröffentlicht. Von van Dyck selbst radierte Bildnisse wurden erst nach seinem Tod veröffentlicht.

¹⁴⁷Raupp 1980, S. 13.

¹⁴⁸Siehe Raupp 1984, S. 46. Zur Wirkung der *Iconographie* siehe Raupp 1984, S. 154-163.

3.5.1. „Character of a Virtuoso“¹⁴⁹ – Der Begriff des *virtuoso* und seine Umsetzung bei van Dyck

Der Begriff des *virtuoso* ist schwer zu fassen, da er sehr vielschichtig ist und mehrere Bedeutungsverschiebungen durchlaufen hat. Er leitet sich von dem lateinischen Wort *virtus* ab. *Virtus* steht sowohl für „Tugend im engeren ethischen Sinne als auch [...] für die rationale[...] menschliche[...] Fähigkeit und Tüchtigkeit“.¹⁵⁰ Schon Giorgio Vasari verwendete in seinen Künstlerviten den Begriff der *virtus* oder italienisch *virtù* zur näheren Beschreibung eines Künstlers. Allerdings gebrauchte er den Begriff weniger in seiner ethischen Bedeutung, sondern nutzte ihn vielmehr zur Beschreibung „unmittelbar praktisch-künstlerischer Fähigkeiten“¹⁵¹, aber auch zur Unterscheidung der Künstler von einfachen Handwerkern. So begründete er „ihr Anrecht auf einen Platz in der aristokratischen und intellektuellen Welt.“¹⁵² Seit der Renaissance impliziert der Begriff der *virtus* also auch künstlerische Fähigkeiten. So schrieb Vasari etwa „die künstlerische Vorstellungskraft“ der *virtus* Raffaels zu.¹⁵³ Aber auch Vasari definierte *virtus* nicht immer eindeutig und so zeigt sich die äußerst unterschiedlich verstandene und verwendete Bedeutung des Begriffs *virtus* bzw. *virtù* im 16. Jahrhundert.¹⁵⁴ Wichtig für die Entwicklung von der *virtù* zum *virtuoso* sind vor allem die Schriften der italienischen Theoretiker wie Niccolò Machiavelli (1469-1527) und Baldassare Castiglione (1478-1529), deren Definitionen des *uomo virtuoso* zwar divergierten, aber große Wirkung auf nachfolgende Generationen hatten. Im England des 16. und 17. Jahrhunderts stießen ihre Schriften auf große Begeisterung. Die damals politisch geschwächten, aber reichen Adeligen sahen in den *uomini virtuosi* ein neues Ideal wie auch ein neues Betätigungsfeld für sich. Sie wandelten den eigentlichen Sinngehalt des *virtuoso* von einem Menschen mit „außerordentlich moralisch-geistigen Qualitäten“¹⁵⁵ zu einem „Gentleman, der sich als Sammler und zugleich als Liebhaber der Naturlehre und Künste darstellte“ und schufen so den „englischen Virtuoso.“¹⁵⁶ Sie besaßen eine

¹⁴⁹ Titel entnommen aus (*Mary Astell zugeschrieben*) *An essay in defence of the female sex. In which are incerted the characters of a pedant, a squire, a beau, a virtuoso, a poetaster, a city-critick, &c. In a letter to a lady. Written by a lady.* 1696, S. 96. Die dort negative Konnotation des Begriffs *virtuoso* wird in dieser Arbeit jedoch nicht übernommen.

¹⁵⁰Raupp 1984, S. 72f.

¹⁵¹Raupp 1984, S. 73.

¹⁵²Raupp 1984, S. 75.

¹⁵³Meyer zur Capellen 2006, S. 133.

¹⁵⁴Zum Begriff *virtus* in der italienischen Renaissance siehe Poeschke 2006.

¹⁵⁵Stadler 2006, S. 23.

¹⁵⁶Stadler 2006, S. 25.

umfangreiche Sammlung von Antiken, Kunst und Büchern, wobei Sammeln als Wissenschaft verstanden wurde, und widmeten sich so den Wissenschaften im weitesten Sinn. Für diese *virtuosi* war „die Beschäftigung mit Kunst Selbstzweck und eigentlicher Lebensinhalt.“¹⁵⁷ Aus Sicht dieser *dilettanti* stand der „Berufskünstler, der durch künstlerische Tätigkeit seinen Lebensunterhalt verdienen“¹⁵⁸ musste, auf einer der untersten gesellschaftlichen Stufen.¹⁵⁹

Die italienische Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts beschrieb bildende Künstler durchgehend als *virtuosi* und hob sie so auf eine Stufe mit Gelehrten, Literaten und Wissenschaftlern. Mit dieser Bezeichnung ging der soziale Anspruch auf die „Zugehörigkeit [...] zur gesellschaftlichen Elite“¹⁶⁰ einher.

Dieses aristokratische Grundverständnis des *virtuoso* nutzte van Dyck, der ja in England lebte und arbeitete, für seine Künstlerinszenierung und glich deren Bildprogramm dem von Aristokraten an. So musste er zunächst auf die Wiedergabe jeglicher Malattribute verzichten, da diese als Hinweis auf eine handwerkliche Tätigkeit verstanden werden könnten. Attribute des Kavaliere und Kunstsammlers wie Skulpturfragmente, Papierrollen, Ehrenkette, Degen und Handschuhe wurden nun die neuen Attribute des Malers. Die gesamte Bildkomposition – eine vor neutralem Hintergrund stehende Halbfigur – sollte wie im Porträt des Andreas van Eertvelt das kavalieremäßige Auftreten der Künstler bekräftigen und so ihren Rang als *virtuoso* rechtfertigen.¹⁶¹ Van Dyck übernahm bereits in der Porträtkunst verbreitete Motive, wie die „geniale Kopfwendung“, eine ruckartige Drehung des Kopfes über die Schulter,¹⁶² oder die auf die Brust gelegte Hand und verdeutlichte so die intellektuellen Fähigkeiten der porträtierten Künstler. Auch die Darstellung der Haartracht wurde zum Ausdruck der Begabung. Volles Haar, häufig gelockt, wie van Dyck es trug, wurde als *insigne virtutis* verstanden und verwies wie das Haar des alttestamentlichen Helden Samson auf „die inneren Werte“ des Künstlers.¹⁶³ Mit solchen malerischen Mitteln gelang es van Dyck, einen Darstellungstypus zu schaffen, der dem neuen Verständnis seines Berufsstandes entsprach, sich zu nobilitieren.

¹⁵⁷Raupp 1984, S. 78.

¹⁵⁸Ebenda.

¹⁵⁹Siehe Raupp 1984, S. 72-80.

¹⁶⁰Raupp 1984, S. 76.

¹⁶¹Nur zwei Malern gibt van Dyck Pinsel und Palette als Attribute bei. Vor dem Maler Michel van Mierevelt liegen auf einer Brüstung Palette und Malerstock. Jacques Callot dagegen zeigt van Dyck beim Zeichnen. Siehe Raupp 1984, S. 81, Anm. 235. Zu den Merkmalen des *virtuoso* bei van Dyck siehe Raupp 1984, S. 81-154.

¹⁶²Raupp 1984, S. 181.

¹⁶³Zur Haartracht der *virtuosi* siehe Raupp 1984, S. 124-126, hier zitiert S. 126.

3.5.2. Die gängigen Motive des virtuoso

3.5.2.1. Das Motiv der auf die Brust gelegten Hand

Der Geste der Hand auf der Brust liegt ein humanistisches Verständnis¹⁶⁴ zugrunde. Das sogenannte ‚Lob der Hand‘ begegnet bereits bei Cicero, der sich wiederum auf die Anthropologie des Poseidonios berief. Dieser hatte dargelegt, dass sich aufgrund der aufrechten Haltung des Menschen die Hände frei sind für „technische Kunstfertigkeit“¹⁶⁵ und sich so in der Funktion der Hand die Intelligenz der Menschen äußerte. Dieses Prinzip war auch das Mittelalter hindurch bekannt und galt auch in folgenden Zeiten als grundlegender Gestus des Nobilitierungsbestrebens der bildenden Künstler. Zahlreiche Inschriften von Bildhauern belegen die Bedeutung der Hand als ausführendes Element des Geistes. Künstler wie Cennini und Alberti äußerten sich in ihren kunsttheoretischen Traktaten zur Bedeutung der Hand als *docta manus*, die die Idee des Künstlers zu Papier bringt. Aber auch mit bildnerischen Mitteln suchten die die Künstler ihre ‚gelehrte Hand‘ zu betonen. So legte sich Albrecht Dürer in *seinem Selbstbildnis im Pelzrock von 1500* (München, Alte Pinakothek) die Hand auf die Brust und demonstrierte so seine intellektuellen Fähigkeiten.

Van Dyck übernahm dieses Motiv und dank seiner *Iconographie* fand es weite Verbreitung.

3.5.2.2. Das Motiv der genialen Kopfwendung

Die *geniale Kopfwendung* ist ein weiteres Erkennungsmerkmal des *virtuoso*, bei welcher der Künstler seinen Kopf über die Schulter zum Betrachter wendet. Noch im 15. Jahrhundert wurde eine solche, zuweilen übertriebene Körper- und Kopfdrehung negativ verstanden. So sah Alberti hier „Zeichen eines allzu feurigen künstlerischen Temperaments.“¹⁶⁶ Doch mit Giorgiones *Selbstbildnis als David* (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) von 1510 trat ein Bedeutungswechsel ein. Sein David gilt als erstes Bildnis, das eine explizite Drehung des Kopfes zeigt. Ein neuer Darstellungstypus entwickelte sich, der „von nun an [...] zu einer Art „Standard-

¹⁶⁴Siehe auch Müller 1997, S. 131.

¹⁶⁵Müller 1997, S. 132

¹⁶⁶Raupp 1984, S. 185.

Typus“ für Bildnisse von Künstlern und Dichtern“ wurde.¹⁶⁷ So übernahmen Jacopo Tintoretto 1548 wie auch der Niederländer Maarten van Heemskerck 1553 die deutliche Kopfwendung. Von nun an galt die *geniale Kopfwendung* als Zeichen des „ingeniums“¹⁶⁸ des Künstlers, als Symbol „einer geistigen Eingebung im Allgemeinen und einer poetischen Inspiration im Besonderen“.¹⁶⁹ Raupp konnte darlegen, dass durch diese Wendung „geistige Potenzen und Qualitäten“ bildnerisch dargestellt konnten.¹⁷⁰ Die Kopfwendung weisen auch einige Porträts in Vasaris Viten auf. Raupp deutet sie bei Vasari jedoch als rein ästhetisches Motiv, das zur größeren *varietas* genutzt wurde.¹⁷¹ Dies ist jedoch wenig überzeugend, hatte sich doch der Typus bereits in Italien durchgesetzt.

Dieses Motiv fand sich auch bei bildlichen Darstellungen der *Pictura*, der Personifikation der Malerei, die ja lange vor van Dyck erfunden worden war. Die Darstellung der *Pictura* auf der Fassade des Hauses von Frans Floris in Antwerpen von ca. 1550 gilt als die erste Darstellung dieser Art nördlich der Alpen.¹⁷² Floris zeigt *Pictura* von hinten an der Leinwand sitzend. Ihren Kopf wendet sie zu der hinter ihr stehenden Poesie, um mit ihr zu sprechen. Diese Kopfwendung kann als „poetische Inspiration der Malerei“ gedeutet werden.¹⁷³ Nach Raupp vereinigte van Dyck im Typus des *virtuoso*, besonders aber im *van Dyck-Typus*, die Kopfwendung der *Pictura* mit der Giorgiones und verhalf so er der genialen Kopfwendung zu ihrem großen Durchbruch. Diese Kopfwendung verbreitete sich rasch nicht nur in den Niederlanden sondern auch in anderen Teilen nördlich der Alpen.¹⁷⁴

3.5.2.3. Das Motiv der Skulptur

Büsten wie Skulpturen begegnen auf zahlreichen Porträts. Bildhauer¹⁷⁵ wie Gelehrte, ebenso wie englische Gentleman und vor allem auch Maler stellten sich mit antiken Skulpturen dar. Dementsprechend vielschichtig ist die Bedeutung von Skulpturen im

¹⁶⁷Raupp 1984, S. 183.

¹⁶⁸Zum *ingenium* siehe Kapitel 5.2.

¹⁶⁹Raupp 1984, S. 198. Van Dyck knüpft mit diesem Motiv an „den giorgionesken Typus des poetischen Porträts“ an (Raupp 1984, S. 208).

¹⁷⁰Raupp 1984, S. 193. Zur Entwicklung siehe 182-193.

¹⁷¹Siehe Raupp 1984, S. 185f.

¹⁷²Siehe hierzu Wouk 2014.

¹⁷³Siehe Raupp 1984, S. 193-200, hier S. 194.

¹⁷⁴Siehe Raupp 1984, S. 212. Da es bislang keine Untersuchungen des barocken italienischen Selbstbildnisses gibt, können keine Aussagen zum Typus *virtuoso* im Italien getroffen werden.

¹⁷⁵Auch die Bildhauer dieser Zeit legten ihre Hand auf antike Büsten. Die Geste wird mit dem Terminus *Berührungsgeste* bezeichnet. Dieser ist jedoch nicht auf die *virtuosi*-Bildnisse zu übertragen, da bei den Bildhauern die haptische Erfahrung der Skulptur gemeint ist. Siehe hierzu Kanzenbach 2007.

Porträt.¹⁷⁶ So können sie als Verbildlichung des *paragone*¹⁷⁷ gedeutet werden, des Wettstreits von Malerei und Skulptur, da durch eine perfekte malerische Imitation der Skulptur „der tote Stein für den Betrachter zum Leben erweckt werden“ kann.¹⁷⁸ Nicht selten drückte der Künstler mit der Skulptur aber auch Charaktereigenschaften oder seine Weltanschauung aus. So sitzt Sébastien Bourdon auf seinem Selbstbildnis von 1642 mit der Büste des römischen Kaisers Caracalla im Schoss unter einem Baum. Laut Klingsöhr verwies der Künstler mit dieser Antike auf sein Temperament. Denn er „war unter seinen Zeitgenossen ebenso wie der antike Herrscher, auf dessen Porträtbüste er seine Hand legt, für ein unkontrolliertes, lebhaftes Temperament bekannt.“¹⁷⁹

Häufig jedoch ist der Zusammenhang nicht mehr ersichtlich. So legt Johann Ulrich Mayr (**Abb. 55, Kat. Nr. 62**) seine Hand auf die Büste Kaiser Hadrians. Offen bleibt, ob Mayr hier auf eine Ähnlichkeit seines Charakters mit dem des römischen Kaiser hinweisen wollte oder doch eher die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Skulptur dargestellt werden sollte. Wahrscheinlich ist aber, dass er auf jeden Fall auf seine humanistische Bildung und Kenntnisse der Historie hinweisen wollte.

Die Künstler wollten auch als Kunstverständige und Antikenkenner erscheinen. Aber damit erschöpft sich die Funktion der Büste nicht. So deutete Christian Klemm die Minerva-Büste auf dem Selbstbildnis des Joachim von Sandrart (**Abb. 95, Kat. Nr. 107**) als Motiv, das „in gehobenen Kreisen fast jedermann“ anstünde,¹⁸⁰ also kaum eine explizite Bedeutung innehatte. Da Minerva aber auch Beschützerin der Künste war, nutzte Sandrart ihre Büste, um so geschickt darauf aufmerksam zu machen, dass er auch diese allegorische Bedeutung kannte und künstlerisch tätig war. So wies er verbrämt auf seinen Beruf hin.

Bei Matthäus Merian d.J. ist die Büste des Seneca in seinem um 1650 gemalten Selbstbildnis (**Abb. 61, Kat. Nr. 69**) einmal klassisches Attribut des *virtuoso*-Typus, zeigt aber auch seine „eigene Begeisterung für die neostoizistische Weltsicht“¹⁸¹. Er unterstrich hier also seine philosophischen Kenntnisse.

Diese interpretatorische Vielschichtigkeit war den Künstlern natürlich bekannt und so stellten sie Skulpturen häufig dar und laden noch heute zur spielerischen Deutung ein.

¹⁷⁶Für das 16. und 17. Jahrhundert siehe Kathke 1997.

¹⁷⁷Unter *paragone* versteht man den Wettstreit der Künste. Bildhauerei und Malerei wetteiferten um die Vorherrschaft innerhalb der bildenden Künste. Siehe auch Hessler 2014.

¹⁷⁸Zur Skulptur im Bildnis als Zeichen des *paragone* siehe Kathke 1997, S. 231-235. Hier zitiert S. 233.

¹⁷⁹Klingsöhr-Leroy 2002, S. 218.

¹⁸⁰Siehe Klemm 1986, S. 142.

¹⁸¹Schreurs 2008, S. 59.

3.5.3. Der *virtuoso* im Alten Reich

Joachim von Sandrarts nur noch im Kupferstich überliefertes Selbstbildnis (**Abb. 95, Kat. Nr. 107**) vom Beginn der 1640er Jahre zeigt eine sehr genaue Adaption des van Dyckschen *virtuoso*-Typus. Sandrart steht, in einen bauschigen Mantel gehüllt, vor einer Säule. Seine vornehme und würdevolle Erscheinung vollenden eine goldene Kette, Degen, Handschuhe, eine Papierrolle in seiner rechten Hand sowie eine Minervabüste auf dem Tisch rechts von ihm. Sorgfältig hat Sandrart hier die Attribute des van Dyckschen *Virtuoso* gewählt, wie ein Vergleich mit Porträts aus der *Iconographie* verdeutlicht. Eindrücklich zeigen dies die dortigen Porträts des Malers Adam de Coster und des Kunstsammlers Jacomo de Cachiopin. So tritt Sandrart in eine *aemulatio* mit dem Urvater des „Glamourporträts“¹⁸², wie Michael Brunner die van Dyckschen Bildnisse nannte.

Auch die Selbstbildnisse von Johann Azelt (**Abb. 7, Kat. Nr. 7**) oder von Michael Herr (**Abb. 35, Kat. Nr. 37**) stellen klassische *aemulationes* zu van Dycks *Iconographie* dar. Sie alle folgten dem Formenkanon der *Iconographie* in ihrer Inszenierung. Während sich Herr aber noch an Gerard Seghers aus der *Iconographie* orientierte, wählte Azelt bereits nicht mehr van Dyck als Vorbild, sondern den deutschen *virtuoso* Sandrart, wie ein Vergleich der beiden Porträts zeigt.

Auch im Selbstbildnis von Matthäus Merian d. J., das um das Jahr 1650 entstand (**Abb. 61, Kat. Nr. 69**), finden sich typische Merkmale wie antike Büste, Papierrolle, lange gelockte Haare und die geniale Kopfwendung. Im Gegensatz zu den klassischen *virtuosi* von Van Dyck aber trägt Merian einen blauseidenen Hausmantel,¹⁸³ über den er einen pelzverbrämten, lilafarbenen Seidenmantel drapiert hat. Merian erweitert so die kanonische Darstellungsform des *virtuoso* um inhaltliche wie motivische Komponenten. Der Mantel, der ihm eine gewisse ‚Lässigkeit‘¹⁸⁴ gibt, kann als Ausdruck seiner

¹⁸²Michael Brunner vertritt die Ansicht, dass das Phänomen *glamour* keine Erfindung der Moderne ist, sondern sich bereits um 1400 in den prunkvollen Darstellungen des Herzogs de Berry in den *Les Très Riches Heures* des Duc de Berry vollzog. Brunner vergleicht die heute noch berühmten Persönlichkeiten der frühen Neuzeit wie Dante mit den *celebrities* der Moderne. Einen ersten Höhepunkt sieht er in den oftmals moralisierenden Zyklen der *virii illustres*. Eine Wende in der Darstellung von *glamour* nach Brunner stellte van Dycks *Iconographie* dar. Seine innovativen Künstlerbildnisse „stilisier[t]en die niederländischen Künstler zu populären Idolen der Gesellschaft, zu legitimen Nachfolgern des als Künstlerfürst bewunderten und beneideten Raffael [...]. In ihnen erleben wir eine frühe Form der modernen Glamour-Ikonen.“ (Brunner 2007, S. 23). Zur Entwicklung des Glamourporträts siehe Brunner 2007.

¹⁸³Zur besonderen Interpretation des Hausmantels siehe Kapitel 5.5.

¹⁸⁴Der Begriff der ‚Lässigkeit‘ mag modern klingen. Gemeint ist hier die Übersetzung der von Baldassare Castiglione beschriebenen *sprezzatura*. Er empfiehlt dem Höfling „eine gewisse Art von Lässigkeit

neostoizistischen Lebensart verstanden werden. Ruhig und gelassen schlägt er lässig die Beine übereinander.

Der Typus des *virtuoso* bot den Malern die Möglichkeit, sich sogar unter Verzicht auf typische Merkmale zu inszenieren. So präsentierte sich Salomon Adler (**Abb. 2, Kat. Nr. 2**) um 1660 ohne antike Büsten, Papierrollen oder Bücher. Einzig die Ehrenkette erweist ihn als *virtuoso*. Er trägt einen roten, seiden Hausmantel sowie einen ausladenden Hut mit Federschmuck. Adlers Aufmachung ist exzentrisch und selbstbewusst. Diese Art der Inszenierung ist ebenso elegant wie lässig und entspricht damit der von van Dyck geforderten Lebenshaltung der *virtuosi*.

1665, ein Jahr nachdem Johann Heinrich Roos zum Hofmaler des pfälzischen Kurfürsten Karl Ludwig ernannt worden war, zeigt sich der Tiermaler Johann Heinrich Roos in seinem großen Selbstbildnis von 1665 (**Abb. 88, Kat. Nr. 99**) in auffällig selbstbewusster Pose. Roos steht nur leicht nach links gewandt fast frontal zum Betrachter und legt seinen rechten Arm auf eine Brüstung. Er ist in einen weiten, bauschigen Mantel gehüllt, einen Imponiermantel. Ein Vergleich mit dem Porträt von Franz Francken d. J. aus der *Iconographie* zeigt auch hier die bewusste Anlehnung an den von van Dyck geschaffenen Typus. Zwar verzichtete Ross auf die *geniale Kopfwendung*, ebenso wie auf kavaliersmäßige Attribute wie Degen oder Handschuhe, aber seine selbstbewusste Haltung, der ‚bauschtige Mantel‘ lassen ihn als typischen *virtuoso* erscheinen, wie ein Vergleich mit van Dycks Bildnis von Franz Francken d. J. aus der *Iconographie* zeigt.

1682, nun in der Reichsstadt Frankfurt tätig, porträtierte sich Johann Heinrich Roos noch einmal. (**Abb. 89, Kat. Nr. 100**). Roos präsentiert sich hier unnachahmlich ungezwungen, wie es bisher nur Aristokraten vorbehalten war. Anders als in seinem 1665 geschaffenen Selbstbildnis aber lehnt er sich nicht mehr an die *Iconographie* an. Roos konzentrierte sich auf die präzise Darstellung seiner Mimik. Er verzichtete fast gänzlich auf typische Attribute. Lediglich die Ehrenkette kann noch so verstanden werden. Mit Hausmantel und dem weitgehenden Verzicht auf Attribute hat sich Roos weit vom Urbild des van Dyckschen *Virtuoso* entfernt.

Daniel Neuberger zeigte sich 1678 auf seinem wohl für ein Stammbuch entstandenen Selbstbildnis (**Abb. 78, Kat. Nr. 89**) mit einer Antike in den Händen. Aber im

anzuwenden, die die Kunst verbirgt und bezeugt, dass das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist.“ (Castiglione S.26). Jürgen Trabant meint, dass der moderne Begriff der ‚Coolness‘ Castigliones *sprezzatura* noch näher kommt (Trabant 2003, S. 92; dort auch weitere Ausführungen zur Übersetzung).

Gegensatz zu niederländischen *virtuosi* trägt er Allongeperücke und Hausmantel, weshalb sein Selbstbildnis zunächst an französische Einflüsse erinnert. Neuberger lebte aber seit 1663 in Regensburg, wo seit 1663 der Immerwährende Reichstag tagte. Auch 1678, als Neuberger sein Selbstbildnis zeichnete, fand ein Reichstag statt, d.h. der Kaiser hielt vor Ort Hof. Auch Kaiser Leopold I. trug eine lange, schwarze Allongeperücke. So orientierte sich Neuberger nicht am französischen Hof, sondern an seinem eigenen Kaiser. Neuberger war also ein modischer *virtuoso*. Der Hausmantel unterstrich zusätzlich seine Gelehrtheit.

Im 1650 geschaffenen Selbstbildnis des Augsburger Malers Johann Ulrich Mayr (**Abb. 55, Kat. Nr. 62**) verzichtete Mayr ebenfalls auf typische *virtuoso*-Attribute. So hat er einen Zeichenstift in der Hand, was van Dycks Empfehlung widerspricht, sich ohne die Werkzeuge darzustellen. Doch ist der Zeichenstift hier nicht als Symbol des Handwerks zu verstehen, sondern eher als Symbol des *disegno*. Van Dyck lag ja die bildnerische Wiedergabe des *disegno* am Herzen. Er wählte hierfür aber als Symbol die Zeichnung selbst, Mayr griff dagegen auf einen Stift zurück. Er stellte hier also das Werkzeug, nicht das Ergebnis dar. Statt edler, schwarzer Kleidung wählte Mayr ein Hemd mit weiten, offenen Ärmeln und zeigte sich damit in eher häuslicher Atmosphäre. Doch gerade diese legere Erscheinung gab ihm das Flair eines freien Kunstkenners, der nicht aus Geldgründen zu arbeiten brauchte, sondern sich ganz der Kunst widmen konnte. Lediglich die Antike ist der klassischen *virtuoso*-Inszenierung verpflichtet. Neu ist die auffällige Inszenierung im Hemd. Sein Selbstbildnis ähnelt so dem um 1645 entstandenen Selbstbildnis des Franzosen Sébastien Bourdon (1616-1671) (Paris, Musée du Louvre), der sich wie Mayr in weißem Hemd mit einer Hand auf einem antiken Kopf darstellte.¹⁸⁵ Nach Klingsöhr-Leroy entspricht Bourdons Bildnis ebenfalls dem klassischen *Virtuoso*-Typus. Van Dyck zeigte Angehörige des Adels jedoch nie im Hemd, da dieses zu seiner Zeit nicht angemessener Bestandteil der Darstellung eines Gentlemans war. Folglich konnten Mayr und Bourdon ihre Inspiration nicht aus Bildern adeliger Kreise gewonnen haben. Vielmehr nutzten sie als Angehörige einer jungen Generation neue Möglichkeiten, sich ‚modern‘ zu zeigen und gaben dem Typus so ein neues Leben. Neben Bourdon und Mayr sind bislang keine Maler bekannt, die zu dieser Zeit diese betont lässige Variante des *virtuoso* aufgriffen.

¹⁸⁵Siehe hierzu auch Klingsöhr-Leroy 2002, S. 39f.

Der *virtuoso*-Typus erfreute sich im Alten Reich großer Beliebtheit, bot er doch eine große Variationsbreite, die den deutschen Malern so vielfältige Möglichkeiten bot, sich gekonnt, ‚modern‘ und gebildet zu inszenieren.

3.5.4. Der van-Dyck-Typus

Die Forschung ordnet die Bildnisse der *Iconographie* dem Typus des *virtuoso* zu. Die Selbstbildnisse van Dycks aber werden aber gesondert als *van-Dyck-Typus* behandelt, sodass dieser als Unterordnung der *virtuosi* betrachtet werden kann.

Am eindrucksvollsten veranschaulicht diesen Typus das 1623 entstandene *Porträt des Sir Endimion Porter*, (Madrid, Museo del Prado) auf dem sich van Dyck mit seinem Mäzen porträtiert hat. „Charakteristisch [für diesen Typus] ist die Darstellung des Oberkörpers im Profil oder verlorenen Profil. Der Kopf ist dem Betrachter zugewandt, er ist zur Seite und meist aufwärts gerichtet. Das lange, gelockte Haar ist zurückgestrichen. Die Hand der dem Betrachter jeweils abgewandten Körperseite ist vor die Brust erhoben.“¹⁸⁶

Zu den ersten deutschen Malern, die den *van Dyck-Typus* für ihre Selbstinszenierungen nutzten, gehörte Jürgen Ovens. So steht Ovens in seinem um das Jahr 1650 entstandenen Selbstbildnis (**Abb. 79, Kat. Nr. 90**) im Profil und wendet seinen Kopf über die linke Schulter. Das volle, leicht gelockte Haar reicht weit über die Schultern. Diese Pose gleicht exakt van Dycks Selbstbildnis im *Porträt des Sir Endimion Porter* (Madrid, Museo del Prado.).

Zwei Jahre später, 1652, griff Ovens noch einmal auf den *van Dyck-Typus* zurück. Dieses Selbstbildnis (**Abb. 80, Kat. Nr. 91**) wurde von seinen Kindern für die Gestaltung des Epitaphs der Familie in der Evangelischen Kirche von Tönning verwendet. Wie van Dyck trägt Ovens Sonntagstracht mit schwerer Goldkette, was sein Auftreten als Kavalier betont. Dieses Selbstbildnis ähnelte durch die weniger ausgeprägte Körperdrehung bereits den Bildnissen der *Iconographie*. Schon hier zeigten sich zuweilen fließende Übergänge zwischen klassischem *virtuoso* und *van Dyck-Typus*. Der schlesische Maler Michael Willmann (**Abb. 112, Kat. Nr. 125**) hüllte sich 1682 in einen schweren, weiten Mantel. Den Körper nach links gewandt blickt er direkt zum Betrachter. Seine Gesichtszüge sind streng, die Augenbrauen leicht zusammengezogen. Das Bildnis entspricht in all seinen Attributen, der Gesamtinszenierung und dem edlen

¹⁸⁶ Raupp 1984, S. 211.

Eindruck ganz van Dyckscher Manier. Auch wenn die Körperdrehung nicht ganz so drastisch wie auf van Dycks Selbstbildnissen ausgebildet ist, so wird doch deutlich, dass sich Willmann fast exakt an van Dyck orientierte.

Das Selbstbildnis des am schwedischen Hof tätigen David Klöcker von Ehrenstrahl von 1690 (**Abb. 16, Kat. Nr. 16**) weist zwar das typische Merkmal, die ausgeprägte geniale Kopfwendung über die Schulter auf, aber Hausmantel und Allongeperücke sind nur wenig vereinbar mit dem *van-Dyck-Typus*. Hier sind Einflüsse der französischen Malerei erkennbar, wie ein Vergleich mit dem Selbstbildnis von Charles LeBrun (Florenz, Galleria degli Uffizi) zeigt. Beide sind mit prachtvollem Hausmantel und Allongeperücke bekleidet. Der schwedische Hof orientierte sich in fast allen Bereichen an der französischen Kultur. So überrascht diese Annäherung nicht.

Das etwa zeitgleich entstandene Selbstbildnis des böhmischen Malers Peter Jan Brandl (**Abb. 9, Kat. Nr. 9**) zeigt auf den ersten Blick eine präzise Übernahme der Merkmale des *van Dyck-Typus*. So ist die geniale Kopfwendung stark ausgeprägt, er trägt edle Kleidung. Pinsel und Palette aber in der Hand entsprechen in keiner Weise van-Dycks Empfehlungen. Brandls Selbstbildnis zeigt so seine künstlerische Begabung. Er schuf Eigenständiges, weil er so seine Wünsche auch nach Nobilitierung besser ausdrücken konnte.

Der *Van Dyck-Typus* wurde gerne von den deutschen Malern aufgegriffen, war er doch eine besonders elegante Variante des *virtuoso*. Besonders gegen Ende des 17.

Jahrhunderts mehrten sich *aemulationes* zu van Dycks Selbstbildnissen. Die deutschen Künstler gewannen immer mehr Selbstbewusstsein, wie das Selbstbildnis von Brandl zeigt.

3.6. Der Künstler mit seiner Familie

3.6.1. Allgemeine Entwicklung und Ausformung

Immer wieder porträtierten sich Künstler gern mit ihrer Familie. Entwicklung und Ausprägung dieses Typus wurden bislang allerdings nur wenig bearbeitet,¹⁸⁷ ist aber vergleichbar mit der Entwicklung des Familienbildnisses im Allgemeinen. Anfangs fand sich der Typus vereinzelt in den Stifterfiguren von Altarbildern. So stammt eines der ersten erhaltenen Selbstbildnisse eines Malers mit Familie von Friedrich Herlin von

¹⁸⁷Gabriele Hofner-Kulenkamp, die sich erstmalig damit auseinandersetzte, widmete sich 1999 und 2002 diesem Thema. Seitdem wurde es jedoch nicht wieder aufgegriffen (Siehe Hofner Kulenkamp 1999 und Hofner Kulenkamp 2002).

1488. Der Nördlinger Maler, der wahrscheinlich bei Rogier van der Weyden gelernt hat,¹⁸⁸ verewigte sich und seine Familie auf dem Altargemälde *Maria mit Kind und den Hll. Lukas und Margareta* als Stifterfamilie. Er beschränkte sich auf die typische Darstellung einer bürgerlichen Familie. Auf den Beruf Herlins deutet nichts hin außer der Anwesenheit des heiligen Lukas, des Schutzpatrons der Maler, wie bereits Hofner-Kulenkamp 2002 feststellte.¹⁸⁹ Ihm folgten weitere oberdeutsche Familien nach, besonders an Orten des Humanismus wie Augsburg, Basel und Nürnberg.¹⁹⁰ Die Familie war bildwürdig geworden, eingehend mit einer „durch humanistische und kirchliche reformatorische Kräfte geförderte[...] soziale[...] Aufwertung der Familie“. Maßgeblich hier waren laut Kulenkamp etwa durch Erasmus von Rotterdam und Castiglione.¹⁹¹ Familienbildnisse von Künstlern nehmen laut Kulenkamp eine Vorreiterrolle in der Entwicklung der Familienbildnisse ein, da die Künstler oft gesellschaftliche Neuerungen auf ihren Bildnissen einführten, aber auch künstlerische Neuerungen in der Gattung der Porträts.¹⁹²

Schon bald nachdem Künstler autonome Selbstbildnisse anfertigten, hielten sie auch ihre Familie auf der Leinwand fest. Hofner-Kulenkamp konnte nachweisen, dass es im 16. Jahrhundert bereits erstaunlich viele Familienbildnisse von Malern gab. Wie auch bereits für andere Darstellungstypen beobachtet werden konnte, vollzog sich dieser Prozess in vielen Ländern Europas parallel. Allerdings haben sich nicht viele Porträts aus dieser Zeit erhalten. Das bekannteste dieser frühen autonomen Familienbildnisse stammt von Otto van Veen, der sich 1584 an der Staffelei sitzend bei der Arbeit zeigt umringt von seiner Familie.¹⁹³ Auch von deutschen Künstlern des 16. Jahrhundert sind nur wenige Familienselbstbildnisse bekannt. Diese Zeit ist weitestgehend unerforscht. Eine Ausnahme bildet hier wohl das berühmte Bildnis von Joseph Heintz d. Ä., der sich 1596 mit seinen Geschwistern eindrucksvoll auf der Leinwand festhielt (Bern Kunstmuseum). Dieses Selbstbildnis gehört zu den bekanntesten deutschen Selbstzeugnissen des ausgehenden 16. Jahrhunderts.¹⁹⁴

Die Entwicklung dieses Darstellungstypus verläuft parallel der Allgemeinen Entwicklung der Selbstdarstellung von Künstlern. Trends werden aufgenommen und

¹⁸⁸Weiterführende Literatur zu Herlin siehe Kugler 2000, zum Familienaltar siehe dort S. 46-48.

¹⁸⁹Siehe dazu auch Söll-Tauchert 2010, S. 105ff. sowie Hofner Kulenkamp 2002, S. 19-21.

¹⁹⁰Hofner-Kulenkamp 2002, S. 201.

¹⁹¹Hofner-Kulenkamp 2002, S. 211

¹⁹²siehe Hofner-Kulenkamp 2002, S. 211.

¹⁹³Siehe hierzu Hofner-Kulenkamp 2002, S. 71-75. Das Gemälde befindet sich in Paris im Musée du Louvre.

¹⁹⁴Siehe hierzu Zimmer 1971, S.111; Hofner Kulenkamp 2002, S. 77f.

verarbeitet. Das Selbstbildnis mit Familie bietet dem Künstler viele Möglichkeiten, kann er doch im Prinzip jeden bereits bekannten Typus um seine Familie als weiteres Attribut erweitern. Hofner-Kulenkamp führt unterschiedliche Untertypen auf, die die Haupttypen widerspiegeln: der tätige Maler, Maler mit Attributen, der Maler präsentiert sein Werk sowie die Malerfamilie als Bürger- und Adelsfamilie sind nur einige zu nennende. So zeigt sich Otto van Veen in seinem Atelier beim Malen inmitten seiner Familie, während Caspar Netscher 1664 mit Frau und Kindern in einem Garten vor einem antikisierenden Gebäude sitzt.¹⁹⁵ Gerit Dou hält auf seinem um 1650 datierten Selbstbildnis das gemalte Porträt seiner Familie in der Hand und präsentiert es stolz dem Betrachter.¹⁹⁶

3.6.2. Das Familienbildnis im Alten Reich des 17. Jahrhunderts

Das Selbstbildnis von Joseph Heintz d. Ä. mit Familie ist das erste des 17. Jahrhunderts. Um das Jahr 1608 porträtierte sich der Prager Hofmaler mit seiner Familie an einem langen Tisch sitzend. (**Abb. 31, Kat. Nr. 31**). Sah Zimmer hier nur ein „bürgerliche[s] Repräsentationsbild[...]"¹⁹⁷, wies Tacke 2005 darauf hin, dass das Heintzsche Familienbildnis im Sinne einer „Nobilitierung [seines] künstlerischen Schaffens“ zu interpretieren sei.¹⁹⁸ Heintz und seine Familie zeigten sich interessiert an Kunst, Musik und Architektur und inszenierten sich dementsprechend nicht als handwerklich tätige Familie, sondern vielmehr als künstlerisch inspirierte, vielfach gebildete und interessierte Familie, als *familia docta*. Sein Selbstbildnis ist das erste Familienbildnis eines Künstlers in diesem Typus, das so bewusst auf die Nobilitierung des Künstlers und seines Standes hinarbeitete.¹⁹⁹

Einen weiteren Höhepunkt bildete das 1642 gefertigte Familienbildnis des damals etwa zwanzigjährigen Matthäus Merian d. J. (**Abb. 60, Kat. Nr. 68**). Merian selbst, seine Eltern und seine Geschwister sind in antikisierende Gewänder gekleidet als Zeichen ihrer Gelehrtheit. „Im Mittelpunkt der Handlung stehen die Eltern, besonders der Vater,

¹⁹⁵Siehe hierzu Hofner- Kulenkamp 2002, S. 144-146. Das Gemälde befindet sich in Florenz in den Uffizien.

¹⁹⁶Siehe hierzu Hofner-Kulenkamp 2002, S. 109f. Das Gemälde befindet sich im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig.

¹⁹⁷Zimmer 1971, S. 112.

¹⁹⁸Tacke 2005, S. 80, Anmerkung 33.

¹⁹⁹Andreas Tacke äußerte in Tacke 2005, S. 80 in Anm. 33 die Bemerkung, dass das Heintzsche Familienbildnis „bereits von ähnlichen Intentionen geleitet zu sein scheint“ wie das Meriansche Familienbildnis.

denen zwei Kunstwerke präsentiert werden²⁰⁰, eine Zeichnung und eine Skulptur. Diese Gegenüberstellung von Zeichnung und Skulptur als Symbole des *paragone* wurde zum Bekenntnis der akademischen Ausbildung eines Künstlers. Zwar hatte Merian zunächst eine klassisch handwerkliche Ausbildung bei Sandrart in Frankfurt erhalten, doch dieser nahm ihn schon bald mit nach Amsterdam, wo der junge Maler die Vorzüge der jungen Akademien kennenlernte. Als Merian um 1641 nach Frankfurt zurückkehrte, hatte er also eine für das Alte Reich außergewöhnliche Ausbildung hinter sich. Aus diesem Grund inszenierte er sich und seine Familie bewusst als eine über Kunstwerke diskutierende *familia docta*.

Etwa 20 Jahre später, 1665, malte sich der in Nürnberg tätige Daniel Preisler (1627-1665) mit seiner Familie (**Abb. 86, Kat. Nr. 97**). Sie sitzen gemeinsam an einem Tisch. Preisler spielt die Laute, während die anderen Gegenstände symbolischen Inhalts in den Händen halten. Anders als in Johannes Lingelbachs (**Abb. 47, Kat. Nr. 49**) Selbstbildnis ist das Musizieren hier nicht moralisierend im Sinne von Trägheit und Laster der Künstler zu verstehen, sondern Teil einer komplexeren Darstellung. Jedes Familienmitglied repräsentiert zusammen mit seinem ihm zugeordneten Gegenstand einen der fünf Sinne des Menschen. Preisler kombiniert so den Memoriagedanken eines Familienbildnisses mit der Darstellung der fünf Sinne. Es ist so auch ein allegorisches Selbstbildnis und zeigt einmal mehr die Vielfältigkeit des Typus.

Um 1669 gruppierte sich auch die Familie des Tiroler Malers Tobias Pock (**Abb. 84, Kat. Nr. 95**) um einen Tisch. Im Vergleich zu Merians herausragendem Familienbildnis wirkt Pocks Inszenierung seiner Familie jedoch „traditioneller, gesetzter, bürgerlicher“.²⁰¹ Zwar finden sich auch hier bildnerische Hinweise auf Nobilitierungsstrategien, so hält Pock eine Zeichnung in den Händen. Doch handelt es sich eher um die Darstellung einer zufriedenen Familie mit einer liebenden Ehefrau und wohlgezogenen Söhnen. Der älteste arbeitete als Arzt, die beiden jüngeren Söhne führten den Beruf des Vaters weiter, was durch verschiedene Attribute in den Händen der Söhne ausgedrückt wird. Es ist so ein althereingebrachtes Familienbildnis, das das Glück der Familie und ihren Zusammenhalt ausdrückt und der *memoria* der Familie diene.

Der in den Niederlanden geschulte Maler Joachim Luhn (um 1640-1717) zeigte sich in seinem Familienbildnis um 1673 (**Abb. 51, Kat. Nr. 58**) mit Pinsel und Palette explizit

²⁰⁰Tacke 2005, S. 73.

²⁰¹Ševčík 1997, S. 30.

als Maler. Sein bereits verstorbener Schwiegervater verweist mit ausgestecktem Arm auf ihn als seinen Nachfolger. Luhn's Selbstbildnis ist so weniger Ausdruck seines Nobilitierungsverlangens als vielmehr seiner Legitimation als Nachfolger seines Schwiegervaters und als standesgemäßer Ehemann, der sich gut um seine Ehefrau kümmern wird.

Das Selbstbildnis des Malers mit seiner Familie konnte also unterschiedliche Funktionen erfüllen. Zunächst diente es sicherlich der *memoria* der Familie. Diese Selbstbildnisse blieben zumeist in Familienbesitz, wie dies auch für Familienbildnisse von ‚Kunden‘ der Fall war und zierten dort zumeist die Repräsentationsräume. Andere, kleinformatische Familienbildnisse, wie vielleicht auch das von Joseph Heintz d. Ä. (**Abb. 31, Kat. Nr. 31**), konnte der Hofmaler Kaiser Rudolfs II. auf seinen Reisen zwischen der Reichstadt Augsburg, wo seine Familie wohnte, und seiner Arbeitsstätte Prag mitführen, um so seine Lieben stets bei sich zu haben.²⁰²

Die hier gezeigten Beispiele von Künstlerselbstbildnissen mit Familie stammen sowohl von Hofmalern, wie von zunftgebundenen Malern. Bereits Hofner-Kulenkamp konnte 2002 feststellen, dass das Familienbildnis unabhängig vom sozialen Status des Malers gefertigt wurde²⁰³. Diese Auswahl an deutschen Familienbildnissen aus dem Alten Reich bestätigt ihre These.

Mit Ausnahme des Merianschen Selbstbildnisses zeichnen sich die Familienbildnisse deutscher Künstler durch eine gewisse Steifheit aus. Die geradezu höfische Eleganz eines Selbstbildnisses mit Familie, wie sie Rubens (Alte Pinakothek München) fertigte, fehlt ihnen. Vielmehr scheinen die Deutschen, so gibt es zumindest die hier präsentierte Auswahl wieder, in der Tradition des Joseph Heintz zu verharren: die Familie sitzt andächtig um einen Tisch versammelt, und präsentiert sich dem Betrachter anhand verschiedenster Attribute als gebildete und fromme Familie. Dies trifft sowohl auf Familienbildnisse aus Süddeutschland wie aus Norddeutschland zu, sowie auf katholische wie protestantische Künstler.

3.7. Der Künstler als *pictor doctus*

Leon Battista Alberti war der erste, der 1435 die für einen Maler erforderlichen Eigenschaften eines Malers beschrieb. „Er [der Künstler] muß hochgebildet sein, die

²⁰²Zur Funktion von Selbstbildnissen siehe Kapitel 4.

²⁰³Siehe Hofner-Kulenkamp 2002, S. 203-205.

Geometrie beherrschen, die Natur studieren, mit Literatur vertraut sein, sowie das Leben der Menschen beobachten.“²⁰⁴ Frühe Beispiele dieser gelehrten Maler finden sich einige, so ist etwa Jan van Eyck²⁰⁵ zu nennen. Seit dieser Zeit versuchte der Künstler also, sich durch hohe Bildung zu nobilitieren. So entstand der Topos vom gelehrten Maler, dem *pictor doctus*. Dieser wurde zu einem Prototyp, einem Ideal, einer Lebensform. Der Begriff *pictor doctus* lehnt sich an den *poeta doctus*²⁰⁶ an, den gebildeten Dichter, den Horaz einst beschrieben hatte.²⁰⁷ Seit dem 16. Jahrhundert finden sich Bestrebungen des Künstlers, seine ‚neue‘ Gelehrtheit im Selbstbildnis auszudrücken. Unterschiedlichste Gegenstände wie Antiken, Bücher oder wissenschaftliche Instrumente dienten dem Künstler als Attribute. Aber auch das gekonnte Spiel mit Allegorien konnte den Maler als gelehrten Artifex auszeichnen.²⁰⁸ Gerne spielten die Maler auch mit Anspielungen auf den antiken Maler Apelles. So zeigten sie etwa auf ihren Paletten die vier Farben schwarz, weiß, rot und blau, die mythischen Farben des Apelles.²⁰⁹

Der *pictor doctus* als feststehender Darstellungstypus entstand Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich.²¹⁰ Dieser ist eng verbunden mit der Gründung der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*²¹¹ in Paris im Jahr 1648, also am Ende des Dreißigjährigen Krieges.²¹² In Folge war die Zugehörigkeit zur Akademie entscheidend für den Erfolg eines französischen Malers und nicht mehr die Zugehörigkeit zur Zunft, was in Folge zu einem neuen Selbstverständnis führte. Er konnte sich in Frankreich nun als anerkannter, freier Künstler fühlen. Ab 1655 wurde in der *Académie* eine eigene Künstlerporträtgalerie aufgebaut, da dem Künstler sein neuer Rang „das Recht auf repräsentative Darstellung im Bildnis“²¹³ gewährte. In der Folge entwickelte sich das

²⁰⁴Vignau-Wilberg 1997, S. 182.

²⁰⁵Siehe demnächst Sandra Hindriks, Jan van Eycks früher Ruhm und die niederländische „Renaissance“, Petersberg 2018; immer noch gültig Smeyers 1991.

²⁰⁶Siehe hierzu Gunther Grimm, Literatur und Gelehrtentum in Deutschland: Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung, Tübingen 1983.

²⁰⁷Zum *poeta doctus* siehe Wilfried Barner: Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Hrsg. von Jürgen Brummack et al. Niemeyer, Tübingen 1981, S. 725–752; Klaus Reichert: Gelehrte Dichter. Zur Geschichte eines behaupteten Widerspruchs. In: Spielräume des auktorialen Diskurses. Hrsg. von Klaus Städtke, Ralph Kray. Akademie, Berlin 2003, S. 39–48.

²⁰⁸Siehe Schweikhart 1993, S. 21.

²⁰⁹Zum *pictor doctus* siehe umfassend Roll 2015, Fučíkova 1997.

²¹⁰Klingsöhr-Leroy verwendet den Begriff *Typus* zwar nicht, doch kann ihre Darlegung von Genese und Entwicklung dieser Gruppe von französischen Künstlerbildnissen so verstanden werden.

²¹¹Einen Überblick zur Akademie siehe Valerius 2010a

²¹²Diese unter dem Patronat des Königs stehende Akademie bildete den Gegensatz zur zünftisch geprägten Académie de Saint-Luc, einer öffentlichen Kunstschule. Zum Verhältnis beider Akademien siehe Valerius 2010a.

²¹³Klingsöhr-Leroy 2002, S. 51.

„*portrait d'apparat*, ein repräsentativer Porträttypus“²¹⁴, der sich zwar an van Dycks *Iconographie* orientierte, die Künstler jedoch mit noch mehr Attributen wie Bücherwänden, antiken Skulpturen, Zeichenmappe und Stift in Szene setzte, da die französischen Künstler sehr viel Wert auf Prunk legten. Diese Attribute sollten ihren neuen Status unterstreichen. Ziel war es so, den Künstler als *pictor doctus* zu zeigen, als gelehrten Maler. Das Selbstbildnis von Charles Antonie Coypel (1694-1752) (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Porträtarchiv Diepenbroick) demonstriert dieses neue Selbstverständnis sehr anschaulich.

Unter den zugehörigen Attributen kam vor allem dem Zeichenstift eine große Rolle zu. Der Zeichenstift kennzeichnete den Maler als Anhänger der Lehre des *disegno*. Er nobilitierte ihn, er erhob ihn über seinen gesellschaftlichen Status als Handwerker und symbolisierte den „humanistisch gebildeten Theoretiker“²¹⁵, der sich fortwährend in der Zeichenkunst übt, und so eigene Ideen hervorbringen kann.²¹⁶

Doch im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ersetzte zuweilen die Palette den „nobilisierenden Zeichenstift“²¹⁷. Mitte des Jahrhunderts war an der französischen Akademie der *Disegno-Colore* ein Streit entbrannt, der 1673 in einer Rede Roger de Piles vor der Akademie kulminierte. Der Streit hatte seine theoretischen Grundlagen in den Viten Vasaris. Vasari stellte die Zeichnung als ein allen anderen „Gattungen übergeordnetes Prinzip“²¹⁸ dar, das er „weitgehend mit den im Intellekt des Künstlers eingeschriebenen Vorstellungen parallelisiert.“²¹⁹ Durch diese Nobilitierung des *disegno* wurde die Farbe allerdings herabgestuft. Zudem unterstellte Vasari den venezianischen Malern wie Tizian sogar, keine Vorzeichnungen oder ähnliches anzufertigen, was die Qualität ihrer Werke erheblich beeinträchtigte. Mit dem Maler und Theoretiker Roger de Piles (1635-1709) lebte dieser latent andauernde Streit wieder auf. Sein *Dialogue sur le coloris* von 1673 setzte die „Zeichnung mit dem Körper und die Farbe mit der Seele der

²¹⁴Kat. Ausstl. Münster 1997, S. 71.

²¹⁵Vignau-Wilberg 1997, S. 181.

²¹⁶Die Beschreibung des Typus *pictor doctus* folgt in wesentlichen Punkten der Dissertation von Cathrin Klingsöhr-Leroy, die sich mit den französischen Künstlerbildnissen des Grand Siècle beschäftigt. (Siehe Henry Keazor: Rezension von: Cathrin Klingsöhr-Leroy: Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom 'Noble Peintre' zum 'Pictor Doctus', München: Wilhelm Fink 2002, in Kunstform 4 (2003), Nr.09, URL:

<http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2003_09&review_id=3763> (13.04.2011).

Klingsöhr-Leroy 2002, S. 174f. Klingsöhr-Leroy fehlt es allerdings an einer genauen Definition des Typus *pictor doctus*. Eine explizite Bearbeitung des Typus *pictor doctus* existiert noch nicht. Auch Raupp beschrieb diesen Typus in seiner Abhandlung von 1980, allerdings ohne ihn beim Namen zu nennen. Er beschrieb jedoch seine typischen Merkmale. (siehe Raupp 1980, S. 17).

²¹⁷Klingsöhr-Leroy 2002, S. 174f.

²¹⁸Pfisterer 2011, S. 95 (Rosen).

²¹⁹Pfisterer 2011, S. 95 (Rosen).

Malerei“²²⁰ gleich. Der Streit zwischen den Poussinisten, den Anhängern der *disegno*-Theorie und den Rubenisten, den Anhängern der Theorie des *colore*, hatte begonnen. Unter Führung Roger de Piles wuchs der Einfluss der Koloristen. Dieser legte die Basis „für das sich im letzten Viertel des Jahrhunderts langsam entwickelnde sinnliche Verständnis der Malerei“. Klingsöhr-Leroy bezog das auf die emotionale Wirkung von Farben auf den Betrachter. Eine Zeichnung könne den Betrachter nie so berühren wie ein farbig ausgeführtes Gemälde.²²¹

Auf ihren Selbstbildnissen bezogen die Poussinisten und Rubenisten Stellung zu diesem Disput. So zeigten die Koloristen dem Betrachter demonstrativ die Farben ihrer Palette, wie etwa Antonie Coypel (1661-1722) auf seinem Selbstbildnis von 1699 (Besançon, Musée des Beaux Arts). Die Anhänger des *disegno* dagegen präsentierten Zeichnungen wie Jean Nocret auf seinem von Jean-Charles Nocret gefertigten Künstlerbildnis.²²²

„Die Formulierung dieses Ideals verband sich in den ›morceaux de réception‹ mit der Tradition einer realistischen bis illusionistischen Porträtmalerei, die in der zeitgenössischen Kunsttheorie gefordert wurde.“²²³ So spielten die Akademiemitglieder gerne mit den Mittel der Trompe-l’œil-Malerei und saßen wie Nicolas de Largillière (1656-1746) auf seinem Selbstbildnis in einem Fensterrahmen. Jacques Carré dagegen malte den gelehrten Maler Jean-Baptiste de Champaigne (Versailles) beim Zeichnen in seinem Atelier.²²⁴

Der Typus des *pictor doctus*, wie ihn die Französische Barockmalerei mit seinem starren Formenkanon ausgebildet hatte,²²⁵ fand in der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts wenig Anklang. Lediglich Johann Ulrich Mayr inszenierte sich in diesem Typus. Sein 1663 gemaltes Selbstbildnis (**Abb. 56, Kat. Nr. 63**) zeigt ihn in einem Fensterrahmen sitzend. Seine elegante Kleidung, die illusionistische Fensterarchitektur sowie Zeichenbrett und Stift sind typisch für den französischen Einfluss. Der nur ansonsten geringe Einfluss der Franzosen auf das deutsche Selbstbildnis mag vielleicht auch politische Gründe haben, wie der Sieg der Franzosen im Dreißigjährigen Krieg

²²⁰Pfisterer 2011, S. 96 (Rosen).

²²¹Klingsöhr-Leroy 2002, S. 171. Der *disegno-colore Streit* kann hier nun vereinfacht wiedergegeben werden.

²²²Siehe Klingsöhr-Leroy 2002, S. 169-194.

²²³Klingsöhr-Leroy 2002, S. 62.

²²⁴Zu den verschiedenen Ausformungen des *pictor doctus* siehe Klingsöhr-Leroy 2002, S. 60-98; 127-237; Kat. Ausstl. Münster 1997, S. 71ff.

²²⁵Es gilt aber zu beachten, dass es neben dem in den *morceaux de réception* ausgebildeten Typus des *Pictor doctus* auch Selbstbildnisse französischer Künstler gibt, die auf andere Darstellungstypen zurückgriffen. Diese sind jedoch noch kaum untersucht, da sich Klingsöhr-Leroy hauptsächlich mit den Selbstbildnissen der Akademie befasste.

und dadurch bedingt das Erstarken Frankreichs und die deutsch-französische Feindschaft.

Vielmehr gingen viele deutsche Maler zur Ausbildung in die Niederlande, wo sich eine Variante des *pictor doctus* ausgebildet hatte. Zwar fehlt noch eine Untersuchung zum niederländischen Typus des *pictor doctus* – auch Raupp äußerte sich hierzu nicht – aber Einflüsse sind zu diskutieren. Vergleicht man niederländische Darstellungen mit französischen, so finden sich zahlreiche Analogien. So umgab sich Gerrit Dou²²⁶ wie seine französischen Kollegen mit antiken Skulpturen, Büchern und Zeichenstift, um so seine intellektuellen Fähigkeiten auszudrücken. Doch im Gegensatz zur französischen Variante verzichtete er auf prunkvolle Kleidung und die gelehrte Ausschmückung des Studios. Auffallend ist auch der leicht melancholische Gesichtsausdruck Dous, der untypisch für den französischen *pictor doctus* ist. Gerrit Dous Selbstbildnisse repräsentieren den Typus am reinsten, wie sein Selbstbildnis von 1647 (Dresden, Staatliche Gemäldegalerie Alte Meister) zeigt. Diese niederländische Variante des gelehrten Malers übernahm der deutsche Rembrandt-Schüler Gottfried Kneller²²⁷ (1646-1723) auf seinem um 1670 datierten Selbstbildnis (Bedford, Sammlung Ronald Cook).²²⁸ So trägt er einfache Kleidung und auch sein Gesichtsausdruck ist melancholisch wie bei Gerrit Dou. Antike Skulpturen und Bücher weisen ihn als *pictor doctus* aus. Kneller ging über seine niederländischen Vorbilder nicht hinaus. Eine elegante Inszenierung der französischen *pictores docti* strebt er nicht an. Einzeldarstellungen der *pictor doctus* fehlen im Alten Reich also, allerdings wählten deutsche Künstler gerne die Variante der *familia docta*, wie im vorhergehenden Kapitel gezeigt werden konnte. Dennoch wird der Terminus des *pictor doctus* in der kunsthistorischen Forschung auch mit Selbstbildnissen deutscher Maler des 17. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. Dies bezieht sich jedoch weniger auf den Darstellungstypus, als vielmehr auf das künstlerische Selbstverständnis. Leon Battista Alberti war der erste, der die Eigenschaften eines Malers beschrieb: „Er [der Künstler] muß hochgebildet sein, die Geometrie beherrschen, die Natur studieren, mit Literatur

²²⁶Gerrit Dou (1613-1675) Selbstbildnis von 1647 (Dresden, Staatliche Gemäldegalerie Alte Meister). Raupp deutet das Gemälde als Vanitas-Bildnis. „So kann der Globus die sichtbare Welt als den Gegenstand des Malers verkörpern, aber auch dessen „Weltlichkeit“. Die Musikinstrumente verweisen auf die harmonischen Beziehungen im Kunstwerk [...], sind aber auch Symbole der Eitelkeit und der Ohrenlust. Der Sonnenschirm [...] gehört [...] zu den Requisiten luxuriöser Lebensführung ebenso wie der vielarmige Leuchter[...].“ (Raupp 1984, S. 277f.).

²²⁷Zu Leben und Werk des deutsch-englischen Porträtmalers siehe etwa Stewart 1983.

²²⁸Siehe Sumowski 1983, Band II, S. 1487, Kat. Nr. 975.

vertraut sein, sowie das Leben der Menschen beobachten.“²²⁹ So verstand sich der Berner Maler Joseph Werner laut Michael Thimann als *pictor doctus*²³⁰, da er eine ansehnliche Büchersammlung besaß und mehrere Sprachen sprach.²³¹ Zwar umfasste seine Bibliothek nach den Angaben seines Famulus Wilhelm Stettlers nur fünfzehn Werke, jedoch wies Heiko Damm bereits darauf hin, dass lediglich von der Anzahl der Bücher in einer Bibliothek nicht auf Intellekt oder Bildungstand geschlossen werden könne.²³²

Auch Werners 1662 geschaffenes Selbstbildnis zeigt einen spielerischen und hochintellektuellen Umgang mit Allegorien und beweist, dass er sich in seinem Leben viel mit Wissenschaft und Literatur beschäftigte. Besonders deutlich wird hier seine Stellungnahme zum *disegno-colore* Streit. Mit der überdimensionalen Zeichnung auf der Staffelei als Bild im Bild zeigt er sich als wahrer Poussinist, als Anhänger des *disegno* und betont so seine Gelehrtheit im Wissen um diesen Diskurs. Man könnte hier durchaus auch die Darstellung des *pictor doctus* sehen.

Die deutschen Maler des 17. Jahrhunderts, die sich durchaus an Trends orientierten, zeigten sich vom französischen Darstellungstypus des *pictor doctus* nur mäßig beeindruckt. Offensichtlich liebten deutsche Maler nicht wie die Franzosen überbordende, prunkvolle Inszenierungen als gelehrter Maler. Ihnen lag vielmehr daran, das Ideal des gelehrten Malers zu leben und drückten ihr Wissen durch andere bildnerische Mittel aus. Sie zeigten sich in der jeweiligen Profession als gelehrte Maler und schufen zum Beispiel eindrucksvolle, perfekt durchdachte Historiengemälde. Oder betätigten sich wie etwa Sandrart auf kunsttheoretischen Gebieten. Dies mag vielleicht daran liegen, dass anders als in Frankreich das Akademiewesen im Alten Reich noch in den Kinderschuhen steckte und sich dementsprechend die Inszenierung als akademischer Maler noch nicht durchgesetzt hatte. Eine Untersuchung des deutschen Selbstbildnisses des 18. Jahrhunderts müsste die Situation dieser Maler näher beleuchten. Möglicherweise hat sich das in dieser Zeit verstärkte Auftreten von Malerakademien auch auf die Inszenierung im Selbstbildnis ausgeübt.

²²⁹Vignau-Wilberg 1997, S. 182.

²³⁰Siehe Büttner 2008, Kat. Nr. 354, S. 538 (Michael Thimann).

²³¹Siehe Bättschmann 1995, S. 165-200.

²³²Siehe Damm/Thimann 2013, S. 28. Zu weiteren Aspekten lesender oder belesener Maler siehe das Sammelwerk Damm/Thimann 2013.

3.8. Der Künstler als *pensieroso* oder *Melancholiker*

Die Melancholie, die Schwarzgalligkeit, galt nach der Viersäftelehre als eines der vier Grundtemperamente. Sie entstand durch einen Überschuss an schwarzer Galle und rief im Menschen unter anderem Schwermut hervor. Bis in das 15. Jahrhundert hinein galt die Melancholie deshalb als die schlechteste Stimmung des Menschen. In der Renaissance aber veränderte sich durch das Studium der Schriften des Aristoteles die Sichtweise, zumindest unter den Künstlern und Gelehrten. Aristoteles betrachtete sie nämlich „als Kennzeichen, sogar als Voraussetzung hoher geistiger Begabung.“²³³ Von nun an gaben sich Intellektuelle gern melancholisch, denn „Melancholie und Genialität bedingten sich nun wechselseitig.“²³⁴ So wurden die meisten Künstler in Vasaris *Viten* auch als Melancholiker beschrieben wie etwa auch Raffael und Michelangelo.

Melancholie entwickelte sich zum Künstlertopos.²³⁵

Albrecht Dürers Meisterstich *Melencolia I*²³⁶ aus dem Jahr 1514 „bildet das Schlüsselwerk und zugleich den Beginn einer langen Tradition allegorischer Darstellungen, die sich mit dem Wesen des melancholischen Temperaments und seinen Wirkungen auf den schöpferischen Menscheng Geist auseinandersetzen.“²³⁷ Bildnerischer Ausdruck dieser geistigen Fähigkeiten wurde der auf die Hand gestützte Kopf, die sogenannte „Denkerpose“.²³⁸ Sie wurde „von nun an bis in die Moderne zur feststehenden Formel für den in Gedanken versunkenen Menschen, den *pensieroso*“²³⁹. Dazu gehört auch das verschattete Gesicht, das auf den Überschuss von schwarzer Galle zurückzuführen ist. Denn nach der Viersäftelehre führte der Überschuss an schwarzer Galle zu dunkler Gesichtsfarbe. *Melencolia I* wird als „geistiges Selbstbildnis“²⁴⁰ Dürers angesehen. Doch es dauerte einige Zeit, bis aus seiner allegorischen Selbstdarstellung ein eigener Selbstbildnistypus wurde. Parmigianino war 1524 der erste Maler, der sich in einem Selbstbildnis als *pensieroso* zeigte. „Das Moment des Nachsinnens [trat] vor den Ausdruck melancholischer Gemütsverfassung in den

²³³Raupp 1984, S. 226.

²³⁴Schoch/Mende/Scherbaum 2001, S. 183 (Mende, Matthias).

²³⁵Die Literatur zum Wechselverhältnis Melancholie und Künstler ist umfangreich. Siehe u.a. Krieger 2007, S. 95-101; Raupp 1984, S. 226; Blamberger 2015.

²³⁶Aus der zahlreichen Literatur zur *Melencolia I* ist Erwin Panofskys Interpretation immer noch aktuell. Siehe Panofsky/ Saxl 1923; siehe den Gegenentwurf bei Schuster 1991 sowie zuletzt die psychologisierende Interpretation bei Büchsel 2010.

²³⁷Raupp 1984, S. 227.

²³⁸Ebenda.

²³⁹Ebenda.

²⁴⁰Raupp 1984, S. 228.

Vordergrund²⁴¹. In den Niederlanden gehörte das gezeichnete Selbstbildnis des Dirk Helmbreker (1633-1696) (National Gallery of Art, Washington D.C.) zu den ersten dieses Typus.²⁴²

Für das 17. Jahrhundert finden sich im Alten Reich nur drei typische Darstellungen. Der Rembrandtschüler Johann Ulrich Mayr zeigte sich 1648 (**Abb. 53 I-IV, Kat. Nr. 60**) mit aufgestütztem Arm und verschattetem Gesicht als *pensieroso*. Er fügte Attribute der Gelehrtheit bei und inszenierte sich als Malerphilosoph im Sinne eines Leonardo da Vinci.

Etwa zur selben Zeit zeichnete sich nun der Malergeselle Fr.[anz] Schinnagel in das Stammbuch seines Kollegen König. Nachdenklich stützt er sich auf das Postament einer Säule (**Abb. 98, Kat. Nr. 110**). Die Melancholikerpose ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Inszenierung, um ihn als Künstler und Gelehrten erscheinen zu lassen. Auch der Nürnberger Maler Johann Herz zeigt sich auf seinem Selbstbildnis in der Rolle Johannes des Täufers als Melancholiker (**Abb. 36, Kat. Nr. 38**). Zwar ist das Motiv des aufgestützten Armes typisch für Darstellungen des Johannes in der Einsamkeit, hier jedoch handelt es sich um ein Künstlerselbstbildnis. So wird das Motiv zum Attribut des Johannes in der Einsamkeit wie auch des nachdenklichen, melancholischen Künstlers. Darüber darf natürlich nicht vergessen werden, dass Herz sich nicht nur als Melancholiker inszeniert, sondern auch in die Rolle seines Namenspatrons wirft. Auch das gezeichnete Selbstbildnis des Adam Elsheimer (**Abb. 19, Kat. Nr. 19**) ist eindeutig dem Melancholikertypus zuzuordnen.

Einige Selbstbildnisse weisen zwar ein Motiv des *pensieroso* nämlich das halbverschattete Gesicht auf, dennoch gehören diese nicht dem Typus des *pensieroso* an. So zeigte sich Jakob Marrel (**Abb. 52, Kat. Nr. 59**) als tätiger Künstler, doch deutet sein halb verschattetes Gesicht hier seine Genialität an. Auch Adam Elsheimer griff für sein Selbstbildnis, auf dem er sich mit Pinsel und Palette als stolzer Maler (**Abb. 20, Kat. Nr. 20**) zeigt, auf das Motiv des halbverschatteten Gesichts zurück, hier also um auf seinen Intellekt hinzuweisen.

Insgesamt bleibt es erstaunlich, dass in Dürers Heimatland der Meisterstich der *Melancholia I* keinen größeren Einfluss auf die so oft als schwermütig und tiefsinnig geltenden Deutschen hatte, zumindest was das 17. Jahrhundert anbelangt. Es bleibt abzuwarten, was eine Untersuchung der Selbstbildnisse deutscher Maler des 18.

²⁴¹Raupp 1984, S. 229.

²⁴²Zum Darstellungstypus des *Melancholikers/pensieroso* siehe Raupp 1984, S. 226-241, zudem Wittkower 1963.

Jahrhunderts zutage fördern würde. In der deutschen Barockliteratur ist die Melancholie jedenfalls durchaus ein Thema, man denke nur an die schwermütigen Gedichte eines Andreas Gryphius.²⁴³ Eine mögliche Erklärung liefert Wolfgang Weber 1990, der eine allgemeine Studie zur Melancholieproblematik veröffentlichte. Weber schrieb: „In den sich allmählich ausbildenden neuen Ordnungsgefügen des Barock hingegen fanden Künstler und Gelehrte zunächst bessere Betätigungsfelder und Lebensumstände. Deshalb schwächte sich die Beschwörung der Melancholie in der darstellenden Kunst und in der schönen Literatur vorübergehend ebenso ab wie die Produktion von Werken, welche alte und neue Motive der Melancholietherapie entwickelten.“²⁴⁴

3.9. Tronieähnliche Selbstbildnisse

Ab 1628 hat Rembrandt Brustbildnisse geschaffen, auf denen er in militärischer Tracht zu sehen ist. Das *Selbstporträt Rembrandts als junger Mann* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) aus dem Jahr 1628 ist sicherlich das bekannte Beispiel. Lange galten diese Bildnisse als „intentionale Selbstbildnisse“²⁴⁵, heute dagegen werden sie differenzierter betrachtet. Man rechnet sie einem eigenen Typus von Selbstbildnissen zu, der sich an die niederländischen Tronien anlehnt.²⁴⁶

Tronien, von niederländisch *tronie* für ‚Kopf‘²⁴⁷, entstanden im 17. Jahrhundert als eigenständiger Bildtypus. Frans Hals, Jan Lievens und Rembrandt schufen als erste Gemälde, die „isoliert dargestellte Einzelfiguren in knappem Bildausschnitt, also Köpfe, Brustbilder oder Halbfiguren“²⁴⁸ zeigten wie Rembrandts *Tronie eines alten Mannes* (Oxford, Ashmolean

²⁴³Siehe unter anderem Schmitz 1969 und Schmitz 1976, S.150 f. (Zitate); Völker 1978; Watanabe-O' Kelly 1978. Zu Gryphius siehe Obermüller 1974.

²⁴⁴Weber 1990, S. 176. Allerdings geht Weber in seinem Aufsatz nicht ausführlich auf die bildende Kunst ein, sondern widmet sich mehr der Literatur.

²⁴⁵Hirschfelder 2008, S. 163.

²⁴⁶Zu den vielen Interpretationsmöglichkeiten und dem Wandel in der Interpretation siehe etwa Chapman 1990 und Hirschfelder 2008.

²⁴⁷Das Wort *Tronie* wird im Niederländischen seit dem 16. Jahrhundert als „neutrale Bezeichnung für einen Kopf, ein Gesicht oder einen Gesichtsausdruck“ benutzt“ (Hirschfelder 2008, S. 29). Im heutigen Sprachgebrauch ist es negativ konnotiert und kann mit „Visage, Maul oder Fratze übersetzt werden“ (Hirschfelder 2008, S. 29). In der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts wurde der Begriff *tronie* vielfältig genutzt, so „zur Bezeichnung der Köpfe und Gesichter der Figuren in mehrfigurigen Kompositionen“ (Hirschfelder 2008, S. 29). In Inventaren dagegen wurde der Begriff meist für einfigurige Brustbilder und Köpfe verwendet und oft mit einem näher identifizierenden Zusatz wie „kindertrony“ versehen (Hirschfelder 2008, S. 30). Die Verwendung des Begriffs ist nicht immer eindeutig, eine scharfe Unterscheidung von ‚tronie‘ und ‚conterfeytsel‘ gab es im 17. Jahrhundert nicht. Aber bereits damals wurde der Begriff häufig für solche Bilder verwendet, die auch in der heutigen Forschung als Tronien bezeichnet werden. Zur genauen Definition des Begriffs ‚tronie‘ und seiner Bedeutung im 17. Jahrhundert siehe Hirschfelder 2008, S. 29-33.

²⁴⁸Hirschfelder 2009, S. 49.

Museum).²⁴⁹ Innerhalb dieser Gattung unterscheidet man anhand „künstlerischer Gestaltung und Kostümierung der Figuren“²⁵⁰ Werke, die der Historien- oder der Genremalerei ähneln. Wegen ihres „porträthaftern Erscheinungsbildes“²⁵¹ werden sie jedoch oft mit Porträts verwechselt. Tronien weisen aber „keine identitäts- oder bedeutungstiftenden Kennzeichen oder Attribute“²⁵² auf und sein somit nicht Identifikationsporträt oder *portrait historiée* zu verwechseln²⁵³, denn „die Identität des dargestellten Modells [spielt] für die Bildaussage keinerlei Rolle.“²⁵⁴ Vielmehr kann der Besitzer des Gemäldes „der dargestellten Figur je nach persönlicher Vorliebe eine bestimmte Identität zuweisen.“²⁵⁵ Als weiteres Kriterium für die Identifizierung einer Tronie führte Hirschfelder die „freie Malweise“²⁵⁶ auf, die oft als *virtuos* bezeichnet wird. Zuweilen tragen die Dargestellten „ein schlichtes, meist einfarbiges und als »unspezifisch« zu beschreibendes Gewand ohne Accessoires oder Schmuckelemente“²⁵⁷. Eine „forcierte Lichtführung“²⁵⁸ kann ebenfalls auf eine Tronie hinweisen. Eine Abgrenzung der Tronie zur Gattung Kostümporträt erweist sich gelegentlich als schwierig. Doch je mehr Tronie-Merkmale auf ein Bildnis zutreffen, umso sicherer gilt die Klassifizierung.²⁵⁹ Rembrandt übertrug ab den 1630er Jahren „bestimmte, anhand von Tronien erprobte Darstellungsmöglichkeiten auf seine Selbstporträts“ und erfand so einen „neuen Typus des repräsentativen Selbstbildnisses“.²⁶⁰ Dieser Typus, von Hirschfelder auch als „Selbst- bzw. Künstlerporträt in Phantasietracht“²⁶¹ bezeichnet, zeichnet sich durch die Wiedergabe der Maler in phantasievoller Tracht oder in Kostümierung dargestellt als Halbfigur oder Brustbild aus. Auf näher bestimmende Attribute wird verzichtet. Zahlreiche Schüler und Nachfolger Rembrandts wie Samuel van Hoogstraten (1627-1678) folgten in ihren Selbstbildnissen ihrem Meister und bewiesen mit diesen Stücken ihr künstlerisches Können. Für den Käufer der Bildnisse mag es eine amüsante Zutat gewesen sein, in diesen Tronien den Künstler selbst zu

²⁴⁹Zur Entstehung der Tronien bei Lievens und Rembrandt siehe Hirschfelder 2008, S. 37-80.

²⁵⁰Ebenda.

²⁵¹Hirschfelder 2009, S. 50.

²⁵²Ebenda.

²⁵³Zu Identifikationsporträts siehe Polleroß 1988 und Polleroß 1995.

²⁵⁴Ebenda.

²⁵⁵Hirschfelder 2008, S. 356.

²⁵⁶Hirschfelder 2009, S. 53.

²⁵⁷Hirschfelder 2008, S. 100.

²⁵⁸Hirschfelder 2008, S. 105.

²⁵⁹Siehe Hirschfelder 2008, S. 99-108, sowie Hirschfelder 2009, S. 49-59.

²⁶⁰Hirschfelder 2008, S. 166.

²⁶¹Hirschfelder 2008, S. 175. Obwohl die Maler im Kostüm erscheinen, handelt es sich nicht um Kostümporträts oder *Portraits historiques*, da der Dargestellte keine bestimmte, identifizierbare Rolle einnimmt. Zum *Portrait historique* siehe immer noch gültig Wishevsky 1967.

erkennen. So vermischten sich zwei Gattungen zu einem komplexen und oftmals schwer zu verstehenden Phänomen.²⁶²

Unter den deutschen Selbstbildnissen des 17. Jahrhunderts finden sich bislang nur zwei tronieähnliche Selbstbildnisse. So wählte der Rembrandtschüler Johann Ulrich Mayr (**Abb. 54, Kat. Nr. 61**) diesen Rembrandtschen Typus zur Selbstinszenierung. Mayr zeigt sich, wie für *tronieähnliche Selbstbildnisse* üblich, in Phantasietracht und ohne identifizierende Attribute und porträthafte Formeln. Auch die markante Lichtführung, ebenfalls ein Hauptmerkmal der Tronien, findet sich hier. Einzig der expressive Malstil fehlt. Vielmehr zeichnet sich Mayrs Selbstbildnis durch eine sehr feine, detaillierte Malweise aus. Aber die Tronien der Rembrandt-Schüler sind stilistisch sehr unterschiedlich. So zeichnen sich Gerrit Dous Tronien, wie seine *lesende alte Frau* (Amsterdam, Rijksmuseum), durch die ihm eigene Feinmalerei aus.²⁶³ So schließt Feinmalerei die Deutung als tronieähnliches Selbstbildnis nicht aus.

Mayrs Gemälde weist eine Vielzahl an Tronie-Merkmalen auf. Dies spricht dafür, es dem Typus *tronieähnlichen Selbstporträts* zuzuordnen. In diesem Sinne steht Mayrs Selbstbildnis von 1649 noch ganz in der Nähe zur Werkstatt seines Lehrers Rembrandt. Möglicherweise entstand es sogar noch in Holland in dessen Werkstatt.

Auch der Danziger Maler Salomon Adler schuf ein tronieähnliches Selbstbildnis (**Abb. 1, Kat. Nr. 1**).²⁶⁴ Dieses 1660 entstandene Porträt zeigt den Maler mit außergewöhnlichem und sehr phantasievолlem, braunen Federkopfschmuck. Kleidung, Kopfhaltung und Inszenierung sprechen für eine Tronie. Da er sich aber mit individuellen Zügen zeigt, handelt es sich hier um ein tronieähnliches Selbstbildnis.

Adler wie Mayr spielen zwar mit diesem Typus, der zwischen Selbstbildnis und Tronie oszilliert, eine spezielle deutsche Eigenart entwickelten sie aber nicht.

3.10. Selbstbildnisse als Identifikationsporträts

Den Gegensatz zu der im vorherigen Kapitel behandelten Darstellungsform der Tronie bildet das *portrait historié*, Identifikationsbildnis, verstecktes oder verkleidetes Bildnis oder auch Kostümporträt genannt.²⁶⁵ Hier schlüpft der Dargestellte in die Maske einer anderen Person,

²⁶²Zum zeitgenössischen Stellenwert der Tronien siehe Hirschfelder 2008, S. 335-344.

²⁶³Siehe Hirschfelder 2008, S. 130-140.

²⁶⁴Zu diesem Selbstbildnis siehe http://www.settemuse.it/arte/arte_autoritratti_1600.htm (9.01.2012).

²⁶⁵Diese besondere Form des Porträts ist unter einer Vielzahl von Namen bekannt. Nach Nina Trauth hat sich im deutschsprachigen Raum der Begriff Rollenporträt durchgesetzt. Siehe Trauth 2009 S. 25.

sei es ein Heiliger, eine mythologische, allegorische oder auch historische Gestalt.²⁶⁶ Dies kann in einem Einzelporträt geschehen, einem Gruppenbildnis oder etwa in einem Historienbilder. Die älteste Form dieser Portraits ist das sogenannte Kryptoportait. „Wir verstehen darunter die Einfügung von Porträtzügen von Zeitgenossen in Darstellungen von Personen der biblischen der kirchlichen Geschichte auf Fresken, Altären und Andachtsbildern.“ Gemälde dieser Art dienten zumeist sakralen Zwecken, die nun gleichzeitig auch eine Porträtfunktion erhalten, so Polleross.²⁶⁷ Das älteste bekannte Kryptoporträt stammt aus der Antike. Der antike Schriftsteller Plutarch berichtet uns von diesem Selbstbildnis: Der antike Maler Phidias hatte sein Bildnis auf der Amazonenschlacht auf dem Schild der Athena Parthenos eingefügt. Das Original ist nicht mehr erhalten, doch zahlreiche Kopien lassen eine Rekonstruktion zu.²⁶⁸ Vor allem aber wurde die Beschreibung dieses Porträts zu einem literarischen Topos: Vasari beschreibt ihn und das antike Kryptoporträt, erwähnt aber vor allem den ersten ‚modernen‘ Künstler der ein Selbstbildnis als Kryptoporträt anfertigte: Cimabue malte sich laut Vasari auf der Kreuzigung in der Oberkirche in Assisi (um 1278/79).²⁶⁹ Zahlreiche Künstler folgten ihm. ‚Versteckte‘ Bildnisse wurden unter Künstlern sehr beliebt und verfolgten mehrere Funktionen. Zum einen waren sie eine gute Möglichkeit für den Künstler, sich mit einem Selbstbildnis zu verewigen ohne das ihm zu viel Hybris vorgeworfen werden konnte. Daneben konnten sie auch als ‚bildliche Signaturen‘²⁷⁰ genutzt werden. Die Funktion dieser Bildnisse liegt zum einen in der imitatio, also der Nachahmung im spätmittelalterlichen Sinne, und damit in der Spiegelung von Tugenden. Dies legt eine Identifikation mit der Person in deren Rolle man springt im Sinne des von Polleross bevorzugten Begriffes vor.²⁷¹

Die Mehrzahl dieser Bildnisse wurden aber „als Verpflichtung zur Nachahmung der historischen oder legendären Vorbilder verstanden.“²⁷² Es ist hier nicht der Ort, auf die verschiedenen Motivationsgründe und Interpretationsmöglichkeiten dieser Bildnisse einzugehen, die so häufig von Herrschern und Adeligen genutzt wurden.²⁷³ Denn hier soll der Fokus natürlich auf den Künstlern liegen. Polleross zeigte 1991 bereits verschiedenste

²⁶⁶Siehe grundlegend Wishnevsky 1967 und Polleroß 1988, Tasch 1999, zu einer Sonderform siehe Trauth 2001.

²⁶⁷Polleroß 1988, S. 11. Zum Rollenporträt als Europa übergreifendes Phänomen siehe Chapeaurouge 1968.

²⁶⁸Siehe hierzu u.a. Ladner 1985, S. 79f.

²⁶⁹Zur Darstellung von Phidias bei Vasari siehe auch Pfisterer 1999, Calabrese 2006, S. 49-51.

²⁷⁰Calabrese 2006, S. 54. zu bildlichen Signaturen von Künstlern siehe vor allem Hegener 2013.

²⁷¹Die Arbeit von Nina Trauth behandelt dagegen Bildnisse, auf denen die Dargestellten häufig in eine Verkleidung schlüpfen, ohne eine tiefere Bedeutung im Sinne einer Identifikation angestrebt wird. Aus diesem Grund bezeichnet sie für die Bildnisse von Persönlichkeiten in orientalischer Verkleidung auch die Bezeichnung „orientalische Bildnismaserkade“. (Trauth 2009, S. 27).

²⁷²Polleroß 1988, S. 363.

²⁷³Siehe hierzu Polleroß 1988, Manuth, Volker (Hg.), *Example or alter ego ? Aspects of the portrait historié in Western art from antiquity to the present*, Turnhout 2016 (Nijmegen art historical studies ; 22)

Interpretationen von Künstler selbstbildnissen in ‚Verkleidung‘ auf.²⁷⁴ Gerhard Ladner lässt Künstler neben Bürgern und Adelige sogar fast gleichwertig erscheinen.²⁷⁵ Die Studie von Volker Manuth von 2016 versucht sich komprimiert mit der Frage nach Künstler selbstbildnissen als Identifikationsporträts zu beschäftigen. Diese Arbeiten bietet neben der Zusammenfassung bei Calabrese einen guten Überblick über dieses vielseitige Thema.²⁷⁶ Indem der Maler in die Gestalt einer bestimmten Person tritt, weist er z.B. auf Merkmale hin, die sich ebenfalls zuschreibt oder zuschreiben möchte, oder „er übernimmt dessen moralischen Charakter“, dessen Tugenden und verleiht sich so eine andere Aura, also ähnlich wie bei Bürgern, Adeligen oder Herrschern.²⁷⁷ Es können jedoch auch Auseinandersetzungen mit der eigenen Person eine Rolle spielen, oder zumindest in den Bildnissen gesehen werden. Man denke hier an die homoerotische Deutung des Selbstbildnisses von Caravaggio als Goliath.²⁷⁸ Oder das Selbstbildnis von Artemisia Gentileschi als Judith, die Holofernes enthauptet (Florenz, Galleria degli Uffizi), das auf ihre Vergewaltigung anspielt.

Die sicherlich beliebteste Figur für Identifikationsporträts von Künstlern war der Heilige Lukas, der die Madonna malt. Zahlreiche niederländische Künstler wie Rogier van der Weyden malten sich in seiner Gestalt, da sie sich mit dem „ersten christlichen Maler, der in die Gemeinschaft der Heilige aufgenommen“ wurde, sehr identifizierten.²⁷⁹

Neben christlichen Identifikationsfiguren wählten Künstler gerne auch Gestalten der antiken Mythologie, wie z.B. Lukas Cranach d.Ä., dessen Antlitz wir im geköpften Holofernes sehen (etwa Wien, Kunsthistorisches Museum).²⁸⁰

Unter den deutschen Künstlern des 17. Jahrhunderts finden sich nur wenige portraits historiques: Der Nürnberger Johann Herz wählt seinen Namenspatron, Johannes den Täufer als Identifikationsfigur (**Abb. 36, Kat. Nr. 38**). Laut Manuth malten sich die nordalpinen Künstler sehr häufig die Gestalt des Propheten, was, wie er vermutet an dem nördlich der Alpen so geläufigen Vornamen Jan, Johann, Johannes etc. liegt.²⁸¹ Zu überlegen wäre natürlich auch der Hinweis auf die Weisheit des Propheten, die die Künstler für sich beanspruchen, oder die sie gerne

²⁷⁴Siehe etwa Polleroß 1988, 1991,

²⁷⁵Siehe Ladener 1985.

²⁷⁶Manuth 2016.

²⁷⁷Calabrese 2006, S. 85.

²⁷⁸Siehe Polleroß 1991, S. 108f.

²⁷⁹Calabrese 2006, S. 88.

²⁸⁰Siehe Calabrese 2006, S. 95, hierzu auch Hoppe-Harnoncourt 2016.

²⁸¹Siehe Manuth 2016.

Auffallend ist, dass kaum deutsche Künstler in die Rolle des Heiligen Lukas schlüpfen. Genauer konnte bislang nur ein einziges solches Bildnis nachgewiesen werden, welches von dem eigentlich aus Brüssel stammenden Münchner Hofmaler Engelhard de Pee (**Abb. 11, Kat. Nr. 11**) gemalt wurde, der diese Tradition sicher aus seiner Heimat mitbrachte. Obgleich de Pees Arbeit ein Meisterstück und somit einer größeren Öffentlichkeit zugänglich war, übte es wohl keine Faszination auf die Münchner Künstler aus. Jedenfalls sind keine weiteren Selbstbildnisse als heiliger Lukas bekannt. Möglicherweise hatte dieser Typus aber auch seine Halbwertzeit überschritten und war schlicht nicht mehr so en vogue unter den Malern wie zu Zeiten von Roger van der Weyden²⁸². Untersuchungen liegen hierzu jedoch bislang nicht vor. Gerne aber zeigen sich deutsche Künstler als antike Maler. Sicherlich hofften sie so, sich selbst zu nobilitieren. Sie identifizierten sich zwar mit keiner bestimmten antiken Person, sondern mehr mit dem antiken Maler allgemein. Diese besondere Form der Identifikation findet sich in Stammbüchern sehr häufig.²⁸³

Salomon Adler schlüpfte in seinen Selbstbildnissen ebenfalls sehr gerne in antike Rolle, so zeigt er sich einmal als antiker Maler Zeuxis (**Abb. 4, Kat. Nr. 4**) und ein anderes Mal als Demokrit und Heraklit (**Abb. 3, Kat. Nr. 3**). Adler nimmt so zu verschiedenen kunsttheoretischen Diskursen Stellung und zeigt sich als gebildeter Maler.

Zusammenfassend zeigt sich, dass der Typus des Identifikationsporträts unter deutschen Maler wenig beliebt war. Einen Grund hierfür lässt sich bislang nicht ausmachen, es sei denn man wagt zu behaupten, dass die Rollenporträts nicht so repräsentativ in Augen der Maler waren, wie etwa andere Selbstbildnistypen.

4. Ort und Funktion von Selbstbildnissen

Anders als Landschafts-, Genre- oder Historiengemälde sind Selbstbildnisse in der Regel keine Auftragswerke. Warum also wurden diese Bildnisse geschaffen? Dieser Frage nähert man sich am besten, indem man die Orte sucht, für die die Selbstbildnisse ursprünglich geschaffen worden waren oder wo sie sich zunächst befanden. So hingen sie als Meisterstücke oft in den Galerien der Rathäuser. Aber auch Fürsten und Herzöge sammelten Selbstbildnisse europäischer Künstler und zeigten sie in ihren Sammlungen. Der größte Teil der Selbstbildnisse aber entstand im Haus des Künstlers und verblieb dort.

²⁸²Museum of Fine Arts, Boston, (Hg). Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the virgin. Selected essays in context. Turnhout 1997.

²⁸³Siehe hierzu Kapitel 4.4.

Über Funktion und Zweck von Selbstbildnissen wurde in der Forschung seit je her diskutiert, übergreifende Studien aber fehlen.²⁸⁴ Grund für die Unkenntnis über den Entstehungsprozess ist die oft schwierige Quellenlage. Rechnungen, Korrespondenzen oder andere private Aufzeichnungen sind häufig verschollen oder verloren, sodass wir auf Spekulationen angewiesen sind. Aber selbst das noch vorhandene Quellenmaterial wurde lange Zeit nicht ausreichend beachtet.

4.1. Selbstbildnisse in Sammlungen

Im Regelfall wurden Selbstbildnisse aus eigenem Antrieb ohne Auftrag angefertigt. Gelegentlich entstanden sie jedoch von vornherein als Auftragswerke und wurden so bereits damals als Kunstwerk mit Sammlerwert²⁸⁵ verstanden. Gabriel Kaltemarckt schrieb in seinem 1587 für den Kurfürsten Christian I. von Sachsen bestimmten Werk *Bedenken wie eine Cunst-Kammer aufzurichten sein möge* Selbstporträts sogar eine Schlüsselstellung innerhalb einer Kunstsammlung zu. Seine theoretischen Grundsätze fußten dabei auf Äußerungen von Vasari und Paleotti, die Selbstporträts als *exempla* des künstlerischen Stils verstanden.²⁸⁶

Die Vorgeschichte der sogenannten Selbstbildnisgalerien beginnt in den Darstellungen von *uomini illustri*, wie sie zunächst in den Vorhallen von *palazzi pubblici* zu Beginn des 15. Jahrhunderts etwa in Siena gemalt und schließlich auch von Patriziern für die Ausstattung ihrer Paläste übernommen wurden. Zu den *uomini illustri* gehörten zu Beginn biblische, aber auch mythologische Helden. Auch der Kunstmäzen Federico da Montefeltro (1422-1482) besaß in seinem Palast in Urbino einen solchen Zyklus von Heldendarstellungen. Seine *uomini illustri* jedoch waren nicht mehr als Fresko gearbeitet, sondern Montefeltro ließ sie als Tafelgemälde ausführen. Zudem umfasste der Zyklus nicht mehr nur biblische Persönlichkeiten sondern auch wichtige Persönlichkeiten des Zeitgeschehens. Letztlich glich auch die Ansammlung der Porträts

²⁸⁴ Zwar existieren Studien zur Funktion einzelner Selbstbildnisse wie zu Tizians Selbstbildnis aus den *Musei Civici di Venezia*, sie sind aber selten. Siehe hierzu Cranston 2014.

²⁸⁵ Eng verbunden mit dem Begriff des *Sammlerwerts*, als dem Wert, den ein Kunstwerk für den Sammler besitzt, ist der Begriff und das Verständnis für frühe Kunstmärkte, Preisbildung und das Netz der Kunstagenten. Zu Kunstmarkt und Preisbildung siehe u.a. De Marchi, Neil; Van Miegroet, Hans J.: Art, Value, and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century, in: *The Art Bulletin* 76 (3) 1994, S. 451–464; sowie den Tagungsband zur Tagung *Preis(e) ohne Grenzen. Kunstmarkt an europäischen Höfen der Vormoderne (2014)*; zu Kunstagenten in den Niederlanden siehe Westermann, Mariët: Playing the market. The artist as agent in the Dutch Golden Age, in: Ján Bakoš (Hrsg.): *Artwork through the market. The past and the present*, Bratislava 2004, S. 93–105.

²⁸⁶ Siehe Marschke 1998, S. 199–238.

in den Viten Vasaris einer Porträtsammlung und konnte so als Vorbild für wohlhabende Sammler dienen, die es sich leisten konnten, Porträts als Tafelbildnisse an die Wand zu hängen.

Auf solche Vorgängergalerien baute Kardinal Leopoldo de' Medici (1617-1675) erstmalig eine Selbstbildnisgalerie auf. Hierzu nutzte er den kleinen Grundstock an Selbstbildnissen, die sein Vorfahr Cosimo I. de' Medici (1519-1574) mit der verständigen Hilfe seines Hofkünstlers Giorgio Vasari gesammelt hatte. Cosimo III. de' Medici (1642-1723) wollte die von seinen Vorfahren begonnene und angelegte Galerie vom Selbstbildnissen weiterführen. Finanziell aber war er eingeschränkt, sodass er Künstler motivierte, ihr Selbstbildnis anzufertigen und ihm zur Verfügung zu stellen. Dies empfanden Künstler als große Ehre und fertigten jene Selbstbildnisse sogar auf eigene Kosten an, in der Hoffnung, dadurch ihre eigene Stellung und ihren Marktwert steigern zu können. Auf diesem Weg gelangte etwa das Selbstbildnis von Carl Loth von 1693 (**Abb. 49, Kat. Nr. 51**) in Cosimos Sammlung. So war diese durch Gaben und zusätzliche Ankäufe gegen Ende seines Lebens auf stolze 180 Selbstbildnisse angewachsen.²⁸⁷

Andere Fürsten taten es ihm gleich und sammelten ebenfalls Selbstbildnisse, meist der von ihnen besonders verehrten Maler. So besaß der englische König Karl I. (1600-1649) Selbstbildnisse von Rubens und van Dyck.²⁸⁸ Auch die Kunstsammlung der Herzöge von Braunschweig-Wolfenbüttel auf ihrem Lustschloss Salzdahlum beinhaltete eine berühmte Sammlung von Selbstbildnissen. Diese umfasste 1776 zum Zeitpunkt des Inventars von Eberlein immerhin 31 Selbstbildnisse, die im Vorraum zur Galerie hingen. Die Ursprünge der Sammlung sind jedoch nicht dokumentiert, sodass nicht bekannt ist, wie der Herzog an die Gemälde gelangte.²⁸⁹

Eine weitere Selbstbildnisgalerie befand sich auf Schloss Leopoldskron. Das Schloss wurde 1736 vom Salzburger Fürsterzbischof Leopold Anton Freiherr von Firmian (1679–1744) nach Plänen des schottischen Benediktinermönchs Bernhard Stuart erbaut. Sein Neffe Franz Laktanz Graf von Firmian (1709-1786) baute im Schloss eine beeindruckende Gemäldesammlung auf, in der sich wohl auch eine Sammlung von

²⁸⁷ Siehe Prinz 1971, S. 17-49. Nur wenige Bereiche innerhalb dieser Sammlung wurden aufgearbeitet, so die holländischen und flämischen Selbstbildnisse (siehe Langedijk 1992), die ungarischen (Giusti Galardi 2013). Wegweisend sind noch immer die Forschungen von Prinz und Middeldorf, die als dreibändiges Werk erscheinen sollten, jedoch leider nicht über Band 1 hinaus kamen, siehe Prinz 1971.

²⁸⁸ Siehe ebenda.

²⁸⁹ Siehe hierzu Wittig 2004, S 315f. Zur Galerie in Salzdahlum plant die Autorin einen Aufsatz.

Selbstbildnissen befand.²⁹⁰ Bekannt ist, dass der Fürstbischof von Salzburg 1690 bei Cosimo III. de Medici anfragte, Kopien nach Werken aus der berühmten Selbstbildnisgalerie der Medici anfertigen zu dürfen. Die Erlaubnis wurde ihm zwar untersagt, jedoch ließ der findige Bischof einen Maler nach Florenz reisen, der heimlich bis zu 90 Bilder kopierte, ehe es dem Fürsten auffiel. Diese Gemälde sollen so Garas alle dieselben Maße²⁹¹ gehabt haben. 1786 umfasste die Sammlung 340 Selbstbildnisse, bzw. Kopien nach bekannten Selbstbildnissen. Heutzutage müssen die meisten dieser Bildnisse als verschollen gelten, da die Kunstsammlung des Schlosses im 19. Jahrhundert verkauft wurde.. Es existiert nur mehr eine Liste der Künstlernamen, sowie eine Ansicht der ‚Galerie‘²⁹². Klára Garas war es allerdings möglich einige der Künstler- und Selbstbildnisse aufzuspüren.²⁹³

Aber auch Gemäldesammlungen in Rathäusern ermöglichten Bürgern oder Gästen, Selbstbildnisse zu bewundern. Diese gelangten als Meisterstücke in die städtisch-bürgerlichen Sammlungen. Heute sind all diese Sammlungen durch die Zeitläufte verloren und zerstreut. Eine Aufarbeitung beginnt erst jetzt.²⁹⁴ Aufgrund mangelnder Kenntnis der Zunftordnungen²⁹⁵ ist nicht klar, wie Künstler zu ihren Selbstbildnissen als Meisterstück motiviert wurden.²⁹⁶ Nachweislich wurden nur zwei der hier behandelten Selbstporträts als Meisterstücke gefertigt, Johann Herz *Selbstbildnis als Johannes der Täufer* (**Abb. 36, Kat. Nr. 38**) und Engelhard De Pees *Selbstbildnis als Heiliger Lukas* (**Abb. 11, Kat. Nr. 11**). Beide Selbstbildnisse befinden sich noch heute in den Städten ihrer Fertigung, was den Sinn der Städte für ihre Künstler wie die Kontinuität ihrer Geschichte beweist, auch wenn sich die Bildnisse nicht mehr in den Rathausgalerien selbst befinden.

²⁹⁰ Zum Schloss siehe bislang nur Fischer 1992. Hierbei handelt es sich um eine Kurzbeschreibung der Geschichte des Schlosses, sowie die Transkription des Nachlassinventars von Graf Laktanz Firmian von 1786.

²⁹¹ Siehe Garas 1981, S. 135.

²⁹² Abbildung siehe bei Prossnitz, Gisela: Schloß Leopoldskron, Fotografien von Vera von Glasner. Textbeiträge von Gisela Prossnitz, Salzburg 1994, S. 67.

²⁹³ Siehe Garas 1981.

²⁹⁴ Diese Sammlungen sind noch immer ein Forschungsdesiderat. Die Dissertation von Elke Valentin (Stuttgart) *Pflicht und Kür. Die Meisterstücke der Gemäldesammlung im Nürnberger Rathaus* (Arbeitstitel) wird der Forschung neuen Auftrieb geben.

²⁹⁵ Dies ermöglicht seit kurzem die von Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke herausgegebene Edition der Zunftordnungen für Maler bis um 1800: Quellen zur Künstlersozialgeschichte aus den Archiven der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz. Siehe Tacke 2018.

²⁹⁶ Geplant ist hier ein Aufsatz der Autorin zusammen mit Elke Valentin (Stuttgart).

4.2. Selbstbildnisse im Haus des Künstlers

Sehr häufig stellten die Künstler ihrer Selbstbildnisse im eigenen Haus aus. Dieser Umstand lässt die Fragen aufkommen, was Künstler dazu veranlasste, Selbstbildnisse anzufertigen und welche Funktion ihnen im Künstlerhaus zukam.

2009 stellte Thomas Eser die These auf, Dürer habe „eine Reihe von Bildnissen als Prototypen oder „Probestücke“ als sichtbaren Ausweis seiner hohen Fertigkeiten als Porträtist [angefertigt], wozu er sich selbst und sein persönliches Umfeld als Motiv wählte.“²⁹⁷ Eser ist nicht der einzige Forscher, der annahm, „Dürers Selbstbildnis im Pelzrock sei [also] ein „Schaubjekt“ in seiner Werkstatt gewesen und habe potenzielle Besteller vom Können des Meisters überzeugen wollen.“²⁹⁸ Da Dürer kurz nach seiner Werkstattgründung die Aufträge ausgingen, fertigte er, so Eser, seine Selbstbildnisse als ‚Muster‘ an. Die vornehme Kleidung sei deshalb auch keiner Nobilitierungsstrategie gefolgt, sondern sei vielmehr „typisch für die repräsentative Kleidung der potenziellen Auftraggeber.“²⁹⁹ Seine Selbstbildnisse legte er in drei unterschiedlichen Darstellungstypen an, die so als ‚Katalog‘ und ‚Muster‘ für Porträts dienen konnten und zugleich Dürers künstlerische Fähigkeiten demonstrierten. Sie hingen in der Werkstatt und waren damit jedem Besucher frei zugänglich. Die Ansicht Easers, der Pelzrock sei lediglich Beispiel repräsentativer Kleidung möglicher Kunden, wird dem Anspruch der Bildnisse jedoch nicht gerecht. Selbstbildnisse erfüllten immer mehrere Funktionen. Sicher waren sie Exempla des Könnens und dienten als Musterbeispiele für Porträtaufträge. Aber die Darstellung des Künstlers selbst in aufwendiger, prächtiger und eleganter Kleidung diene, wie später noch deutlicher erklärt wird, auch dem Wunsch nach Nobilitierung. Dürers Selbstbildnisse wie die seiner Nachfolger erfüllten also stets vielseitige Funktionen.

Nahe verwandt zum alleinigen Selbstbildnis des Künstlers sind Selbstbildnisse mit Familie. Diese häufig großformatigen Gemälde wie Joachim Luhrs Selbstbildnis (**Abb. 51, Kat. Nr. 58**) oder das des jungen Merian im Kreis seiner Familie (**Abb. 60, Kat. 68**) verblieben häufig auch nach dem Tod des Künstlers in der Familie. So lässt sich die Spur der Familienbildnisse von Joseph Heintz d. Ä. über mehrere Testamente hinweg

²⁹⁷ Eser 2011, S. 159.

²⁹⁸ Eser 2011, S. 167.

²⁹⁹ Eser 2011, S. 71.

im Familienbesitz nachweisen. Sie dienten der *memoria* der Familie, demonstrierten die intakte häusliche Gemeinschaft und hingen meist in den repräsentativen Räumen.³⁰⁰

Aber damit erschöpfte sich nicht der Sinn. Hängte etwa der junge Merian sein Familienbildnis in den Eingang zu seiner Werkstatt und seines Verlags, so diente es nicht nur der *memoria* des mittlerweile verstorbenen Vaters, sondern auch der eigenen Legitimation. Es drückte die offizielle Nachfolge des alten Merian, des so berühmten deutschen Verlegers, aus. Darüber hinaus diente es als Aushängeschild seines eigenen Könnens und schließlich war auch der Marktwert von Bedeutung.

So legten auch Künstler Sammlungen von Selbstbildnissen ihrer Kollegen an, die sie bei sich zur Schau stellten. Bekannt ist diejenige von Giorgio Vasari.³⁰¹ Leider kennt man bislang für das Alte Reich keine vergleichbare Sammlung. Allerdings ist bekannt, dass der schlesische Maler Friedrich Reinhold zumindest das Selbstbildnis seines Kollegen David Heidenreich (**Abb. 29, Kat. Nr. 29**) besaß und es nach seinem Tod der Breslauer Zunft vermachte. Ob sich noch weitere Selbstbildnisse in seinem Besitz befanden, oder wie Heidenreichs Selbstbildnis dorthin gelangt war, ist unbekannt. Sah Vasari in den Stücken reine Sammlerstücke und genuine Kunstwerke, so waren sie für andere Maler auch mit dem Gedanken der *memoria* an verstorbene Künstlerkollegen und Freunde verbunden, wieder andere drückten hier ihre Bewunderung für die Künstlerkollegen aus. Anderen dienten die Selbstbildnisse sicherlich auch als Inspirationsquelle.³⁰²

4.3. Selbstbildnisse als „Visitenkarten“³⁰³ des Künstler

Stefanie Marschke verglich 1998 treffend Selbstbildnisse mit Visitenkarten. Sie dienten der Werbung für das Können des Künstlers und waren so mit den heutigen Visitenkarten vergleichbar, insbesondere wenn sie auf Reisen mitgeführt wurden.³⁰⁴ Diese Selbstbildnisse *en miniature* eigneten sich besonders zur Demonstration ihres Könnens.

So führte der flämische Miniaturmaler und ehemalige Kaufmann Joris Hoefnagel (1542-1600) stets Bildnisse von sich und seiner Frau auf seinen Reisen mit sich. Als er in München die Kunstkammer von Herzog Albrecht V. von Bayern aufsuchte, fragte der Herzog nach einer Arbeitsprobe. Hoefnagel holte darauf die beiden Bildnisse hervor,

³⁰⁰ Siehe Hofner-Kulenkamp 2002, S. 208.

³⁰¹ Siehe hierzu Prinz 1966.

³⁰² Siehe Marschke 1998, S. 204-238.

³⁰³ Marschke 1998.

³⁰⁴ Marschke 1998, S. 317.

die der Herzog nur zu gerne für seine Sammlung erwerben wollte. Hoefnagel aber wollte sie unter keinen Umständen verkaufen, waren sie für ihn doch mehr als nur Arbeitsproben zur Demonstration, nämlich die Erinnerung an die geliebte Ehefrau. Der Herzog aber war so begeistert, dass er ihn sofort als Hofmaler einstellte. Die Episode wiederholte sich später am Hof des Kardinals Farnese in Rom. Diese Anekdote zeigt die Wirkung des mitgeführten Selbstbildnisses, sodass man sie durchaus als ‚Visitenkarten‘ bezeichnen kann.³⁰⁵

Sicherlich wusste Hoefnagel um die Wirkung seiner Selbstbildnisse, zumal die Kunstgeschichte noch weitere Beispiele von Künstlern kennt, die auf diese Art Interesse erweckten. Auch Parmigianino fertigte sein heute so berühmtes Selbstbildnis mit dem Hintergedanken, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sein Ziel, Papst Clemens VII., war begeistert vom Können des jungen Malers.³⁰⁶

Auch der Berner Maler Joseph Werner d.J. fiel in Rom französischen Kunstagenten auf. Möglicherweise erregte er dort Aufmerksamkeit durch sein 1662 angefertigtes Selbstbildnis (**Abb. 108, Kat. Nr. 121**), das auf so eindrucksvolle Weise sein Können wie Wissen demonstrierte. Dieses Selbstbildnis behielt er Zeit seines Lebens in seinem Besitz als Meisterstück seines Könnens wie auch als Visitenkarte.

Vergleichbar war die Funktion der Selbstbildnisse in Stammbüchern. Name, Können und Wissen fanden Verbreitung, was durch das kleine Format begünstigt wurde. Sicherlich brachte die Praxis dem einen oder anderen Künstler Aufträge ein,³⁰⁷ wurden die Bücher doch nicht nur von Künstlern, sondern auch von anderen Persönlichkeiten und Kunden betrachtet.

4.4. Selbstbildnisse in Stammbüchern

Sehr beliebt und häufiger erhalten sind Selbstbildnisse in Stammbüchern. Diese *alba amicorum* (Freundschaftsbücher) entsprechen in gewisser Weise dem heutigen Poesiealbum. Junge Adelige seit der Reformationszeit nutzten während ihrer *Grand Tour* diese kleinformatischen Bücher, um Freundschaftszeugnisse oder Autographen

³⁰⁵ Marschke 1998, S. 125-127. Die Geschichte wurde erstmalig von Karel van Mander berichtet. Das Selbstbildnis Hoefnagels ist heute leider verschollen.

³⁰⁶ Siehe dazu auch Winner 2006.

³⁰⁷ Siehe auch Babin 2015, S. 167.

berühmter Gelehrter zu sammeln, aber auch Studenten und Handwerkerge­sel­len auf Wanderschaft führten gern solche Bücher.³⁰⁸ Hier interessieren jedoch nur Stammbücher von Maler-, Bildhauer-, Glasmaler- und Goldschmiedegesellen angelegt auf ihrer Gesellenwanderung. Diese werden als Künstlerstammbücher bezeichnet. Der Begriff Künstlerstammbuch wird hier verwendet, da sich die *alba amicorum* von Künstlern durch die besondere Betonung der bildnerischen Darstellungen von anderen Stammbüchern unterscheiden. Werner Schnabel sah hier allerdings keinen Unterschied zu denen „bürgerliche[r], unterbürgerliche[r] und außerbürgerliche[r] Schichten.“³⁰⁹ Stammbücher boten jedenfalls Künstlern die Möglichkeit, in einem ‚privateren‘ Rahmen, ihre Sorgen, Ängste und Gedanken mittels bildnerischer Darstellungen einem gleichgesinnten Publikum kundzutun. Leider fehlt es noch an einer systematischen Aufarbeitung dieser Künstlerstammbücher, wie bereits Andreas Tacke und Martin Kaulbach 2001 bemängelten.³¹⁰ Bislang wurden nur wenige eingehend betrachtet oder in einen größeren Zusammenhang gestellt. Dies überrascht, haben sich doch diverse Stammbücher von künstlerisch tätigen Handwerkern erhalten,³¹¹ denn fast jeder Geselle legte für die Zeit seiner Wanderung ein solches Album an.³¹² Auch Gelehrte oder Agenten legten Stammbücher an, in denen sich zuweilen Einträge von Künstlern finden.³¹³ Deren Auswertung dürfte noch zahlreiche neue und wohl auch überraschende Erkenntnisse hervorbringen.³¹⁴ Die bislang bekannten Beispiele zeigen eine unglaubliche Bandbreite unterschiedlichster Darstellungen. Es sind Szenen zu persönlichen Situationen wie des Berufsstandes, aber auch humoristische Karikaturen,

³⁰⁸ Zur Diskussion um die Definition bzw. die Begriffsunschärfe des Begriffs ‚Stammbuch‘ siehe Schnabel 2003, S. 18-35.

³⁰⁹ Siehe dazu auch Schnabel 2003, S. 550-555, hier S. 550.

³¹⁰ Siehe Tacke 2001b, S. 1038, sowie Anmerk. 142.

³¹¹ Werner Schnabel führte dagegen auf, dass sich nur wenige dieser besonderen Stammbücher erhalten haben. Siehe Schnabel 2003, S. 550-555.

³¹² Eine kurze Auflistung einiger Stammbücher verschiedener Berufsgruppen siehe bei Schnabel 2003, S. 550, Anmerkungen 145-152.

³¹³ Die Stammbücher des Augsburgers Philip Hainhofer gehören zu den bekanntesten ihrer Art. Eine ausführliche, quellenbasierte Aufarbeitung dieser Alben blieb bislang aus. Gerhard Seibolds *Hainhofers "Freunde". Das geschäftliche und private Beziehungsnetzwerk eines Augsburger Kunsthändlers und politischen Agenten in der Zeit vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Dreißigjährigen Krieges im Spiegel seiner Stammbücher, Regensburg 2014* kann leider nicht halten, was es verspricht, da eine Kontextualisierung der Bücher innerhalb der Stammbuchpraxis der Frühen Neuzeit ausbleibt und eben keinerlei Quellen rezipiert wurden, um das ausgedehnte Netzwerk des wohl berühmtesten Kunstagenten des Alten Reichs zu beleuchten. Zur Einschätzung dieser Arbeit siehe auch Dorfner/ Babin 2015.

³¹⁴ Bibliotheken wie die Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar erschließen zurzeit ihre Bestände der Künstlerstammbücher.

allegorische und persönliche Klagen, weshalb eine Auswertung auch von großem künstlersozialhistorischem Interesse ist.

„Ihre [der Gesellen] Stammbucheintragungen spiegeln ‚ungeschminkter‘ ihre Lebens- und Alltagswelt wider, als die berühmten Selbstzeugnisse der intellektuell gebildeten Kollegen.“³¹⁵ Werner Schnabel beschrieb diese Besonderheit der Stammbücher 2003 als „Auseinandersetzung mit persönlichen oder kollektiven Lebenssituationen“.³¹⁶ Aber Schnabel vertrat auch die Ansicht, dass es viele Einträge gäbe, die „viel eher der Selbststilisierung der Albumträger als der Wiedergabe tatsächlicher Lebensrealität dienen.“³¹⁷ Dem gegenüber stehen die zahlreichen Selbstbildnisse deutscher Künstler wie Sutel oder Hofpaur, die über ihre grässliche soziale und finanzielle Lage Klage führten.

Stammbucheinträge folgten in der Regel einem festgesetzten Schema. Ein- oder doppelseitig fand der Künstler Platz, seinen Gedanken freien Lauf zu lassen. So finden sich Gedichte und Sinnsprüche und neben den Bildern auch Paratextteile mit Widmung und Signatur. Den Hauptteil aber nehmen Noten, Bildwerke und ähnliches ein.³¹⁸

Anders als bei Einträgen von Gelehrten oder anderen Berufsgruppen spielen die den Texten beigelegten Bilder in Einträgen von Künstlern naturgemäß eine sehr viel größere Rolle. Viele dieser Bildner offenbaren sich als Selbstbildnisse. Diese lassen sich in zwei unterschiedliche Typen einteilen. Den Selbstbildnissen mit porträthaftem Charakter stehen diejenigen gegenüber, die sich allegorisch verbrämt zur privaten, beruflichen oder zeitlichen Situation äußern.

Gern stellte sich der Künstler in Stammbüchern ganzfigurig dar. Schon Andreas Tacke bemerkte die Besonderheit dieser Selbstbildnisse.³¹⁹ Im Stammbuch des heute unbekanntes Ferdinand Simmerl, das im großen Krieg 1643 begonnen wurde und bis 1660 geführt wurde, finden sich davon gleich sieben. Alle diese Darstellungen folgen einem ähnlichen Schema. So stellte sich der Malergeselle Michael Hofpaur (**Abb. 37, Kat. Nr. 39**) mit Federhut, Reisemantel und Degen dar. Malerattribute fehlen. Auch Sebald Schwaiger (**Abb. 100, Kat. 112**) präsentierte sich prärentiös und höfisch elegant, während Fr[anz?]. Schinnagel (**Abb. 98, Kat. Nr. 110**) lässig mit einem Imponiermantel umschlungen an einer Säule lehnt. Der Malergeselle Andreas Dotter (**Abb. 13, Kat. Nr. 13**) steht 1647, also auch noch während des Dreißigjährigen

³¹⁵ Tacke 2001b, S. 1038.

³¹⁶ Schnabel 2003, S. 64.

³¹⁷ Schnabel 2003, S. 64.

³¹⁸ Zwei Schemata solcher Einträge siehe bei Schnabel 2003, S. 146-149.

³¹⁹ Tacke 2001b.

Krieges, den Degen in der Hand dem Betrachter gegenüber. Der Degen auf diesen Selbstbildnissen erfüllt mehrere Funktionen. So ist er zünftisches Erkennungsmerkmal der Gesellen, aber auch Standessymbol des Adels. Als solches wies er auf das Nobilitierungsstreben der jungen Gesellen hin.

Die Maler präsentierten sich auch in eleganter Reisekleidung ohne Malutensilien. Sie inszenierten sich als *virtuosi*. Kleidung und Habit sollten diesen Anspruch unterstreichen. Lediglich die Bildunterschriften offenbarten die traurige Wahrheit, dass es sich lediglich um arme Malergesellen auf der Walz handelte.

Andere Maler im Stammbuch Simmerls zeigten sich zwar in der eleganten Kleidung eines *virtuoso*, wollten aber auch ihren Beruf zeigen. So stellte sich der Maler Hanß Gewoldt (**Abb. 26, Kat. Nr. 26**) im Ganzkörperporträt zwar mit Degen dar, aber in der rechten Hand hält er Pinsel, Palette und Malstock. Links neben ihm steht eine Staffelei. Auch im Stammbuch des Augsburger Malers Johann König d. J.³²⁰ finden sich drei ganzfigurige Malerporträts. Die Maler Georg Nikolaus List (**Abb. 48, Kat. Nr. 50**) sowie Michael Schnabel (**Abb. 99, Kat. Nr. 111**) zeigten sich in edler Tracht in einer Landschaft stehend. Pinsel und Palette halten sie fest in ihren Händen. Wie bei anderen autonomen Selbstbildnissen gibt es auch im Stammbuch die Darstellungsformen des *virtuoso*, der sich ohne Pinsel und Palette zeigt, und die des Malers in Sonntagstracht mit Malutensilien.

Die Wahlfreiheit im Stammbuch ermöglichte es den Künstlern, sich porträthaft wie allegorisch darzustellen. So schuf Conrad Meyer 1649 für das Stammbuch von Hans Heinrich Hanner (**Abb. 67, Kat. Nr. 78**) sein Bildnis mit Totenkopf. Meyers Selbstbildnis mahnt so, begleitet durch Psalm 90, an die Vergänglichkeit des Menschen. Daniel Neuberger zeigte sich 1678 (**Abb. 78, Kat. Nr. 89**) mit Allongeperücke und Kimono mit einer Statuette der *Virtus* in der rechten Hand. Mit dieser demonstriert er seine Tugendhaftigkeit. Typologisch orientierte sich Neuberger am *virtuoso*.

Die Selbstbildnisse mit allegorischem Inhalt erweisen die profunde Kenntnis der Maler in verschiedenen Emblembüchern, theologischen Werken oder wissenschaftlichen Büchern und unterstreichen so ihre Rolle als *pictores docti*.

³²⁰ Der Eintrag auf der Blatt 3 lautete wie folgt „Der ehemalige und rechtmäßige Besitzer dieses Stammbuchs war Johann König der Jüngere, Maler Gefell, von Augsburg, war in den Jahren 1647. 1648. 1649. in Nürnberg, 1649. auch in Ulm, 1650. in Stuttgart. 1651. 1652. in Kempten, 1652. wieder in Ulm, 1653. in Nördlingen, und auch in Coburg.“ Das Stammbuch wird heute in der Herzog Anna Amalia Bibliothek in Weimar (Stb 112) aufbewahrt. Das gemeinsame Projekt der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und der Universität Tübingen erschloss und katalogisierte das Stammbuch Königs.

Im Gegensatz zu diesen oft bildgewaltigen Inszenierungen wirkt das Porträt Johann Ulrich Mayr (**Abb. 58, Kat. 65**) fast unspektakulär. Es handelt sich um ein schnell skizziertes Porträt, das der *memoria* diene, wie Mayrs Bildunterschrift offenbart: *Ulrich Mayr/Jo. Huldreich Mayr/bey nächtlichen Kunstgedank/Zum Angedencken seyn/ sein Porthret darauf gezeichnet.*

Einen besonders interessanten Bereich der Stammbücher bilden die Künstlerklagen. Es sind Klagen zum Dasein der Künstler, aber auch ganz persönliche Klagen.³²¹ Deren Eindringlichkeit ruft im Betrachter ein tiefes Mitempfinden für das Leid der Künstler hervor.

Ursachen für Künstlerklagen gab es reichlich. Der Dreißigjährige Krieg bot den Künstlern genug Anlass. Ihre Situation war schlecht. Der „Kunstfeind Mars“³²² hatte sich über das Alte Reich ausgebreitet und brachte vielen Malern

Existenzschwierigkeiten. So beklagten der Bildhauer Jeremias Sutel 1620 (**Abb. 104, Kat. Nr. 116**), der Malergeselle Michael Hofpaur 1644 (**Abb. 38, Kat. Nr. 40**) und der wohl als Maler wie Bildhauer tätige Rupprecht Bartz³²³, das es ihnen an Aufträgen wie an Geld fehle. Doch trotzdem versuchten sie hoffnungsvoll, in die Zukunft zu blicken. So schrieb Bartz über sein Selbstbildnis *Ich hoff zuo Gott vnd/ wardt der stundt/ biß mir das glickh mit/ freunden kumbt.*

Andere Künstler verhüllten Sorgen und Ängste in allegorischer Gestalt. Thema ist häufig die Armut des Künstlers und die Diskrepanz zwischen sozialem Sein und künstlerischem und sozialen Anspruch. Besonders deutlich zeigt dies Adam Elsheimers Blatt des verzweifelten Künstlers (**Abb. 19, Kat. Nr. 19**).

Natürlich bewegte die Künstler auch das menschliche und zeitlose Problem des Alterns. So beklagt der Maler Johann Heintz (**Abb. 33, Kat. 35**), dass ihn als alten Mann die Kunst verlasse. Einst war er mit *Pictura* vereint. Doch weil er alt ist, verlässt sie ihn. Er kann nicht mehr arbeiten. Wie soll er sein Leben finanzieren? Diese tief menschlichen Sorgen und Ängste im Alter sind sicher auch in anderen Stammbucheinträgen thematisiert.³²⁴

³²¹ Siehe hierzu auch Babin 2015. In diesem Aufsatz wurden bereits grundlegende Überlegungen zum Thema Künstlerklagen in Stammbüchern geäußert.

³²² Tacke 1998. So lautet der Titel seines 1998 erschienen Aufsatzes. Doch der Dreißigjährige Krieg bedeutete, wie Tacke mehrfach beweisen konnte, keineswegs das völlige Erliegen der Kunsttätigkeit im Alten Reich.

³²³ Das mit den Worten *Ruepprecht Bartz/ Mallergesell in/ Grätz 1636* signierte Blatt befand sich zuletzt in der Sammlung Tremmel und wurde 2003 bei Ketterer-Kunst KG, München unter der Lotnummer 220 an einen unbekanntes Besitzer verkauft (siehe Kat. Auktion München 2003).

³²⁴ Einen kleinen Einblick bietet Raupps Aufsatz *der alte Künstler und das Alterswerk* von 1993. (Siehe Raupp 1993). Raupp erwähnte hier verschiedene literarische Altersklagen von Künstlern wie Poussin und

Das Spannungsfeld zwischen Gesellschaft und Malern zeigt das eindrucksvolle Stammbuchblatt des unbekanntes Malers Haepf (**Abb. 28, Kat. Nr. 28**) auf dramatische Weise. Der Künstler liegt am Boden und muss die Schindung durch den Satyr erdulden, der die Gesellschaft repräsentiert. Dieser isst genüsslich Trauben – hier Symbol des Wohlstands – während der Künstler leidet und stirbt. Im sozialen Gefüge der ständisch geprägten deutschen Gesellschaft war der Künstler sozial niedrig geachtet. Zwar konnte der Künstler auch in diesem System aufsteigen und sogar als Vertreter der Handwerker in den Stadtrat aufgenommen werden, doch der Adelsstand als Gipfel des Aufstiegs war ihm im Regelfall verwehrt. Er blieb auf der sozial niedrigeren Stufe eines Handwerkers.³²⁵

Häufig wird das Selbstbildnis in Stammbüchern von Texten begleitet. So ist es wichtig, dass auch die Texte nicht übersehen werden und Text wie Bild bei der Interpretation gemeinsam berücksichtigt werden. Beide bilden eine Einheit.³²⁶ Dies verdeutlichen eindrucksvoll die Einträge des Gesellen Michael Hofpaur (**Abb. 37, Kat. 39, Abb. 38, Kat. Nr. 40**) Die Selbstbildnisse zeigen einen eleganten jungen Mann als Reisenden und als Maler im Atelier. Nichts deutet bildnerisch auf seine schlechte Situation hin. Erst in der Bildunterschrift offenbart sich seine persönliche Tragödie. So sah es 1643 um sein Ansehen wohl auch nicht gut aus und das Jahr darauf 1644 hatte er kein Geld verdient. Eine alleinige Deutung der Darstellung würde zu Fehlinterpretationen führen. Sicherlich wird eine intensive Auswertung weiterer Selbstbildnisse der zahlreichen Stammbücher wichtige Aussagen zur Situation der Künstler im 17. Jahrhundert liefern. Künstlerklagen vermitteln uns einen Eindruck über das reale Leben der Künstler, ihre Sorgen und Ängste. Sie nutzten das Stammbuch gerne als eine geeignete Möglichkeit, ihre Klagen einem Publikum mitzuteilen. Zudem ließen sich so ihre Sorgen und

Bandinelli. Zudem wurden altersbedingte Änderungen im malerischen Stil negativ beurteilt (siehe Raupp 1993, S. 94)

³²⁵ Das Ständesystem war äußerst komplex. Man unterschied zwischen Berufen, die körperliche Arbeit verrichten mussten und denjenigen, die nicht körperlich arbeiten mussten. Letztere waren in der Gesellschaft wesentlich höher anerkannt, auch wenn man sich durchaus bewusst war, dass die körperlich arbeitenden Schichten unentbehrlich für die Gesellschaft waren. Die soziale Stellung der Handwerker variierte von Stadt zu Stadt sowie in den zeitlichen wie politischen Umständen. Die neuere Forschung spricht nicht mehr von Ständen, sondern lieber von sozialen Schichten. So wird versucht, den unterschiedlichen sozialen Gruppen gerecht zu werden, denen der Handwerker angehörte wie Familie, Stadt, Religionszugehörigkeit und Zunft. Diese Gruppen und die finanzielle Lage des Handwerkers bestimmten seine Zugehörigkeit zu einer Schicht. Diese wiederum bestimmte das soziale Ansehen. Aufstiegschancen ergaben sich zumeist aus einer höheren Schulbildung, die auch Kindern von Handwerkern einen studierten Beruf ermöglichte. Siehe hierzu Kluge 2007, S. 98-105.

³²⁶ Siehe Babin 2015. Nach Schnabel 2003 verdränge das Bild in Stammbucheinträgen den Begleittext (Schnabel 2003, S.551). Schnabel führt vor allem Beispiele auf, bei denen der Text ein wenig zur Seite gerückt erscheint. Er versteht die Texte zuweilen nur als „Titel oder Ergänzungen“ zu den Abbildungen (Schnabel 2003, S. 552).

Kümmernisse verbreiten, da die Halter von Stammbüchern häufig weit reisten und ihre Alben bei allen möglichen Gelegenheiten herumzeigten, nicht zuletzt, um sie mit neuen Einträgen zu füllen, aber auch mit Stolz anderen zu zeigen, wer sich alles eingetragen hatte. Vielleicht konnte der ein oder andere durch eine besonders eindrucksvolle Illustration sogar einen möglichen Auftraggeber für einen neuen Auftrag begeistern. Beispiele solcher Auftragsvermittlungen sind zwar noch nicht bekannt, aber durchaus wahrscheinlich.

Besonders auffällige Selbstbildnisse in Stammbüchern konnten für Aufsehen sorgen. So zeigen drei der hier vorgestellten Einträge den Maler nackt oder in antikisierender Tracht vor einer Staffelei. Joseph Heintz d. J. (**Abb. 32, Kat. Nr. 34**), und Hans Krumper (**Abb. 45, Kat. Nr. 47**) sitzen auf einem Schemel vor ihrer Staffelei bei der Arbeit an großformatigen Gemälden. So erinnern sie an antike Maler. Barthel Conrad (**Abb. 10, Kat. Nr. 10**) sitzt, einem antiken Heroen gleich, nackt vor seiner Leinwand und porträtiert die Göttergruppe um Apoll, Venus und Amor.

Diese Selbstbildnisse ähneln verblüffend den Bildern antiker Maler wie dem Künstlerbildnis des Wiener Dioskurides (Wien, Österreichische Nationalbibliothek). Die deutschen Maler können diese Bildnisse jedoch nicht gekannt haben, da sie damals noch nicht wiederentdeckt worden waren. Möglich wäre aber eine Orientierung an schriftlichen Quellen, die sie entweder selbst gelesen hatten, oder die ihnen von Humanisten vermittelt wurden. Stefanie Marschke schilderte 1998 die Wichtigkeit antiker literarischer Quellen für die Entwicklung der Selbstbildnisse in der Frühen Neuzeit und das neue Selbstverständnis, das sich aus dem antiken Wissen speiste.³²⁷ Zwar zeigte Marschke keine Beispiele auf, doch Conrads, Krumpers und Heintz' Selbstzeugnisse liefern hierfür den nötigen Beweis. Die Ähnlichkeit dieser drei Selbstbildnisse zu *Pictura*-Darstellungen wie von Hans Rottenhammer (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie) ist sicherlich unübersehbar. Welche Inspiration letztlich den Ausschlag gab, bleibt unklar. Jedenfalls verbanden die Maler die Darstellung der *Pictura* mit der des antiken Malers. So konnten sie in einer Zeit, in der die antiken Quellen immer mehr Bedeutung gewannen, ihre Gelehrsamkeit deutlich zur Schau stellen wie auch ihre Kenntnis der Mythologie. Sie waren auf dem aktuellen Stand der Kunstentwicklung. Wurden doch fast täglich antike Statuen ausgegraben.

³²⁷ Siehe hierzu bereits Kapitel 4., sowie Marschke 1998.

Selbstbildnisse wie diese zeigen, dass die bildnerische Freiheit im Stammbuch eine große Vielfalt an Darstellungen ermöglichte. Werner Schnabel war der Ansicht, dass die meisten Selbstbildnisse in Stammbüchern der Selbststilisierung dienten. Dies mag in vielen Fällen sicherlich zutreffen. Doch viele Darstellungen spiegelten das reale Leben der Maler wider. So gehörten Klagen über Missstände und Allegorien zur den bevorzugten Themen der Selbstdarstellungen. Bei allen Darstellungen klingt der Wunsch nach einem besseren Leben und sozialem Aufstieg mit.

5. Strategien der Nobilitierung in Selbstbildnissen

Selbstbildnisse boten den Malern die Möglichkeit, entgegen ihrer angestammten Position im sozialen Gefüge als ‚einfacher‘ Handwerker sich als angesehenes Mitglied eines höheren gesellschaftlichen Standes darzustellen. Eine wesentliche Funktion von Selbstporträts liegt so im Ausdruck des Wunsches nach Nobilitierung. Eigentlich bezeichnet der Begriff *Nobilitierung* den rechtlichen Vorgang der Erhebung in den Adelsstand.³²⁸ Betrachtet man die im Katalog vorgestellten Selbstbildnisse unter der Frage der Nobilitierung, so stellt sich schnell die Frage, welche Strategien die Maler im Selbstbildnis anwandten, um ihren Nobilitierungswunsch zu unterstreichen. Zunächst soll jedoch kurz ein Blick auf die Geschichte der Nobilitierung der Künste geworfen werden, bevor verschiedene Strategien besprochen werden.

5.1. Von den *artes mechanicae* zu den *artes liberales*

Nobilitierung steht primär für gesellschaftlichen Adel. Hier aber ist mit Nobilitierung im weiteren Sinne die Anerkennung durch die Gesellschaft gemeint, auch im Sinne eines geistigen Adels.³²⁹ Die Maler, die ihre Kunst als *nobilis*, also edel, bezeichneten, wollten nicht mehr lediglich als Handwerker angesehen werden, sondern betrachteten ihre Fähigkeiten und Leistungen als geistig und gesellschaftlich höher stehend. Damit eng verknüpft war die Anerkennung der Malerei³³⁰ als Freie Kunst. Der Kanon der Freien Künste, der *artes liberales*, war bereits in der Antike festgelegt worden. Dazu

³²⁸ Die Zahl der Künstler, die tatsächlich in den Adelsstand erhoben wurden, ist verschwindend klein. Eine Auflistung der geadelten Künstler Europas siehe Warnke 1985, S. 217-223.

³²⁹ Dieser ‚geistige Adel‘ entstand im 16. Jahrhundert im ‚Späthumanismus‘. In dieser Zeit suchten die Gelehrten, eine eigene, geschlossene Gruppe zu bilden und im gesellschaftlichen System aufzusteigen und sich der Adelsklasse anzunähern. Siehe hierzu Barner 1970, S. 225f.

³³⁰ Zur Nobilitierung der Malerei um 1700 siehe Weber 2006.

gehörten Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. All diese sind theoretische Fächer, deren Ausbildung intellektuelle Fähigkeiten erfordern.³³¹ Die Ausbildung des Malers jedoch war zunächst handwerklich. Somit wurde die Malerei den *artes mechanicae*, den praktischen Künsten, zugeordnet.³³² Die Bestrebungen, sich in die Freien Künste einzureihen, begannen in der italienischen Renaissance. In dieser Zeit des Humanismus, der literarischen wie künstlerischen Wiederentdeckung der Antike, kam es zu einer Explosion in der Kunstentwicklung. Zahlreiche Künstler wie der Florentiner Leon Battista Alberti (1404-1472) bemühten sich, der Kunst eine theoretische, also wissenschaftliche Basis zu geben. Aber nicht nur in der Theorie, sondern auch in der bildnerischen Praxis begannen Künstler wie Giorgio Vasari (1511-1574) die Nobilitierung durch eine neue Bildsprache voranzutreiben. Im Rahmen der Wiederentdeckung der antiken Welt wurde auch die Ausdruckskraft von Allegorien wiederaufgegriffen und auch die Malerei erfuhr eine Personifizierung. So schmückte Vasari 1542 die Fassade seines Hauses mit einer *Pictura*, der Verkörperung der Malerei. In Anlehnung an die typische Darstellung der Freien Künste charakterisierte er die *Pictura* als eine vor einer Staffelei sitzende Frau, die er im Kreis ihrer Schwesterkünste, Poesie, Bildhauerei und Architektur, zeigte.³³³ Die Verbreitung dieser neuen Ideen über die Grenzen von Florenz hinaus erfolgte auf unterschiedlichsten Wegen. Der Verdienst des Ideentransports in den Norden kam u.a. Benvenuto Cellini (1500-1571) zu, der ab 1540 am Hof des französischen Königs Franz I. (1494-1547) arbeitete. Über Frankreich gelangten Theorie und Bildsprache dann auch in die Niederlande.³³⁴ Dort fand sich die *Pictura*-Darstellung erstmalig bei Frans Floris'. Dieser schmückte um 1550 die Fassade seines Hauses mit dieser Darstellung.³³⁵ Die Malerei sitzt hier in antikem Gewand vor einer Staffelei und malt einen „weiblichen Akt als Sinnbild der eigenen *Grazia* und *Bellezza*“. ³³⁶ Um sie herum sitzen die anderen Künste. Dieses Fresko wurde über Kupferstiche weit verbreitet.³³⁷ Diese bildeten ein wesentliches Mittel zur Verbreitung von Kunst und Bildthemen. So ermöglichte dieses Medium auch eine Verbreitung des Nobilitierungswunsches und bildnerischer Strategien, diesen Wunsch umzusetzen.

³³¹ Zu den *artes liberales* siehe u.a. Bacher 2000a.

³³² Zu den *artes mechanicae* siehe u.a. Bacher 2000b.

³³³ Zur Entstehung dieser Bildthematik siehe u.a. auch Winner 1957.

³³⁴ Siehe Andratschke 2010, S.276-279.

³³⁵ Siehe hierzu Wouk 2014. Da das Haus im 19. Jahrhundert abgerissen wurde, kann für die Rekonstruktion nur noch auf einen Stich des unbekanntenen Meisters TG zurückgegriffen werden.

³³⁶ Raupp 1984, S. 193.

³³⁷ Siehe hierzu Andratschke 2010, S. 292f.

Doch der reformatorische Bildersturm, der etwa von 1522 bis 1566 im Alten Reich und den Burgundischen Niederlanden tobte, verhinderte die rasche Ausbreitung dieser Thematik. Erst um 1600 konnte sich dank der Prager Künstler um Bartholomäus Spranger, Johannes Stradanus und Hans von Aachen der Themenkreis um *Pictura*, Minerva, Merkur und die Freien Künste frei entfalten. Claudia Andratschke spricht hier von der „Wiederkehr der *Pictura*-Allegorien“.³³⁸

Diese Bildwerke mit hochtheoretischer Aussage trieben die Nobilitierung der Künstler und ihres Handwerks voran. Allerdings zeigte sich der Maler meist nicht selbst im Kreis der Freien Künste, sondern wurde durch *Pictura* vertreten. Eine der frühesten Darstellungen des Malers selbst im Kreis der *artes liberales* stellt die *Allegorie der Künste* (Augsburg, Privatsammlung) von Hans Rottenhammer (1564-1624) dar. Hier sitzen Künste und Musen in einer weiten Landschaft. Geometrie, Musik und Poesie werden traditionell durch weibliche Personifikationen dargestellt. Bilderhauerei und Malerei aber werden durch Männer verkörpert. Laut Konečný stellte sich Rottenhammer aber im Maler an der Staffelei selbst dar.³³⁹ Indem Rottenhammer sich den allegorischen Mantel der *Pictura* überstreifte, reihte er sich in den Kreis antiken Denkens ein. Er sah sich als Mitglied der Freien Künste und stellte sich also auch so dar.

Der Themenkreis um *Pictura* und ihre Verbreitung im Kupferstich waren so wesentliche Bausteine zur Anerkennung der Malerei.

Im Folgenden sollen besondere Strategien aufgezeigt werden, deren sich die Maler in ihren Selbstbildnissen bedienten.

5.2. Darstellung des *ingenium*

Besonderen Wert legten die Künstler darauf, in ihren Selbstbildnissen ihr *ingenium* darzustellen. Der Begriff *ingenium* wurde in der Antike entwickelt. Wie so viele der damals entstandenen Termini ist er in seiner Bedeutung sehr vielschichtig und nicht mit einem einfachen Wort zu übersetzen. Vielmehr umfasst er ein komplexes theoretisches Konstrukt. So verstand Ovid *ingenium* als „dichterische Begabung“³⁴⁰, Plinius „als

³³⁸ Andratschke 2010, S. 218- 318; hier 318.

³³⁹ Siehe Konečný 2007, S. 96; Kat. Ausstl. Augsburg 2012, Nr. 68 (Gode Krämer); Tacke/Babin in Kat. Berlin erscheint demnächst.

³⁴⁰ Kayling 2003, S. 163.

Prinzip des Schöpferischen, des Erfinderischen im Bereich der Malerei“³⁴¹. Bereits hier zeigte sich die weitläufige Verwendung des vielseitigen Begriffs. Auch später verlor er nie an Bedeutung. So verwendeten auch spätantike Autoren wie Augustinus und Autoren des Mittelalters wie Isidor von Sevilla oder Hugo von Sankt Viktor diesen Begriff, um „natürliche Anlagen“ oder „Talent“ im Bereich der *artes liberales* und *mechanicae* zu beschreiben. Rüffer fasst *ingenium* im Mittelalter so: „*ingenium* bezeichnet Fähigkeiten, die einer Person von Natur aus gegeben waren, aber durch Übung durchaus verbessert werden konnten. Unter *ingenium* fallen alle Talente, die geistigen, die handwerklich-technischen und die handwerklich-künstlerischen.“³⁴² Zwar wurde bereits in der Antike bildenden Künstlern gelegentlich ein eigenes *ingenium* zugesprochen, doch Erwähnungen wie bei Plinius und Vitruv finden sich nur selten. Erst im 14. Jahrhundert sprachen wieder Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio Malern ein *ingenium* zu. So führt Boccaccio Giotto's Fähigkeit der täuschend echten Malweise auf sein *ingenium* zurück. Mit der Entwicklung einer Kunsttheorie bei Alberti und Brunelleschi wurde der Begriff des *ingenium* in den Diskurs eingeführt. Er wurde zwar zunächst in der Architektur gebräuchlich, doch überrascht dies wenig, galt diese doch als Mutter aller Künste. Einige Zeit später wurde auch Malern eine schöpferische, natürliche Begabung zugesprochen.³⁴³

Die Maler erkannten also, dass sie ähnlich Dichtern und Architekten (Baumeistern) ein *ingenium* besaßen. Aus dieser Erkenntnis, die sie von den Handwerkern unterschied, entstand das Bedürfnis, ihr *ingenium* auch bildnerisch darzustellen. Hierzu bot sich das Selbstbildnis mit seinen vielfältigen Möglichkeiten geradezu an. In der Folge entwickelten die Maler eine eigene ikonographische Sprache, um ihr *ingenium* darzustellen.

Als das wesentliche Zeichen des *ingeniums* des Künstlers gilt die *geniale Kopfwendung*. Von Giorgione geschaffen war sie besonders seit van Dyck Symbol „einer geistigen Eingebung im Allgemeinen und einer poetischen Inspiration im Besonderen“.³⁴⁴ Dessen Selbstbildnisse zeigen dieses Motivs am eindrucksvollsten (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum).³⁴⁵ Auch die Haartracht trug zum Ausdruck des *ingenium* des Künstlers bei. Volles Haar, häufig gelockt, wie van Dyck es besaß, wurde als *insigne*

³⁴¹ Kayling 2003, S. 163.

³⁴² Siehe hierzu Rüffer 2014, S. 75-84; hier: S. 75, sowie 519. Siehe auch Kemp 1977.

³⁴³ Wiemers 1996, S. 22; zum Begriff *ingenium* siehe Rüffer 2014, S. 75-84; ausführlich Kemp 1977.

³⁴⁴ Raupp 1984, S. 198.

³⁴⁵ Siehe ausführlich hierzu Kapitel 5.2.

virtutis verstanden und demonstrierte, wie das Haar des alttestamentlichen Helden Samson, „die inneren Werte“ des Künstlers.³⁴⁶

Auch die auf die Brust gelegte Hand ist Sinnbild des *ingenium*. Der Künstler brachte so sein „geistig-intellektuelles Wesen“³⁴⁷ zum Ausdruck. Damals ging man davon aus, dass das Herz Sitz der Gefühle wie des Verstandes war. So überrascht es nicht, dass die meisten der deutschen Maler des 17. Jahrhunderts in ihren Selbstbildnissen dieses Motiv verwendeten.

Zur Darstellung des *ingenium* waren auch Kenntnisse der Emblematik nützlich.

Grundlage war Cesare Ripas 1593 erstmals erschienenes Werk *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, kurz *Iconologia*. Dort beschrieb er über 1000 Personifikationen abstrakter Begriffe. 1603 folgte die erste mit 151 Bildern illustrierte Ausgabe.³⁴⁸ Ripa personifizierte hier Eigenschaften des Künstlers, wie *Capriccio*³⁴⁹ oder *Fantasia*, als Ausdrucksformen des *ingenium*. Ripa zeigte den *Capriccio* als einen mit einem bunten Gewand gekleideten Mann, auf dem Kopf einen mit Federn verzierten Hut. In seiner linken Hand hält er seine Sporen, in der rechten einen Blasebalg, mit dem er die Federn auf dem Hut in alle Richtungen bläst. Die Federn symbolisieren die wild sprießenden Gedanken, der Wind die Sprunghaftigkeit. Dieser Vorlage folgten Künstler wie Rembrandt nur zu gerne und zeigten auf ihren Selbstbildnissen die Hüte mit Federn geschmückt und demonstrierten so den bislang nur Dichtern vorbehaltenen „*furor poeticus*“.³⁵⁰ Die zahlreichen Rembrandtschüler sorgten für die Verbreitung dieses Motivs. Die Künstler suchten in der Kostümierung eine Nähe zu Theater und Dichtern, da die Dichtkunst zu den *artes liberales* zählte.³⁵¹ So finden sich einige dieser poetischen Selbstbildnisse auch unter den deutschen Künstlern.

Auch der Rembrandtschüler Christoph Paudiß wählte diese Kostümierung, wenngleich nicht gesichert ist, ob es sich bei diesen Bildnissen (**Abb. A 7- A10, Kat. Nr. A7-A10**)

³⁴⁶ Zur Haartracht der *virtuosi* siehe Raupp 1984, S. 124-126., hier zitiert S. 126.

³⁴⁷ Raupp 1984, S. 108.

³⁴⁸ Ripas Darstellungen der Personifikationen und Allegorien beruhten auf einer Vielzahl antiker Quellen. Allerdings erfand er selbst auch neue Sinnbilder. Siehe hierzu auch Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit, Hg. von Cornelia Logemann und Michael Thimann, Zürich-Berlin 2010.

³⁴⁹ Eine Übersetzung des umfassenden Begriffs ist schwierig und wohl am ehesten mit „sprunghafte Kreativität und willkürliche Einfälle“ (Kiefer 2003) zu fassen. Zu diesem Phänomen siehe Roland Kanz: *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock* (=Kunstwissenschaftliche Studien 103). Deutscher Kunstverlag, München u. a. 2003; sowie Ekkehard Mai, Joachim Rees (Hrsg.): *Kunstform Capriccio. Von der Grotteske zur Spieltheorie der Moderne* (=Kunstwissenschaftliche Bibliothek 6). König, Köln 1998.

³⁵⁰ Zum *furor poeticus* siehe Raupp 1984, S. 145.

³⁵¹ Dieser Begriff findet sich hauptsächlich bei Raupp. Raupp 1984, S. 168.

wirklich um Selbstbildnisse handelt. Auch der in Italien tätige Salomon Adler (**Abb. 1, Kat. Nr. 1**) nutzte diese Nobilitierungsstrategie.

Vielleicht entsprach die Verspieltheit dieser Bildnisse jedoch nicht dem ‚Tiefsinn‘ der Deutschen, sie waren vielleicht nicht ernsthaft genug. So konnten im Alten Reich bislang keine weiteren poetischen Selbstbildnisse gefunden werden.

5.3. Allegorien und Personifikationen im Selbstbildnis

Die gezielte Verwendung von Allegorien und Personifikationen im Selbstbildnis stellt eine weitere beliebte Nobilitierungsstrategie dar.

Unter einer Allegorie versteht man allgemein die Verbildlichung abstrakter Sachverhalte. Die Personifikation stellt als „Verbildlichung eines Begriffs durch eine Figur, die durch ihre Erscheinung, ihr Tun und ihre Attribute gekennzeichnet ist“ eine Sonderform der Allegorie dar.³⁵²

Diese Möglichkeit, abstrakte Sachverhalte bildlich darzustellen, unterstreicht den Anspruch des Künstlers, seine Gelehrsamkeit darzustellen und seine Kunst den *artes liberales* zuzuordnen. Auch ließen sich allegorisch heikle Themen leichter behandeln, ohne diese direkt anzusprechen.

Zahlreiche Künstler nutzten dies in ihren Selbstbildnissen. Hans-Joachim Raupp teilte 1998 die allegorischen Selbstbildnisse in zwei Gruppen ein, „porträthafte Selbstdarstellungen in allegorischem Kontext oder mit allegorischem Beiwerk“ sowie „allegorische Selbstdarstellungen ohne Porträtcharakter.“³⁵³ Diese eigentlich für die Graphik um 1600 getroffene Einteilung kann aber auch auf die Selbstbildnisse deutscher Maler des 17. Jahrhunderts übertragen werden.

Allerdings muss bei diesen Bildnissen der Öffentlichkeitsgrad bedacht werden. So waren Selbstbildnisse in Stammbüchern nur einem begrenzten Publikum sichtbar. Dieses setzte sich vorwiegend aus Künstler bzw. Kunstinteressierten zusammen. Selbstbildnisgalerien in Sammlungen von Fürsten und Königen waren ebenfalls einem begrenzten Publikum zugänglich. Je nach Aufbewahrungsort des Selbstbildnisses wurde es von unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten gesehen und bewertet. Vorwiegend handelt es sich bei diesem Publikum um Künstler und/oder kunstinteressierte Personen, wie Sammler und mögliche Auftraggeber, die einer höheren gesellschaftlichen Schicht angehörten und somit Einfluss auf

³⁵²Büttner/Gottdang 2006, S. 146.

³⁵³Raupp 1998, S. 177.

eine mögliche Veränderung des status quo der Künstler hatten. Wechselte ein Selbstbildnis den Aufenthaltsort, änderte sich auch der Kreis seiner Rezipienten.

Unter den gezeichneten Selbstporträts finden sich zahlreiche allegorische Bildnisse, die entweder in porträthaften Selbstdarstellungen die Person des Künstlers, seine persönlichen Probleme oder Situation thematisieren oder in allegorischen Selbstdarstellungen ohne Porträtcharakter nicht nur eine individuelle Situation thematisieren sondern auch den Berufsstand und Themen um den ‚Künstler an sich‘.

So zeichnete etwa C. Haepf (**Abb. 28, Kat. Nr. 28**) eine Allegorie auf die schwere Stellung des Künstlers in der Gesellschaft. Es ist das Bild eines gequälten Künstlers, der unter der Gesellschaft leidet, symbolisiert durch einen Satyr, der ihm bei lebendigem Leib die Haut abzieht. Georg Keller (**Abb. 40, Kat. Nr. 42**) zeichnete eine Allegorie auf die Vergänglichkeit des Ruhmes. Diese Angst sowohl vor dem Sterben als auch davor, als Künstler in Vergessenheit zu geraten, betrifft nicht nur Keller selbst sondern gilt für alle Künstler.

Johann Heintz (**Abb. 33, Kat. Nr. 35**) beklagte in seiner Allegorie auf das Alter, wie ihm die Sorgen des Älterwerdens den Beruf schwer machen. *Pictura* entreißt ihm Pinsel und Palette und verlässt ihn, den alten Maler.

Doch nicht nur Sorgen und Ängste thematisierten die Künstler in Allegorien. Joseph Heintz d.J. schuf ein allegorisches Selbstbildnis (**Abb. 32, Kat. 34**), das seine Inspiration und Liebe zur Malerei thematisiert. Der Künstler sitzt vor der Staffelei und malt. Vor ihm steht der kleine Amorknabe und berührt ihn mit einem Pfeil und entfacht in ihm so die Liebe zur Kunst. Das Thema der Künstlerinspiration findet sich auch auf dem eindrucksvollen Selbstbildnis von David Klöcker von Ehrenstrahl verbildlicht (**Abb. 17, Kat. Nr. 17**). Dort zeigt er sich in seinem Atelier vor einer Leinwand sitzend. Neben ihm stehen die Personifikationen der Eingebung und Malerei. Beide unterstützen den Künstler, leisten ihm göttlichen Beistand bei der Ideenfindung und helfen ihm bei der malerischen Umsetzung dieser Idee.

Seit der Renaissance stellten sich die Künstler vermehrt mit Personifikationen der Künste und antiken Gottheiten dar, da diese neben den Heiligen zu neuen Beschützern der Künstler geworden waren. So überrascht es wenig, dass sich viele deutsche Maler in ihren Selbstbildnissen in Begleitung antiker Gottheiten zeigten. Ungewöhnlich aber war die Wahl ihrer Begleiter. Sie wählten Chronos/Saturn, den Gott der Zeit. Dieser galt eigentlich als „klassischer Feind der Künste“³⁵⁴. Denn der Zahn der Zeit nagt buchstäblich an manchen

³⁵⁴Klemm 1986, S. 138. Siehe hierzu Arndt 1972.

Bildwerken. Firnisse dunkeln nach, Bauwerke werden zerstört und Skulpturen werden bröckelig.³⁵⁵ Auf der anderen Seite verstanden sich die Künstler als unter dem Gott Saturn geboren. Wie bereits im Kapitel *Selbstbildnis als Melancholiker* dargestellt, gehörte es zum Topos der Künstler Kinder des Gottes Saturn zu sein.

Zum ersten Mal begegnet uns Chronos/Saturn auf Johann Krieges Selbstbildniszeichnung von 1615 (**Abb. 44, Kat. Nr. 46**). Hier begleitet er den jungen Maler auf seinem Weg in das Zunfthaus. Chronos/Saturn kann „als Verkörperung der Zeit, die Lügen und den Neid durch ihre Entlarvung zu Fall“³⁵⁶ bringen. So wird er hier zum Bewahrer des Nachruhms.³⁵⁷ In dieser Funktion führt er Krieg in die Zunft ein. Um 1660 wählte Daniel Neuberger ebenfalls Chronos/Saturn als Beschützer (**Abb. 75, Kat. Nr. 87**), jetzt aber zusätzlich begleitet von Minerva. Seit Sandrarts 1644 entstandenem Gemälde *Saturn und Minerva beschützen die Kunst* (Wien, Kunsthistorisches Museum) war die Gemeinschaft beider Gottheiten als Beschützer der Kunst nichts Unübliches mehr. Chronos umarmt schützend das lorbeergekrönte Skelett Neubergers, während Minerva über den noch lebenden Künstler schützend ihr Schild hebt. Chronos/Saturn wird seinen Ruhm nach seinem Tod bewahren, Minerva ihn zu Lebzeiten vor Neid und Unwissenheit aber auch vor Stolz und Hochmut schützen. Beide Gottheiten begleiten Daniel Neuberger auch auf seinem zweiten Selbstbildnis, das (**Abb. 76, Kat. Nr. 88**) seine eigenen Vergöttlichung, seine Apotheose, zeigt. Hier legen sie ihre Hände schützend auf die Büste Neubergers, die von zwei Putten mit Lorbeerkränzen und Girlanden geschmückt und emporgehoben wird.

Auch Joseph Werner d. J. zeigt sich auf seinem 1662 geschaffenen Selbstbildnis (**Abb. 107, Kat. Nr. 121**) bewandert in Allegorien. Er präsentiert hier dem Betrachter eine überdimensional große, allegorische Zeichnung. Auf einem gezähmten Löwen reitet ein lorbeergekrönter Putto mit einem Grabstichel. Die Zügel des Löwen führt ein zweiter Putto mit Füllhorn und Lanze. Ein dritter Putto hält in der linken Hand Pinsel und Palette und verweist mit der rechten Hand auf den Tempel der Ehre im Hintergrund. In dieser allegorischen Szene steht der reitende Putto für Werners Selbstbeherrschung wie auch seinen Genius. Der Putto mit Füllhorn und Lanze ist die *Honos*, während der Putto mit Pinsel und Palette *Pictura* versinnbildlicht. In ihrer Gesamtheit verbildlichen sie den lateinischen Sinnspruch unterhalb des Bildes: *Den ungezähmten Löwen führt der zähmende Genius mit Tugend [und Selbstbeherrschung], oh wohlwollende Malerei, zum Tempel der Ehre.*

³⁵⁵Siehe hierzu Arndt 1972. Arndt betont aber, ihm sei mit Ausnahme von William Hogarths Radierung *Time Smoking a picture* von 1761 keine Darstellung begegnet, auf der Chronos als Feind der Malerei dargestellt wird.

³⁵⁶Schreurs 2009, S. 60.

³⁵⁷Siehe dazu auch Klubansky 1990, S. 307-314.

Der spielerische Umgang mit Allegorien gehörte zu den Voraussetzungen eines wahrhaft gelehrten Künstlers. So zeigten sich auch die deutschen Maler des 17. Jahrhunderts versiert und kundig. In einigen ihrer Selbstbildnisse zeigt sich ihr geradezu spielerisches Vergnügen, neue Bildmotive zu schaffen. Dabei gelangen ihnen einzigartige Meisterwerke wie Werner mit seinem Selbstporträt.

5.4. Malutensilien – Pinsel und Palette versus Zeichenstift

Den Malutensilien Pinsel, Palette und Zeichenstift wird eine besondere Bedeutung innerhalb der Nobilitierungsstrategien zugesprochen, sind sie doch typische Insignien des Malerberufs. Zahlreiche deutsche Maler des 17. Jahrhunderts wählten dieses Attribut.

Pinsel und Palette als Attribute fanden sich bereits auf antiken Selbstbildnissen, die den Maler bei der Arbeit zeigen. Im Mittelalter lebte diese Tradition fort. Auch in dieser Zeit waren Bildnisse des Künstlers bei der Arbeit beliebt, wenn es sich hierbei auch nicht um autonome Selbstbildnisse handelt, sondern um in einen größeren Kontext eingebundene Bildnisse. Mit dem Aufkommen der autonomen Selbstbildnisse in der Renaissance konzentrierten sich die Künstler jedoch zunächst auf das repräsentative Brustbild. Endlich bildwürdig, suchten sie sich den Adeligen im Bildnis anzugleichen und verzichteten so auf Attribute ihres Berufs, die ihren eigentlichen sozialen und gesellschaftlichen Stand symbolisierten. Bald schon wurde der Hand eine wesentliche Rolle zugewiesen. Die Hand transportiert ja den Intellekt des Künstlers, sie ist das ausführende Organ, weshalb sie auch *manus docta*, die gelehrte Hand genannt wird. Mit ihr malt der Künstler. So wurden dann auch die Malutensilien bildwürdig, was eine neue Revolution bedeutete. So zeigte sich etwa der Münsteraner Ludger Tom Ring d.J. (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) 1547 mit Pinsel und Palette. Auch Lukas Cranach d. Ä. stellte sich bewusst als Maler dar. Zwar arbeiteten Maler mit den Händen, aber sie scheuten nicht mehr, sich mit ihren Insignien darzustellen.

Anfang des 17. Jahrhunderts aber verzichteten die Maler wieder auf Malutensilien. Der Flame Anthonis van Dyck schuf inspiriert vom englischen Adeligen, der sich als kunstinteressiert verstand und zuweilen als Maler-Dilettant tätig war, den Darstellungstypus des *virtuoso*. Jetzt verwiesen nur Symbole und Allegorien auf den Beruf. Minerva-Büsten und Zeichnungen sind so auch als Hinweise auf den erlernten Beruf des Dargestellten zu verstehen. So wählte auch der teutsche Joachim von Sandrart (**Abb. 94, Kat. Nr. 107**) eine Minerva-Büste als Symbol. Matthäus Merian d.J. (**Abb. 61, Kat. Nr. 69**) und Johann de Pay (**Abb. 12, Kat. Nr. 12**) halten dagegen eine Zeichnung in den Händen.

Diese Darstellung als *virtuoso* wurde bald zur Modeerscheinung unter Künstlern. Sie findet sich auch bei deutschen Künstlern, die weniger begabt waren und sich durch die *imitatio* dieses Typus in den Schatten der Großen stellen wollten wie Johann Atzelt (**Abb. 7, Kat. Nr. 7**). Doch diese Mode hielt sich nicht lange, schon bald kehrten Pinsel und Palette auf die Leinwand zurück. So hält der Hofmaler Wolfgang Heimbach (**Abb. 30, Kat. Nr. 30**) auf seinem 1660 entstandenen Selbstbildnis demonstrativ Pinsel und Palette in Händen. Auf dem 1663 entstandenen Selbstbildnis von Johann Ulrich Mayr (**Abb. 56, Kat. Nr. 63**) liegen Pinsel und Palette auf einem Regalbrett.

Viele deutsche Maler des 17. Jahrhunderts wählten als Werkzeug auch den Zeichenstift, um den *disegno* zu hervorzuheben. Bereits im 15. Jahrhundert beschrieb der italienische Maler und Theoretiker Cennino Cennini (ca. 1370-1440) in seinem *Libro dell'arte o trattato della pittura* die Zeichnung als Grundlage der Kunst. Im Laufe der folgenden Jahrzehnte gehörte das Zeichnen in Florenz zum festen Bestandteil der künstlerischen Arbeitspraxis. Mehr als 100 Jahre nach Cennini hob Giorgio Vasari (1511-1574) das Zeichnen auf einen gottähnlichen Thron. Er stellte die Zeichnung als ein allen anderen „Gattungen übergeordnetes Prinzip“³⁵⁸ dar, das er „weitgehend mit den im Intellekt des Künstlers eingeschriebenen Vorstellungen parallelisiert[e]“.³⁵⁹ In der Zeichnung manifestierte sich also seiner Einschätzung nach das gesamte Können und Wissen des Künstlers.³⁶⁰ Viele Künstler in Renaissance und Manierismus zeigten sich in Folge mit dem Zeichenstift, so auch Parmigianino (1503-1540) in seinem 1524 entstandenen Selbstbildnis im Konvexspiegel (Wien, Kunsthistorisches Museum). Auch Tizian (um 1488-1574) hielt auf seinem in den 1540er Jahren entstandenen Selbstbildnis (Rom, Privatsammlung) den Zeichenstift und ein Zeichenbrett in den Händen.³⁶¹

Selbstverständlich verzichteten auch die deutschen Maler des 17. Jahrhunderts nicht darauf, sich im Zeichnen zu üben und als Zeichner darzustellen. So sitzt Melchior Roos in seiner Zeit an der Haager Akademie versunken ins Zeichnen an einem Tisch (**Abb. 89, Kat. Nr. 101**). Auch den Schlesier Michael Willmann sehen wir beim Zeichnen (**Abb. 110, Kat. Nr. 124**). Eines der herausragendsten Selbstbildnisse eines deutschen barocken Künstlers beschäftigt sich mit dem *disegno*. Es ist das des Augsburger Malers Johann Ulrich Mayr von 1650 (**Abb. 55, Kat. Nr. 62**). Mit einer Hand umfasst er eine Büste und balanciert dabei zwischen seinen Fingern einen Zeichenstift. So weist er auf die Einheit von Bildung (antike Büste),

³⁵⁸Pfisterer 2011, S. 95 (Rosen).

³⁵⁹Pfisterer 2011, S. 95 (Rosen).

³⁶⁰Siehe Kemp 1974.

³⁶¹Siehe hierzu Kat. Ausstl. Berlin 2007, S. 74f, Nr. 9 (KG).

disegno (Zeichenstift) und seinen eigenen intellektuellen Fähigkeiten (*docta manus*) hier. Er inszenierte sich so als „humanistisch gebildeter Theoretiker“³⁶², der sich fortwährend in der Zeichenkunst übt, und so seine eigene Ideen formen kann. Das *disegno* war Mayr so wichtig, dass er es auch dreizehn Jahre später wieder auf einem Selbstbildnis thematisierte (**Abb. 56, Kat. Nr. 63**).

Zuweilen ersetzte die Zeichnung den Zeichenstift. So zeigte Anthonis van Dyck seine *virtuosi* in der *Iconographie* gerne als mit der Lehre des *disegno* vertraute Kunstkenner. Doch van Dyck griff auf das Ergebnis, also die Zeichnung zurück, statt das Werkzeug des Zeichnens, den Stift, als Attribut zu wählen. So ließ van Dyck Lucas van Uden in der *Iconographie* dem Betrachter eine fertige Zeichnung präsentieren, während Jacob Jordaens ein leeres Blatt in der Hand hält und so seine „Fähigkeiten [zur] ideellen Konzeption“ demonstrierte.³⁶³ Dieses demonstrative Vorzeigen einer Zeichnung übernahmen viele Künstler des Alten Reichs, wie Matthäus Merian d.J. auf seinem Selbstbildnis (**Abb. 61, Kat. Nr. 69**) von ca. 1655 ebenso wie Johannes de Pay (**Abb. 12, Kat. Nr. 12**).

Einen besonderen Platz aber nimmt das Selbstbildnis von Joseph Werner d. J. von 1662 (**Abb. 107, Kat. Nr. 121**) ein. Die überdimensionale Zeichnung auf der Staffelei hinter ihm nimmt den größten Teil des Bildes ein und demonstriert so die Vorherrschaft des *disegno*. Sein gesamtes Wissen und Können kulminierten in diesem Höhepunkt deutscher Selbstbildnisse. Die Nobilitierung des *disegno* von Vasari und seinen Anhängern wertete die Farbe allerdings ab. Vasari unterstellte den venezianischen Malern wie Tizian sogar, dass sie nicht gezeichnet hätten, was die Qualität ihrer Werke erheblich beeinträchtigte. In Frankreich lebte dieser andauernde Streit um 1670 wieder auf. Dem Primat der Zeichnung wurde die Farbe als sinnliches Element gegenübergestellt. Nach Klingsöhr-Leroy schlug sich dieser Disput auch in den Selbstbildnissen der Franzosen nieder. So zeigten sich ihrer Ansicht nach die Anhänger des *disegno* mit einer Zeichnung oder einem Zeichenstift, während sich die Anhänger des *colore* mit Pinsel und Palette zeigten.³⁶⁴

Etwa zur gleichen Zeit äußerte sich im Alten Reich Joachim von Sandrart als erster Deutscher kunsttheoretisch. Zwar betonte Sandrart in seiner 1675 erschienen *Teutschen Academie* durchaus die Wichtigkeit der Farbe,³⁶⁵ doch fehlt weitgehend eine weitere Diskussion über kunsttheoretische Grundlagen im Alten Reich. Interessanterweise finden sich im letzten

³⁶²Vignau-Wilberg 1997, S. 181. Leon Battista Alberti ist der erste, der beschrieb, wie ein Maler sein muss. „Er [der Künstler] muß hochgebildet sein, die Geometrie beherrschen, die Natur studieren, mit Literatur vertraut sein, sowie das Leben der Menschen beobachten.“ (Vignau-Wilberg 1997, S. 182).

³⁶³Siehe hierzu Raupp 1984, S. 81-87, hier zitiert, S. 86.

³⁶⁴Siehe Klingsöhr-Leroy 2002, S.142- 194.

³⁶⁵Zu Sandrarts Stellung zur Farbe siehe Kurbjuhn 2014, S. 160-162.

Drittel des Jahrhunderts hauptsächlich Selbstbildnisse mit Pinsel und Palette. Offensichtlich wurde diese Art der Darstellung in dieser Zeit bevorzugt. Sie steht jedoch ganz im Gegensatz zu der im Alten Reich um 1673 einsetzenden Akademiebewegung, die ja das Zeichnen als intellektuellen Ausdruck der Malerei förderte. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang auch deutsche Selbstbildnisse, auf denen sich der Maler sowohl mit Zeichenstift zeigt, aber auch Pinsel und Palette nicht weit entfernt sind. So stellte sich Johann Ulrich Mayr zwar auf seinem 1663 entstandenen Selbstbildnis zeichnend dar, aber hinter ihm liegen griffbereit Pinsel und Palette.

5.5. Der japonse Rok als Attribut der Nobilitierung

Kleider machen Leute. Die richtige Kleiderwahl hatte und hat schon immer einen entscheidenden Einfluss auf die Außenwirkung eines Menschen und beeinflusst seine gesellschaftliche Anerkennung. So liegt es nahe, dass auch Maler spezifische Kleidung und deren Bedeutung in ihren Selbstbildnissen nutzten.³⁶⁶ Die Frage nach der Kleidung der Maler auf Selbstbildnissen wurde immer wieder angeschnitten. So gehört laut Raupp vornehme Kleidung zum *Typus des tätigen Malers an der Staffelei*. Er geht sogar so weit zu sagen, dass „wo immer ein Maler sich in Arbeitstracht zeigt, handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um eine sittenbildliche Künstlerdarstellung.“³⁶⁷ Als Beispiel für eine solche Darstellung führt Raupp Pieter Bruegels Zeichnung *Maler und Käufer* (Wien, Albertina) an. Das Stück, das einen Maler im Malerkittel zeigt, sei nicht als „Bildnis oder Selbstbildnis“ zu betrachten, sondern vielmehr als „satirisches Lehrstück“.³⁶⁸ Einzig Rembrandt und seine Schüler brechen seiner Meinung nach diese Tradition, indem sie einen Untertypus schaffen und sich in der „Gestalt des Malers als „schlichter“ Handwerker“³⁶⁹ zeigen. „Der Maler und seine Tätigkeit werden unmittelbar, ohne literarisch-allegorische Überhöhung, ohne nobilitierende Bildnisformel dargestellt.“³⁷⁰ So zeigt sich Rembrandt auf seinem Selbstbildnis von 1660 (Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis) im Arbeitskittel mit Pinsel, Palette und Malerstab vor einer Staffelei stehend und präsentiert sich so als „*pictor vulgaris*“³⁷¹. Auf diese Weise kann er seine „Opposition gegen den zunehmenden Einfluss der

³⁶⁶Siehe Zitzlsperger 2008.

³⁶⁷Raupp 1984, S. 43.

³⁶⁸Ebd. Anmerkung 96.

³⁶⁹Raupp 1984, S. 179.

³⁷⁰Raupp 1984, S. 179.

³⁷¹Ebd.

akademischen Anschauung“³⁷², die das Ingenium des Künstlers kritisiere, demonstrieren.³⁷³

Viele von Rembrandts Schülern folgen diesem Darstellungstypus. So zeigt sich Carel Fabritius (1622-1654) um 1650 ebenfalls im Malerkittel.

Es fällt jedoch auf, dass eine Vielzahl deutscher Maler auf ihren Selbstbildnissen über dem Hemd einen bequemen und prachtvollen Hausmantel trug, also keinen Malerkittel. Dieses Phänomen lässt sich nicht nur bei deutschen Malern beobachten, sondern auch bei ihren europäischen Zeitgenossen. Bisher stellte sich die Forschung die Frage nach der Bedeutung der Hauskleidung im Künstlerbildnis nicht. Lediglich fand sich die allgemeine Aussage, Hauskleidung sei ein typisches Kleidungsstück für Künstlerselbstbildnisse.³⁷⁴

Da das Tragen von Kleidern in der Frühen Neuzeit reglementiert war bzw. bestimmte Kleidungsstücke bestimmten Gruppen zugeordnet wurden, muss hier zunächst auf eigentliche Bedeutung und Zugehörigkeit des Hausmantel eingegangen werden, bevor die Adaption durch die Maler besprochen werden kann.

1993 stellte Roland Kanz fest, dass das Hausgewand „die typische Kleidung eines intellektuell oder künstlerisch tätigen Mannes ist.“³⁷⁵ Andrea von Hülsch-Esch legte 1998 dar, dass sich die Gruppe der Gelehrten auf internationaler Ebene im Mittelalter fast identisch kleidete. Sie alle trugen ähnlich der Priestertracht ein langes Obergewand mit Kopfbedeckung. Die Disziplinen dieser Gelehrten, Mediziner, Juristen und Theologen gehören allesamt zu den *artes liberales*. Die bildliche Darstellung im Gelehrtenhabitus war weit verbreitet.³⁷⁶ Das erste profane Gelehrtenbildnis entstand um 1400 und zeigte den Gelehrten und Dichter Francesco Petrarca (1304-1374) in seiner Studierstube (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt). Inmitten seiner Bücher sitzt er an seinem Schreibpult. Er hüllt sich in einen weiten Mantel, auf dem Kopf trägt er eine Mütze. In spätmittelalterlichen Miniaturen findet sich eine Vielzahl von Darstellungen Gelehrter in ähnlicher Kleidung. Auch in den folgenden Jahrhunderten zeigten sich Gelehrte gerne mit Barett und Schube, einem mantelähnlichen Überwurf mit Pelzverbrämung, wie Erasmus von Rotterdam (Paris, Musée du Louvre). Im Barock stellten die „Gelehrten im Schlafrock“ nach Marian Füssel eine Besonderheit „in der Ikonographie der Gelehrtenkleidung“ dar.³⁷⁷ Tatsächlich sind aus dem 18. Jahrhundert die meisten dieser Bildquellen bekannt. Füssel zufolge wurde das Tragen „von kostbaren, häufig aus indischen oder asiatischen Stoffen

³⁷²Ebd.

³⁷³Siehe Raupp 1984, S. 179ff; 36-39; 193-205.

³⁷⁴De Winkel allerdings befasste sich ausführlich mit der Kleidung Rembrandts auf seinen Selbstbildnissen. Siehe Winkel 2006, S.135-186.

³⁷⁵Kanz 1993, S. 69.

³⁷⁶Siehe Hülsen-Esch 1998, sowie Schwinges 2010.

³⁷⁷Füssel 2010, S. 132.

gefertigten Morgenröcken“ erst im 18. Jahrhundert Mode unter Professoren, Gelehrten und Studenten.³⁷⁸ Doch bereits im 17. Jahrhundert finden sich Darstellungen von Gelehrten in Hausmänteln aus kostbaren Stoffen wie von Jacob van Spreeuwen (Amsterdam, Rijksmuseum) oder Nicolaes Maes (Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum) aus den 1640ern und 1650er Jahren. Dort sehen wir den Gelehrten auf einem Lehnstuhl in seinem Studiolo sitzend, bekleidet mit Hausmantel und Kappe. Die Geschichte des Hausmantels, vom 17. bis zum 19. Jahrhundert auch *robe de chambre* genannt, als Kleidungsstück der Gelehrten beginnt also früher.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gelangte durch die Niederländisch-Ostindische Handelskompagnie ein neues Kleidungsstück an die europäischen Höfe: der Kimono. Dieser war in Japan das Hauptgewand.³⁷⁹ Der unter den Bezeichnungen *japon*, *japonse rok* oder *kamerjapon* bekannte Mantel war zunächst dem Hof und einer kleinen Elite vorbehalten und galt als Statussymbol. Die hohe Qualität und aufwendige Verarbeitung von Seide und Baumwolle waren in Europa unerreicht, weshalb die Nachfrage nach diesem Gut schnell anstieg. Zudem erkannte man schnell die Vorzüge dieses Kleidungsstückes im Winter: Es wärmte! So importierte man das farbenfrohe Gut aus Japan in großen Mengen. Allein im Jahr 1668 wurden 2332 Kimonos aus Japan nach Europa verschifft. Die Nachfrage stieg und führte zu preiswerteren, aber minderwertigen Nachahmungen aus Indien und Europa. Dabei wurde aus dem Hauptgewand der Japaner ein Hausmantel im Schnitt des Kimonos, der besonders als höfische Hauskleidung sehr beliebt war, wie die Darstellung eines jungen Mannes in der *Robe de Chambre* von Lean Le Pautre (London, The British Museum, Prints and Drawings) zeigt.³⁸⁰ „Trotz der Popularisierung des Kimonos galt der Besitz qualitativ hochwertiger Einzelstücke weiterhin als Statussymbol.“³⁸¹ So verwundert es wenig, dass sich hochstehende Persönlichkeiten gerne im *japonse Rok* porträtieren ließen.³⁸² So ließ sich auch Samuel Pepys, Staatssekretär im englischen Marineamt, Präsident der Royal Society und Abgeordneter des englischen Unterhauses, 1666, als er einen bemerkenswerten Aufstieg innerhalb der englischen Gesellschaft vollzogen hatte, auf einem Porträt in seiner *robe de chambre* darstellen (London, National Portrait Gallery). Nach Tutsch waren solche Porträts für den privaten Bereich bestimmt gewesen.³⁸³

³⁷⁸Füssel 2010, S. 132f.

³⁷⁹Loschek 2011, S. 296. Es fehlt noch an genaueren Untersuchungen zur Europäisierung des Kimonos.

³⁸⁰Siehe Loschek 2011, S. 245f, Winkel 2006, S. 158-169.

³⁸¹Ufer 2008, S. 258.

³⁸²Zur Entwicklung des Kimonos siehe Ufer 2008, S: 256-259.

³⁸³Tutsch 1995, S. 53.

In Selbstbildnissen aus ganz Europa tauchte der Kimono ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf. Niederländische Maler wie Jan Lievens (1607-1674) nutzten das höfische Kleidungsstück als Nobilitierungsstrategie. Lievens Selbstbildnis (London, National Gallery), das um 1644 entstand, ist vielleicht eines der ersten seiner Art.

Auch geadelte, französische Künstler wie Charles Le Brun (1619-1690) griffen gerne in ihren Selbstbildnissen (Paris, Musée du Louvre) auf das höfische Negligé zurück. Le Brun, 1662 in den Adelsstand erhoben und Hofmaler in Versailles, stand als Mitglied des Hofes ein solcher Mantel zu. Zahlreiche Mitglieder der *Academie de peinture et sculpture* nutzten dieses Kleidungsstück. In ihrer Studie zum französischen Künstlerbildnis geht Klingsöhr-Leroy allerdings leider weder auf die Bedeutung dieses Kleidungsstückes noch auf seine Geschichte ein.

Hauskleidung erlaubte dem Maler „eine freiere, persönlichere Charakterisierung“³⁸⁴ als die „durch Mode und Standesrücksichten festgelegte, offizielle Kleidung“³⁸⁵. Hier konnte sich der Maler einem Edelmann gleich in kostbare Stoffe hüllen. Vor allem aber konnten sich Maler in Hausmänteln den Gelehrten darstellungen angleichen und so ihre Stellung als *pictores docti* unterstreichen. So zeigte sich Johann Ulrich Mayr (**Abb. 53 I-IV, Kat. Nr. 60**) in seinem einem Gelehrten würdigen Studiolo mit Hausmantel. Seine Inszenierung erinnert damit sehr an Petrarca. Im Selbstbildnis des Matthäus Merian d.J. (**Abb. 61, Kat. Nr. 69**) unterstreichen Hausmantel wie Philosophenbüste seinen Status als gelehrter Maler.

Der gebürtige Danziger Salomon Adler wählte für seine Selbstinszenierung in den Jahren 1660, 1680 und 1690 den Kimono als Hauskleidung (**Abb. 2, Kat. Nr. 2, Abb. 4, Kat. 4**). Stets zeigte er sich in einem auffälligen, farbigen oder gemusterten Mantel und betonte seinen Hang zur Exzentrizität.

Johann Heinrich Roos wählte einen mit Spitze verzierten, seidenen Hausmantel für sein letztes, 1682 entstandenes Selbstbildnis (**Abb. 88, Kat. Nr. 100**). Schon knapp dreißig Jahre zuvor, 1656, hatte er einen Hausmantel gewählt, damals rot mit gelbem Innenfutter (**Abb. 86, Kat. Nr. 98**). Der Kimono entsprach seinem Bedürfnis nach einer prunkvollen, aber eleganten Inszenierung, die ihn in seinen Anfangsjahren einem Aristokraten gleich erscheinen lassen sollte. In seinem letzten Selbstbildnis aber verbildlicht der Mantel seine Gelehrtheit und deutet so seinen Wunsch nach Nobilitierung an.

Hausmäntel, besonders der *japonse rok*, stellten eine besonders interessante Variante der Nobilitierungsstrategien dar. Sich verkleidet darzustellen, war den deutschen Maler des 17.

³⁸⁴Kat. Ausstl. Braunschweig 1980, S. 56.

³⁸⁵Ebenda.

Jahrhunderts zu spielerisch. Ein prachtvoller Hausmantel dagegen ließ sie ernst und würdevoll erscheinen und unterstrich ihre Gelehrsamkeit. Somit war er prädestiniert, zu einem bevorzugten Kleidungsstück deutscher Maler des 17. Jahrhunderts zu werden.

6. Hofmaler oder Zunftmaler? Der soziale Status und die Wahl des Typus

Bislang interessierte sich die kunsthistorische Forschung nur bedingt für die Situation deutscher Künstler des 17. Jahrhunderts. Dementsprechend wartet die Forschung noch auf umfassende Bearbeitungen von Quellenmaterial wie Lebensberichten, Auswertung der Zunftordnungen, Forschungen zum Migrationsverhalten der Künstler und Untersuchungen zu den Verlagerungen der Kunstzentren, um nur einige der unbearbeiteten Forschungsfelder zu nennen.³⁸⁶ Eine erste Lücke füllt nun die Edition der Zunftordnungen für Maler bis um 1800³⁸⁷, die die Grundlage für zukünftige Forschungen bildet. Auch die Edition der archivalischen Quellen der am kurtrierischen Hof von 1629 bis 1794 tätigen Hofkünstler von Jens Fachbach³⁸⁸ wird in diesem Zusammenhang von Bedeutung werden, da Fachbach hier eine grundlegende Neudefinition des Begriffs Hofkünstler³⁸⁹ erarbeitet.

„Die Malerei [war in der Frühen Neuzeit] keine freie Kunst, sondern ein Handwerk.“³⁹⁰ So war der frühneuzeitliche deutsche Maler kein Künstler, sondern Handwerker, dessen Ausbildung in der Werkstatt seines Meisters begann. Nach vier bis sechs Jahren hatte der Lehrling den Stand des Gesellen erreicht und begab sich auf eine mehrere Jahre andauernde Wanderschaft in die großen europäischen Kunstzentren. Viele Künstler konnten auf diesen Reisen Kontakte zu weltlichen oder geistlichen Höfen knüpfen und blieben nicht selten in deren Einflussgebiet. Nach der Walz standen die jungen Gesellen vor der Wahl, sich in einer Stadt niederzulassen oder an einem Hof zu arbeiten. Die „protoabsolutistischen Höfe“³⁹¹ wie Landshut, München, Stuttgart, Dresden und Prag boten Malern bereits um 1600 ein reiches

³⁸⁶Andreas Tacke gibt in seinem 1997 erschienenen Aufsatz „Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts.“ einen umfassenden Überblick über noch ungeklärte Fragen zur deutschen Kunst dieser Zeit. Siehe Tacke 1997.

³⁸⁷Siehe Anmerkung 295.

³⁸⁸Siehe Fachbach 2017.

³⁸⁹Das bislang viel zitierte, leider nie revidierte Werk Martin Warnkes wird als überholt eingestuft. Warnke lieferte zwar eine grundlegende, jedoch nicht quellenbasierte Arbeit. Er konsultierte im wesentlichen Vasari und beschränkte sich auf die italienischen Ausnahmekünstler wie Michelangelo oder Leonardo da Vinci. Siehe Warnke 1996. Die Arbeit von Herbert Haupt hat zudem gezeigt, dass der Begriff des Hofkünstlers keine ausreichende Bezeichnung für die am Hof tätigen Künstler bzw. Handwerker ist, sondern man vom ‚hof- und hofbefreiten Handwerk‘ sprechen muss. Siehe dazu Tacke 2012b, S. 101, Anm. 5; siehe Haupt 2007.

³⁹⁰Tacke 2005, S. 79.

³⁹¹Prange 2008, S. 491.

Aufgabenfeld und zogen Künstler wie Hans von Aachen, Joseph Heintz d. Ä. und andere in ihren Bann.³⁹² Die Situation dieser Hofkünstler war eine gänzlich andere als die der Künstler in der Stadt. „Am Hofe ist der Künstler nicht nur zunftfrei, sondern dort leistet[e] er auch erst den Tugenddienst, der seine literarische und faktische Nobilitierung³⁹³ möglich macht[e]. Die "Hoffreiheit" erh[ob] den Künstler aller "bürgerlichen Beschwerden", macht[e] ihn exempt.“³⁹⁴ Doch auch diese hervorgehobene Stellung als „Appelles am Fürstenhof“³⁹⁵ war nicht ungetrübt von Zwängen. Er unterlag stets den Launen und Wünschen seines Dienstherrn, auch wenn Martin Warnke herausstellte, dass die Bindung des Hofkünstlers an einen Hof ihn künstlerisch nicht so stark einschränkte, wie es unter den Zünften der Fall war.³⁹⁶

Entschied sich der Künstler nicht für ein Leben am Hof, kehrte er nach der Gesellenzeit in seine Heimatstadt zurück oder ließ sich in einer anderen Stadt mit profitablerer Auftragslage nieder. Dort musste er sich aber den Zünften und ihren Ordnungen unterwerfen und zur Erlangung des Meisterrechts zunächst ein sogenanntes Probestück³⁹⁷ anfertigen. Erst danach durfte er eine eigene Werkstatt gründen. Die Zünfte wachten streng über die Ansiedlung neuer Künstler.³⁹⁸ Nicht selten verhinderten hohe bürokratische Hürden die Entfaltung eines konkurrenzfähigen, freien Kunstmarktes. Die Zünfte regelten von der Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses³⁹⁹ bis hin zur Größe der Werkstatt schlechthin alles. Verstöße gegen die Zunftordnungen wurden hart geahndet.⁴⁰⁰ Manche Maler sahen dieses Verfahren allerdings durchaus auch „als Schutz vor ungeliebter Konkurrenz“.⁴⁰¹

³⁹²Siehe u.a. Kat. Ausstl. Coburg 2010.

³⁹³Der Begriff *Nobilitierung* bezeichnet eigentlich den rechtlichen Vorgang der Erhebung in den Adelsstand. Nobilitierung meint hier jedoch nicht ausschließlich den gesellschaftlichen Adel, sondern auch den geistigen Adel. Die Maler, die ihre Kunst als *nobilis*, also edel, bezeichneten, wollten nicht mehr als Handwerker angesehen werden, sondern aufgrund ihrer Fähigkeiten und Leistungen gesellschaftlich und geistig anerkannt werden. Zur Nobilitierung der Malerei um 1700 siehe Weber 2006.

³⁹⁴Warnke 1985, S. 10f. Zur Stellung spätmittelalterlicher Hofkünstler siehe Eichberger/Lorentz/Tacke 2017.

³⁹⁵Titel der Ausstellung der Veste Coburg. Siehe Kat. Ausstl. Coburg 2010.

³⁹⁶Siehe Warnke 1985.

³⁹⁷Die Probe- oder auch Meisterstücke wurden in den Rathäusern der Städte gesammelt. Mit dem Ende des Alten Reiches wurden diese Sammlungen jedoch weitestgehend verkauft. Bislang fehlt es noch an einer umfassenden Aufarbeitung der Bedeutung der Probestücke im Alten Reich. Der Aufsatz von Gerhard Kölsch zu den Frankfurter Probestücken ist bislang singulär (siehe Kölsch 2005). Mit Spannung darf deshalb die Dissertation von Elke Valentin (Stuttgart) erwarten werden, die sich mit der Nürnberger Rathaussammlung und deren Rekonstruktion beschäftigt.

³⁹⁸Zu den Zünften allgemein siehe Kluge 2007.

³⁹⁹Zur Ausbildung siehe auch Morsbach 2010, S. 49-52.

⁴⁰⁰Tacke 1998, Tacke 1997, Morsbach 2010, S. 49-52; Tacke 2012b, S. 102.

⁴⁰¹Tacke 2005, S. 77. Es fehlt jedoch an Darstellungen, wie die Künstler die Zunft selbst sahen. Eine erste Beurteilung liefert hier sicherlich das Projekt der Edition der Zunftordnungen des Alten Reichs.

Doch wie Ursula Timann 2014 darlegte, war die Scheidung von zünftisch organisierten Künstlern und Hofkünstlern nicht so streng. Vielmehr gab es eine Reihe von Künstlern, die „gemischte Karrierewege“ verfolgten und sowohl in der Stadt als auch am Hof arbeiteten.⁴⁰² Die gesellschaftspolitischen Umstände des 17. Jahrhunderts behinderten die freie Entfaltung der Kunst. So lautet noch immer die landläufige Meinung. Sicher erschwerte der Dreißigjährigen Krieg, der mit dem Prager Fenstersturz und dem Böhmischem Aufstand 1618 seinen Anfang nahm, die Arbeitsbedingungen der Künstler. Der Krieg veränderte das Alte Reich und das Leben der Bevölkerung dramatisch. Er „nötigt[e] den Künstler zum „Orts-oder gar Berufswechsel“⁴⁰³. Wanderungen gehörten zwar seit je her zur Ausbildung der Künstler, doch die Migration⁴⁰⁴ nahm nun extrem zu. Sie wanderten nun den Kunstzentren hinterher, die sich je nach Kriegsverlauf änderten. Joachim von Sandrart berichtete in seiner *Teutschen Akademie* von zahlreichen Künstlern, die der Krieg zum Umherziehen gezwungen hatte oder sogar zur Aufgabe des Berufes. Dennoch bedeutete der Krieg nicht zwangsläufig den Verfall der Kunst im gesamten deutschen Raum. Denn auch in Kriegszeiten konnten viele Maler ihrem Beruf nachgehen, indem sie von Ort zu Ort zogen, oder sich in Gebiete zurückzogen, die vom Krieg weniger oder gar nicht betroffen waren. Bekanntlich zerfiel der Dreißigjährige Krieg in Einzelkriege, wodurch einige Regionen stärker vom Krieg betroffen waren als andere.⁴⁰⁵ So gab es immer wieder Regionen, die sich schnell von den Heimsuchungen der Soldaten erholt hatten und so Künstler für den Wiederaufbau engagierten.

Nach Ende des Krieges versuchten einige Künstler, die Gunst der Stunde zu nutzen und alte gesellschaftliche Strukturen aufzureißen, die sie in ihrer Entfaltung bisher eingengt hatten. Über den Kampf zwischen Malern und Zunft sind wir am besten in Nürnberg unterrichtet. Dort kämpften vor allem die vielen zugereisten Künstler mit der Zunft, die ihnen eine Niederlassung in der Stadt nicht ohne Anfertigung des Meisterstücks zugestehen wollte. Viele Künstler gaben jedoch nicht nach, arbeiten trotzdem und wurden „mehrmals in Eisen gelegt“⁴⁰⁶. Dies führte schließlich dazu, dass die Nürnberger Malerzunft Ende des 17. Jahrhunderts ihren Einfluss vollständig verloren hatte.⁴⁰⁷

⁴⁰²Siehe Susan Tipton: [Tagungsbericht zu:] Civic Artists and Court Artists (1300–1600) (Paris, INHA, Centre André Chastel, 19. - 21.06.2014). In: H-ArtHist, 12.10.2014. Letzter Zugriff 28.11.2015. <<http://arthist.net/reviews/8637>>. Tipton zitierte hier den Vortrag von Ursula Timann, der 2016 im Rahmen des Tagungsbandes ‚Civic Artists and Court Artists‘ als Aufsatz erscheinen wird.

⁴⁰³Tacke 1998, S. 245.

⁴⁰⁴Siehe hierzu Tacke 2012a.

⁴⁰⁵Siehe Kaufmann 1998, S. 163-172. Zur Situation der Augsburger Kunst während des Dreißigjährigen Krieges siehe Krämer 1998, S. 227-234.

⁴⁰⁶Tacke 1999, S. 327.

⁴⁰⁷Zum Ende des Zunftwesens siehe Haupt 2002.

Auch eine aufstrebende Akademiebewegung⁴⁰⁸ war nach dem Dreißigjährigen Krieg im Alten Reich zu beobachten. Die älteste *Academie* in *Teutschland* gründete Joachim Sandrart 1662 in Nürnberg.⁴⁰⁹ Es folgte um 1672 die Augsburger *Academie*, wobei die Anfänge hier im Dunklen liegen.⁴¹⁰ Auch über die Anfänge der Dresdener *Academie*, die in den 1680er Jahren gegründet wurde, ist wenig bekannt.⁴¹¹ Die Kunst im Reich sollte so wieder zu neuen Höhen gebracht werden. „Die Akademien ermöglichten eine Theoretisierung und Intellektualisierung der Kunst und beschleunigten damit die Loslösung vom Handwerk.“⁴¹² Tacke sah deshalb in den Akademiegründungen nach Ende des Dreißigjährigen Krieges zu Recht einen „Nobilitierungsversuch der Künstler“.⁴¹³ Doch schon bevor die Forderungen nach Akademien lauter wurden, suchten Maler ihr Bestreben nach Nobilitierung und gesellschaftlicher Anerkennung auch in Form von Selbstporträts auszudrücken. Egal ob Hofmaler, zunftgebundener Maler oder Wanderkünstler, alle haben sich gern selbst dargestellt. Sie porträtierten sich zu ihrer Gesellenzeit, kurz nach Erwerbung der Meisterwürde oder im Rang eines Hofmalers. So entstanden im Laufe des Lebens Selbstbildnisreihen. Bekannt sind etwa die zahlreichen Selbstbildnisse Rembrandts. Auch im Alten Reich gab es Künstler, die sich mehrfach in ihrem Leben selbst porträtierten, so der Pfälzer Maler Johann Heinrich Roos, der Augsburger Johann Ulrich Mayr und der Berner Maler Joseph Werner d. J. Aber bestimmte ihr sozialer Status die Wahl des Typus oder der Darstellung? Die Antwort ist nein. Der Typus gibt keine Auskunft über den sozialen Stand des dargestellten Künstlers. Nur ein Blick in die Biographie des Künstlers kann zeigen, ob der dargestellte Typus mit dem realen Stand übereinstimmt. Dieser Sachverhalt soll anhand dreier prominenter Maler ihrer Zeit beleuchtet werden.

⁴⁰⁸Die deutschen ›Academien‹ des 17. Jahrhunderts haben wenig mit den Akademien des 19. Jahrhunderts gemein. Zur besseren Unterscheidung wird deshalb gerne die zeitgenössische Schreibweise ‚Academie‘ verwendet. Diese *Academien* dienten nicht der alleinigen Ausbildung, sondern waren als Weiterbildungsstätten gedacht, als Zeichenschulen für Lehrlinge, Gesellen aber auch Laien. Sie sind mit privaten Provinzakademien in Italien oder dem Haarlemer Unternehmen van Manders.“ (Pevsner 1986, S. 119) zu vergleichen. Erst die 1697 gegründete Berliner Akademie kann mit den modernen Akademien verglichen werden, da diese eine vom Staat finanzierte Ausbildungsstätte mit bezahlten Lehren war. (Siehe Tacke 2002, S. 143ff. ; Zur Geschichte der Akademie siehe Pevsner 1986).

⁴⁰⁹Zur Frühzeit der Nürnberger Akademie siehe Kat. Ausstl. Nürnberg 2012a.

⁴¹⁰Zu Augsburger Akademie siehe Bäumel 1950, Nerdinger 1987, Bushart 1995.

⁴¹¹Es handelte sich hier um eine „Werkstattakademie“ (Tacke 2002, S. 145), eine private Zeichenschule, von Samuel Botschild (1641-1706), aus der später die Dresdner Akademie hervorging. Zur Dresdner Akademie siehe Altner/Bächler/Bammes 1990.

⁴¹²Tacke 1997, S. 326.

⁴¹³Tacke 1997, S. 325.

6.1. Die Selbstporträts von Johann Ulrich Mayr

Mayrs Selbstbildnisse zeugen von einem hochbegabten Maler, der es verstand, sich und die kunsttheoretischen Überlegungen seiner Zeit weltgewandt und selbstbewusst in Szene zu setzen. Seine Selbstbildnisse gehören sicherlich zu den eindrucksvollsten seiner Werke. Sie entstanden bis auf eine Ausnahme noch während seiner Gesellenwanderungen. In ihnen konnte der junge, kreative Maler all seine kunsttheoretischen Kenntnisse, sein Wissen um die verschiedensten Darstellungstypen ausdrücken. Die ikonographische Sprache, die er wählte, war selbstbewusst und setzte sich über seinen gesellschaftlichen Rang als Geselle hinweg. Zu Beginn seiner Gesellenzeit standen seine Selbstbildnisse noch unter dem Einfluss Rembrandts. So wählte er wie sein Lehrer den Typus der tronieähnlichen Selbstbildnisse für sein 1649 entstandenes Selbstbildnis (**Abb. 54, Kat. Nr. 61**). 1650 löste er sich ikonographisch von seinem Lehrer. Für sein in diesem Jahr geschaffenes *Selbstbildnis mit antikem Kopf* (**Abb. 55, Kat. Nr. 62**) wählte er den *virtuoso* und orientierte sich damit an Anthonis van Dyck. Er knüpfte so an die zu dieser Zeit vielbeachtete und hoch geehrte Kunst des großen Flamen an, wodurch Mayr bekannt wurde und was ihm sicherlich eine Reihe von Aufträgen vor allem vom Hofe einbrachte. 12 Jahre später entdeckte er den französischen Darstellungstypus des *pictor doctus* (**Abb. 56, Kat. Nr. 63**). Aber erst nach Gründung seiner Werkstatt 1665 fertigte er wieder ein Selbstporträt (**Abb. 57, Kat. Nr. 64**) an. Säule und Vorhang, als höfische Attribute, lehnten sich an das Selbstbildnis des ‚Malerfürsten‘ Rubens an. Pinsel und Palette in der linken Hand demonstrierten seinen Berufsstolz und knüpften an alte, tradierte Typen an. Im Vergleich zu seinen vorherigen Selbstbildnissen wurde sein ganzer Habitus gesetzter, ja traditioneller.

Sein letztes bekanntes Selbstbildnis fertigte er um 1675 (**Abb. 59, Kat. Nr. 66**) an. Es ist eine Vorzeichnung für sein in der *Teutschen Academie* publiziertes Porträt. Mayr präsentiert sich hier sehr repräsentativ im Brustbild. Diese Bildnisform wählte er jedoch mit Sicherheit nicht, um seinen Status als Hofmaler zu unterstreichen. Hier handelte es sich um eine für Vitenporträts geläufige Form, an der sich Mayr wie andere auch orientierte.

Die Selbstbildnisse Mayrs stehen zwischen Tradition und Innovation. Er knüpfte zwar an tradierte Typen an, überarbeitete sie und integrierte Einflüsse von Zeit und Umgebung, ohne es aber bei einer bloßen Kopie oder plumpen Übernahme zu belassen. Sein Status als gesetztes Mitglied der Reichstadt Augsburg und kaiserlicher Hofmaler wirkte aber geradezu lähmend auf die frühere Dynamik seiner Selbstinszenierung.

6.2. Die Selbstbildnisse von Johann Heinrich Roos

Auch Johann Heinrich Roos wusste sich über die Jahre hinweg immer wieder eindrucksvoll in Szene zu setzen. Bislang sind drei überlieferte Selbstbildnisse von Roos bekannt. Als sein erstes Selbstbildnis um 1656 (**Abb. 86, Kat. Nr. 98.**) entstand, hatte Roos Ausbildung und Gesellenzeit gerade abgeschlossen. Nichts erinnert in der Inszenierung an seinen Beruf, nichts an seinen sozialen Status als Handwerksgesellen. Selbstbewusst orientierte er sich an van Dycks Ikonographie des *virtuoso*. Als Kleidungsstück wählte er statt Rock und Imponiermantel lieber einen prächtigen Hausmantel. Mit diesem Attribut der Gelehrsamkeit wies er auf seinen Status als *pictor doctus* hin, betonte aber auch seinen Drang nach Nobilitierung.

1664 wurde Roos Hofmaler am kurpfälzischen Hof in Heidelberg. Bereits ein Jahr später fertigte er ein weiteres Selbstbildnis an (**Abb. 87, Kat. Nr. 99**). Auch hier inszenierte er sich als *virtuoso*. Nun in seiner Anstellung als Hofmaler, einer Position, von der er sich ein geregeltes Einkommen und gesellschaftliche Anerkennung erhoffte, schienen sich Selbstbildnis und soziale Stellung zu ergänzen. Doch auch hier verzichtete Roos auf die Insignien seines Berufes. Der Kurpfälzische Hof in Heidelberg war alles andere als ein großer Hof. Karl Ludwig besaß kaum genug Geld, um mit anderen Höfen mithalten zu können. Roos verdiente als Hofmaler kaum mehr als ein niedriger Angestellter. Mit Giorgio Vasari, Hofmaler der Medici, ist diese Stellung leider nicht zu vergleichen. Roos Selbstbildnis, dieses selbstbewusste Bildnis eines Mannes von Welt, zeugte nur von seinem dringlichen Wunsch aufzusteigen. Es ist das Selbstbildnis eines Mannes, dessen Darstellung über seinen tatsächlichen Rang an einem kleinen Hof hinwegtäuscht und weit darüber hinausgeht. Sein nächstes Selbstporträt entstand 1682, etwa 20 Jahre später (**Abb. 88, Kat. Nr. 100**). Mittlerweile hatte er sich vom Hof gelöst und lebte in Frankfurt am Main. Lässig zurückgelehnt präsentierte er sich auf seinem Selbstbildnis von 1682 im spitzenbesetzten Hausmantel. Die goldene Kette ist Attribut des *virtuoso* wie der *Pictura*. Als Attribut der Personifikation der Malerei weist sie versteckt auf Ross' Beruf hin.

Alle seine Selbstbildnisse weisen Ähnlichkeiten in der Inszenierung auf. Roos wählte stets ähnliche Attribute und den gleichen Typus. Seine gesellschaftliche Position hatte keinen Einfluss auf die Darstellung. Ob Geselle, Hofmaler oder Freimeister, sein eigentliches Ziel, die Nobilitierung, hatte er nie erreicht. Doch inszenierte er sich stets in ähnlicher Weise, um diesem Wunsch Ausdruck zu verleihen.

6.3. Die Selbstbildnisse des Joseph Werner d. J.

Kurz nach dem Ende seiner Lehrzeit fertigte der Berner Maler Joseph Werner d. J. um 1653 sein erstes Selbstbildnis an (**Abb. 106, Kat. Nr. 120**). Bereits hier offenbarte sich sein ganzes Können. Er wusste spielerisch und selbstbewusst mit den tradierten Typen umzugehen. *Virtuos* setzte er die geniale Kopfwendung ein. Aber er scheute sich nicht, Pinsel und Palette als Insignien seines Berufs zu zeigen. Der Hausmantel, noch nicht lange Künstlerattribut, bewies seinen gekonnten Umgang mit modernen Motiven. Werner kombinierte Attribute unterschiedlicher Typen. Er blieb nicht bei tradierten Formen sondern verstand, ikonographisch frei zu schaffen. Dieser spielerische Umgang mit Typen und Darstellungskonzepten ist für einen jungen Maler, der gerade seine Lehrzeit beendet hat, erstaunlich!

Werner ging bald, nachdem er dieses Selbstbildnis geschaffen hatte, nach Rom. Dort malte er 1662 das wohl eindrucksvollste Selbstbildnis eines gelehrten Malers (**Abb. 107, Kat. Nr. 121**). Das zentrale Motiv neben Werner selbst ist die Leinwand mit der überdimensionalen Zeichnung, auf der ihn sein Genius zum Tempel führt.

Leider fehlen Selbstbildnisse aus seinen Augsburger, Wiener und Berliner Zeiten.

Höchstwahrscheinlich aber hat er weitere Selbstbildnisse angefertigt, wissen wir doch aus seinen bekannten Selbstbildnissen und der Beschreibung seines Famulus, dass Werner sehr selbstverliebt war. So ist es durchaus denkbar, dass Selbstbildnisse aus diesen Zeiten lediglich nicht überliefert sind.

Das letzte uns bekannte Selbstbildnis stammt aus dem Jahr 1693 (**Abb. 108, Kat. Nr. 122**).

Werner trägt schwarze Sonntagstracht, spitzenverziertes Hemd mit Krawatte, Ehrenkette und Allongeperücke. Allerdings fehlen die Vielschichtigkeit kunsttheoretischer Bezüge wie auch der frühere virtuose, spielerische Umgang mit tradierten Darstellungsformen. Er erstarrte ikonographisch und wirkt so konventionell und sogar ein wenig langweilig!

Zwei Jahre nachdem er dieses Selbstbildnis geschaffen hatte, wurde er Direktor der Berliner Akademie. Dieses Amt war wie in Frankreich verbunden mit dem des königlichen Hofmalers. Werner hatte so bis auf einen Adelstitel alles erreicht. Doch wie bei Mayr war der Aufstieg verbunden mit dem Verlust seiner künstlerischen Energie. Er verlor seine Spannkraft, wie es auch in seinem letzten Selbstbildnis zu beobachten ist.

Ein Vergleich von Werners Biographie mit seinen Selbstbildnissen hat gezeigt, dass sein sozialer Status keinen Einfluss auf die Wahl des Typus hatte. Der soziale Aufstieg allerdings bewirkte bei Werner keine Innovation in der Selbstinszenierung, sondern die Darstellung

wurde konventionell. Jedoch kann daraus nicht geschlossen werden, dass sozialer Aufstieg immer mit dem Verlust der malerischen oder innovativen Qualität verbunden sein muss.

7. Resümee: Das deutsche Selbstbildnis

2015 erschien das neueste Überblickswerk zur deutschen Malerei von Klaus Carl. Hier wurde die Malerei des 17. Jahrhunderts wenig positiv bewertet. Nach Carl gab es in dieser Zeit „in Deutschland eigentlich nur wenige herausragende Maler“⁴¹⁴. Er nennt Joachim von Sandrart, Adam Elsheimer, Johann Liss und Johann Heinrich Roos. Dieser negativen Bewertung der deutschen Malerei dieser Zeit stehen die 134 einzigartigen Selbstbildnisse deutscher Künstler des 17. Jahrhunderts entgegen, die in dieser Arbeit erstmalig zusammengetragen wurden. Sie alle spiegeln die Bandbreite, Vielfältigkeit und Genialität der deutschen Kunst dieser Zeit wieder. Somit stehen sie ganz im Gegensatz zu der noch immer verbreiteten Ansicht, das 17. Jahrhundert sei im Alten Reich ein ‚totes Jahrhundert‘ gewesen. Auch während des großen Krieges fanden sich zahlreiche Künstler, die in friedlichen Gegenden ihr Auskommen hatten und eindrucksvolle Selbstbildnisse schufen. Aber auch Künstler, die weniger Glück hatten, fertigten hochinteressante Selbstbildnisse als Zeugnisse des Alltags und teilten so ihre Sorgen und Ängste über ihre oft ausweglose Lage mit, die sie im Krieg erleiden mussten.

Das früheste Selbstbildnis in dieser Sammlung stammt von 1600, während das späteste um 1700 angefertigt wurde. Künstler aus dem gesamten Alten Reich, ob aus Schlesien und Böhmen, Nord- oder Süddeutschland oder auch aus den österreichischen Landen sind hier vertreten. Auch die Selbstbildnisse von deutschsprachigen Schweizern wurden aufgenommen, getreu Sandrarts Ausspruch in der *Teutschen Academie* über Johann Sichelbein, der „sich nach Stutgard/ Basel und andere mehr Ort in Teutschland begeben“⁴¹⁵. Auch Selbstbildnisse von Malern, die zwar im Alten Reich geboren und dort ihre Ausbildung erfahren haben, aber in Italien oder den Niederlanden geblieben sind, wurden in die Sammlung aufgenommen, blieben sie doch Zeit ihres Lebens Deutsche. Die Selbstbildnisse stammen von Malern in der gesamten Breite ihrer Ausbildung. So sind gleichermaßen Selbstbildnisse von Gesellen wie Meistern vertreten. Neben den Selbstzeugnissen zunftgebundener Maler finden sich auch solche von Hofmalern und Freimeistern. Aber auch Dilettanten, adelig oder bürgerlich,

⁴¹⁴Carl 2014. Siehe

<https://books.google.de/books?id=J22lCgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=klaus+carl+deutsche+malerei&hl=de&sa=X&ved=0CCUQ6AEwAGoVChMI8uzgmIqByQIVJHxyCh0ZlwY4#v=onepage&q=sandrart&f=false> (Abschnitt 7, aufgerufen am 8.11.2015).

⁴¹⁵Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 327 <http://ta.sandrart.net/-text-553>, zuletzt aufgerufen am 26.10.2015.

schufen Selbstbildnisse, die aufgenommen wurden (**Abb. 114, Kat. Nr. L1; Abb. 115, Kat. Nr. L2**). Besonders wichtig war es, nicht nur Selbstbildnisse im Gemälde oder Kupferstich in die Sammlung aufzunehmen, sondern auch Stammbucheinträge. Nur so konnte die ganze Bandbreite aufgezeigt werden. Auch wurde versucht, soweit möglich, verschollene Selbstbildnisse aufzuzeigen, damit deren Spuren nicht gänzlich verloren gehen. Sicher sind noch viele Selbstbildnisse in Privatsammlungen aufbewahrt und harren dort versteckt ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung.

Als das geeignetste Hilfsmittel bei der Einordnung der Selbstbildnisse erschien die Typisierung. Wie schon frühere Arbeiten feststellten, lassen sich Motive, Gesten oder Attribute zu unterschiedlichen Darstellungstypen zusammenfassen. Dies erleichtert Bearbeitung und Vergleich. Die ausführliche Betrachtung und Gegenüberstellung der deutschen Selbstbildnisse mit denen ihrer europäischen Kollegen konnte zeigen, dass auch die deutschen Maler den geläufigen Darstellungstypen, wie *Künstler als Edelmann*, *Künstler in Sonntagstracht mit Malutensilien*, *Künstler bei der Arbeit*, *Künstler präsentiert sein Werk*, den *Virtuoso* oder auch *Künstler mit seiner Familie* folgten. Aber die deutschen Maler beließen es nicht bei einer *imitatio* ihrer Vorbilder, sondern sie experimentierten. Zahlreiche Beispiele verdeutlichen den spielerischen Umgang mit ihren Vorbildern. Maler wie Salomon Adler (**Abb. 2, Kat. Nr. 2**) oder Johann Heinrich Roos (**z.B. Abb. 88, Kat. Nr. 100**) inszenierten sich etwa als *virtuosi*, aber nicht althergebracht wie van Dyck in Sonntagstracht und Imponiermantel, sondern lässig chic im Hausmantel. Sie modifizierten den Typus und passten ihn ihrem gesellschaftlichen Verständnis an. Zuweilen kombinierten sie aber auch Attribute verschiedener Typen. So zeigte sich Joseph Werner d. J. im Hausmantel mit genialer Kopfwendung, aber mit Pinsel und Palette (**Abb. 107, Kat. Nr. 121**). Werner ließ die Grenzen zwischen dem Typus des *Malers in Sonntagstracht und Malutensilien* und dem *virtuoso* verschwimmen und erreichte eine neue Ausdrucksform.

Der *Melancholiker*, der *pictor doctus* und *tronieähnliche Selbstbildnisse* wurden im Alten Reich nur selten genutzt. So finden sich letztere nur bei Rembrandtschülern wie Johann Ulrich Mayr. Das typische Motiv des Melancholikers, der aufgestützte Arm, findet sich erstaunlicherweise nur bei drei deutschen Selbstbildnissen. So zeigen sich Johann Ulrich Mayr (**Abb. 53 I-IV, Kat. Nr. 60**), Johann Herz (**Abb. 36, Kat. Nr. 38**) und Fr. Schinnagel (**Abb. 97, Kat. Nr. 110**) in dieser Haltung. Offensichtlich entsprach dieser Typus, obgleich er das Genie des Künstlers herausstellte, nicht dem Selbstverständnis der deutschen Maler des 17. Jahrhunderts.

Auch der französische Typus des *pictor doctus* wurde von den Deutschen wenig angenommen. Nur Johann Ulrich Mayr inszenierte sich in diesem Typus (**Abb. 56, Kat. Nr. 63**). Die Deutschen Maler lebten den *pictor doctus* mehr, als dass sie sich in einem solchen Typus darstellen wollten. Allerdings fanden immer wieder Attribute wie Antiken oder Bücher als gezielte Hinweise auf ihre Bildung Verwendung.

Auch Atelieldarstellungen⁴¹⁶, die sich in Frankreich und den Niederlanden großer Beliebtheit erfreuten, fanden sich im Alten Reich ebenso wie Freundschaftsdarstellungen⁴¹⁷ kaum.

Beliebt bei den Deutschen Malern war die älteste Form der Selbstinszenierung, *der Edelmann*. Dennoch waren die Deutschen auch neuen Entwicklungen aufgeschlossen, sodass sich der *virtuoso* schon bald nach seiner Entstehung um 1625 in den Niederlanden und in England auch im Alten Reich großer Beliebtheit erfreute. Sowohl in Johann Ulrich Mayrs *virtuoso*-Darstellung von 1650 (**Abb. 55, Kat. Nr. 62**), als auch in denen seiner deutschen Kollegen „herrscht eine gewisse Nachlässigkeit vor, die neben der fließenden Bewegung der Bildfigur durch die Gestik, die bewegten Haare und das nicht mehr streng geschlossene Hemd bewirkt wird. Diese Stilmittel reflektieren in der ganzheitlichen, organischen Durchbildung der Figur, der Verschiebung der Körperachsen gegeneinander und in der plastischen Modellierung des Gewandes das aus Italien stammende höfische Ideal der *leggiadria*. Natürlichkeit, Zwanglosigkeit, Erhabenheit über die Regeln der »grazia« machen den Charme dieser Bildnisse aus.“⁴¹⁸ Diese Feststellung, von Göke für die Bildnisse der *Iconographie* verfasst, passt jedoch gleichermaßen auf das *virtuose* Selbstverständnis aller deutschen Maler. *Leggiadria* und *sprezzatura*, beides Tugenden eines Höflings, gehörten ab Mitte des 17. Jahrhunderts zu den Kennzeichen der deutschen Künstler.

Besonders Künstler, die in fremden Ländern gelernt hatten, dass Künstler nicht überall lediglich als Handwerker angesehen wurden, nutzten den *virtuoso*, um ihren Anspruch auf Nobilitierung zum Ausdruck zu bringen. Die deutschen Maler vollendeten diese Inszenierung, indem sie statt edler Sonntagstracht einen prächtigen Hausmantel gerne auch einen farbigen Kimono trugen.

Auch die deutschen Maler des 17. Jahrhunderts folgen in ihren Selbstbildnissen den jeweiligen ‚Trends‘ der Selbstinszenierung. Spielerisch gingen sie mit ihren Kollegen eine

⁴¹⁶Die Zeichnung *Maler vor der Staffelei* (Bern, Kunstmuseum, Graphische Sammlung) von Joseph Werner d. J. zeigt mit dynamischen Pinselstrichen angedeutet einen Atelierraum. Auch wenn Gesichtszüge nur schwer zu erkennen sind, kann es sich hier durchaus um ein Selbstbildnis oder auch um die Vorzeichnung zu einem heute unbekanntem Selbstbildnis handeln. Siehe auch Glaesemer 1974, S. 119.

⁴¹⁷Bislang konnte nur das Selbstbildnis von Peter Schenk d. Ä. mit seinem Freund Gerard de Lairese von 1699 (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. H 27, Bd. 58) nachgewiesen werden. Zum Typus des Freundschaftsbildnisses siehe Keller 1967, S. 161-173, sowie Pfisterer 2006.

⁴¹⁸Göke 2000, S. 63.

aemulatio, also einen künstlerisch freien Wettstreit, ein. Ihr Umgang mit Motiven und Attribute zeigte, dass sie keine bloßen Nachahmer waren, sondern eigenständige Künstler. Viele der deutschen Selbstbildnisse, vor allem Selbstbildnisse mit Familie, dienten der *memoria*. In den Repräsentationsräumen des Künstlerhauses aufgehängt erinnerten sie an die Gemeinschaft der Familie, in die auch bereits verstorbene Familienmitglieder integriert blieben. So zeigte Johann Preisler auf seinem Selbstbildnis nicht nur seine Frau und Töchter, sondern auch seinen viel zu früh verstorbenen, kleinen Sohn (**Abb. 85, Kat. 97**).

Kleinformatige Selbstbildnisse wie das von Philipp Lembke (**Abb. 46, Kat. Nr. 48**) und seiner Schwester dienten den Verwandten in der Heimat als Erinnerung an die Familienmitglieder in der Ferne (**Abb. 31, Kat. Nr. 31**). Joseph Heintz d. Ä. nahm das kleinformatige Selbstbildnis mit seiner Familie sicherlich auf seine vielen Reisen mit, um seine Lieben stets bei sich zu haben.

Darüber hinaus dienten Selbstbildnisse auch als Aushängeschild des Könnens und in der Werkstatt aufgehängt als Werbung, wie bereits Thomas Eser anhand der Selbstbildnisse von Albrecht Dürer festhielt. So hing auch das Selbstbildnis von Matthäus Merian d.J. vor seiner Werkstatt (**Abb. 60, Kat. Nr. 68**) und demonstrierte jedem potenziellen Kunden das künstlerische Geschick des Künstlers.

Besondere Beachtung verdienen Selbstbildnisse in Stammbüchern. Dort finden sich künstlerischsozialhistorisch die vielleicht interessantesten Beispiele. Stammbücher ermöglichten den Künstlern einen Austausch von Diskursen und Theorien, aber auch die Diskussion misslicher Lebensumstände, da diese Bücher vor allem unter Gleichgesinnten herumgereicht wurden. Sorgen, Ängste, Misserfolge, wie auch Erfolge als Zeugnisse des Alltagslebens konnten so mitgeteilt werden. Doch auch neue Typen verbreiteten sich so schnell, gleichsam unter der Hand.

Allen deutschen Selbstbildnissen ist aber gemein, dass sie vor allem Ausdruck des Nobilitierungsstrebens der Künstler sind. Der größte Wunsch der Künstler war es, gesellschaftlich aufzusteigen und nicht mehr als einfacher Handwerker zu gelten. Eine Möglichkeit, dieses Streben zu verdeutlichen, war es, Selbstbildnisse zu schaffen, die den Künstler als Mitglied eines höheren sozialen Standes zeigten und die so seinen Anspruch auf Nobilitierung verdeutlichten.

Die Gattung des Selbstbildnisses bot den Malern verschiedenste Strategien, dieses Nobilitierungsstreben bildnerisch auszudrücken mittels Gesten, Motiven oder Attributen und der gesamten ‚Palette‘ ihres malerischen Könnens.

So legten deutsche Künstler besonderen Wert darauf, ihr *ingenium* zu betonen. Diese geistige Fähigkeit herauszustellen, gehörte zu den beliebtesten Nobilitierungsstrategien.

Zusammengezogene Augenbrauen, eine wilde Haartracht sowie die geniale Kopfwendung verdeutlichten ihrem Intellekt und die Fähigkeit der Künstler zur Inspiration und Fantasie. Die Hand legten sie auf das Herz, von dem man damals annahm, dass hier der Verstand lokalisiert wäre. Ihre würdige, intellektuelle Haltung zeigten die Künstler aber auch durch ihre Kleidung. Besonders den Hausmantel trugen die Deutschen gerne, ob im Haus oder bei der Arbeit. Dieser stand ganz in der Tradition der Gelehrtenmäntel des Mittelalters und ließ die Künstler als gelehrte Maler erscheinen.

Dies schafften die Künstler aber auch durch zahlreiche, oft hochintellektuelle Allegorien, die die Künstler etwa aus Emblembüchern, Kupferstichen, theoretischen Büchern oder Skizzenbüchern kannten und für ihre Selbstbildnisse nutzten. Das 1662 gefertigte Selbstbildnis von Joseph Werner d. J. (**Abb. 107, Kat. Nr. 121**) zeigt diese Strategie besonders deutlich.

Der deutsche Maler scheute sich auch nicht, sich mit Malutensilien darzustellen. Sowohl Pinsel und Palette, aber auch der Zeichenstift konnten auf vielfältige Weise das Nobilitierungsstreben des Künstlers ausdrücken. So symbolisiert der Zeichenstift die geistigen Fähigkeiten, die *phantasia*, das *ingenium* und die Gelehrtheit. Der Stift erhob den Künstler über seinen gesellschaftlichen Stand des Handwerkers und ließ ihn Mitglied der *artes liberales* werden. Die Mehrzahl der Künstler, die sich mit Malutensilien darstellte, wählte aber Pinsel und Palette als Attribute. Stolz präsentierten Künstler wie Adam Elsheimer (**Abb. 20, Kat. Nr. 20**), Theodor Roos (**Abb. 93, Kat. Nr. 106**) oder Carl Loth (**Abb. 49, Kat. Nr. 51**) diese Attribute ihres Berufs und zeigten sich so als selbstbewusste Maler. Sie waren stolz auf sich und ihren Beruf, was sie nun in ihren Selbstbildnissen zum Ausdruck brachten. Pinsel und Palette sind so Ausdruck der Emanzipation des Berufsstandes.

In diesen Besonderheiten unterstützt diese Sammlung von deutschen Selbstbildnissen vortrefflich Meinrad von Engelbergs Thesen zur Eigenständigkeit des deutschen Barock.⁴¹⁹

Die Mannigfaltigkeit der Deutschen Maler spiegelt sich in ihren Selbstbildnissen wieder. Sie repräsentieren die Vielfalt und Unterschiede im Reich und seiner vielschichtigen Bevölkerung mit ihrem Reichtum an unterschiedlichen Kulturen, Philosophien, Anschauungen und Konfessionen.

⁴¹⁹Engelberg erörterte 2006 die Frage „Wie deutsch ist der deutsche Barock?“. Siehe Engelberg 2006a. Seine Überlegungen, zunächst für die deutsche Barockarchitektur aufgestellt, werden hier auf die Malerei übertragen.

Was macht aber das deutsche Selbstbildnis aus? Wodurch unterscheidet es sich von denen ihrer europäischen Zeitgenossen? Auf die Frage, was das Deutsche ausmache, antwortete von Engelberg: „Vermutlich stets etwas anderes, immer aber etwas Unverwechselbares.“⁴²⁰ Eben dies trifft auch auf die deutschen Selbstbildnisse dieser Zeit zu. Jedes ist anders. Keines gleicht dem anderen. Sie überraschen den Betrachter und führen ihnen so ihre Unnachahmlichkeit vor. Sie unterschieden sich deutlich von denen ihrer europäischen Zeitgenossen. Einflüsse von außen wie aus Italien den Niederlanden wurden aufgegriffen und der eigenen Mentalität angepasst, sodass aus der Summe der Einflüsse von innen und außen etwas Neues entstand, das die Umstände des Reichs widerspiegelte, das sich bedingt durch Kriege aber auch durch neue philosophische und gesellschaftliche Ansichten in einer Phase eines ungeheuren Umbruchs befand.

Andreas Tacke schrieb 2012 über Sandrarts *Teutsche Academie*, das hier die „Propagierung von ‚deutschen‘ Künstlerheroen [geschah], was für Deutschland etwas völlig Neues darstellte. Dazu konzipierte Sandrart einen sozialen Status des bildenden Künstlers, den es so im Alten Reich nicht gab und der sein Vorbild in einigen wenigen idealen Künstlertypen der italienischen Renaissance hatte. Das Sandrartsche Werk kann als Teil eines Programms zur Neuverortung des Künstlertums gelesen werden, ähnlich den Vorbildern Vasari (für Italien) oder van Mander (für die Niederlande).“⁴²¹

Sandrart definierte in der *Teutschen Academie* eine Revolutionierung im Selbstverständnis der deutschen Künstler, die sich allerdings bereits in den Jahrzehnten vor Erscheinen der *Teutschen Academie* durch die Wandlung der philosophischen, sozialen, wissenschaftlichen und politischen Strukturen zu entwickeln begonnen hatte. Er hatte dieses Phänomen erstmalig analysiert, beschrieben und veröffentlicht. Dieser neue Künstlertypus, der sich gegen die Zunft auflehnte, als gelehrter Maler lebte, fühlte und arbeitete, spiegelte sich bereits in einigen Selbstbildnissen deutscher Künstler, die vor dem Erscheinen der *Teutschen Academie* 1675 gemalt wurden. Künstler wie Johann Ulrich Mayr, Joseph Werner d.J. oder Matthäus Merian d.J. inszenierten sich höchst selbstbewusst und sich all ihres Könnens bewusst. Sie hatten bereits erfolgreich im Ausland gearbeitet und wie einst Dürer erlebt, wie Künstler im Ausland anerkannt, ja bewundert wurden. Dieses neue Verständnis wollten sie nun auch in ihrer Heimat durchsetzen. Zwar würde es noch gut 200 Jahre dauern, bis der Künstler als ‚Malerfürst‘ höchste gesellschaftliche Anerkennung genießen sollte, doch im Selbstbildnis

⁴²⁰Engelberg 2006a, S. 530.

⁴²¹Tacke 2012b, S. 111.

des 17. Jahrhunderts begann diese Entwicklung im Alten Reich, in der der Künstler seinen Wunsch erstmalig auszudrücken und begann, sich einem Fürsten gleich zu inszenieren. Das deutsche Selbstbildnis des 17. Jahrhunderts drückte so die soziale und künstlerische Emanzipation des gesamten Berufsstandes im Alten Reich aus, die durch die politischen, sozialen und religiösen Gegebenheiten, also die Gesamtheit der Lebensumstände, ihre besondere Prägung erfuhr.

So war das 17. Jahrhundert kein totes Jahrhundert, sondern das deutsche Selbstbildnis war der eigenständige Ausdruck des Aufbruchs deutscher Künstler in die neue Zeit.

KATALOG

Die folgende Zusammenschau deutscher, frühbarocker Selbstbildnissen kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sie soll vielmehr einen Überblick über die mannigfache Vielfalt der Künstler und ihrer Selbstbildnisse vorstellen. Deshalb wurden Gemälde, Stiche aber auch Zeichnungen – seien es Skizzen oder Einträge aus Stammbüchern – aufgenommen. Die Reihenfolge der Selbstbildnisse erfolgt alphabetisch nach Künstlern. Zunächst werden Selbstbildnisse von Künstlern (A) gezeigt, im Anschluss diejenigen von Laienkünstlern (B) und weiblicher Künstler (C). Den Abschluss bilden Bildnisse, die in der Vergangenheit als Selbstbildnisse galten, deren Einordnung als Selbstbildnisse jedoch aus verschiedenen Gründen nicht mehr haltbar ist (D).

Soweit bekannt, wurde versucht die Provenienz der Bildnisse aufzuführen. Literaturhinweise seit 2016 (die aktuellste Auseinandersetzung gefolgt von den wichtigsten Werken) sollen dem tieferen Einstieg dienen, sowohl zum Selbstbildnis als auch zum Künstler. Die aufgenommene Literatur kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit beanspruchen und wurde nur vereinzelt dem Stand von 2018 angepasst. Die Transkriptionen und Übersetzungen wurden wenn nicht anders vermerkt, von der Autorin selbst angefertigt.

Im Bildteil des Katalogs finden sich nur die Selbstbildnisse selbst, auf die Abbildung von Vergleichsabbildungen wurde verzichtet. Die Aufbewahrungsorte der Vergleichstücke werden in Klammern bei den jeweiligen Katalogartikeln angegeben. Aufbewahrungsorte von Vergleiche im Kupferstich wurden nicht angegeben, da sie zumeist an mehreren Orten vorhanden sind und sie leicht über den Porträtindex, das Virtuelle Kupferstichkabinett oder weitere Datenbanken aufzurufen sind.

Kat. Nr. 1

Salomon Adler (1630-1709), Selbstbildnis mit orientalischem Hut, circa 1660, Öl auf Leinwand, 101 x 88 cm, Florenz, Museo Stefano Bardini.

Provenienz: seit 1923 im Inventar des Museums nachweisbar;

Literatur: Kat. Ausst. Bergamo 2003, S. 156 (Valentina Pasolini);

Der gebürtige Danziger Maler Salomon Adler⁴²² ist biographisch nur schwer zu fassen. Willi Drost fand 1943 einen Eintrag im Taufbuch der St. Katharinen Kirche in Danzig. Demnach wurde dort am 14. März 1630 ein Salomon Adler getauft. Man nimmt allgemein an, dass es sich hierbei um den späteren Maler handelt. Über seine Lehrzeit ist nichts bekannt. Seine Gesellenwanderung führte ihn nach Italien, wo er sich dauerhaft niederließ und daraufhin in Mailand große Erfolge als Porträtist des Adels feierte. Ob Adler auch als Hofmaler tätig war, ist bislang nicht bekannt. Sein Werk wirkte aber durchaus stilbildend auf italienische Maler. So bildete sich der Porträtist Fra Galgario⁴²³ in seiner Werkstatt weiter.

Trotz der Lücken im Lebenslauf sind zahlreiche Selbstbildnisse des Auswanderers bekannt. Eines der frühesten zeigt ihn im Brustbild mit orientalischem Kopfschmuck (**Abb. 1**). Kopf und Körper leicht nach rechts gewandt, blickt er zum Betrachter. Tränensäcke und erste Falten auf der Stirn verraten sein nicht mehr junges Alter. Den Mund geschlossen fixiert er den Betrachter mit ernstem Blick. Er hat einen weiten, braunseidenen Umhang um sich gelegt. Auf dem Kopf trägt er einen merkwürdigen, orientalisches anmutenden Kopfputz, bei dem an einem weißen Stirnband braune Federn befestigt sind, die sich palmenartig auffächern. Eine auffällige Brosche bildet den besonderen Blickfang dieses prächtigen Kopfputzes.

Die Maskerade von Künstlern war in der frühen Neuzeit sehr beliebt. Adler stellt sich in diese Tradition, die vor allem bei Künstlern wie Wallerand Vailland oder Rembrandt in Mode war. Die ‚Masken‘, in die die Künstler schlüpften, sind für den heutigen Betrachter häufig rätselhaft und lassen nur schwer inhaltliche Interpretationen zu. Wohl aber zeichnen sie sich durch ein hohes ästhetisches Potenzial aus⁴²⁴, wie es auch Adlers Selbstbildnis zeigt. Eine Besonderheit innerhalb dieser Maskeraden nehmen Rembrandts Kostüm-Selbstbildnisse ein. Sie gelten als ‚poetische Selbstbildnisse‘. In diesen suchte Rembrandt mithilfe von Motiven aus der Emblemliteratur aufzuzeigen, dass Malern und Dichtern gemeinsam ein

⁴²²Zu Leben und Werk des in seiner Zeit so berühmten, hauptsächlich in Mailand tätigen Porträtisten siehe Drost 1943, Ewald 1964, Müller 1970, S. 203f. Es existiert noch kein Werkverzeichnis des vielseitigen Malers, da die Arbeit von Valentina Pasolini von 2001 noch nicht publiziert ist. Bei Sandrart findet sich keine Erwähnung des Malers. Weitere Angaben zu seinem Leben finden sich in Publikationen zu Fra Galgario.

⁴²³Der als Giuseppe Vittore Ghislandi geborene bergamaskische Maler Fra Galgario zeichnete sich durch realistische Porträts aus und genoss großes europäisches Ansehen. Zu Fra Galgario siehe auch Kat. Ausstl. Toulouse 2003.

⁴²⁴Zur Künstlertmaskerade im 17. Jahrhundert siehe u.a. Trauth 2009, S. 69-71; zur Bedeutung der Maske bzw. Maskerade siehe auch Kruse 2014, Belting 2013.

ingenium zugrunde liegt. Unter *ingenium*⁴²⁵ versteht man die schöpferische Erfindungsgabe. Dieses bildet das Fundament für Inspiration und den künstlerischen Einfall (*Capriccio*). Bis in das 17. Jahrhundert galten nur Dichter als empfänglich für die Inspiration, für den *furor poeticus*, also Inspiration, und das *Capriccio*.⁴²⁶ Nach Ripa ist die Personifikation des *Capriccio* ein „flatterhaftes Wesen mit bunten Gewändern“⁴²⁷ und einer eigentümlichen, zuweilen aus Federn bestehenden Kopfbedeckung. So wählte Rembrandt oft mit Federn verzierte Kopfbedeckungen, um sein „poetisches *ingenium*“ auszudrücken und zu zeigen, dass er mehr war als ein Handwerker.⁴²⁸

Adlers Selbstbildnis verweist auf die Vorbildfunktion Rembrandts. Wie Rembrandt möchte er durch den Kunstgriff mit dem auffälligen Hut sein *ingenium* betonen.

Kat. Nr. 2

Salomon Adler (1630-1691), Selbstbildnis, um 1660, Öl auf Leinwand, 103,5 x 134,5 cm, Verbleib unbekannt.

Provenienz: nach Angaben des Kunsthandels wohl Schloss Salzdahlum, später Gutshaus Niedersicke bei Braunschweig (ohne Angabe des Jahres); zuletzt im Kunsthandel nachweisbar;

Literatur: unpubliziert;

Um 1660 entstand ein weiteres Selbstbildnis Salomon Adlers (**Abb. 2**), über dessen Provenienz nach heutigem Stand wenig Sicheres zu sagen ist. Nach dem Kaufangebot des Kunsthandels soll es sich in der Selbstbildnisgalerie des Schloss Salzdahlum befunden haben. Im dortigen Inventar des damaligen Leiters Christian Nikolaus Eberlein (1720–1788)⁴²⁹ von 1776 ist es jedoch nicht zu finden.⁴³⁰

⁴²⁵Zur genauen Definition und Entwicklung des *ingenium* sowie zum *ingenium* als Nobilitierungsstrategie siehe Kapitel 5.2.

⁴²⁶Siehe Raupp 1984, S. 174-177.

⁴²⁷Scholl 2004, S. 74.

⁴²⁸Siehe Raupp 1984, S. 177.

⁴²⁹Christian Nikolaus Eberlein (1720–1788) war Maler und Leiter der herzoglichen Kunstgalerie auf Schloss Salzdahlum. Das von Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel in der Nähe von Braunschweig und Wolfenbüttel gebaute Lustschloss erinnerte architektonisch an Versailles. Allerdings fehlte es dem Bauherrn an Geld, sodass der Bau fast ausschließlich aus Holz bestand und einen Steinbau imitierte. Dieses Lustschloss sollte seinen absolutistischen Herrschaftsanspruch unterstreichen. Zugleich bot der Sommersitz Platz für seine eindrucksvolle Sammlung an Gemälden, die zu den frühesten und bedeutendsten Sammlungen des Barock gehörte. 1813 wurde es marode und baufällig abgerissen. Die Kunstsammlung bildet den Grundstock des heutigen Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig. Das 1776 von Eberlein angefertigte Inventar konnte zur Rekonstruktion der Sammlung herangezogen werden. Im Vorraum zur Galerie befand sich eine eindrucksvolle Sammlung an Selbstbildnissen, die sich sicher an der Florentiner Sammlung der Medici orientierte. Zur Rekonstruktion der Selbstbildnisgalerie, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts das Entrée der fürstlichen Sammlung bildete siehe Wittig 2004, S. 311-316, sowie Eberlein 1776, S. 3-10. Zur Selbstbildnisgalerie in Salzdahlum plant die Autorin einen Aufsatz.

⁴³⁰Angabe bei Anja Ritter Kunsthandel, http://www.anja-ritter-kunsthandel.de/de/archiv.html?detail_id=190 (17.10.2014) Eine Anfrage bei der Kunsthändlerin blieb erfolglos. Sie wollte nicht in Kontakt zur Autorin treten.

Auf dem hochformatigen Halbfigurenporträt steht Adler vor neutralem Hintergrund. Ein ausladender Hut mit einer federgeschmückten Brosche verleiht ihm ein vornehmes, adeliges Aussehen. Lächelnd wendet er seinen Kopf dem Betrachter zu. Sein Gesicht ist jung und bartlos. Über einem weißen Hemd, das er am Hals locker geöffnet hat, trägt er einen roten, seidenen Hausmantel. Ärmel und Kragen sind mit weiten, blauen Aufschlägen verziert. Zwischen beiden Händen schwingt er eine lange Goldkette mit Medaillon.

Das Halbfigurenporträt steht kompositorisch wie ikonographisch in der Tradition der *virtuosi* van Dycks,⁴³¹ ist jedoch innovativ in der Selbstinszenierung. So verzichtet Adler auf typische Merkmale des *virtuoso* wie antike Büsten, Papierrollen oder Bücher. Sein eleganter, seidener Hausmantel sowie der ausladende Hut mit Federschmuck vervollständigen seine exzentrische und selbstbewusste Aufmachung, die seinen sozialen Status aufwerten soll.

Kat. Nr. 3

Salomon Adler (1630-1691), Selbstporträt, um 1690, Öl auf Leinwand, 121 x 95 cm, Budapest, Museum of Fine Arts Budapest.

Literatur: Kat. Ausstl. Budapest/Homburg 1995, S. 96-97, Nr. 31; Šafařík 2001, S. 180f (mit Abb.); Kat. Mus. Mailand 1989, S. 173; Denk 1998, S. 228, Anm. 15; Kat. Mus. Budapest 2003, S. 13; Baur-Callwey 2007, S. 47;

Kopie: Florenz, Galleria degli Uffizi, dort seit 1710 (Selbstständige Kopie);

Von Adlers drittem, 1690 entstandenem Selbstbildnis, einem Doppelbildnis, existieren zwei Versionen. Die eine befindet sich im Museum of Fine Arts Budapest (**Abb. 3a**), die andere hängt seit 1710 in der Galleria degli autoritratti der Uffizien (**Abb. 3b**).⁴³²

Adler wendet sich fast im Profil dem Betrachter zu. Vor ihm steht eine Staffelei mit Leinwand, auf der man das Kniestück eines Mannes sieht. Adler trägt ein weites, langes Hemd sowie einen um die Hüfte geschlungenen Schal als Gürtel, der seinen dicken Bauch noch zusätzlich betont. Auf dem Kopf trägt er einen großen, breitkrepigen Hut. Sein Gesicht ist gealtert. Auffallend freundlich lächelnd blickt er den Betrachter an. Dabei zieht er leicht ironisch die linke Augenbraue wie den rechten Mundwinkel hoch. Die rechte Hand stützt er locker in der Hüfte ab, in der linken hält er Pinsel und Palette. Der Porträtierte auf der Leinwand dagegen ist dunkel gekleidet und blickt düster zum Betrachter. Er trägt ebenfalls die Gesichtszüge Adlers. Beide Porträtierten halten Blickkontakt zum Betrachter.

⁴³¹Siehe hierzu Kapitel 5.2.

⁴³²Siehe Slavich 1989, S. 173; Die Geschichte der wohl berühmtesten Sammlung von Künstlerselbstbildnissen lässt sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Bereits Cosimo I. besaß eine kleine Sammlung, wobei bis heute nicht ermittelt werden kann, um welche Stücke es sich handelte. Sie bildeten jedoch noch keine eigene Abteilung. Erst Kardinal Leopoldo De' Medici (1617-1675) gründete die heute noch bestehende Sammlung von Künstlerselbstporträts. Durch ein hervorragend ausgebautes Netz von Agenten wuchs seine Kunstsammlung zu einer der bedeutendsten Europas. Großherzog Cosimo III. ließ die Sammlung und auch die Selbstbildnisse schließlich in den Uffizien aufstellen. Doch das Ende der Ära der Medici bedeutete nicht das Ende der Sammlung. Auch die folgenden Großherzöge der Toskana aus dem Hause Lothringen bemühten sich nach Kräften um den Fortbestand und die Erweiterung. (Zur Geschichte der Selbstbildnissammlung siehe Prinz 1971, S. 29-63).

Diese Gegenüberstellung von lachendem und düster dreinblickendem Mann ist ein beliebtes Thema innerhalb der bildenden Kunst. Verbildlicht werden hier die Philosophen Demokrit und Heraklit, die „dem eitlen und törichten Treiben der Welt mit Spott und Gelächter beziehungsweise mit Trauer und Weinen begegnen“⁴³³. Demokrit gilt als Verkörperung der Heiterkeit, Heraklit dagegen als der Melancholiker schlechthin. Seneca schrieb zum ersten Mal in seiner Schrift *de ira* über diese Gegenüberstellung beider Gemütsverfassungen.⁴³⁴ Die Thematik erfreute sich auch in der Bildenden Kunst im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit.⁴³⁵ Ein Beispiel ist Salvatore Rosas (1615–1673) Gemälde beider Philosophen von 1645 (Wien, Kunsthistorisches Museum). Gerne nutzen die Maler diese Thematik, um ihr Können in der Darstellung von Affekten unter Beweis zu stellen. Beißendes Lachen und abgrundtiefe Trauer konnte in den Gesichtern beider Philosophen ausgedrückt werden. In Italien allerdings verzichtete man, so Raupp, auf diese Art der Darstellung, kam es den Malern doch mehr auf die Darstellung der philosophischen Anschauungen an.⁴³⁶

Auch Adler verzichtete auf eine besonders auffällige Betonung der Affekte. So sind seine Gesichter nicht fratzenhaft vom Lachen verzerrt. Er schließt sich damit der italienischen Tradition an. Kurios ist, dass er selbst⁴³⁷ beide Gemütsrichtungen repräsentiert.⁴³⁸ Nach Baur-Callwey ist Adlers Selbstbildnis, das sie unter dem Titel „doppeltes Antlitz“⁴³⁹ führt, „ein eher untypisches, aber interessantes Beispiel.“⁴⁴⁰ Adler betone die Gegenüberstellung der Seelenzustände durch Gestik, Kleidung und Farbgestaltung.⁴⁴¹ Dies ist jedoch anders als Callwey es darstellt weniger auffallend als typisch. Das Gemälde ist jedenfalls eine herausragende Selbstverkörperung beider Gemütsverfassungen.

Sein Selbstbildnis illustriert damit Senecas Ausspruch „Ubi istic irae locus est? Aut ridenda omnia aut flenda sunt!“⁴⁴² Nach Seneca bewahrte dieses Verhalten den Weisen vor „selbsterstörerischen Leidenschaften“ wie Zorn.⁴⁴³ Adlers etwas distanziert dargestellte Affekte entspringen dem Bewusstsein der Stoiker.

Einmal mehr gelingt es Adler, Selbstbewusstsein und Gelehrsamkeit deutscher Maler dieser Zeit unter Beweis zu stellen.

⁴³³Raupp 2012, S. 183.

⁴³⁴Siehe dazu auch Kayling 2003, S. 21-23.

⁴³⁵Zur Tradition der Darstellung siehe Baur-Callwey 2007, S. 46-48; eine Auswahl an Bildnissen der Philosophen Demokrit und Heraklit siehe Pigler 1974, II, S. 312-314.

⁴³⁶Siehe Raupp 2012.

⁴³⁷Bei dem Bildnis auf der Leinwand handelt es sich ebenso um sein Selbstbildnis. Auch Claudia Denk äußerte bereits 1998 diese Vermutung. (Siehe Denk 1998, S. 228, Anm. 15).

⁴³⁸Siehe Müller 1970, S. 204; Tümpel 1971, S. 37, Denk 1998, S. 228, Anm. 15.

⁴³⁹Baur-Callwey 2007 S. 47.

⁴⁴⁰Ebenda.

⁴⁴¹Ebenda. Baur-Callwey weist jedoch auch darauf hin, dass Farbe als Mittel zur Unterscheidung beider Philosophen bereits eine Tradition hat.

⁴⁴²Raupp 2012, S. 191. „Wo ist da noch Platz für Zorn, alles ist entweder bloß zum Lachen oder zum Weinen.“

⁴⁴³Ebenda.

Kat. Nr. 4

Salomon Adler (1630-1691), Selbstbildnis um 1680-90, Öl auf Leinwand, 111 x 83 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv. Nr. Reg. Cron. 832.

Literatur: Ewald 1965, S. 101; Kat. Mus. Mailand 2010, S. 45, Nr. 6 (mit älterer Literatur).

Dieses Selbstbildnis Adlers erinnert im Bildaufbau an sein Florentiner Selbstbildnis (**Abb. 4**). Die Palette in der linken Hand sitzt Adler vor seiner Staffelei. Er zeigt sich mitten in der Arbeit an einem schemenhaften Porträt mit dem Bildnis einer alten, runzeligen Frau. Adler trägt einen seidenen, bunt gemusterten Hausmantel, den Schal locker um den Hals geschwungen, auf dem Kopf eine Hauskappe, die seine Glatze vor der Kälte schützen soll. Sein Gesicht ist das eines älteren Mannes. Er lächelt den Betrachter aus gutmütigen Augen an. Adlers Lachen ist als Anspielung auf die antike Legende des Zeuxis zu verstehen. Der griechische Maler Zeuxis war an einem Lachanfall erstickt, als er eine alte, runzelige Frau gemalt hatte.⁴⁴⁴ Zeuxis hatte einst aus unterschiedlichen Vorlagen das absolute Schönheitsideal geformt, indem er aus einer Gruppe schöner Frauen die schönsten Details auswählte und zu einem idealen Gesamtbild formte.⁴⁴⁵ Er lachte nun, da er das Abbild dieser alten Frau so täuschend echt gemalt hatte, sodass ihr Abbild besser war als die Wirklichkeit. Überwältigt von der „eigene[n] Bildmacht [lachte er bis er starb]. [...] Mit der unerwartet tödlichen Wirkung des Bildes hatte er den ultimativen Beweis dafür erbracht, daß Bilder stärkere Affekte erzeugen können als die Natur.“⁴⁴⁶

Diese Legende darzustellen, reizte viele Maler seiner Zeit, stellten sie sich so in den Schatten des berühmten, antiken Malers. Die wohl bekannteste Adaption zeigt Rembrandts Selbstbildnis von 1662 (Köln, Wallraf-Richartz Museum).⁴⁴⁷ Aber auch Aert de Gelder (1645-1727) griff auf seinem Selbstbildnis aus dem Jahr 1685 (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut) auf diesen Topos zurück.

Mit der Übernahme der Rolle des alten Zeuxis wollten die holländischen Künstler Kritik an der Kunsttheorie ihrer Zeit üben. Steht der junge Zeuxis für das Prinzip des *pictor doctus*, so ist der alte Zeuxis das Gegenteil eines akademischen Malers, da dieser die Suche nach der Perfektion in Schönheit und Natur verwarf. Als lachender Zeuxis scheinen die Maler das Prinzip der *imitatio naturae* wie das des akademischen *pictor doctus* zu kritisieren.⁴⁴⁸ Das Wissen um die kunsttheoretischen Positionen und deren bildliche Umsetzung jedoch ließ die Maler, ob sie nun wollten der nicht, als gelehrte Maler – als *pictores docti* – erscheinen. Bislang kannte man solche Selbstbildnisse nur von Malern aus dem Umkreis von Rembrandt. Überraschend ist, dass ein Maler außerhalb Holland sich dieses Typus bediente. Vielleicht ist dies ein weiterer Hinweis auf einen Aufenthalt Adlers in Holland.

⁴⁴⁴Diese Legende war ursprünglich bei Marcus Verrius Flaccus (um 60 n.Chr.) zu lesen. Dessen Werk ist jedoch nur in der überarbeiteten Fassung des Sextus Pompeius Festus (2.Jh. n.Chr.) überliefert.

⁴⁴⁵Zu dieser die Natur übertrumpfenden Kunsttheorie siehe auch Kohle 1989, S. 21-24.

⁴⁴⁶Kanz 2007a, S. 28.

⁴⁴⁷Siehe hierzu Mai 2002b sowie zuletzt Wiesemann 2014, S. 46.

⁴⁴⁸Zu Selbstbildnissen als Zeuxis und der dahinterstehenden Kunsttheorie siehe Kanz 2007, sowie Mai 2002b.

Kat. Nr. 5

Salomon Adler (1630-1691), Selbstbildnis, um 1690, Öl auf Leinwand, 74 x 59 cm, Crema, Palazzo Terni de Gregory, Collezione Terni di Gregory.

Literatur: Kat. Ausstl. Toulouse 2003, S. 28; Kat. Ausstl. Bergamo 2003, S. 159 (Pasolini) (dort mit ältere Literatur);

Das letzte bislang bekannte Selbstbildnis von Salomon Adler ist ein althergebrachtes, repräsentatives Porträt (**Abb. 5**). Das Brustbild vor neutralem Hintergrund zeigt Adler im Dreiviertelprofil nach rechts. Den Kopf über seine linke Schulter gewandt, blickt er freundlich zum Betrachter. Gealtert weist sein Gesicht tiefe Tränensäcke, eine Zornesfalte zwischen den Augen und leicht hängende Mundwinkel auf. Adler trägt formelle und teure Kleidung mit Allongeperücke und Hut. Sein brauner Mantel mit prächtigen Goldknöpfen hängt modisch von der linken Schulter herab.

Adler zeigt sich hier der Mailänder Oberschicht zugehörig. Nichts deutet auf seinen Beruf hin. Gegen Ende seines Lebens hatte Salomon Adler bis auf den Adel alles erreicht. Er hatte den Sprung in die ‚Gesellschaft‘ geschafft. So ist sein letztes Selbstbildnis nicht mehr Ausdruck seines Wunsches nach Nobilitierung. Das soziale Gefüge Italiens war wesentlich durchlässiger für Künstler als im Alten Reich. Hier sah man Maler nicht als einfache Handwerker an, sondern erkannte ihre Meisterschaft an und der soziale Aufstieg fiel leichter. Dies bringt Adler zum Ausdruck.

Kat. Nr. 6

Christoph Ludwig Agricola (1665-1724), Selbstbildnis, um 1690, Öl auf Leinwand, 41 x 35 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr.1002.

Provenienz: seit 1776 in Salzdahlum; zeitweise in Paris zur napoleonischen Zeit; Datum der Überführung nach Paris nicht dokumentiert; 1815 von Paris zurück nach Braunschweig;

Literatur: Harms 1744, Folio 4v; Eberlein 1776, S. 4, Nr. 9; Jacoby 1989, S. 20 (Michels); Klessmann 2001, S. 208;

1665 wurde im Bayerischen Regensburg der spätere Landschaftsmaler Christoph Ludwig Agricola als Sohn eines wohlhabenden Rats Herrn geboren. Neben diesem Eintrag ins Geburtenregister fehlt es an Archivalien, die uns über die Ausbildung oder über den näheren Lebensweg Agricolas berichten. Aus Briefen wissen wir von Reisen und einem wohl längeren Aufenthalt in Neapel. 1709 war er wie er selbst in Briefen schrieb in Augsburg, dann kurze Zeit wieder in Regensburg, um schließlich Norddeutschland zu bereisen. Auch Aufenthalte in der Kaiserstadt Wien sind brieflich belegt. Auf seinem Grabstein wird er als Hofmaler im herzoglichen Braunschweig bezeichnet. Bislang fehlt es jedoch noch an einer archivalischen

Bestätigung. Nur wenige seiner Landschaften haben sich erhalten.⁴⁴⁹ Außergewöhnlich in seinem Œuvre sind Porträts, von denen sich eine im heutigen Herzog Anton Ulrich-Museum befindet.

Das kleinformatige Gemälde (**Abb. 6**) zierte seit mindestens 1776 die Selbstbildnisgalerie des Schlosses Salzdahlum, des Lustschlosses der Braunschweiger Herzöge.⁴⁵⁰ In den napoleoischen Raubzügen gelangte es nach Paris, und fand zu einem unbekanntem Zeitpunkt seinen Weg wieder nach Braunschweig, wo es Teil der Sammlung des Herzoglichen Museums wurde, das seit 1927 den Titel Herzog Anton Ulrich-Museum trägt.

Der heutige Zustand des Selbstbildnisses ist jedoch so kritisch, dass es nicht ausgestellt werden kann. Aufgrund des schlechten Zustandes der Randpartien des Gemäldes, die fast völlig abgeschabt oder abgeplatzt sind, sind nur bedingt Aussagen möglich.

Agricola steht in Dreiviertelansicht vor dem Betrachter. Den Blick über seine rechte Schulter zum Betrachter gewandt, lädt er ihn ein, sein Werk auf der Leinwand hinter ihm zu begutachten. Um seinen Kopf hat er sich ein grünes Tuch geschwungen, das dekorativ seitlich seines jugendlichen Gesichts herunterhängt. Bekleidet ist er mit einem roten Hausmantel, den er über einem einfachen Hemd trägt. An Ärmeln und Kragen ist der Mantel mit Pelz besetzt. Christian Nikolaus Eberlein, herzoglicher Galerieinspektor, konnte 1776 in der linken Hand des Malers Pinsel und Palette sehen.⁴⁵¹ Aufgrund des schlechten Zustandes ist das jedoch nicht mehr überprüfbar. Mit der rechten Hand verweist Agricola auf die Leinwand hinter ihm, auf der vielleicht eine Landschaft zu sehen war.

Annette Michels zufolge ist das Gemälde unvollendet.⁴⁵² Der Erhaltungszustand lässt jedoch keine sichere Einschätzung zu. Datiert wird das Bildnis in Agricolas Jugendzeit also um 1690, als er um die 25 Jahre alt war.⁴⁵³ Dies deckt sich mit dem noch jungen Aussehen des Porträtierten.

Schon das Verzeichnis von 1744 führt das Gemälde als Selbstbildnis.⁴⁵⁴ Es existiert jedoch kein weiteres Jugendbildnis des bekannten Landschaftsmalers. Darstellungen von Agricola aus der Hand von Antoine Pesne (Kopenhagen, Statens Museum) und Johann Kupetzky (München, Alte Pinakothek) zeigen einen deutlich älteren Mann. Auch das Schabkunstblatt, das Bernard Vogel 1711 nach dem Bildnis, das Rosalba Carriera (1673-1757) zwei Jahre zuvor in Venedig von Agricola geschaffen hatte, hilft nur wenig bei der Zuordnung des Porträtierten. Ohne Vergleiche muss es bei der traditionellen Zuschreibung bleiben. Immerhin gelangte das Selbstbildnis sicher schon zu Lebzeiten Agricolas in die Sammlung.

Agricola war Landschaftsmaler und unternahm nur wenige Ausflüge in die Porträtmalerei. Bekannt sind das Bildnis seines Bruders, des Arztes und Botanikers Andreas Agricola⁴⁵⁵ und

⁴⁴⁹Noch immer fehlt es an einer Aufarbeitung von Leben und Œuvre des „vergessene[n] Landschaftsmalers des Barock“ (Klessmann 2001). Einen guten Überblick bieten aber Rüdiger Klessmanns Aufsätze von 2001 und 2004.

⁴⁵⁰Das Bildnis wird in Christoph Nikolaus Eberleins Verzeichnis von 1776 im Eingang zur ersten Galerie mit den anderen Selbstbildnissen der Sammlung aufgeführt. Siehe Eberlein 1776, S. 4, Nr. 9.

⁴⁵¹Eberlein 1776, S. 4, Nr. 9.

⁴⁵²Siehe Jacoby 1989, S. 20 (Michels).

⁴⁵³Siehe Jacoby 1989, S. 20 (Michels). Eine Datierung seiner Werke erweist sich jedoch als schwierig, da er seine Werke selbst nie datiert hat.

⁴⁵⁴Siehe Harms 1744, Folio 4 recto.

⁴⁵⁵Das Bildnis existiert nur in einem Schabkunstblatt: Christoph Ludwig Agricola, Maler, und Bernhard Vogel, Stecher, Bildnis Georg Andreas Agricola 43,6 x 31,1 cm (Bild, Blatt), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inventar-Nr. A 98.

sein unvollendetes Selbstbildnis. Letzteres weist Schwächen in der Proportionierung auf. Herzog Anton Ulrich als Liebhaber der Landschaftsbilder Agricolas wollte eventuell ein Selbstbildnis des von ihm so geschätzten Malers besitzen, sodass er wohl über die Schwächen hinweg sah.

Zwar fehlen typische Merkmale wie zusammengezogene Augenbrauen oder verschattete Gesichtshälfte, aber er nutzte den gängigen Typus des Malers, der sein Werk präsentiert. Mit einer Hand verweist er auf das Gemälde auf der Leinwand hinter ihm und blickt elegant über die Schulter zum Betrachter.⁴⁵⁶

Als Agricola dieses Gemälde schuf, war er etwa 25 Jahre alt. Seine Inszenierung erinnert an die eines Hofkünstlers. Nachweislich hatte er dieses Amt zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht inne. So ist das Selbstbildnis als Ausdruck seines Wunsches nach Nobilitierung zu deuten. Vielleicht hoffte er auch, mit diesem Gemälde leichter eine Anstellung als Hofmaler zu erhalten.

Kat. Nr. 7

Johann Azelt (Azold, Atzelt) (1654-1692), Selbstbildnis, Kupferstich, 13,3 x 9,7 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), Inventar-Nr. MP 1077, Kapsel-Nr. 15

Literatur: Kat. Mus. Göttweig 1987, S. 111; Mortzfeld 1986, A, Nr. 25213;

Der Nürnberger Kupferstecher Johann Azelt, Sohn eines Rindermetzgers, stach neben Wappen, Landschaften und Veduten auch Porträts. Besonders bekannt wurde er zu seiner Zeit jedoch, als er Spielkarten mit unzüchtigen Versen versah und deshalb 1680 einen Verweis seiner Zunft erhielt.⁴⁵⁷ Mehr ist über sein Leben jedoch nicht bekannt.

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt fertigte er ein repräsentatives Selbstbildnis von sich an (**Abb. 7**). Azelt steht in einem Raum vor einer Säule. Den rechten Arm stützt er auf einem Tisch ab. Er trägt ein Wams mit Rabatkragen, Troddeln und weiten Manschetten. Den locker um sich geschwungenen Imponiermantel hält er mit der linken Hand fest. Das Haar trägt er lang und gelockt. Seine ernstesten Gesichtszüge ziert ein Oberlippenbart. Auf dem Tisch liegt eine Papierrolle mit einer *Vera icon*. An der Wand hängt ein Wappen.

Unter sein Selbstbildnis schrieb er die Inschrift: *JOHANN AZELT. Kupfferstecher in Nürnberg./Wer Künst Lieb hat dieselbig Ehrt, der Lerhnet mehr, als er be/gehrt, und Ob er gleich Kompt Umb sein güht, die künst ihm/ doch. Erhalten thut: Jedoch kan kein Künst, mehr Erwerben, / Als Christlich Leben ünd Seelig Sterben.* Rechts unten findet sich die Signatur *Johann Azelt scu.[lpsit]*.

Azelt inszeniert sich als *virtuoso*, wie ihn van Dyck in seiner Iconographie vorgibt. Lange Haare, Imponiermantel, Handschuhe, Säule und edle Kleidung zeichnen ihn als Edelmann aus. Einzig die Papierrolle mit der Darstellung des *vera icon* kann als Hinweis auf seine künstlerische Tätigkeit gesehen werden, ist aber zugleich Ausdruck seiner Frömmigkeit.

⁴⁵⁶Siehe dazu Kapitel 3.4.

⁴⁵⁷Eine Kurzbiographie siehe bei Grieb 2007, S. 45; bei Tacke 2001d wird der Künstler nicht aufgeführt.

Eine vergleichbare Darstellung ist das Selbstbildnis von Joachim von Sandrart (**Kat. Nr. 107, Ab. 95**), das 1668 im Kupferstich verbreitet wurde. Azelt übernahm achsengespiegelt die Komposition des Raumes mit Säule und Tisch. Auch die Kleidung ähnelt sich. Einzig Degen und Goldkette fehlen Atzelt. Doch im Gegensatz zu Sandrart gehörte er ja nicht dem Adel an, so verzichtete er auf diese Attribute. Allerdings kann kein Zweifel an der Vorbildfunktion Sandrarts für Atzels Selbstbildnis sein. Durch diese bewusste *aemulatio* stellt er sich in die Folge des großen deutschen Künstlers und Kunsttheoretikers. Allerdings war Azelts Selbstbewusstsein wohl etwas ausgeprägter als seine Begabung.

Kat. Nr. 8

Johann Wilhelm Baur (1607-1642), Selbstbildnis, 1637, Radierung, 10,5 x 14 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, JWBaur AB 3.25, Inv. Nr. ZL 99/7691.

Literatur: Bonnefoit 1997, S. 157, Nr. R 106 (Abb. 222); Kat. Ausstl. Strasbourg 1998, S. 154, Kat. 58 (Bonnefoit); Kat. Ausstell. Braunschweig 2018, S. 148-149, Kat. Nr. 214 (Babin)

Johann Wilhelm Baur entstammte einer Straßburger Goldschmiedefamilie, die zu den „reichsten und politisch einflussreichsten Familien der Freien Reichstadt“⁴⁵⁸ gehörte. Seine Ausbildung erfuhr er bei dem Miniaturisten und Kupferstecher Friedrich Bentel (1580-1651). Zudem war er auch in der Kunst der Emailmalerei geübt, die er wohl im väterlichen Betrieb erlernt hatte. Ende der 1620er Jahre ging Baur nach Italien, wo er u.a. für die Familie Orsini tätig war. 1637 kehrte er ins Alte Reich zurück, wo er sich in Wien niederließ. Nach Bonnefoit arbeitete er als „freier Künstler für Adel, Klerus und Kaiserhof.“⁴⁵⁹ Einer seiner größten Bewunderer und Sammler war Kardinal Mazarin, der früheste Auftraggeber Baur.⁴⁶⁰ Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs stach er ein eindrucksvolles Selbstbildnis (**Abb. 8**). Es ist ein querformatiges Blatt, in dessen Mitte sich ein von Lorbeerblättern umrahmtes Medaillon mit dem Bildnis Baur befindet. Am unteren Bildrand findet sich eine Kartusche, die seinen Namen *GIONN. GVILLIEMO BAVR/ PICTOR* trägt, am oberen steht die Datierung *1637*. Um das Medaillon herum tummeln sich vier Putten, die die Ecken des Blattes füllen. Die beiden oberen Putten blasen Posaunen als Zeichen des immerwährenden Ruhms. Der linke hält zudem einen Caduceus ohne Flügel, Attribut des Gottes Merkur.⁴⁶¹ Der rechte Putto unten hält die Insignien der Malerei in den Händen, Pinsel, Palette und Malstock. Sein Gegenüber zeichnet das Selbstbildnis Baur.

Baur trägt ein Wams mit einem breiten Spitzenkragen. Ein Imponiermantel fällt von der rechten Schulter herab. Das Haar ist nach der damals aktuellen Mode kinnlang und

⁴⁵⁸Bonnefoit 1997, S. 23.

⁴⁵⁹Bonnefoit 1997, S. 11.

⁴⁶⁰Zu Leben und Werk siehe Bonnefoit 1997 sowie den Katalog der Straßburger Ausstellung *Johann Wilhelm Baur (1607-1642). Maniérisme et baroque en Europe* von 1998.

⁴⁶¹Bonnefoit sieht hier einen Verweis auf die Medizin, in der ein Künstler seit der Renaissance Wissen besitzen musste. (Kat. Ausstl. Straßburg, S. 154 (Bonnefoit)). Aber Baur verweist mit dem Caduceus eher auf den antiken Gott Merkur, einen der Beschützer der Künste. Waren Maler im Zeichen Merkurs geboren, so galten sie als besonders erfinderisch. Siehe hierzu auch Andratschke 2010, S. 273-275.

gescheitelt. Ein gezwirbelter Schnurrbart sowie ein Kinnbärtchen verleihen ihm ein überaus elegantes Aussehen. Ernst und würdevoll blickt er den Betrachter an.

In dem Jahr, als er sein Selbstbildnis anfertigte, 1637, verließ Baur Italien und kehrte ins Reich zurück. In Wien verbrachte er die letzten, ebenfalls sehr erfolgreichen Jahre seines Lebens. Baur wählte eine besondere Art der Inszenierung. Putten oder Genien verkörpern hier den Malerberuf. „Die allegorische Darstellung der Künste in Form des Putto oder eines Amor“⁴⁶² nutzten Künstler ab dem 16. Jahrhundert öfter. Es handelt sich um ein gängiges Motiv der Rahmengestaltung für (Selbst-)Porträts, wie schon das Vitenporträt von Vasari in seinen *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* von 1568 zeigt. Auch Baur reiht sich in diese Tradition ein, um seiner eigenen *memoria* Ausdruck zu verleihen. Vertreten ihn die beiden unteren Putten künstlerisch, so verkünden die beiden oberen den Ruhm des Künstlers, der weit über die Grenzen des Alten Reiches hinaus reichte.

Kat. Nr. 9

Peter Jan Brandl (1668-1735), Selbstbildnis, um 1697, Öl auf Leinwand, 73x 55 cm, Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. O 18923 (Leihgabe aus der Sammlung Lobowicz).

Provenienz: 1. 9. 1805 Ankauf durch den Fond der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde vom Geschäft des Wenzel Ambrozzi; am 30. 12. 1805 von Anton Isidor von Lobkowitz bei einer Versteigerung für 36 Fl. erworben; danach wurde es in der Bildergalerie der Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde ausgestellt; am 12. 12. 1850 wurde es an den Besitzer zurückgegeben; er verlieh es wieder an die Bildergalerie. Am 13. 3. 1878 ging es in den Besitz von Johann Christoph Lobkowitz über. Ausstellung in der Galerie im Rudolfinum in Prag; ab 1945 Ausstellung in der National Galerie; 1991 wurde das Porträt Georg Lobkowitz wiedergegeben; 2008 gab er das Gemälde als Leihgabe an die Prager Nationalgalerie;⁴⁶³

Literatur: Neumann 1968, S. 97-99; Safarik 2001, S. 184, Nr. 66 (mit Abb.);

Kopien: 1. Peter Jan Brandl, Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 18,5 x 15,8 cm, auf der Rückseite beschrieben: "Effigies Peter Brandl Pictoris celebri", Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. H 2 – 3974 (von Neumann Brandl zugeschrieben); 2. Peter Jan Brandl, Selbstbildnis Öl auf Leinwand, 63 x 50 cm, Prag, Národní galerie v Praze, Inv. No.: H2 19499;⁴⁶⁴

Johann Peter Brandl gilt als der bedeutendste Maler des böhmischen Barock. Er wurde 1668 als Sohn wohlhabender Eltern geboren. Sein Vater war Schneider und Gastwirt, seine Mutter stammt aus einer Bauernfamilie. Nachdem er zunächst das Jesuitengymnasium besucht hatte, ging er bei dem Prager Hofmaler Christian Schröder⁴⁶⁵ in die Lehre. Seit 1694 war er Meister der Altstädter Malerzeche. 1701 heiratete er die Tochter eines Malers. Aus der Ehe gingen

⁴⁶²Schreurs 2008a, S. 230.

⁴⁶³Für diese Informationen danke ich Frau Dr. Hasserlova, Národní galerie Praha.

⁴⁶⁴Es wurde 1925 für die Privatsammlung von Dr. Ludvík Horn angekauft. Für diese Informationen danke ich Frau Dr. Hasserlova sowie Dr. Andrea Steckerová aus der, Národní galerie, Praha.

⁴⁶⁵Leben und Werk des Hofmalers Schröder ist noch unerforscht.

drei Kinder hervor. Er führte ein unstetes Leben und reiste von Auftrag zu Auftrag. Auch konnte er mit seinem Geld nicht gut haushalten, so musste er für die Ausführung des Grüssauer Hauptaltarbildes zuvor durch den Klosterabt aus dem Königgrätzer Schuldgefängnis losgekauft werden. 1735 starb er verarmt in Kuttenberg.⁴⁶⁶

Im Laufe seines Lebens fertigte er eine Vielzahl von Selbstbildnissen an, von denen das erste um 1697 im Alter von 29 Jahren entstand (**Abb. 9**). Brandel steht hier im Profil vor braunem Hintergrund. Den Kopf über seine rechte Schulter gewandt, blickt er ernst, aber freundlich zum Betrachter. Auf dem Kopf trägt er eine kunstvoll drapierte, große Mütze. Volle Augenbrauen umrahmen seine wachen Augen. Er ist bartlos, was seine Jugendlichkeit unterstreicht. Bekleidet ist er mit einem braunen Wams mit geschlitzten Ärmeln über einem weißen Hemd. In der linken Hand hält er kaum erkennbar Pinsel und Palette.

Neumann datiert das Selbstbildnis um das Jahr 1697. Er sah hier eine künstlerische Auseinandersetzung Brandls mit seinem böhmischen Landsmann Johann Kupetzky. Safarik widerlegte diese These jedoch plausibel, da aus dem 17. Jahrhundert kein Selbstbildnis Kupertzky's existiert, das diese Art der Inszenierung vorgibt.⁴⁶⁷

Bislang unbeachtet blieb die enge Verwandtschaft zum *Van Dyck-Typus*. Die geniale Kopfwendung sowie die direkte Blickaufnahme zum Betrachter sind hierfür typische Motive. Allein Palette und Pinsel sind auffällig. Brandls Darstellung ist also ebenso dem Typus des ‚Malers in Sonntagstracht mit Pinsel und Palette‘⁴⁶⁸ zugehörig, wie ihn schon Adam Elsheimer (**Abb. 20**) präsentierte. Brandl verband hier also Elemente des althergebrachten Typus ‚Malers in Sonntagstracht mit Pinsel und Palette‘ mit dem *virtuoso*, um so sein *ingenium* stolz zur Schau zu stellen. Als das Bildnis entstand, war Brandl im Dienst des obersten Landrichters Wenzel Adalbert Graf von Sternberg tätig.⁴⁶⁹ Nach Andrea Steckerová “reflects [this portrait] a certain Brandl's need to manifest his position of the court artist and accentuate his superiority over the guild masters.”⁴⁷⁰

1703 fertigte Brandl wieder ein Selbstbildnis (Prag, Strahov Kloster) an. Bildkompositorisch gleicht dieses Selbstbildnis Brandls Inszenierung von 1697 deutlich. Nun sechs Jahre später aber hat er Mütze gegen Allongeperücke und bürgerlichen Rock gegen einen prächtigen Hausmantel getauscht. Pinsel und Palette sind noch deutlicher hervorgehoben. In nur sechs Jahren hatte sich sein Selbstbewusstsein deutlich gesteigert, was er auch bildlich zum Ausdruck brachte.

⁴⁶⁶Zu Brandl siehe bislang Neumann 1968. Neuerungen zu Leben und Werk darf die Forschung von dem Projekt *Pter Jan Brandl. Life and Work* von Dr. Andrea Steckerová, Národní galerie Praha, erwarten. Ich danke Frau Dr. Steckerová für ihre Hilfe.

⁴⁶⁷Siehe Šafařík 2001, S. 184, Nr. 66.

⁴⁶⁸Siehe hierzu Kapitel 3.2. dieser Arbeit.

⁴⁶⁹Wenzel Graf von Sternberg war nach Angaben der Deutschen Biographie „böhmischer Hofmarschall; kaiserlicher Geheimrat; Präsident des Appellationsgerichts in Prag; Oberstlandrichter von Böhmen; Oberstlandhofmarschall von Böhmen; königlicher Statthalter in Prag; Mäzen“ (<http://www.deutsche-biographie.de/sfz126975.html>, 22.09.2015). In Prag, im heutigen Stadtteil Troja, ließ er sich von 1680-1688 ein prächtig ausgestaltetes Schloss bauen, das über eine große Gemäldesammlung verfügte. Es gehört zu den bedeutendsten Schlossanlagen barocker Architektur in Böhmen im 17. Jahrhundert. Siehe hierzu *Das Königreich Böhmen, statistischtopographisch dargestellt*: Bd. Rakonitzer Kreis. 1845, S. 185.

⁴⁷⁰Dr. Steckerová äußerte diese Vermutung ebenfalls. Siehe Email vom 22.09.2015.

Kat. Nr. 10

Barthel Conrad (1575-1616), Stammbuchblatt mit Selbstbildnis als Maler von Merkur, Venus und Amor, um 1600, Feder in Schwarz und Grau laviert auf Papier, 14, 8 x 9, 7 cm, Augsburger Privatsammlung.

Literatur: unpubliziert;⁴⁷¹

Barthel Conrad⁴⁷² gehört zu den weniger bekannten Künstlern Nürnbergs. Er wurde am 15. Dezember 1616 als Sohn eines Eisenwarenhändlers geboren. Seine Lehre absolvierte er beim Flachmaler Alexios Lindner⁴⁷³. 1603 heiratete er. Ein Jahr später legte er sein Probestück ab. Sein Werk ist bisher nicht erforscht, jedoch tauchte kürzlich ein signiertes Blatt im italienischen Kunsthandel auf, nämlich dieses Selbstbildnis (**Abb. 10**).

Ein Maler sitzt rücklings zum Betrachter auf einem Schemel im Freien vor der entfernten Silhouette einer befestigten Stadt. Er ist nackt, nur ein Tuch liegt auf seinem Schoß. In der linken Hand hält er Palette und Malstock, in der rechten einen Pinsel. Zu seinen Füßen reibt ein geflügelter Putto Farben. Redlich bemüht krümmt er sich vor Anstrengung. Der Maler porträtiert gerade eine Dreiergruppe vor ihm mit Mann, Frau und Knaben. Der Mann trägt einen von Flügeln bekrönten Helm und hält einen Caduceus in der Hand. Vor ihm steht eine nackte Frau. Um ihre Schultern hat sie einen Umhang gelegt. Sie wendet sich einem kleinen, geflügelten Knaben zu, den sie an den Schultern umfasst. Es sind Merkur, Venus und Amor. Die Dreiergruppe stellt die bekannte mythologische Szene dar, in der Amor von Venus⁴⁷⁴ in die Obhut Merkurs zu Erziehung gegeben wird, da Amor in den Wissenschaften und Künsten unterwiesen werden soll. Ein über ihnen schwebender Putto hält einen Lorbeerkranz über sie. Am oberen Bildrand schrieb Conrad die Inschrift *Barthel Konrad vonn Nürnberg/geschehen in Ingollstadt*. Motiv und Inschrift lassen das Blatt als ein ehemaliges Stammbuchblatt erscheinen. Das Blatt ist undatiert. Nach Aussage von Andreas Tacke muss das Blatt jedoch um 1600 entstanden sein, da Conrad 1604 das Meisterrecht erhielt und es am ehesten während seiner Gesellenwanderung entstanden ist.⁴⁷⁵ So bietet das Blatt einen Hinweis auf einen Aufenthaltsort Conrads während seiner Wanderschaft.

Zwar ist das Blatt kein repräsentatives Selbstbildnis, das die gesicherten Züge des Künstlers wiedergibt, doch demonstriert es eindrucksvoll das Selbstverständnis des jungen Künstlers. So stellten sich auch Hans Krumper (**Kat. Nr. 47, Abb. 45**) und Joseph Heintz d. J. (**Kat. Nr. 34, Abb. 32**) antikisierend vor ihrer Staffelei dar.⁴⁷⁶ Conrad aber zeigt sich, wie er die mythologische Göttergruppe um Merkur, Venus und Amor malt. Sein Selbstbildnis stellt so etwas Besonderes innerhalb dieser drei ‚antiken‘ Selbstbildnisse deutscher Maler dar, denn die Götter fungieren nicht als Musen oder Beschützer. Conrad wird vielmehr zum Maler der Götter und hebt sich so im eigenen Ansehen empor. Damit stellt das Bildnis einen Gegensatz dar zu den Darstellungen des Heiligen Lukas, der die Madonna malt.

⁴⁷¹Ich danke Dr. Gode Krämer (Augsburg) für den Hinweis auf die Darstellung sowie die Bereitstellung der Abbildung, sowie dem Privatsammler, der unerkannt bleiben möchte.

⁴⁷²Zu Conrad siehe bislang Tacke 2001d, S. 379 (dort mit älterer Literatur). Ein Werkverzeichnis steht noch aus.

⁴⁷³Zu Lindner siehe Tacke 2001d, S. 508f.

⁴⁷⁴Zu Venus als kunstschaftendes Prinzip siehe Andratschke 2010, S. 347-356.

⁴⁷⁵Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke äußerte diese Überlegung in einem Gespräch im Juli 2014.

⁴⁷⁶Siehe hierzu Kapitel 4.4. sowie 3.3.2.

Conrads Stammbuchblatt fügt sich gut in die Rezeption antiker Selbstdarstellungen ein und weist ihn so als intellektuellen Maler aus.

Kat. Nr. 11

Engelhard de Pee (um 1540/50-1605), Selbstbildnis an der Staffelei, 1601, Öl auf Leinwand, 105 x 92,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 41.

Provenienz: aus der Kurfürstlichen Galerie München;

Literatur: Bütterlin 1986, S.26 (Selbstbildnis); Waźbiński 1989; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 81f; Birnfeld 2009, S. 133f; Kat. Ausstl. München 2005, S. 30ff Nr. A2 (Vignau-Wilberg); Andratschke 2010, S. 417-420;

Leben und Werk des Malers sind weitestgehend unbekannt. Engelhard de Pee⁴⁷⁷ ist wohl, so Bütterlin, um 1570 zusammen mit Hansen de Pee, dem Großonkel des späteren Münchner Hofmalers Johann de Pay (**Kat. Nr. 12, Abb. 12**), als katholischer Flüchtling aus den südlichen Niederlanden nach Schwaben, genauer nach Riedlingen, gekommen. Es fehlen jedoch Quellen, die dies belegen. Später ging De Pee nach Landshut, wo er zusammen mit Friedrich Sustris an der Innengestaltung der Burg Trausnitz beschäftigt war. Ab 1578 lebte und arbeitete er in München. Seit dieser Zeit finden sich jährliche Zahlungen in den Hofamtsrechnungen. 1585/87 reiste er mit Genehmigung des Hofes nach Neuburg. 1601 wurde er in die Münchner Malerzunft aufgenommen.⁴⁷⁸ Im selben Jahr fertigte er wohl als Meisterstück ein Selbstbildnis (**Abb. 11**) an, auf dem er die Rolle des Evangelisten Lukas beim Malen der Madonna einnimmt. Es handelt sich um das einzig erhaltene, gesicherte Werk de Pees.

De Pee sitzt vor einer Staffelei in einem dunklen Raum. Er trägt schwarze, elegante Kleidung, Wams mit Spitzenkragen und Kniebundhose. Sein ernstes Gesicht zeigt bereits einige Falten. Das braune Haar ist kurz und schütter, den Bart trägt er lang. Vom Raum ist nur die aufwendig geschwungene Lehne des Stuhls zu erkennen sowie eine kleine Nische mit einer runden Marmorplatte, auf der ein Glas mit Wein und ein Stück Brot liegen. Den Kopf über seine linke Schulter gewandt, blickt de Pee zum Betrachter. In der linken Hand hält er Pinsel, Palette und Malstock, in der rechten einen Pinsel. Er arbeitet an einem Madonnenbildnis, das fast fertig ist. Die Gesichtszüge der Madonna, die auf ihrem Schoß das Jesuskind hält, sind schon deutlich gealtert. Jesus hat die rechte Hand zum Segensgestus erhoben, in der linken hält er ein Buch, auf dessen Vorderseite die Signatur *E.v.P. 1601* zu lesen ist. Jesus ist der einzige, der nicht zum Betrachter blickt. Das Porträt zeichnet sich durch die feine und detaillierte Wiedergabe der Gesichter aus. Allerdings weist es Schwächen in den Proportionen auf.

⁴⁷⁷Es existiert keine monographische Aufarbeitung von Leben und Werk. Siehe bislang nur Zottmann 1913.

⁴⁷⁸Siehe Eintrag in das Münchner Zunftbuch, abgedruckt bei Liedke 1978, S. 28: „Anno 1601 ist Engelhart von Pee, mahler von Prisl aus Broban[t] [=Brüssel in Belgien], alhie maister worden und alda gelernt. Starb 1605“

Ikographisch stellt das Selbstbildnis eine Auseinandersetzung mit dem Typus *Der hl. Lukas malt die Madonna* dar. Bei de Pee sitzt die Madonna jedoch nicht Modell wie bei den Niederländern häufig⁴⁷⁹. Ważbiński stellte 1989 fest, dass sich de Pee an der Ikone der Madonna aus Santa Maria Maggiore⁴⁸⁰ orientierte, deren Typus er durch die Kopie der Ingolstädter Madonna (Ingolstadt, Münster Zur Schönen Unseren Lieben Frau) sicherlich kannte.⁴⁸¹ Auffälliger Weise ist Maria hier nicht idealisiert und jung, sondern erscheint als ältere Frau mit individuellen Gesichtszügen. Kulenkamp meinte daher, dass de Pee hier seine Ehefrau darstellte.⁴⁸² Da wir jedoch kein vergleichbares Bildnis der Ehefrau besitzen, kann diese Vermutung letztlich nicht überprüft werden. Sie erscheint aber durchaus plausibel. Bereits mehrfach äußerte die Forschung zu Recht die Vermutung, dass dieses Selbstbildnis gleichzeitig das Meisterstück de Pees darstellte.⁴⁸³ Die Münchner Zunft hatte sich nach dem Schutzheiligen der Maler, dem heiligen Lukas, benannt. De Pees Meisterstück als Selbstbildnis in der Maske des Schutzpatrons seiner eigenen Zunft zeigt so sein enormes Selbstbewusstsein.

Zwar war de Pee kein deutscher Maler von Geburt, doch er arbeitete die längste Zeit seines Lebens in Bayern. Sein Selbstbildnis stand als Meisterstück einer Vielzahl von Malern zur Verfügung. So verwundert es, dass dieser Darstellungstypus des Lukas als Maler im Reich ohne Nachfolge blieb. Es ist und bleibt damit ein typisch niederländisches Motiv.

Kat. Nr. 12

Johann de Pay d. J. (1609-1660), Selbstbildnis, 1649, Öl auf Leinwand, 87,5 x 74,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Alte Pinakothek München, Inv.- Nr. 4844.

Provenienz: aus der kurfürstlichen Galerie in München, 1800-1815 in Paris;

Literatur: Kat. Mus. Augsburg 1905, S. 42, Nr. 211; Kat. Mus. Augsburg 1912, S. 54, Nr. 2211; Biermann 1914, II, S. 223 (mit Abb.), Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 196; Bütterlin 1986, S. 31;

Johann de Pay⁴⁸⁴ wurde 1609 als Sohn von Johann de Pay d. Ä. im schwäbischen Riedlingen geboren. Sein Vater, einst katholischer Flüchtling aus den Niederlanden, hatte es dort zu großem Ansehen als Maler wie als Bürger gebracht und so den Weg für eine erfolgreiche

⁴⁷⁹Hier wären zahlreiche Beispiele aufzuführen wie Rogier van der Weyden (Museum of Fine Arts, Boston) und Maarten van Heemskerck (Haarlem, Frans-Hals-Museum), deren *Lukas malt die Madonna*-Gemälde sicherlich zu den bekanntesten dieser Darstellungsform gehören. Zum Typus der Lukas-Bilder siehe Kapitel 3.3.1 dieser Arbeit.

⁴⁸⁰Diese als *Salus Populi Romani* verehrte Ikone soll, so die Legende, der Heilige Lukas selbst gemalt haben. Siehe hierzu Wolf 1990.

⁴⁸¹Ważbiński 1989, S. 241f.

⁴⁸²Siehe Hofner-Kulenkamp 2002, S. 82.

⁴⁸³Siehe etwa Andratschke 2010, S. 418.

⁴⁸⁴Es fehlt noch immer an einer monographischen Aufarbeitung von Leben und Werk. Siehe ThB 26 (1932), S. 324 (W. Zils), sowie Bütterlin 1986. Bütterlins kurze Abhandlung besitzt jedoch kein Quellenverzeichnis, sodass seine Angaben nicht überprüft werden können. Zu De Pay siehe auch die sehr kurze Erwähnung in der Teutschen Akademie: Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 324 <http://ta.sandrart.net/-text-550>, 5.05.2014.

Laufbahn seines Sohns geebnet. Sein Großonkel war wohl der Münchner Hofmaler Engelhard De Pee (**Kat. Nr. 11, Abb. 11**). Über die Ausbildung des jungen de Pay ist nichts bekannt. Er hat jedoch ab 1634 längere Zeit in Antwerpen gelebt. 1637 bemühte er sich, nachdem er am Münchner Hof bereits zu rechtem Ansehen gelangt war, vergeblich um die Aufnahme in die Zunft. Die Kollegen aber „sahen mit Neid auf die Flut fürstlicher Aufträge, mit denen der Ankömmling überhäuft wurde, und ersuchten den Landesherrn um ein Berufsverbot.“⁴⁸⁵ Drei Jahre später aber wurde De Pay sogar zum bayerischen Kabinetts- und Hofmaler ernannt. 1642 zog er in die Reichsstadt Augsburg, wo er die „Malergerechtigkeit“⁴⁸⁶ erwarb und für den Adel arbeitete.⁴⁸⁷ 1649 wurde ihm laut Bütterlin vom „Pfalzgrafen Dr. Ferdinand Grembs das Wappen verliehen.“⁴⁸⁸ Hier liegt jedoch ein Irrtum vor. Dr. Grembs war nicht Pfalzgraf, sondern Kanonikus im Erzbistum Freising, sodass er ihm vielleicht die Urkunde überreicht, aber nicht verliehen haben kann.⁴⁸⁹

In dem Jahr, in dem er das Wappen verliehen bekam, fertigte de Pay, der Bütterlin zufolge „das galante Leben“⁴⁹⁰ liebte, ein Selbstbildnis (**Abb. 12**) an. De Pay steht hier in Dreiviertelansicht zum Betrachter. Seinen Kopf nach rechts gewandt blickt er ihn kritisch an. Die Augenbrauen hat er leicht zusammengezogen. Braunes, kinnlanges Haar rahmt sein nicht mehr ganz so junges Gesicht. Ein breiter Schnurr- und langer Kinnbart betonen seine Mundpartie. Seine äußere Erscheinung ist modisch elegant. So trägt er einen schwarzen Rock mit breitem Rabatkragen. In der linken Hand hält er eine Zeichnung, auf die er mit dem rechten Zeigefinger verweist. Diese Zeichnung zeigt eine nackte Frau, bekleidet mit einem locker um die Schulter geworfenen Pelz.⁴⁹¹ Unter der Zeichnung steht der lateinische Spruch *Ad astra volandum*, sowie die Datierung 1649 und Signatur *Johann de Pej Fe[cit]*. Die Zeichnung erscheint durch die Inschrift wie die Vorzeichnung für einen Kupferstich. Vornehme Kleidung und Zeichnung verweisen auf den *virtuoso*-Typus von Van Dyck, wie im Bildnis des Lucas van Uden, der ebenfalls dem Betrachter eine Zeichnung präsentiert. So zeigt er sich als Anhänger des *disegno*, als intellektueller Künstler, der im kunsttheoretischen Diskurs Stellung bezieht. Aber er zeigt sich bewusst nicht als arbeitender Künstler und gleicht sich so seiner Auftraggeberschaft, dem Adel, in der Inszenierung an.

Der Ursprung des Mottos *ad astra volandum*⁴⁹² ist unklar. Grimmshausen verwendete es auf dem Titelblatt seiner 1656 erschienenen *Continuatio*. Dort ziert es die Imprese mit einer Darstellung eines Pegasus, der sich von der Erdkugel abstößt und gemäß dem Motto zu den Sternen fliegt. Der Grimmshausen-Forschung zufolge wird damit „die aus Ruhmbegierde und Verachtung für banale, erdgebundene Sorgen gespeiste Maxime des Barockpoeten ausgedrückt.“⁴⁹³ Joseph Dallett fand 1976 heraus, dass Grimmshausen das Signet aller Wahrscheinlichkeit nach vom Verleger Jeremias Dümmler kopiert hat. Dieser hatte Pegasus

⁴⁸⁵Bütterlin 1986, S. 30.

⁴⁸⁶Bütterlin 1986, S. 31.

⁴⁸⁷Allerdings haben sich nur wenige seiner Arbeiten erhalten.

⁴⁸⁸Bütterlin 1986, S. 31.

⁴⁸⁹Siehe Wendehorst 1989, S. 616.

⁴⁹⁰Bütterlin 1986, S. 31. Er erwähnt jedoch keine Quellen, die dies bezeugen könnten.

⁴⁹¹Vielleicht ist die Darstellung der nackten Frau im Pelz eine Auseinandersetzung mit Tizians Mädchen im Pelz (Wien, Kunsthistorisches Museum). Allerdings zeigt sich die Frau bei de Pay nicht schamvoll verhüllend und greift so nicht in die Gestik der Venus pudica auf.

⁴⁹²Der Spruch wird gerne übersetzt mit *Auf zu den Sternen!*

⁴⁹³Haberkamm 1972, S. 269.

und Motto 1651 als Signet der *Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden* des Georg Philipp Harsdörffer verwendet.⁴⁹⁴

De Pay verzichtete auf die Darstellung des Pegasus. Er kombinierte das Motto mit der Zeichnung einer nackten Frau mit Pelz. Nach Rudolf Bütterlin ist dieses seine Lebensdivise und zeige, „wie wenig er vom redlichen Hochverdienen hielt.“⁴⁹⁵ Diese Interpretation ist sicherlich weniger zutreffend. Doch was de Pay hier tatsächlich ausdrücken wollte, bleibt weiterhin unklar.

Im 18. Jahrhundert wurde das Selbstbildnis von Georg Christoph Kilian gestochen und fand so Verbreitung.

Kat. Nr. 13

Andreas Dotter, Selbstbildnis, 1647, Feder auf Papier, laviert, aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 137321, Folio 111.

Literatur: Kurras 1988, S. 90; Tacke 2003, S.33 Abb. 6;

Der unbekannt gebliebene Malergeselle Andreas Dotter⁴⁹⁶ verewigte sich im Stammbuch des ebenfalls heute unbekanntem Ferdinand Simmerl mit einem ganzfigurigen Porträt (**Abb. 13**). Dotter steht fast frontal zum Betrachter. Bekleidet ist er mit einem hochtaillierten Wams mit Rabatkragen und Manschetten, Röhrenhose, sowie umgeklappten Becherstiefeln. An einer Schärpe trägt er den Degen. Die linke Hand umfasst den Griff seines Degens, in der rechten hält er seinen Hut. Das Haar trägt er lang und gelockt. Ein Spitzbart betont sein Kinn. Sein Gesicht ist nicht individuell ausgearbeitet.

Oberhalb steht *So mach ich mich [] in Demut hin ein*, unten steht seine Widmung *Andreas Dotter Maller gesell ihn Nideral/ttag [Niederaltaich] 1647 Jahr.*⁴⁹⁷

Der Degen, auf den ersten Blick ungewöhnlich, gehörte seit Ende des 14. Jahrhunderts zur Tracht der Gesellen. Es galt als „Zeichen der Mannbarkeit“. Auch auf der Gesellenwanderung war der Degen von „zünftischer Bedeutung.“ Zwar versuchte die Obrigkeit das Tragen des Degens seit dem 15. Jahrhundert zu verbieten, doch erst der Reichsschluss von 1731 konnte dies endgültig durchsetzen.⁴⁹⁸ In Dresden wurde es bereits 1653 durch Gesetz verboten.⁴⁹⁹ Zwar ist der Degen Bestandteil der Gesellenkleidung, er ist aber auch Adelsymbol. So ist seine Bedeutung ambivalent. Er zeichnet Dotter zum einen als Gesellen aus, gleichzeitig symbolisiert er auch seinen Wunsch nach Nobilitierung.

⁴⁹⁴Dallett 1976, S. 170.

⁴⁹⁵Bütterlin 1986, S. 31.

⁴⁹⁶Ein Andreas Dotter aus Kelheim soll 1645 die Kanzel in Pföding farbig gefasst haben. Ob es sich hierbei um denselben Maler handelt, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Siehe Wolf 1844, S. 580.

⁴⁹⁷Für die Hilfe bei der Transkription danke ich Dr. Ottmar Seuffert (Donauwörth).

⁴⁹⁸Kluge 2007, S. 206. Kluge zitiert hier Roth 1981, S. 25.

⁴⁹⁹Tacke 2003, S. 28.

Kat. Nr. 14

Hans Jakob I Dünz (1574/79-1649), Selbstbildnis-Karikatur als ‚Gefangenenwart‘, 1629, Feder, Lochrodel-Eintrag vom 4. Februar 1629, Bern, Staatsarchiv, Loch-Rodel, 1628 – 1633, Inv. Nr. B IX 593, Folio13r.

Literatur: Speich 1984, S. 55f;

Der Schweizer Glasmaler Hans Jakob I Dünz⁵⁰⁰ stammt aus der Glasmalerstadt Brugg. Seine Ausbildung erhielt er wahrscheinlich bei seinem Onkel, dem berühmten Glasmaler Jakob Brunner. Über seine Wander- und Gesellenjahre ist nichts bekannt. Die erste urkundliche Erwähnung findet sich 1598, als er als Meister in Bern aufgenommen wurde. Erst 1609 wurde er ‚Burger‘ der Stadt. Als Glasmaler allein konnte er nicht überleben, weshalb er sich 1617 in ein „besoldetes Staatsamt“⁵⁰¹ wählen ließ und Chorweibel der Stadt wurde. Zu seinen Aufgaben gehörte die „Durchführung des Strafvollzugs in den Haftzellen des Chorhauses, über die er sorgfältig Buch zu führen hatte in gebundenen Verzeichnisses oder ‚Rödeln“⁵⁰², den sogenannten Lochrödeln. Diese eigentlich nüchternen Vermerke zum Sträfling bezüglich Herkunft, Stand, Datum des Strafantritts und Kosten der Verpflegung des Sträflings lockerte Dünz zuweilen durch satirische Einträge und Zeichnungen auf. Zuweilen finden sich dort auch Karikaturen der Häftlinge, wie die des Häftlings Pierre Dissot, den er mit katzenhaften Zügen versah.⁵⁰³ Dort findet sich auch ein Selbstbildnis, das er einem Bericht beifügte. Dünz berichtete am 4. Februar 1626 in dem „umständlichen Text“, dass er „ein Nest usgnon und d’vögel in das Loch gfüert“⁵⁰⁴ und fügte ein skizzenhaftes Selbstbildnis von sich als Gefängniswärter ein. Es ist das einzig bekannte Selbstbildnis (**Kat. Nr. 14, Abb. 14**) des Glasmalers.

Dünz steht in einem nur skizzenhaft angedeuteten Raum. Lediglich ein kleines Gitter erinnert daran, dass es sich um ein Gefängnis handelt. Gerade tritt er vor eine Zelle, um diese mit einem überdimensionalen Schlüssel aufzuschließen. Er trägt Wams und Kniebundhosen. Um die Taille hat er eine Schürze gebunden. Das Haar trägt er kurz, den Bart dagegen lang. Sein mit wenigen Strichen charakterisiertes Gesicht ist das eines Mannes in den besten Jahren. Spitze Nase und große Ohren geben ihm ein freundliches, leicht spitzbübisches Aussehen. In seiner linken, überdimensional großen Hand hält er den großen Schlüssel.

Klaus Speich sieht hier eindeutig ein Selbstbildnis, „denn trotz des kleinen Formats und der äussersten Sparsamkeit der zeichnerischen Akzente vor allem am Kopf wirkt die Darstellung überzeugend als ironische Interpretation des eigenen Körperhabitus und der eigenen, unverwechselbaren Physiognomie.“⁵⁰⁵ Der satirische Charakter der Zeichnung offenbart Dünz‘ Sinn für Humor. Er setzt sich mit seiner eigenen Person und seinem Beruf auseinander. In der düsteren Umgebung stellt er sich als gutmütigen, lustigen, leicht dicklichen Mann dar.

⁵⁰⁰Zu Leben und Werk siehe Speich 1984, S. 14-80.

⁵⁰¹Speich 1984, S. 26.

⁵⁰²Speich 1984, S. 51.

⁵⁰³Bern, Staatsarchiv, Loch-Rodel, 1628 – 1633, Inv. Nr. B IX 593, Folio 183, Detail. Siehe dazu Speich 1984, S. 51-69.

⁵⁰⁴Speich 1984, S. 55-56.

⁵⁰⁵Speich 1984, S. 56.

Bereits früher hatten sich Maler karikiert, wie etwa Michelangelo, der sich neben einem Sonett (Florenz, Archivio Buonarroti) zeichnete.⁵⁰⁶ Für einen Maler ist dieser selbstkritische Blick auf die eigene Person selten. Sicher versuchten die Maler mit solchen Karikaturen nicht auf ihre Nobilitierungswünsche hinzudeuten. Sie sind eher als kritische Auseinandersetzung mit sich selbst zu sehen. Als Karikatur ist Dünz' Zeichnung ein seltenes Beispiel für einen Maler in dieser Zeit.

Kat. Nr. 15

Johannes Dünz (1645-1736), Selbstbildnis vor der Staffelei, 1695, Öl auf Holz, 28,2 x 23 cm (oval), Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 38556.

Literatur: Seidenberg 1963, S. 257, Anm. 28; Trenchel 1968, S. 86f; Speich 1984, S. 123f, 137;

Der Berner Maler Johannes Dünz stammt aus einer alten Künstlerfamilie. Sein Vater, war der Brugger Maler und Ratsherr Hans Jakob II Dünz (1603-1668)⁵⁰⁷, sein Großvater der Glasmaler Hans Jakob I Dünz (um 1575-1649) (**Kat. Nr. 14, Abb. 14**). Die Familie genoss in Brugg hohes Ansehen, wie seine Taufpaten der Obervogt zu Schenkenberg Abraham Dormann und seine Frau ausweisen. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt. Klaus Speich vermutet, dass Dünz nach einer abgebrochenen Lehre bei Hans Ludwig Stadel (1605-1660) bei Albrecht Kauw (1621-1681)⁵⁰⁸, einem „als Stadt-Habitant in Bern tätigen Maler“⁵⁰⁹ eine Lehre und die anschließende Gesellenzeit verbracht hat. Belegen lässt sich dies jedoch nicht. In den Quellen ist er erst 1674 nachweisbar, als er am 16. Januar 1674 der Gesellschaft *zum Möhren* als Stubengeselle beitrug. Ein Jahr später heiratete er die Patriziertochter Johanna Maria Ernst gegen den Willen ihrer Eltern. Sie wurde dafür von ihren Eltern enterbt – eine Skandalgeschichte in Bern. Allerdings hatte ihr der Großvater, der wohl nichts gegen die Ehe einzuwenden hatte, ein reiches Erbe gesichert, sodass die junge Familie angemessen leben konnte. In der Folgezeit avancierte Dünz zu einem erfolgreichen Künstler. Öffentliche Ämter konnte er wegen seines gesellschaftlichen Ranges als Mitglied des Habitantenzweiges⁵¹⁰ der Familie nicht annehmen. Immerhin brachte er es in der Gesellschaft *zum Möhren* bis zum Zinsmeister.⁵¹¹

Dünz war vor allem als Porträtist und Landschaftsmaler tätig. Nur ein Selbstbildnis von ihm hat sich erhalten, zu dem als Pendant das Bildnis seiner Ehefrau gehört (Bern, Bernisches Historisches Museum). Sein Bildnis ist signiert und datiert: *JHD Aetatis. 50/A°.1695*. Auf dem ovalen Brustbildnis (**Abb. 15.**) steht Dünz im Halbprofil vor einer Staffelei. Er trägt ein schwarzes Wams mit langem Rabatkragen. Darüber hat er einen Imponiermantel drapiert. Allongeperücke und Schnurrbart verleihen ihm ein würdevolles Aussehen. Seine Gesichtszüge sind die eines Mannes um die Mitte 40. Er dreht sich zum Betrachter und zeigt

⁵⁰⁶siehe hierzu Zöllner 2002, Kap. VIII, S. XX.

⁵⁰⁷Zu dessen Leben und Œuvre siehe Speich 1984, S. 81-116.

⁵⁰⁸Zu Kauw siehe Herzog, Georges, Albrecht Kauw (1616 - 1681). Der Berner Maler aus Straßburg. Bern, 1999.

⁵⁰⁹Speich 1984, S. 120.

⁵¹⁰Habitanten genossen nicht das Bürgerrecht.

⁵¹¹Siehe Speich 1984, S. 117-126.

ihm das Gemälde auf der Staffelei. Hier sehen wir eine Frau auf dem Boden sitzend, ein großes Kreuz in der Hand. Vor ihr steht ein Putto.

Auffällig ist die Heiligendarstellung auf seinem Selbstbildnis, handelt es sich doch um einen Berner Maler. Denn, wie bereits Seidenberger feststellte, handelt es sich um ein Bildnis der Heiligen Helena, die als Attribut das von ihr wiedergefundene Kreuz Christi hochhält. Da von Dünz nur Porträts bekannt sind,⁵¹² bleibt unklar, ob es sich hier um ein wirklich ausgeführtes Gemälde von ihm handelt. Speich vermutet eine Anspielung auf die „katholische Heiligkreuz-Mystik“. Laut ihm „ist es [...] durchaus möglich, dass ein ganz bestimmtes, dem Freundeskreis des Künstlers bekanntes, literarisches Thema der Mystik in der kleinen Szene verbildlicht wurde, das durch die hinweisende Hand des Malers in der Komposition noch zusätzliches Gewicht erhält.“⁵¹³ Dünz stand nachweislich dem Pietismus nahe. Gegen Ende 17. Jahrhunderts hatten sich viele Anhänger dieser neuen Glaubensrichtung zusammengefunden, die sich auf den alten Glauben zurückbesinnen wollten. 1699 wurde vom Theologieprofessor Rudolf ein Thesenpapier verfasst, in dem auch Dünz genannt wird. Er hatte sich schuldig gemacht, da er ‚verbotene Bücher‘ oder vielmehr Schriften verbreitet hatte, die die Leute aufwiegeln und bekehren sollten. 1699 leistete Dünz, wie so viele andere, den sogenannten Assoziationseid, in dem die Laien den neuen Lehren abschworen. Wer sich widersetzte, musste Bern verlassen. Da Dünz auch nach 1699 noch in Bern tätig war, muss er diesen Eid geleistet haben.⁵¹⁴

Seine Nähe zum Pietismus, die Dünz laut Speich in der Darstellung der Heiligen Helena bildnerisch ausdrückt, war jedoch nur einem eingeweihten Kreis bekannt. Alle anderen sahen in seinem Bildnis, das wahrscheinlich für den privaten Gebrauch gefertigt worden war, ein repräsentatives Selbstbildnis, das im Typus ‚der Künstler präsentiert sein Werk‘ gearbeitet war. Allongeperücke und offizielle Kleidung sollten seinem Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung Ausdruck verleihen, da er als Habitant kein volles Bürgerrecht besaß. Dünz‘ Selbstbildnis zeigt also seinen Wunsch nach Nobilitierung. Dennoch muss es zugleich auch als privates Zeugnis seines Glaubens verstanden werden.

Sechs Jahre nach Fertigung dieses Selbstbildnis wurde ihm aufgrund seiner künstlerischen Leistungen das volle Bürgerrecht der Stadt Bern verliehen – „ein Vorgang, dem zu dieser Zeit in der Republik Bern etwa dasselbe Gewicht zukam wie in einem monarchistischen Staat die Erhebung eines Künstlers in den Adelsstand.“⁵¹⁵ Sein Wunsch nach Nobilitierung, den er mit seinem Selbstbildnis so kraftvoll ausdrückt hatte, war endlich erfüllt worden.

⁵¹²Allerdings existiert bislang keine Werkmonographie. Eine gute Übersicht und kunsthistorische Begutachtung bietet Speich 1984, S. 127-178.

⁵¹³Speich 1984, S. 123f.

⁵¹⁴Zum Leben des Jakob II Dünz siehe Speich 1984, S. 117-126.

⁵¹⁵Speich 1984, S.126.

Kat. Nr. 16

David Klöcker von Ehrenstrahl (1628-1698), Selbstbildnis, 1690, 81 x 63 cm, Stockholm, Schloss Gripsholm, Inv. Nr. 971.

Provenienz: ab den 1690er Jahren im Audienzzimmer der schwedischen Königin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf;

Literatur: Sjöblom 1947, S. 54; Kat. Ausstl. Stockholm 1976, S. 64 (Nr. 10);

David Klöcker von Ehrenstrahl, 1628 in Hamburg geboren, war zunächst als Schreiber in einer schwedischen Kanzlei tätig. Angeblich soll er während der Verhandlungen zum Westfälischen Frieden 1648 den jungen Matthäus Merian kennengelernt haben. Dieser soll den Anstoß zu Klöckers künstlerischer Karriere gegeben haben. Seine erste Ausbildung erhielt er bei einem Osnabrücker Maler, später ging er nach Amsterdam zu Juriaen Jacobsz. Laut Sandrart sei dann „ein fürnehmer Herr“⁵¹⁶ auf ihn aufmerksam geworden, bei dem es sich wohl um den kunstsinnigen Feldherrn Wrangel handelte. In dessen Gefolge kam Klöcker 1652 nach Schweden, wo er bald für die Königswitwe Maria Eleonora arbeitete. Sie finanzierte ihm eine Studienreise nach Italien. In Venedig traf er 1654 den schwedischen Feldmarschall und Laienkünstler Erik Dahlberg (1625-1703), den er bereits aus seiner Hamburger Zeit kannte. Es entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft, die Klöcker später am schwedischen Hof hilfreich war. Nach zahlreichen weiteren Studienreisen, die auch nach Rom in die Werkstatt von Pietro da Cortona führten, ging er 1661 zurück an den schwedischen Hof, wo er schnell zum Hofporträtisten avancierte. Eine Hochzeit mit der Tochter eines „einflussreichen wie wohlhabenden Bürgers in Stockholm“⁵¹⁷ war ein weiterer Schritt auf seiner Karriereleiter, die 1674 mit der Verleihung des Adelstitels mit dem Namen ‚von Ehrenstrahl‘ ihren Höhepunkt erreichte. Heute gilt der Deutsche als der „Vater der schwedischen Malerei“.⁵¹⁸

Um 1690 fertigte von Ehrenstrahl ein Brustbildnis von sich (**Abb. 16**). Klöcker wendet dem Betrachter fast völlig den Rücken zu und dreht den Kopf genialisch über seine rechte Schulter. Er trägt einen weiten, seidenen Hausmantel mit Stickereien und einem breiten, blauen Kragen. Die hellbraune Allongeperücke verleiht ihm Würde. Das Gesicht ist etwas füllig, ein Doppelkinn ist bereits erkennbar. Seine Wangen sind leicht gerötet. Die Augenbrauen leicht zusammengezogen schaut er kritisch zum Betrachter.

Axel Sjöblom erkannte 1947 in Charles Le Bruns Selbstbildnis von 1684 (Florenz, Galleria degli Uffizi) das direkte Vorbild zu Klöckers Porträt. Dies überrascht wenig, orientierte sich der schwedische Hof doch künstlerisch wie gesellschaftlich am französischen. Aber Klöcker

⁵¹⁶Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 334 <http://ta.sandrart.net/-text-562> (7.07.2015).

⁵¹⁷Gerstl 2000, S. 33.

⁵¹⁸Gerstl 2000, S. 34. Zu Leben und Werk siehe Gunnarsson, Torsten [Hrsg.], David Klöcker Ehrenstrahl, Stockholm, 1976 (Nationalmusei utställningskatalog ; 401) sowie Gerstl 2000; zum Leben siehe auch Sandrarts recht lange Vita zu von Ehrenstrahl siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 334 <http://ta.sandrart.net/-text-562>, TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 335 <http://ta.sandrart.net/-text-563> (aufgerufen am 3.07.2015) Mangels schwedischer Sprachkenntnisse konnte ich die schwedische Literatur nicht rezipieren.

wählte nicht eines der vielen *morceaux de réception* der französischen Akademie⁵¹⁹ als Vorbild, sondern Charles Le Bruns Selbstbildnis, das für die Sammlung der Medici geschaffen worden war. Dieses zeigt den französischen Hofkünstler ganz ohne die Attribute eines gelehrten Künstlers. Einzig Hausmantel und geniale Kopfwendung sind Ausdruck seiner Gelehrsamkeit. Von Ehrenstrahls Selbstbildnis ist so selbstbewusster Ausdruck seines sozialen Status als Adeliger. Sein Wunsch nach Nobilitierung hatte sich erfüllt.

Kat. Nr. 17

David Klöcker von Ehrenstrahl (1628-1698), Selbstbildnis mit Allegorien, 1691, Öl auf Leinwand, 171 x 145 cm, Stockholm, Schwedisches Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 949.

Provenienz: ab den 1690er Jahren im Audienzzimmer der schwedischen Königin Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf; 1865 von Drottningholm überführt;

Literatur: Sjöblom 1947, S. 61; Ellenius 1966, S. 11-22; Malmborg 1978, S. 86; Olin 2000, S. 148ff; Kat. Ausstl. Stockholm 2001, S. 153, Nr. 118;

1691 fertigte der gefeierte Hofporträtist David Klöcker von Ehrenstrahl ein weiteres Selbstbildnis an (**Abb. 17**). In seinem Atelier sehen wir eine Figurengruppe, den Künstler mit zwei Frauenfiguren, die beidseits neben ihm stehen. Der Künstler sitzt auf einem Lehnstuhl vor seiner Staffelei mit einer Leinwand, die dem Betrachter verborgen bleibt. Klöcker trägt einen weiten, seidenen Hausmantel, eine Spitzenkrawatte und eine Allongeperücke. Sein gealtertes, rundes Gesicht ist freundlich und gutmütig. Den Kreidestift gezückt wendet er sich nach links zu einer antikisierend gekleideten Frau. Diese legt ihm bestärkend ihre rechte Hand auf die Schulter. In ihrer linken Hand hält sie eine Palette. Die Frau rechts vom Maler ist in ein dunkles Gewand gehüllt, auf dem Kopf eine Krone mit Flügelchen. Sie präsentiert dem Maler ein Schriftstück, auf dem der Auftrag steht,⁵²⁰ den unsterblichen Ruhm seiner Majestät zu malen. Über ihnen schwebt ein geflügelter Putto mit einer Ehrenkette in den Händen. Klöcker zeigt sich hier mitten im Schaffensprozess. Zwei allegorische Personifikationen unterstützen ihn dabei. Die links hinter ihm stehende Frau ist aufgrund ihrer Flügel auf dem Kopf als *Inventio* zu erkennen. Sie verbildlicht die „höheren geistigen Gaben, durch die sie eine Vereinigung zwischen der Welt der reinen Ideen und der Welt der Materie zustandebringt.“⁵²¹ In ihren Händen hält sie den Auftrag des Königs. Bei der anderen Frau handelt es sich um die Personifikation der Malerei, die *Pictura*, die ihm Kraft gibt. Darstellungen des Malers mit Musen gehören zu den traditionellen Darstellungsformen, die wir seit der Antike kennen. Eine der frühesten erhaltenen findet sich im *Wiener Dioskurides* aus dem 6. Jahrhundert (Wien, Österreichische Nationalbibliothek). Dort sitzt ein Maler an seiner Staffelei. Er blickt zu der neben ihm stehenden Frau. Sie ist die Personifikation der

⁵¹⁹Die französische *Académie royale* gab bei ihren Mitgliedern Künstlerbildnisse als Aufnahmestück, als *chef d'œuvres*, in Auftrag. Porträtiert wurden nur langjährige Mitglieder der Akademie. Von nun galten diese Stücke an als *morceaux de réception* (Rezeptionsstücke), als Vorbilder für alle übrigen Künstlerdarstellungen. (Siehe hierzu vor allem Klingsöhr-Leroy 2002).

⁵²⁰Auf dem Schriftstück steht: *Immorta/les pinge / Majestatū /laudes*.

⁵²¹Walch 1999, S. 71.

‚Entdeckung‘. Sie hält eine Alraunenwurzel hoch, die der Maler nun abmalen kann. Solche Inspirationsdarstellungen gab es auch im Mittelalter. Hier diente häufig die Taube als Zeichen der göttlichen Inspiration. Mit der Theoretisierung der Kunst und Rückbesinnung auf die Antike seit der Renaissance schufen die Künstler wieder allegorische Darstellungen mit Musen.⁵²² In diesen Kontext reihte sich auch von Ehrenstrahl ein. Ihm stehen *Pictura* und *Inventio* bei. *Inventio* übermittelt ihm die Idee, *Pictura* unterstützt ihn bei der Ausfertigung. Sein Selbstbildnis, das sich an die französischen *morceaux de réception* anlehnt, offenbart sich so als komplexe Auseinandersetzung mit der Diskussion um die Theoretisierung der Kunst.

Kat. Nr. 18

David Klöcker von Ehrenstrahl (1628-1698), Selbstporträt, Schwarze und rote Kreide, 18 x 14 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NMH 159/1891.

Provenienz: seit 1891 im Nationalmuseum in Stockholm;

Literatur: Kat. Ausstl. Stockholm 1976, Nr. 102; Kat. Ausstl. Stockholm 2001, S. 271, Nr. 365;

Bei dieser kleinen Zeichnung (**Abb. 18**) handelt es sich um eine Kopfstudie Ehrenstrahls in jungen Jahren. In feinen Strichen ausgeführt wendet er den Kopf leicht zum Betrachter. Lange, gelockte Haare rahmen sein ovales, etwas fülliges Gesicht, das ein feiner, dünner Schnurrbart ziert. Sein freundlicher Blick ist wach und neugierig. Möglicherweise handelt es sich hier um die Vorstudie zu einem (noch) nicht bekannten Gemälde.

Von Ehrenstrahl zeigt sich als junger Mann, vielleicht um die 30 Jahre alt. Die Zeichnung ist also wohl vor den gemalten Selbstbildnissen entstanden, die alle einen deutlich älteren Mann zeigen.

Kat. Nr. 19

Adam Elsheimer (1578-1610), Der in Armut verzweifelnde Künstler, um 1603, Feder in Braun, 18,1 x 19,4 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1996:28Z.

Provenienz: Aus französischem Privatbesitz; seit 1996 im Besitz der Graphischen Sammlung München;

Literatur: Sumowski 1995; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 192f.; Jacoby 2008, S. 159–162, Nr. 13; Thielemann 2008; Birnfeld 2009, S. 32; Babin 2015, S. 161;

Adam Elsheimer gilt sicherlich als der bekannteste deutsche Maler des Frühbarock. Elsheimer wurde als das älteste von zehn Kindern des Schneidermeisters Anton und Martha Elsheimer geboren. Es ist strittig, ob er im rheinhessischen Wörrstadt oder in Frankfurt am Main

⁵²²Zur Thematik der Museninspiration siehe u. a. Gaus 1974; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 98-1FHf06; Marschke 1996, S. 66f.

geboren wurde. Seine Ausbildung absolvierte er bei dem Maler Philipp Uffenbach⁵²³. Danach ging er auf die vorgeschriebene Wanderschaft, die ihn über München (1598) 1600 nach Rom führte, wo er bis zu seinem Lebensende blieb. 1606 heiratete er Carla Antonia Stuart, eine Frankfurterin schottischer Herkunft. Er wurde Mitglied der *Accademia di San Luca* in Rom und zählte so bedeutende Wissenschaftler und Maler zu seinen Freunden. Allerdings brachte er es nicht zu Reichtum, im Gegenteil musste er sogar einige Zeit im Schuldturm verbringen. 1610 verstarb er mit nur 32 Jahren. Peter Paul Rubens äußerte sich sehr bestürzt über den tragischen Tod seines Freundes. „[...] eine der grausamsten Nachrichten, nämlich des Todes unseres geliebten Adam, der mich auf das schmerzlichste traf. Nach einem solchen Verlust sollte sich unsere ganze Zunft in tiefe Trauer hüllen [...] Er ist in der ganzen Kraft seines Könnens gestorben und seine Ernte stand noch in ihren Keimen.“⁵²⁴

Um 1603 fertigte Elsheimer eine Zeichnung an, über die viel diskutiert wurde und noch weiter diskutiert wird (**Abb. 19**). Ein bärtiger Mann sitzt bekleidet mit einer römischen Toga an einem Tisch. Den Kopf schwer auf seinen rechten Ellbogen gestützt, fasst er sich mit der Hand an seine Stirn nachdenklich oder sogar verzweifelt. Auf dem Schreibtisch türmen sich wissenschaftliche Utensilien wie Bücher, Globus, Federkiel und Tintenfass sowie Schreibpapier. Auf einem Bücherturm steht eine Statuette – die Figur eines nackten Knaben mit Flügeln an den Füßen. Dessen linker Arm wird von einem daran festgebundenen Stein heruntergezogen, sein rechter Arm von Flügeln am Unterarm in die Luft gerissen. Unter dem Tisch liegen Gipsfragmente antiker Statuen: ein Torso, zwei Abgüsse von Köpfen und eine weitere Statuette. Ein kleiner Hund macht vor dem Mann Männchen. Dafür wird der kleine Bettler von einer Katze angefaucht. Hinter dem Mann durchsucht ein nur mit einem Hemd bekleidetes Kind auf einer Kiste stehend einen Wandschrank. Vor der Kiste steht ein unbedecktes Kind und reckt flehend seine Arme zu seinem Geschwisterchen in die Höhe. Ein drittes Kind sitzt auf dem Boden, den Kopf melancholisch auf die Hand gestützt. Mit seiner rechten Hand umfasst es den Griff eines großen, wohl leeren Kruges. Die Kinder suchen nach etwas Essbarem in der kleinen Wohnung, können jedoch nichts finden. Die Zeichnung befand sich bis 1995 in französischem Privatbesitz. Erst dann wurde sie von Werner Sumowski entdeckt und Adam Elsheimer zugeschrieben. Datiert wird sie in Elsheimers erste römische Jahre etwa um das Jahr 1603. Unklar bleibt, ob es sich um eine autonome Zeichnung handelt oder um eine Vorzeichnung für ein heute unbekanntes Gemälde. Sie stellte die Forschung auch immer wieder vor die Frage, inwieweit Elsheimers eigene Biographie diese genrehafte Szene beeinflusst haben könnte. Während Werner Sumowski 1995 noch jegliche Bezüge zu Elsheimer Leben ablehnte⁵²⁵, sah die spätere Forschung durchaus einen direkten Kontext. Einigkeit besteht letztlich darin, dass keine aus dem realen Leben gegriffene Szene dargestellt wird. Hans-Joachim Raupp interpretierte 1998 die Zeichnung in Zusammenhang mit Elsheimers bekannter melancholischer Gemütsverfassung.⁵²⁶ Zudem wies er die Zeichnung den „allegorischen Selbstbildnissen ohne Porträtcharakter“⁵²⁷ zu. Eine Darstellung aus dem wirklichen Leben Elsheimers schließt er

⁵²³Zu Uffenbach siehe Opitz 2015.

⁵²⁴Zu Elsheimer siehe Andrews 1985; Kat. Ausstl. Frankfurt 2006; Thielemann 2008, um nur einige wenige Publikationen zu nennen. Zitat Rubens siehe Möhle 1940, S. 8.

⁵²⁵Sumowski 1995.

⁵²⁶Raupp 1998.

⁵²⁷Raupp 1998, S. 177. Als prominentestes Beispiel führt Raupp Dürers *Melencholia I* auf, die als „intellektuelle

aus, da die Zeichnung vor dessen Eheschließung 1606 entstand und der dargestellte Künstler zudem keine Ähnlichkeit mit Elsheimers Selbstporträt von ca. 1606 besitze.⁵²⁸ Andreas Thielemann sah die Zeichnung 2008 darüber hinaus als Reflexion über die Vitruvsche Künstlerklage. Nur Klaus-Peter Schuster bemerkte 1999 keinerlei biographische Bezüge und ordnete die Münchner Zeichnung sowie andere Blätter einer „Gesellschaftskunst“ zu, mit der die gebildeten gesellschaftlichen Klassen miteinander „über die Topik des rechten Lebens“⁵²⁹ kommunizierten.

Schreibfeder und Tintenfass müssen nicht zwangsläufig auf einen Gelehrten hinweisen. Vielmehr scheint Elsheimer den Betrachter über den Beruf des Mannes im Unklaren lassen zu wollen. In einer Zeit, in der sich Künstler gerne als Gelehrte sahen, ist dies nicht untypisch. Obgleich typische Attribute fehlen, geht die Forschung aber fast einstimmig davon aus, dass es sich bei dem dargestellten Mann um einen Künstler handelt.⁵³⁰

Besondere Beachtung bei der Interpretation der Zeichnung erfuhr immer wieder die Statuette auf dem Schreibtisch des Künstlers. Sie entstammt Andrea Alciatos *Emblematum Libellus* von 1542 und zeigt einen „Genius mit dem Steingewicht der Armut“⁵³¹, das ihn daran hindert, in den Himmel emporzusteigen. Der die Armut symbolisierende Stein hindert den Künstler daran, sein volles Potenzial auszuschöpfen und seiner Begabung entsprechend in himmlische Sphären aufzusteigen.⁵³²

Bis dato wurde die Zeichnung – zusammen mit zwei weiteren⁵³³, auf denen das Emblem auftaucht – lediglich als Beweis für Elsheimers Auseinandersetzung mit dem Emblembook Alciatos gesehen.⁵³⁴ Andreas Thielemann konnte jedoch nachweisen, dass dieses Emblem zu Elsheimers Zeiten bereits „vom allgemeinen Symbol zur Künstlerallegorie umgebildet und [sich] mit der Vitruvschen Künstlerreflexion verschmolzen hatte“⁵³⁵. Elsheimer verbindet nach Thielemann in dieser Zeichnung das Thema der Künstlerklage mit Motiven des akademisch gebildeten Künstlers. Die Rezeption weiterer Motive unterstreicht diese akademische Intention. So entstammen die Kinder im Hintergrund der Szene Bruegels

Selbstdarstellung ihres Schöpfers angesehen“ wird (S. 184) und so stellvertretend für Dürer.

⁵²⁸Siehe Raupp 1998, S. 185f. Zum Selbstporträt Elsheimers siehe Kat. Nr. 20, Abb. 20. dieser Arbeit.

⁵²⁹Schuster 1999, S. 234. Die Parallelen der Zeichnung zu Elsheimers Leben sind jedoch kaum von der Hand zu weisen, worauf auch schon Thielemann hinwies.

⁵³⁰Einzig Joachim Jacoby legt sich nicht fest und bezeichnet den Mann immer „als Künstler oder Gelehrten“, siehe Jacoby 2008, S. 159.

⁵³¹Raupp 1998, S. 185.

⁵³²Das *icon* des Emblems mit dem Titel *Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur* steht laut Jesús Coara Alonso in Zusammenhang mit Psalm 55. (Alonso 1998, S. 97.) Thielemann verwies jedoch auf Bezüge zu römischen Schriften wie Plutarchs *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus* (Thielemann 2008a, S. 20, Anm. 18.). Das *icon* hat jedoch im Laufe der verschiedenen Ausgaben eine maßgebliche Veränderung erfahren. So zeigt es in der Ausgabe von 1531 noch einen älteren Mann mit Hut, dessen rechter Arm von Flügeln in die Luft gezogen wird, während er in der linken Hand einen schweren Stein hält, der ihn daran hindert emporzusteigen. Bereits in der Ausgabe von 1542 wird der Mann durch einen puttoähnlichen Genius ersetzt, dessen geflügelter Arm zu einer Wolke strebt. In dieser steht Gott und blickt auf die Erde herab, weshalb ein theologischer Einfluss von Psalm 55 eventuell doch zu überlegen ist. Zur Entwicklung des Emblems siehe u.a. Thielemann 2008a, S. 18, 24f; zum Einfluss von Psalm 55 siehe Alonso 2014, S. 97f. Zu Alciatos Emblembook siehe u.a. Köhler 1986; Callahan 1989, Köhler 2000.

⁵³³Dies sind die Zeichnungen *Ein Künstler wird Merkur empfohlen* (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 88) und die 1596 entstandene *Fama-Pictura* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. VIII 2676, fol. 57v/I). Siehe dazu ausführlich Jacoby 2008, S. 111-117, Nr. 4 (dort mit älterer Literatur) und Jacoby 2008, S. 101-104, Nr. 2 (dort mit älterer Literatur).

⁵³⁴Thielemann 2008, S. 19f, 24-26.

⁵³⁵Thielemann 2008, S. 27.

Zeichnung *Der Alchemist*.⁵³⁶ Das am Boden sitzende Kind zeigt den typischen Gestus der *Melancholia I* Albrecht Dürers.⁵³⁷ Der Gestus der an die Stirn gelegten Hand des verarmten Künstlers lässt sich dagegen auf den größeren *Accademia*-Stich von Bianco Bandinelli zurückführen.⁵³⁸ Zu Recht verweist Thielemann auf die Ähnlichkeit von Elsheimers Künstlergelehrten zum sitzenden Zeichenschüler bei Bandinelli, der sich in einem „durchaus nobilitierenden Akt der Versenkung“⁵³⁹ befindet. Auch Elsheimers Künstler konzentriert sich wie Bandinellis Zeichenschüler trotz Lärm und Trubel, der um ihn herum tobt, ganz auf seine Gedanken, auf die *idea*.⁵⁴⁰

So offenbart sich Elsheimers Zeichnung als allegorisches Selbstbildnis. Sie darf also nicht lediglich als Darstellung eines melancholischen Künstlers gesehen werden, sondern vielmehr auch als Auseinandersetzung des gebildeten Malers, der sowohl um kunsttheoretische wie um philosophische Diskurse wusste und diese in seinen Zeichnungen und Gemälden zum Ausdruck brachte. Die vielschichtige und feine Zeichnung reiht sich so in die Gruppe von Künstler selbstbildnissen ein, mit denen sich Maler über ihren Stand als Handwerker hinaus nobilitieren wollten.

Kat. Nr. 20

Adam Elsheimer (1578-1610), Selbstporträt, um 1606/07, Öl auf Leinwand, 63,7 x 48 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1784.

Provenienz: Rom, Nachlaßinventar 1610; Rom, Accademia di San Luca; Florenz, Cosimo III de Medici (1697); Kardinal Leopoldo de Medici; Florenz, Uffizien (1704).

Literatur: Andrews 1973; Andrews 1977, Nr. 26A; Krämer 1978, S. 325, Anm. 5 (nicht Elsheimer); Andrews 1985, Nr. 26A; Raupp 1984, S. 131, Anm. 14 (nicht Elsheimer); Kat. Ausstl London/Rom 2001, S. 156, Nr. 52 (C. Whitefield); Kat. Ausstl. Frankfurt 2006, S. 39ff, Nr. 37 (Klessmann); Thielemann 2008, S. 7; Opitz 2015, S. 36;

Das einzige autonome Selbstbildnis des in Rom tätigen deutschen Malers Adam Elsheimer befindet sich seit 1697 in der Selbstporträtsammlung der Medici, die heute in die Sammlung der Uffizien eingegliedert ist. Das Bildnis ist weder signiert noch datiert. Wahrscheinlich ist es identisch mit dem Gemälde, welches 1610 im Nachlass-Inventar Elsheimers aufgelistet wurde. Nach seinem Tod gelangte es in die *Accademia di San Luca* in Rom, wo es nachweislich 1642 hing. 1697 kaufte es der Großherzog Cosimo II. de' Medici und gliederte es in seine Sammlung von Selbstbildnissen⁵⁴¹ ein.

Das hochformatige Brustbild (**Abb. 20**) zeigt den Maler vor schwarzem Hintergrund. Er steht in Dreiviertelansicht zum Betrachter, den Kopf leicht nach rechts gewandt. Das im Bild von links oben einfallende Licht lässt so Elsheimers linke Gesichtshälfte verschattet. Das dunkle

⁵³⁶Bereits Sumowski machte auf dieses Zitat aufmerksam. Siehe Sumowski 1995, S. 154.

⁵³⁷Thielemann 2008, S. 38.

⁵³⁸Thielemann 2008, S. 38f.

⁵³⁹Thielemann 2008, S. 39.

⁵⁴⁰Zum größeren *Accademia*-Stich siehe Hegener, 2008, S. 403-412.

⁵⁴¹Zu Cosimo und seiner Sammlung siehe Prinz 1971.

Haupthaar schwimmt mit dem Hintergrund. Ein prächtiger Schnurr- und Kinnbart zieren sein Gesicht. Er ist in seinen besten Jahren. Die Augenbrauen sind nachdenklich zusammengezogen. Mit strengem, leicht abwesendem Blick fixiert er eine Person oder einen Gegenstand, der sich knapp neben dem Betrachter befindet.⁵⁴² Er trägt offizielle, schwarze Kleidung mit weißem, breitem Hemdkragen. In der linken Hand hält er Pinsel und Palette, seine rechte dagegen bleibt verborgen.

Es ist unumstritten, dass das Bildnis die Züge Elsheimers wiedergibt, da es mit einem seiner Porträtstiche übereinstimmt, der in seinem Todesjahr 1610 von Hendrik Hondius herausgegeben wurde. Immer wieder angezweifelt wurde jedoch die Autorenschaft Elsheimers, da es in seinem Œuvre eine Sonderrolle einnimmt. Denn es sind aus seiner Hand keine weiteren Porträts überliefert. Auch fertigte er keine weiteren Bilder dieser Größe an. Erst Keith Andrews schrieb das Bildnis 1973 Elsheimer zu.⁵⁴³ Seitdem wird nur noch von wenigen Forschern angezweifelt, dass es sich tatsächlich um ein Selbstbildnis handelt.⁵⁴⁴ Andrews stellte fest, dass das Format mit dem der Porträts in der Bildnissammlung der römischen *Accademia di San Luca* übereinstimmt.⁵⁴⁵ Er vermutete, dass das Selbstbildnis aus Anlass der Aufnahme Elsheimer in die *Accademia* geschaffen wurde. Allerdings gelangte es erst nach seinem Tod in die Sammlung der Akademie. Auf unbekanntem Weg gelangte es später in die Selbstbildnissammlung der Medicifürsten. Denn einige dieser ‚akademischen‘ Selbstbildnisse ‚verschwanden‘ recht früh aus der Akademie.⁵⁴⁶ Das Bildnis Elsheimers, das sich heute in der *Accademia* befindet, stammt von einem unbekanntem Maler und ist „eine minderwertige Kopie“⁵⁴⁷, die sich auf die Kopfpartie beschränkt und Elsheimer sehr frei wiedergibt.

Auffallend ist die Ähnlichkeit des Florentiner Bildnisses mit dem Selbstbildnis des Leandro Bassano dal Ponte (1557-1622), das rund zwanzig Jahre zuvor um 1585 entstand und sich heute ebenfalls in den Uffizien befindet.⁵⁴⁸ Auch Bassano steht wie Elsheimer in Dreiviertelansicht und offizieller, schwarzer Kleidung vor einem dunklen Hintergrund. Auch er hält seine Palette in der linken Hand, die rechte jedoch hält einen Pinsel hoch. Beide Bildnisse gleichen sich in Darstellungstypus und Bildgröße, weshalb die Vermutung naheliegt, dass beide aus dem gleichen Anlass heraus geschaffen wurden, nämlich zur Aufnahme in die Akademie.

So legt die Ähnlichkeit von Elsheimers Selbstbildnis mit den Selbstbildnissen anderer Mitglieder der *Accademia* nahe, dass er sich an Selbstbildnissen anderer Mitglieder orientierte oder die Darstellungsform vorgeschrieben war. Ob es sich wirklich um Vorgaben der Akademie handelte, kann aber nicht nachgewiesen werden. Allerdings ist schon das annähernd gleiche Format der Bildnisse ein deutliches Indiz für formale Vorgaben seitens der Akademie.

Der Maler präsentiert sich streng formell in schwarzer, römischer (?) Tracht. Stolz hält er die Insignien seines Berufs, Pinsel und Palette, empor. Elsheimers Selbstbildnis ist dem Typus

⁵⁴²Entgegen der üblichen Meinung sieht die Autorin keinen direkten Blickkontakt zum Betrachter.

⁵⁴³Andrews 1973.

⁵⁴⁴So etwa Raupp 1984, S. 131; Anm. 14.

⁵⁴⁵Andrews 1977, S. 3.

⁵⁴⁶Ebenda. Verweis auf Prinz 1971, S. 189, Doc 82.

⁵⁴⁷Andrews 1977, S. 191.

⁵⁴⁸Zu Leben und Werk des in Venedig tätigen Malers, der 1595 vom Dogen zum Ritter geschlagen wurde, siehe Arslan 1931.

des *tätigen Malers in Sonntagstracht mit Malutensilien*⁵⁴⁹ zuzuordnen. Er zeigt sich auf dem Höhepunkt seiner römischen Karriere, stolz über die Aufnahme in die *Accademia di San Luca*.

Kat. Nr. 21

Christoph Fensterer, Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 80,5 x 64,5 cm, Kassel, Staatliche Museen, Inv. Nr. GK 1153.

Provenienz: bis 1887 Freiherr Carl von Aretin, München, Schantung, Berlin; unbekannter Besitz; April 1941 über Galerie Maria Almas-Dietrich, München an, Sonderauftrag Linz⁵⁵⁰; seit 1969 Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland IN. Nr. L 151;⁵⁵⁰

Literatur: ThB, Bd. 11 (1915), S. 390 (*Th. Hampe*); Kat. Mus. Kassel 1996, S. 115 (Abb. in Band II);

Über den Maler Christoph Fensterer ist kaum etwas bekannt. 1619 trug sich ein Christoph Finsterer (Fensterer?)⁵⁵¹ aus Eisleben in das Stammbuch des Gottfridt Müller ein.⁵⁵² Ob dieser Finsterer mit dem Maler Fensterer identisch ist, kann nach Lage der Quellen nicht sicher bestätigt werden. Um 1669 lebte Fensterer in Magdeburg, wo er für die Marktkirche St. Johannis den Hochaltar schuf, der jedoch im 2. Weltkrieg zerstört wurde.⁵⁵³

Einziges erhaltenes Werk dieses sonst unbekanntes Malers ist sein Selbstbildnis, das aufgrund seiner Provenienz als Gemälde für das sogenannte Führermuseum in Linz bekannt geworden ist. Bisher konnte nicht ermittelt werden, wem das Bildnis vor der Erwerbung durch die Galerie Maria Almas-Dietrich 1941 gehörte.⁵⁵⁴

Das traditionell als Selbstbildnis (**Abb. 21**) betrachtete Porträt zeigt einen Mann in seinen besten Jahren im Dreiviertelporträt nach rechts, den Kopf frontal zum Betrachter gewandt. Bekleidet ist er mit einem dunkelbraunen Wams mit weißem Halstuch, einem hellbraunen Mantel und einem Hut mit breiter Krempe. Sein ovales Gesicht rahmen braune, lange Haare. Er trägt einen modischen Schnurrbart. Seine Gesichtszüge sind jung. Er blickt den Betrachter freundlich an. Die in der Literatur überlieferte Signatur *C. Fensterer fecit* ist nicht mehr zu sehen.⁵⁵⁵

⁵⁴⁹Zu diesem Typus siehe auch Kapitel 3.2. dieser Arbeit.

⁵⁵⁰Diese Angaben wurden der Seite des Bundesamtes für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen entnommen:

[http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienzforschung/Provenienzen/Date n/8000_8999/8588.html](http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienzforschung/Provenienzen/Date%20n/8000_8999/8588.html) (aufgerufen am 9.01.2015) Bisher konnte die Provenienz des Bildes nicht lückenlos nachgewiesen werden.

⁵⁵¹Es besteht Unklarheit, ob Christoph Finsterer mit Christoph Fensterer gleichzusetzen ist.

⁵⁵²Siehe Riewerts 1937, S. 203.

⁵⁵³Siehe ThB Bd. II, 1915, S. 161 (*Th. Hampe*).

⁵⁵⁴Siehe Eintrag in der Datenbank "Sammlung des Sonderauftrages Linz"

<http://www.dhm.de/datenbank/linzdb/> (16.02.2015).

⁵⁵⁵Siehe

[http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienzforschung/Provenienzen/Date n/8000_8999/8588.html](http://www.badv.bund.de/DE/OffeneVermögensfragen/Provenienzforschung/Provenienzen/Date%20n/8000_8999/8588.html); (aufgerufen am 9.01.2015)

Das Bildnis zeigt den Maler in edler Kleidung ohne Attribute seines Berufes. Es handelt sich um ein repräsentatives Porträt, mit dem er seinen sozialen Anspruch nach Nobilitierung ausdrückt. Es gibt jedoch keine weiteren Darstellungen Fensterers, sodass die Identität nicht gesichert werden kann.

Kat. Nr. 22

Georg Flegel, (1566-1638), Selbstbildnis, 1630, Aquarellzeichnung⁵⁵⁶, 15,6 x 21, 6 cm, Ehemals Berlin, Kupferstichkabinett, Kriegsverlust.

Literatur: Seifertová 2000, S. 49; Ketelsen-Volkhardt 2003, S. 22 (mit Abb.); Kat. Ausstl. Berlin 2003, S. 109, Nr. 1; Roth 2004, S. 10;

Der erste Maler, der sich im Alten Reich der Stillebenmalerei verschrieb, war der Frankfurter Georg Flegel. Sein Leben ist kaum rekonstruierbar, taucht er doch in Quellen wenig auf. Flegel wurde 1566 in Ölmütz geboren. Ort und Datum der Geburt sind überliefert anhand von Beschriftungen auf gestochenen Porträts. Flegel entstammt wohl dem Olmützer Kleinbürgertum. Vermutlich war sein Vater Schustermeister. Über Ausbildung und Wanderschaft ist nichts bekannt. Letztlich führte sie ihn nach Frankfurt, einem der deutschen Zentren niederländischer Stillebenmalerei.⁵⁵⁷ Flegel war zu diesem Zeitpunkt bereits verheiratet. So findet sich die erste urkundliche Erwähnung 1594 aus Anlass der Taufe seines erstgeborenen Sohnes, dessen Taufpate Lukas van Valckenborch war, ein angesehener Stillebenmaler in Frankfurt am Main, bei dem Flegel als Geselle tätig war. 1597 wird Flegel Bürger der Stadt Frankfurt. Sein Arbeitgeber hatte ein gutes Zeugnis für ihn abgelegt. Flegel avancierte zu einem auch außerhalb der Stadt gefragten Künstler, der trotz allem aber wohl eher in bescheidenen Verhältnissen lebte. Er überlebte den Pestausbruch 1635, seine Ehefrau und seine Söhne und verstarb 1638 im Alter von 72 Jahren.⁵⁵⁸

Die Forschung kennt bislang nur ein Selbstbildnis von Georg Flegel, das nur in einer Abbildung erhalten ist, da es im 2. Weltkrieg zerstört wurde (**Abb. 22**). Das querformatige Blatt zeigt das Brustbild eines älteren Mannes in einem ovalen, kleinen Marmorrahmen im Stil der Renaissance, angelehnt an ein fein gearbeitetes Stundenglas. Rechts unten steht die nachträglich angebrachte Signatur *Conradus Wagner*. Flegels gealtertes, aber edles Gesicht wirkt müde. Dicke Ränder zeichnen sich unter den Augen ab, seine Wangen sind leicht eingefallen. Das Haar ist etwas schütter. Er trägt einen langen Bart mit Schnurrbart. Edle, schwarze Tracht, sowie ein weißer Mühlsteinkragen geben ihm eine elegante Erscheinung. Am unteren Bildrand des Ovals ist zu lesen: *Aetatis suae 64 1630 GF*.

⁵⁵⁶Laut Bock 1921, S. 355.

⁵⁵⁷Zur Thematik niederländischer Kunstkolonien siehe Schilling 1972, sowie Papenbrock 2001.

⁵⁵⁸Zu Flegel siehe Ketelsen-Volkhardt 2003. Auch Sandrart widmet ihm eine Vita innerhalb seiner Teutschen Academie siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 297 <http://ta.sandrart.net/-text-522>, aufgerufen am 9.12.2014.

Das Blatt wurde erstmals 1939 von Behling als Selbstbildnis Flegels erkannt. Ein Vergleich mit dem von Sebastian Furck gestochenen Porträt beweist eindeutig dieselbe Identität beider Männer.⁵⁵⁹ Möglicherweise kannte Furck auch die Zeichnung von Flegel.

Sein Selbstbildnis verbindet das Bildnis seiner selbst mit dem Symbol der Vergänglichkeit. Die Sanduhr symbolisiert abgelaufene Lebenszeit wie Vergänglichkeit des Ruhms, so Ketelsen-Volkhardt. Flegel weiß um beides,⁵⁶⁰ wie seine Bekanntheit zu Lebzeiten und der verblasste heutige Ruhm beweisen. Diese Symbolik war auf Selbstbildnissen recht beliebt. Dennoch fand sich für diese Komposition weder Vorbild noch Nachahmung und blieb einzigartig. Auch bleibt offen, für welchen Anlass dieses Bildnis geschaffen wurde. Format und Darstellung passen zu einem Eintrag in einem Stammbuch. Das Blatt wurde jedoch Opfer des 2. Weltkrieges, sodass viele Fragen offenbleiben müssen.

Kat. Nr. 23

Georg Christoph Kilian (1709–1781), Bildnis des Hans Ulrich Franck (um 1590/94-1675), nach dessen Selbstbildnis, 1734, 15,5 x 11,2 cm, Radierung, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G1848.

Literatur: Babin 2014, S.196f;

Hans Ulrich Franck gehört zu den vielen weitestgehend vergessenen deutschen Künstlern des 17. Jahrhunderts, obwohl seine Serie zu den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges⁵⁶¹ in kaum einer Abhandlung zu diesem Krieg fehlt, der das 17. Jahrhundert so brutal geprägt hat. Über sein Leben ist nur wenig bekannt. Um 1590 als Sohn des Malers Daniel Franck⁵⁶² in Kaufbeuren geboren, ergriff er wie sein Vater den Beruf des Malers. 1615 heiratete Franck Anna-Maria Schlechtin von Frankenried. Aus der Ehe gingen sieben Kinder hervor.⁵⁶³ Hauptberuflich war Franck wohl als Maler tätig, aber es fehlt an Quellen, die dies belegen. Sein malerisches Œuvre ist bisher noch völlig unerschlossen. Nur einige wenige Werke sind bislang bekannt. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit war Franck auch an der Regierung der Reichsstadt beteiligt. Er arbeitete nebenbei unentgeltlich als Organist und Kantor. Franck hatte es zu einigem Wohlstand gebracht, so besaß er mehrere Häuser und war fest in der Gesellschaft als ehrbares und angesehenes Mitglied verankert. Der 30-jährige Krieg jedoch veränderte seine Situation völlig. Das protestantische Kaufbeuren hatte nach der Schlacht bei Nördlingen schwer zu leiden und versank in Armut und Krankheit. Franck fasste 1637, mittlerweile Witwer, den Entschluss, mit seinen Kindern nach Augsburg zu gehen, um dort sein Glück zu machen. Nach einigen Auseinandersetzungen mit der Zunft wurde er 1638 als Bürger und Meister aufgenommen. In der Reichsstadt war er als Porträtist tätig, lieferte Entwürfe für die dortigen Goldschmiedemeister und nahm Aufträge für Altarblätter in ganz

⁵⁵⁹Siehe Roth 2004, S. 10.

⁵⁶⁰Ketelsen-Volkhardt 2003, S. 22.

⁵⁶¹Siehe hierzu Hollstein Band VIII (1968), S.166-179.

⁵⁶²Daniel Erbe, genannt Franck, stammte ursprünglich aus St. Gallen. Zu Daniel Franck siehe AKL Band 44 (2005), S. 32 (Renate Treydel).

⁵⁶³Siehe Schmidt 1941, S. 110f; Hämmerle 1923, Stammbaum der Familie Franck, S. 32.

Bayern an. Trotz dieser vielen Tätigkeiten brachte es Franck in Augsburg nicht zu Wohlstand. Seine letzte Steuerleistung lag bei 40 Kreuzern, was doch auf ein sehr niedriges Einkommen schließen lässt.⁵⁶⁴

Bislang kennen wir nur ein Selbstbildnis dieses Künstlers, das nur in einer Nachzeichnung (**Abb. 23**)⁵⁶⁵ und einem Kupferstich von Georg Christoph Kilian überliefert ist. Beide zeigen Franck im Brustbild in Dreiviertelansicht, etwa im Alter von 60 Jahren. Unter dem Porträt findet sich die Inschrift: *Hans Ulrich Franck Historienmaler./In Augsburg geboren A.1603 und gestorben A. 1680.*⁵⁶⁶ Ganz links unten steht der Verweis *sich selbst gemalt*, rechts unten die Signatur *G.C.K .radiert*.

Seine Kleidung ist schlicht, Franck trägt nur eine einfache Jacke. Sein Gesichtsausdruck erscheint ernst, aber freundlich. Die hohe Stirn ist fast faltenfrei. Ein imposanter Schnurrbart ziert die Oberlippe und fällt in leichtem Schwung zu den Wangen. Das Doppelkinn weist auf seine fülligen Körperproportionen hin. Das Haar steht in leichten Locken fast strahlenförmig vom Kopf ab. Neben dem Porträt steht spiegelverkehrt *HF 1663/A LX*.

Franck verweigerte sich einem gängigen Darstellungstypus. Vielmehr zeigt er sich so, wie ihn das Leben, Erfolge aber auch Niederlagen geprägt haben. So verzichtet er auf Malerattribute ebenso wie auf repräsentative, respektable Kleidung. Er zeigt sich als einfacher, alter Mann.

Kat. Nr. 24

Johannes Gumpp (1626-1663), Selbstbildnis, 1646, Öl auf Leinwand, 88,5 x 89 cm, Ø 88 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1901 (A437).

Provenienz: um 1675 in die Sammlung gelangt; erstmals 1796 im Inventar der Selbstbildnisgalerie erwähnt;

Literatur: Rave 1960; Neumeyer 1964, S. 73 (als Selbstporträt des Johann Verns Wumpp); Raupp 1984, S. 302-304; Asemissen/Schweikhart 1994, S. 163f.; Stoichita 1998, S. 276f; Calabrese 2006, S. 165-167; Pfisterer 2005, S. 84 (Hegner);

Kopie: unbekannter Maler nach Gumpp, Privatsammlung⁵⁶⁷

Über den aus Österreich stammenden Künstler Johannes Gumpp⁵⁶⁸ ist kaum etwas bekannt. Leben und Werk sind gänzlich unerforscht. Sein außergewöhnliches Selbstbildnis ist sein einzig bekanntes Werk. Erstmals wird es 1796 im Inventar der Selbstbildnissammlung der Uffizien erwähnt, wo es sich noch heute befindet.⁵⁶⁹

⁵⁶⁴Es existiert noch keine umfassende Monographie zu Franck. Die von Volker Kunze 2005 begonnene Dissertation zur Augsburger Malerfamilie Franck wird deshalb sehnlichst erwartet. Einen Einblick in das Leben des Augsburger Malers geben: Schmidt, 1941, S. 110f; Hämmerle 1923, Knauer 1997, S. 124-129, sowie Babin 2014.

⁵⁶⁵Die Nachzeichnung liegt in der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Inventar-Nr. MP 7621, Kapsel-Nr. 119).

⁵⁶⁶Die Lebensdaten Francks werden hier nicht richtig wiedergegeben. Franck lebte von ca. 1590 bis 1675.

⁵⁶⁷Im Gegensatz zum tondoformatigen Original in den Uffizien veränderte der unbekannte Maler das Format zu einem hochrechteckigen Gemälde.

⁵⁶⁸Aller Wahrscheinlichkeit nach stammt Gumpp aus einer Tiroler Architekten- und Malerfamilie. Zu dieser siehe Krapf 1979.

⁵⁶⁹Siehe Prinz 1971, S. 100.

Gumpp wählte als Format für sein Selbstbildnis den Tondo (**Abb. 24**). Der Maler steht mit dem Rücken zum Betrachter in seinem Atelier. Er blickt in einen achteckigen Spiegel links von ihm und überträgt sein Spiegelbild auf die Leinwand rechts von ihm. Über dieser hängt ein Papierstreifen, ein Cartellino, mit der Signatur des Malers *Johanes Gumpp/im 20 Jar/1646*. Auf einem Tischchen macht eine Katze einen Buckel und faucht einen Hund an, der im Gegenzug die Katze anbellt.

Gumpp trägt ein schwarzes Wams mit großem weißem Kragen. Das lange Haar fällt ihm auf die Schultern. In der rechten Hand, die er auf den Malstock gelegt hat, hält er einen Pinsel. Sein rundes Gesicht im Spiegel ist freundlich. Die etwas spitze Nase, die hohe Stirn sowie die tiefliegenden Augen geben dem Gesicht markante Züge.

Vor Kurzem tauchte im Kunsthandel eine zweite Fassung des Selbstbildnisses von Gumpp auf, das als Kniestück konzipiert ist.⁵⁷⁰ Das Bildnis wirkt aber wesentlich glatter. Auch finden sich zahlreiche Ergänzungen. Sowohl Farbigkeit wie auch malerische Qualität widersprechen jedoch einer zweiten Fassung. Sie weisen das Bild als ‚freie‘ Kopie eines unbekanntes Künstlers aus.

Das Selbstbildnis Gumpps wurde berühmter als der Maler selbst und darf heute in keiner Betrachtung über Selbstbildnisse fehlen, weshalb eine Vielzahl an Beschreibungen und Interpretationen existieren. Ikonographisch greift Gumpp auf den Typus des tätigen Künstlers bei der Arbeit zurück. Das Besondere aber ist, dass er sich, sein Selbstbildnis im Spiegel⁵⁷¹ und sein Bildnis in einem Gemälde darstellt. So dokumentiert Gumpp den Entstehungsprozess eines Selbstbildnisses. Ganz neu ist dieses Motiv allerdings nicht. Bereits in einem Manuskript zu Giovanni Boccaccios *De mulieribus claris* von 1438 sieht man die Malerin Marcia vor einem Spiegel sitzend, wie sie sich selbst malt. Dies gilt als eine der frühesten Auseinandersetzungen mit diesem Topos.⁵⁷² Gumpp stellt sich somit auch in Tradition mit einem (zumindest literarisch überlieferten) antiken Selbstbildnis.

Seinem Selbstbildnis liegt zudem ein komplexes Bildprogramm zugrunde. So sind Katze und Hund, wie bereits Hans-Joachim Raupp feststellte, Ripas Allegorie des *Contrasto* entnommen. Die Tiere finden sich auf zahlreichen Ateliendarstellungen des 17. Jahrhunderts. „Die Katze unter dem Spiegel verkörpert [...] den *visus* im Sinne der oberflächlichen, sinnlichen Wahrnehmung, die das Spiegelbild auszeichnet. Der Hund hingegen repräsentiert *fidelitas*, d.h. die Treue des Abbildes im Sinne der inneren wesensmäßigen Ähnlichkeit von Bildnis und Modell.“⁵⁷³

In Folge diente das Bildnis anderen Künstlern als Inspiration. So karikierte etwa Honoré Daumier einen *français peint par lui-même* (San Francisco, Bruno and Sadie Adriani Collection) und auch Norman Rockwell (San Francisco, Bruno and Sadie Adriani Collection) griff in seinem 1960 entstandenen Selbstbildnis auf diese außergewöhnliche Ikonographie zurück.⁵⁷⁴ Zu seiner Zeit aber blieb diese Komposition ohne Nachahmer.

⁵⁷⁰Siehe <http://www.kunsthandel-muehlbauer.com/de/object-detail.html?id=36> (zuletzt aufgerufen am 9.01.2015) für den Hinweis auf diese Version danke ich Dr. Sandra Diefenthaler (Stuttgart).

Zu dieser Kopie Sepp 2015.

⁵⁷¹Zur Problematik des Spiegels siehe u.a. Eco 1993; Haubl, 2000, S. 159-180; Melchior-Bonnet 2001.

⁵⁷²Siehe Calabrese 2006, S. 162ff. zu Marcia siehe auch Kapitel 3.3.1.

⁵⁷³Raupp 1984, S. 303.

⁵⁷⁴Siehe Calabrese 2006, S. 167.

Kat. Nr. 25

Georg Thomas Gutthäter (1654-1695), Selbstbildnis, 1671, Radierung, 16,2 x 11,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung Inv. Nr. 1954:270D.

Literatur: Hollstein 1983, Bd. 12, S. 222;

Der Nürnberger Georg Thomas Gutthäter war eigentlich Kaufmann von Beruf. Er hatte jedoch bei Johann Franziskus Ermel⁵⁷⁵ die Kunst des Radierens und Kupferstechens gelernt. Nach Panzer radierte er hauptsächlich seine Familienangehörigen.⁵⁷⁶

Eines seiner frühesten Werke ist sein Selbstbildnis im Alter von 17 Jahren (**Abb. 25**). Das Brustbild zeigt Gutthäter in Dreiviertelansicht umrahmt von Bäumen mit Astwerk und Wurzeln. Unten zwischen den Wurzeln hat Gutthäter seine Signatur angebracht: *Georg Thomas [] Gutthäter. / Ætat 17. [] Anno 1671.*

Das jugendliche Gesicht wird von langem Haar umrahmt. Mit träumerischem Blick blickt er zum Betrachter. Er trägt edle Kleidung mit dunklem Wams, Spitzenkrawatte und schleifenförmigen Schulterkappen.

Typologisch inszeniert er sich im Stil der van Dyckschen *virtuosi*. Das besondere Rahmenwerk verleiht dem Bildnis aber eine geradezu romantisierende Ausstrahlung. Es ist untypisch für seine Zeit und bislang ohne Vergleich,⁵⁷⁷ erreicht dadurch aber seinen Charme.

Kat. Nr. 26

Hanß Ge[woldt?], Selbstbildnis, Bleistift, aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Hs 137321, Folio 99r.

Literatur: Kurras 1988, S. 90; Tacke 2003, S. 32 (nur Abb.);

Über den Maler Hans Gewoldt ist außer einem Eintrag in das Stammbuch des Ferdinand Simmerl⁵⁷⁸ (**Abb. 26**) nichts bekannt, außer diesem Selbstbildnis aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl.

Gewoldt steht dort in einer mit wenigen Strichen angedeuteten Landschaft frontal zum Betrachter. Die Staffelei neben ihm bleibt leer. Unterhalb des Selbstbildnisses hat er das Blatt signiert: *Hanß Ge[woldt?] Mahler/ in Crain.*⁵⁷⁹

Langes, in der Mitte gescheiteltes Haar rahmt sein junges, noch bartloses Gesicht. Charakteristisch sind die weit auseinanderstehenden Augen. Weitere individuelle Merkmale sind nicht erkennbar. Er trägt edle Kleidung, Wams und Kniebundhosen. An einer Schärpe

⁵⁷⁵Zu Johann Franziskus Ermel siehe Tacke 2001d, S. 399f.

⁵⁷⁶Zu Gutthäter siehe Grieb, Nürnberger Künstlerlexikon 2007, S. 534.

⁵⁷⁷Das Selbstbildnis erinnert in der Kleidung an das Bildnis eines unbekanntes Mannes aus der Berliner Gemäldegalerie (Berlin Gemäldegalerie, Inv. Nr. KFMV 198). Siehe hierzu demnächst Tacke/Babin Bestandskatalog der deutschen Gemälde des 17. Jahrhundert. der Berliner Gemäldegalerie.

⁵⁷⁸Über den Maler Ferdinand Simmerl ist nur wenig bekannt. Siehe hierzu Kurras 1988, S. 89f.; siehe auch Tacke 2001d, S. 54.

⁵⁷⁹Für die Hilfe bei der Transkription danke ich Dr. Ottmar Seuffert (Donauwörth).

trägt er seinen Degen. Den linken Arm in der Hüfte abgestützt hält er in der rechten Pinsel und Palette.

Diese Zeichnung gehört zu den zahlreichen ganzfigurigen Darstellungen von Gesellen in Stammbüchern. Gewoldt gibt sich mit den Malutensilien als Maler zu erkennen, jedoch fehlt die Leinwand auf der Staffelei. Kleidung und Degen lassen seinen Wunsch nach Nobilitierung erkennen. Der Degen gehört zwar zur standesgemäßen Ausstattung eines Gesellen, doch war er immer auch Symbol des Adels.

Kat. Nr. 27

Johann Franziskus Ermel (1614-1693), Bildnis des Christoph Halter (1592-1648), nach dessen Selbstbildnis, Druckgrafik, 1636, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Ms 9815a, Mappe 160.

Literatur: Tacke, 2001d, S. 427f;

Über das Werk des Nürnberger Flachmalers Christoph Halter (1592-1648) ist kaum etwas bekannt. Er kam erst spät als 26jähriger zur Malerei. Seine Ausbildung erhielt er bei dem Maler und Radierer Georg Gärtner d. J. (1577-1654) in Nürnberg.⁵⁸⁰ Über seine anschließende Gesellenzeit ist nichts überliefert. 1628 fertigte er ein Probestück an.⁵⁸¹ Ein Jahr bevor er 1637 zum Vorgeher der Nürnberger Maler bestimmt wurde, fertigte er ein Selbstbildnis an, das heute verloren, aber durch eine Radierung von Johann Ermel (1641-1693) bekannt ist.⁵⁸²

Das Blatt (**Abb. 27**) zeigt hochformatig das Porträt Halters im Brustbild in Dreiviertelansicht. Darunter findet sich auf an einem beiden Enden angespitzten, rechteckigen Schild die Inschrift *Christoph Halter Pictor Noricus/Æ t:S:43. Anno. 16:36.*

Mit ernstem und würdevollem Blick schaut er zum Betrachter. Sein freundliches Gesicht zeigt bereits erste Falten auf der Stirn. Er trägt edle Kleidung, Wams und Kniebundhose sowie einen breiten, weißen Kragen. Den linken Arm stemmt er in die Hüfte, in der rechten hält er Pinsel und Palette. Das Haar ist kurz und gekräuselt. Ein Schnurr- und Kinnbart geben ihm ein modisches Aussehen.

Typologisch orientiert sich Halter am gängigen Typus des Malers in Sonntagstracht mit Pinsel und Palette. Er wählte diese traditionelle Form der Selbstinszenierung, die es ihm ermöglichte, den Stolz auf sich und seinen Berufstand auszudrücken.

⁵⁸⁰Zu Gärtner siehe Tacke 2001d, S. 408-410.

⁵⁸¹Zu Halters Leben siehe Tacke 2001d, S 427f.

⁵⁸²Johann Franziskus Ermel war mit Halters jüngster Tochter verheiratet. Siehe Tacke 2001d, S.428, zu Ermel siehe Tacke 2001d, S. 399f.

Kat. Nr. 28

C. Haepf, Bacchanal mit Schindung eines Malers, 1626, Pinsel in mehreren Grautonstufen auf grau grundiertem Papier, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 7076 v.

Literatur: Geissler 1979, II, S. 114; Peter-Raupp 1979, S. 223f.;

Über den heute fast unbekanntem Maler C. Haepf ist nur wenig bekannt. Die Kunstgeschichte kennt ihn nur aufgrund zweier signierter Zeichnungen. Die eine ist eine *ecco homo*-Darstellung (Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. Z 3354) und die andere ein Stammbuchblatt (**Abb. 28**), das Haepf des Nachts in das Stammbuch eines Kollegen zeichnete.

Haepf zeigt hier eine äußerst dramatische Szene in einem Wald. Ein Mann liegt bäuchlings auf dem Boden. Über ihn beugt sich ein Satyr. Mit einem großen Messer trennt er langsam und lachend die Haut des Mannes ab, der schmerzverzerrt zu ihm aufschaut. Vor ihm liegen Pinsel und Palette. Ein weiterer Satyr wohnt der Szene bei. Er beugt sich nach hinten und isst derweil genüsslich Trauben. Links findet sich die nur schwer leserliche Inschrift: *Haepf Mahler/ Naumburck [?] / 31 July 1626 nach tumb 12.*

Diese martialische Szene erinnert an die Schindung des Marsyas,⁵⁸³ wie bereits Hanna Peter-Raupp 1979 bemerkte. Sie weist auf die Bedeutung des Satyrs im Kunstverständnis im 16. und 17. Jahrhundert als Widersacher der Kunst hin. Der Satyr galt als „Symbol der Welt, des Sinnhaften und Naturwüchsig-Ursprünglichen“⁵⁸⁴ und wird gerne als Widersacher der Kunst interpretiert.⁵⁸⁵

Peter-Raupp, die sich bei der Betrachtung des Stammbuchblattes an einen Alptraum erinnert fühlt, weist lediglich darauf hin, dass sich die Zeichnung bei näherer Betrachtung „von gelehrten Anspielungen durchsetzt“ zeigt.⁵⁸⁶

Der Geschundene ist sicherlich Haepf, der hier von der Gesellschaft geschunden wird. Er beklagt sich in dieser mythologischen Szene über die gesellschaftliche Situation der Maler. Der Satyr symbolisiert die Gesellschaft, unter der der Maler leidet. Sie zieht im sprichwörtlich die Haut ab, nimmt ihm seine Existenz. Es handelt sich also um ein allegorisches Selbstbildnis. Ähnliche Darstellungen einer solch drastischen Künstlerklage konnten bislang nicht gefunden werden.

⁵⁸³Verwiesen sei hier auch auf eine weitere Möglichkeit der Interpretation einer solchen Szene, so bei Bohde 2004. Bohde interpretiert das Gemälde Die Häutung des Tizian (National Museum, Kroměříž) als Auseinandersetzung Tizians mit dem kunsttheoretischen Diskurs des *disegno-colore* Streits.

⁵⁸⁴Raupp 1984, S. 84.

⁵⁸⁵Peter-Raupp 1979, S. 223. Obgleich diese These überall zu lesen ist, fehlt es doch an einer Begründung.

⁵⁸⁶Peter-Raupp 1979, S. 229, 230.

Kat. Nr. 29

David Heidenreich (um 1573-1633), Selbstporträt, um 1620, 90 x 60 cm, Öl auf Holz, Wrocław, Muzeum Archidiecezjalne, Inv. Nr. 1113.

Provenienz: 1659 testamentarisch von Friedrich Reinhold⁵⁸⁷ der Maler- und Tischlerzunft vermacht; dem Erzbischöflichen Museum Breslau 1882 geschenkt⁵⁸⁸

Literatur: Schulz 1882, S. 70; Schulz 1876, S. 70; ThB 16 (1923), S. 263 (Oszczanowski); Kat. Ausstl. Wrocław 1995, S. 10; Oszczanowski 1998, S. 139; Kat. Ausstl. Legnica 2001, S. 59;

Der in Schlesien tätige Maler David Heidenreich wurde um 1573 in Freiberg (Sachsen) geboren und verbrachte seine Lehrzeit wahrscheinlich in Dresden. 1597 ging er an den Prager Hof, wo er vom Stil der dortigen Maler beeinflusst wurde. Dort gehörte er zum Kreis der ‚rudolfinischen Maler‘ um Hans von Aachen, Bartholomäus Spranger und Joseph Heintz d. Ä. Seine anschließende Gesellenzeit absolvierte er bei Bartholomäus Strobel d. Ä. (1547/48-1612)⁵⁸⁹ in Breslau, wo er 1601 Zunftmeister wurde. Als Meisterstück fertigte er eine Kreuzigung an. Zuvor hatte er die Tochter eines Schneiders geheiratet. Aus der Ehe gingen elf Kinder hervor. Er arbeitete u.a. für Kaiser Ferdinand und den Winterkönig Friedrich von der Pfalz. In seiner Werkstatt bildete er im Laufe der Jahre 14 Lehrlinge aus. Von 1615-1633 war er Ältester der Zunft. Bemerkenswert war sein soziales Engagement. So vermachte er einem Lehrling in seinem Testament ein Legat von 25 Gulden.⁵⁹⁰ 1633 starb er mit seiner ganzen Familie an der Pest, wie aus dem Sterbebuch der Breslauer Elisabethkirche hervorgeht. Bis zur Bombardierung Breslaus 1945 befand sich sein Epitaph in der (damals protestantischen) Magdalenenkirche. Während über sein Leben also zahlreiche Einzelheiten bekannt sind, haben sich von seiner Kunst nur Zeichnungen sowie sein Selbstbildnis erhalten, das Oszczanowski erstmals 1995 publizierte.⁵⁹¹

Das hochformatige Brustbild (**Abb. 29**) zeigt den Maler fast frontal zum Betrachter. In seiner linken Hand hält er Pinsel, Palette und Malstock, mit seiner Rechten umfasst er eine Tafel, mit einer mehrzeiligen Inschrift:

*Auß Lieb der freyen kunst/ und Gott/ zü Lob Legirt ich vor dem/Tod/ fünf hundert Thaler die
der/Schrift / obliegen jedoch diß betrifft/nur die von Mahlern
Tunchler[=Tünchlern]/send/Goldschlagern Glosern sonst kein /Kund/⁵⁹²zu Ehren gedechnus
des ehrenvesten und kunstreichen David H[e]ydenreich Bürger und/ Mahler stifter bey*

⁵⁸⁷Der Maler Friedrich Reinold (Reinhalt), geboren wohl 1596, verstarb in Breslau am 14.11.1659. Wahrscheinlich stammte er aus Liegnitz. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt. 1621 arbeitete er bei Georg Scholtz d. Ä. als Geselle. Im Jahr darauf fertigte er sein Meisterstück, eine Kreuzigung, und heiratete die Witwe des Malers Matthias Heintze. Siehe ThB 21 (1934), S. 130 (Reinhold, H.).

⁵⁸⁸Ich danke Dr. Zbigniew Michalczyk (Warschau), der mir bei der Erschließung der polnisch-sprachigen Literatur mit Rat und Tat zur Seite stand. Zu diesem Bildnis siehe auch Edition Zunftordnungen, siehe auch Anm. 192.

⁵⁸⁹Über Bartholomäus Strobel d. Ä. ist nur wenig bekannt. Sein Sohn Bartholomäus Strobel d. J. gelangte zu etwas größerem Ruhm. Siehe bislang nur ThB 32 (1938), S.194 (Koska).

⁵⁹⁰Siehe Schulz 1876, S. 387.

⁵⁹¹Leben und Werk des Breslauer Malers sind noch nicht erforscht. Zu den Zeichnungen siehe Koziel 1997 sowie Kat. Ausstl. Wrocław 1995, S. 112.

⁵⁹²Hier wechselte der Schreiber die Schriftgröße.

diesem Löblichen Mittel/ Starb Anno 1636 seines Alters etliche.70./Jahr Dem Gott Gnade. [] A°1634 des Herr in/die Sechstuben von E.BM.A.⁵⁹³

Zahlreiche Falten im Gesicht lassen ihn älter erscheinen. Die Augenbrauen kritisch zusammengezogen fixiert er den Betrachter mit ernstem Blick. Bart und Haar sind bereits ergraut. Er trägt ein schwarzes Wams mit großem weißem Kragen, der vorne größtenteils von seinem langen Bart verdeckt wird.

Zwei weitere Inschriften finden sich auf dem Bildnis: Während in der unteren, rechten Bildecke in roter Schrift *Renovat. 1857 FR[?]* vermerkt wurde, findet sich links der Hinweis auf eine noch frühere Restaurierung [...] *Renovat.1791. FT [?]*. Heidenreichs Todesjahr wird hier mit 1636 angegeben, das Gemälde soll 1634 entstanden sein. Tatsächlich aber war Heidenreich bereits 1633 im Alter von 60 (!) Jahren verstorben. Sein tatsächliches Todesdatum stimmt also nicht mit dem der Inschrift überein. Obwohl es seit 1659 in den Zechstuben hing, hatte sich bei einer der Restaurierungen ein Fehler in der Inschrift eingeschlichen, den wohl niemand bemerkt hatte.

Aus künstlersozialhistorischer Sicht ist das Selbstbildnis besonders hervorzuheben, stiftete doch ein Maler seiner Zunft ein Legat, das ausschließlich Malern zugutekommen sollte. Darauf weist er ausdrücklich schriftlich hin. Nach seinem plötzlichen Tod wurde sogar noch vermerkt, wo das Bild aufgehängt war, nämlich in der Zechstube der Zunft.

Bislang fehlt es an vergleichbaren Beispielen. Stiftungen gab es immer wieder. So verfügte der Nürnberger Kaufmann Egidius Arnold (1550-1608) testamentarisch, dass Zinsen aus einem von ihm gestifteten Vermögen armen und kranken Handwerkern zugutekommen sollten. Auch eine Vielzahl von Malern profitierte von dieser noblen Geste, wie Andreas Tacke und Ursula Timann nachweisen konnten.⁵⁹⁴

Heidenreich ist aber bislang der einzige Maler, von dem bekannt ist, dass er eine solche Stiftung ins Leben rief und dies auch auf einem Selbstbildnis kundtat.

Kat. Nr. 30

Wolfgang Heimbach (1615- nach 1678?), Selbstbildnis, 1660, Öl auf Holz, 16,3 x 20 cm, Münster, Landesmuseum Münster, Porträtarchiv Diepenbroick Inv. Nr. 2937.

Provenienz: 1994 aus dem Kunsthandel erworben

Literatur: Götsche 1935, S. 78 (als verschollen); Lorenz 1995; Morsbach 1999, S. 14, Kat. Nr. BI 29 (mit Abb. S. 217); Lorenz 2000, S. 101f; Haak 2001, S. 168; 278 (SB 4); Kat. Ausstl. Münster 1997, S. 48 (Stefan Trescher);

Der oldenburgische Maler Wolfgang Heimbach, der den Beinamen der ‚Stumme von Ovelgönne‘ trägt⁵⁹⁵, verewigte sich 1660 im Alter von 45 Jahren in einem kleinen, ovalen

⁵⁹³Für die Hilfe bei der Transkription danke ich Dr. Ursula Timann (Nürnberg).

⁵⁹⁴Siehe Tacke/Timann 2014.

⁵⁹⁵Einen Überblick über Leben und Werk des Malers siehe Morsbach 1999, 2002 sowie 2008, S. 79-89.

Desweiteren existiert eine recht ausführliche, zeitgenössische Beschreibung Heimbachs, die der oldenburgische Hofhistoriograph Johann Just Winkelmann 1671 anfertigte, wobei Winkelmann besonders Heimbachs Intelligenz

Bildnis. Lange Zeit galt es als verschollen, bis es 1994 im Kunsthandel wieder auftauchte. Es ist das einzig bekannte autonome Selbstbildnis des Malers, der sich außerdem auf fünf Genrebildern als Assistenzfigur verewigt hat.⁵⁹⁶

Heimbach wählte für sein Selbstporträt (**Abb. 30**) das Halbfigurenbildnis im ovalen Format. In Dreiviertelansicht steht er vor dunklem Hintergrund. Den Kopf nach rechts gewandt, blickt er den Betrachter ernst an. Auf dem Kopf trägt er eine kleine, runde Kappe. Das Haar fällt in Wellen auf die Schultern. Auf erste Spuren des Alters weisen Tränensäcke und eine ausgeprägte Nasolabialfalte hin. Sein Gesicht zieren ein modischer Oberlippenbart sowie ein Ziegenbärtchen. Bekleidet ist er mit einem sehr eleganten, schwarzen Rock mit pelzverbrämten Ärmeln. Um den Hals trägt er ein weißes, durch einen Ring gehaltenes Tuch. Über seinen Bauch spannt sich die goldene Ehrenkette von der linken Schulter zur rechten Hüfte. Die rechte Hand auf die Hüfte gestützt, hält er in der linken Palette, Pinsel sowie ein kleines Maltüchlein. Signiert hat er das Bildnis auf Kopfhöhe mit den Worten *Wolffg. Heimbach/Conterfey(er?) 1660*, sowie einer Abbildung des Ordens, den ihm der dänische König verliehen hatte. Ob das Bildnis für einen konkreten Auftraggeber geschaffen wurde, kann nicht mehr geklärt werden.

Heimbach konnte zu der Zeit, als er das Bildnis anfertigte, bereits auf eine bemerkenswerte Karriere blicken. Auch wenn er von Geburt an taubstumm war, wurde er stets gefördert. So konnte er sich schriftlich in mehreren Sprachen unterhalten, was nach Christiane Morsbach auf eine humanistische Ausbildung schließen lässt. Seine Karriere als Maler führte ihn sogar nach Rom, wo er u.a. ein Porträt von Papst Innozenz X. anfertigte, an den Wiener Kaiserhof und nach Florenz in die Dienste von Ferdinand II. Medici, dem Großherzog der Toskana. Als das Selbstbildnis entstand, war Heimbach bereits seit acht Jahren am Kopenhagener Hof als Hofmaler tätig.⁵⁹⁷

Heimbach präsentiert sich auf diesem Bildnis auf dem Gipfel seines Erfolgs am dänischen Königshof. 1662 kehrte er in seine Geburtsstadt zurück, da sein Vater im Sterben lag. Er fand eine Anstellung am Oldenburgischen Hof, wo er bis zum Tod seines Dienstherrn 1667 immer wieder tätig war. Ab 1669 arbeitete er am Hof in Münster. Seine letzten bekannten Bilder sind 1678 datiert. Danach verliert sich die Spur des Malers, der sich einst so stolz auf seinem Selbstbildnis präsentieren konnte.

Nach Christina Haak verweisen Ehrenkette und rhetorische Kopfwendung auf van Dycks *Iconographie* und den *virtuoso-Typus*.⁵⁹⁸ Allerdings fehlt Heimbachs Kopfwendung jegliche Dynamik der *virtuosi*. Diesem Typus widerspricht zudem die Wiedergabe von Pinsel und Palette. Van Dyck vermied es, die Künstler durch ihr Handwerkszeug zu kennzeichnen. Deutlicher ist der Bezug zu einem anderen Typus, wie ihn etwa Adam Elsheimers Selbstbildnis von 1605 (**Kat. Nr. 20, Abb. 20**) aufweist. Dieser konnte bekanntlich noch nicht auf die *Iconographie* zurückgreifen. Wie Elsheimer präsentierte sich Heimbach als Maler mit Malutensilien. Einzig die Ehrenkette unterscheidet beide Bildnisse, die Heimbach als stolzen Hofmaler ausweist. Er entschied sich also bewusst gegen eine Inszenierung als *virtuoso* im van Dyckschen Sinne.

und seine kommunikativen Fähigkeiten herausstellte. Siehe Winkelmann 1671/1977, S. 36. Bei Sandrart findet sich keine Vita zu Heimbach.

⁵⁹⁶Zu diesen Gemälden siehe Morsbach 1999, S. 36f; 37f; 76f; sowie S. 228.

⁵⁹⁷Siehe Morsbach 1999, S. 8-12.

⁵⁹⁸Siehe Haak 2001, S. 168.

Kat. Nr. 31

Joseph Heintz d. Ä. (1564 – 1609), Selbstbildnis mit Familie, um 1608/09, Kupfer, 23 x 35 cm, Schloss Weißenstein bei Pommersfelden: Sammlung Schönborn-Wiesentheid, Nr. 233.

Provenienz: in Familienbesitz bis etwa 1709; wahrscheinlich 1709 von Lothar Franz von Schönborn, Fürstbischof von Bamberg und Kurfürst von Mainz erworben; seit 1719 in den Inventaren von Pommersfelden erwähnt;

Literatur: Zimmer 1971, S. 112f (mit Abb.); DaCosta Kauffmann 1988, S. 200, Ka. Nr. 7.56. (mit Abb.); Konečný 1997, S. 115; Tacke 2001a, S. 56f; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 95f (mit Abb.);

Kopie: Genf, Privatsammlung (als Leihgabe im Berner Kunstmuseum); es handelt sich um die Kopie eines unbekanntes Meisters, die sich bis 1770 in Zürich befand, danach in Genf (siehe Zimmer 1971, S. 114, Nr. 28.0.2); Kopie eines unbekanntes Malers, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 310⁵⁹⁹

Joseph Heintz d. Ä. (1564-1609) gehört zu den bedeutendsten Künstlern zwischen Manierismus und Barock und ist einer der bedeutendsten Vertreter der Rudolfinischen Kunst in Prag, wo er seit 1691 Hofmaler war. Er war zudem einer der wenigen Künstler, denen der gesellschaftliche Aufstieg vom Handwerker zum nobilitierten, geadelten Künstler gelang. 1602 wurden ihm und seinem Bruder Daniel⁶⁰⁰ die Wappenbesserung und Nobilitierung bescheinigt.⁶⁰¹ Er war vielseitig begabt und interessiert. Neben seiner Tätigkeit als Maler finden wir ihn ab 1603 auch als Architekt tätig. Trotz seines festen Wohnsitzes in Augsburg und seiner schlechten Gesundheit reiste er durch ganz Süddeutschland und Österreich.⁶⁰² Er führte ein unstabiles Leben und war selten lange an einem Ort.

1608, ein Jahr vor seinem Tod fertigte er ein Familienbildnis (**Abb. 31**) an.⁶⁰³ Jürgen Zimmer fand heraus, dass es sich über mehrere Generationen in Familienbesitz befand. In seinem am 26. November 1706 aufgesetzten Testament vermachte Daniel III. Heintz, Sohn von Joseph Heintz d.J., seinem in Deutschland lebenden Bruder Pietro ein „Quadretto in Rame con souaza d’Ebanò con li Ritradi di quelli della nostra famiglia“.⁶⁰⁴ Zweifellos ist dieses identisch mit dem „quadretto in rame con diversi ritratti in piccolo con soaze negra“, das in dem posthum angefertigten Inventar der Besitztümer Heintz‘ d. J. aufgeführt wird, und sich heute in der Sammlung Schönborn befindet.“⁶⁰⁵

⁵⁹⁹Zur Darmstädter Kopie siehe demnächst den Bestandskatalog der deutschen Gemälde des 17. Jahrhunderts, bearbeitet von Dr. Heidrun Lange.

⁶⁰⁰Zu Leben und Werk des Daniel Heintz siehe Rindisbacher 2002.

⁶⁰¹Das Originaldokument des Adelsbriefs vom 1. Januar 1602 ging verloren. Es existiert jedoch eine Abschrift von 1786. Siehe Zimmer 1988, S. 389ff (Nr. 105).

⁶⁰²Zu Leben und Werk siehe u.a. Zimmer 1988. Bei Sandrart findet sich ebenfalls eine Vita des Malers <http://ta.sandrart.net/-text-509TA> (aufgerufen am 01.02.2014).

⁶⁰³Neben diesem Familienbildnis existiert noch ein bemerkenswertes Selbstbildnis, das Heintz 1596 von sich und seinen Geschwistern anfertigte. (Bern, Kunstmuseum, Nr. 243, sowie die.) Zu diesem Bildnis siehe Zimmer 1988, S. 111f. (mit farbiger Abb.).

⁶⁰⁴Zimmer 1988, S. 16. Übersetzung nach Julia Niewind: Das Bildchen auf Kupfer im Ebenholzrahmen mit den Bildnissen unserer Vorfahren, siehe Niewind 2017a, S. 27.

⁶⁰⁵Niewind 2017a, S. 27.

Heintz sitzt mit seiner Familie in einer Reihe an einem langen Tisch. Er selbst hat ganz rechts im Bild Platz genommen. In seiner rechten Hand hält er einen Zirkel. Neben ihm sitzt sein ältester Sohn, der konzentriert eine kleine, vor ihm liegende, antike Büste abzeichnet. In der Reihe folgt die Tochter. Sie neigt ihren Kopf in die andere Richtung zur Mutter. Vor ihr liegt ein aufgeschlagenes Notenbuch, in dem sie allerdings nicht liest, sondern in die Ferne blickt. Die linke Hand hält sie dabei mahnd in die Höhe. Die Mutter umfasst den neben ihr sitzenden jüngsten Sohn. Dieser sucht als einziger den Blickkontakt zum Betrachter. Gleichzeitig greift er in eine Schale mit Trauben in einem Teller auf dem Tisch. Mit seiner linken Hand umarmt er ein Schoßhündchen, Symbol der Treue.

Wie bereits Da Costa Kaufmann und Koziel erwähnten, weist sich Heintz auf diesem Bildnis mit dem Zirkel als Architekt aus.⁶⁰⁶ Aber Heintz weist sich mit dem Zirkel in der Hand auch als gelehrter Künstler aus, denn der Zirkel ist auch Attribut⁶⁰⁷ des *pictor doctus*. Die bewusste Wahl des Zirkels als Attribut drückt Heintz' Zugehörigkeit zu einem besonderen Künstlertypus an: Er war universell als Maler und Architekt tätig, wie das wir meist von italienischen Künstlern wie Michelangelo kennen. Im Alten Reich sind jedoch nur wenige bekannt wie Albrecht Altdorfer⁶⁰⁸.

Bislang sah man in dem Familienbildnis nur ein „bürgerliche[s] Repräsentationsbild[...].“⁶⁰⁹ Andreas Tacke allerdings wies darauf hin, dass Heintz' Familienbildnis in einem ähnlichen Kontext zu verstehen ist wie das Familienbildnis des jungen Merian (**Kat. Nr. 68, Abb. 60**), nämlich im Sinne einer „Nobilitierung ihres künstlerischen Schaffens“.⁶¹⁰ Das antike Köpfchen, das Notenbuch, sowie der Zirkel weisen gemeinsam als Attribute auf die vielseitigen Beschäftigungen und Interessen der Familie. So geht das Familienbildnis weit über die Tradition der *memoria* und Präsentation hinaus. Heintz inszeniert sich und seine Familie weit entfernt vom Handwerkerleben als gebildete, vielseitig interessierte Menschen. Deutlich weist ihr Verhalten auf ihr Nobilitierungsstreben hin.

Kat. Nr. 32

Joseph Heintz d. Ä., (1564 – 1609), Familienbildnis: mit Frau und Kind, verschollen.

Provenienz: Kaiserliche Gemälde-Galerie Wien (zuletzt dort erwähnt 1770);

Literatur: Zimmer 1988, S. 153, Nr. D 31;

Das Wiener Inventar von 1747/48 erwähnt ein „portrait von Josephus Hainz sambt seiner frau und kind, von ihm selbst gemahlen“. Auch im Inventar von 1750 ist es nachweisbar. Bei

⁶⁰⁶DaCosta Kaufmann 1988, S. 200 (Nr. 7.56). Zu Heintz Tätigkeit als Architekt siehe Zimmer 1985, S. 98-115.

⁶⁰⁷Siehe hierzu Schweikhart 1993a, S. 21f. Schweikhart führte hier anhand mehrerer Beispiele von Selbstbildnissen des Künstlers mit Zirkel die Bedeutung des Instruments als Attribut der Gelehrtheit und Wissenschaft auf.

⁶⁰⁸Auf Altdorfers Grabstein lesen wir sogar nur den Hinweis, dass er Architekt war. Sein Beruf als Maler wird verschwiegen. Mit Spannung darf hier die Dissertation von Benno Jakobus Walde erwartet werden, die sich der Person Altdorfers und seinem Leben zwischen seiner Mitgliedschaft im Rat der Stadt und seinem Dasein als Künstler widmen wird.

⁶⁰⁹Zimmer 1971, S. 112.

⁶¹⁰Tacke 2005, S. 80, Anmerkung 33.

diesem Gemälde kann es sich nicht um das Gemälde aus Pommersfelden oder Genf handeln, da sich das Pommersfeldener Bildnis bereits 1719 in der dortigen Sammlung befand. Das Genfer Bildnis war bis 1770 in Zürich. Somit muss es sich hier laut Zimmer um ein weiteres Familienbildnis handeln, das jedoch als verschollen gilt.

Kat. Nr. 33

Joseph Heintz d. Ä., (1564 – 1609), Familienbildnis, 2 Fuß 4 Zoll x 1 Fuß 9 Zoll, verschollen.

Provenienz: Schloss Salzdahlum, Herzogliche Bilder-Galerie;

Literatur: Eberlein 1776, S. 6, Nr. 18; Zimmer 1988, S. 154, Nr. D 36;

Ein weiteres Familienbildnis des älteren Heintz befand sich auf Schloss Salzdahlum in der umfangreichen Selbstbildnissammlung der Herzöge von Braunschweig-Wolfenbüttel. Wahrscheinlich gehörte es zu den Bildnissen, die Napoleon mit nach Frankreich nahm und nicht restituiert wurden,⁶¹¹ oder 1811 verkauft wurden und den Weg nicht wieder zurück nach Braunschweig fanden.

Eberlein beschrieb es mit den Worten: „Sein eigenes, seiner Frau und seiner Kinder Bildniße. Fünf Kinder sitzen am Tisch, schreiben, rechnen und lernen. Die Mutter stehet hinter der ältesten Tochter, faßt am Stuhl, und spricht mit ihr. Der Vater sitzt hinten und mahlet eine Landschaft.“⁶¹² Wie aus der Beschreibung seiner Tätigkeit deutlich wird, wollte Heintz auf diesem Familienbildnis auf seinen Beruf als Maler hinweisen.

Kat. Nr. 34

Joseph Heintz d. J. (1600-1678), Der Maler (Selbstbildnis), 1621, schwarzer Kohlestift, braun aquarelliert, 10,9 x 7,5mm, Danzig, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Inv. Nr. MNG/SD/386/R.

Literatur: Geissler 1979, Bd. 1, S. 271f (Allegorie auf die Malerei); Zimmer 2005, S. 88; Andratschke 2010, S. 350, Anm. 171;

Joseph Heintz d. J. war Sohn des Malers Joseph Heintz d. Ä. (1564 - 1609) und der Augsburgerin Regina Gretzinger. Sein Vater verstarb 1609 viel zu früh und so wurde er von seinem Stiefvater, dem berühmten Augsburger Maler Matthäus Gundelach (um 1566 - 1653) aufgezogen⁶¹³, bei dem er ab 1617 in Augsburg auch in die Lehre ging. Sein weiterer Werdegang ist unsicher. Ab 1625 war er in Venedig tätig und heiratete dort auch. Papst Urban

⁶¹¹Siehe hierzu Hölzke 2004. Zu Napoleons Kunstraub siehe Savoy 2011.

⁶¹²Eberlein 1776, S. 6, Nr. 18.

⁶¹³Zu Gundelach siehe Bender 1981.

VIII. nahm ihn wohl vor 1644 unter die Ritter vom Goldenen Sporn auf. 1675 verstarb er in der Lagunenstadt, die Thema zahlreicher seiner Gemälde war.⁶¹⁴

Das Blatt ‚Der Maler‘ – wohl ein Stammbuchblatt⁶¹⁵ – (**Abb. 32**) fertigte er noch in Augsburg an, wie aus der Inschrift am unteren Bildrand zu entnehmen ist. Es ist signiert, datiert und mit der Inschrift versehen: *Auß gedreyem Herzen vnd/ Ewiger gedechtnus in Augsburg. Denn 7 December: ANN[o]: 1621./ Io:[seph] Heintz*. Die Zeichnung wurde bislang kaum beachtet. Geissler erwähnt sie 1979,⁶¹⁶ äußert sich aber nur stilistisch; auf eine ikonographische Einordnung verzichtet er.

Der Maler sitzt, dem Betrachter den Rücken zugewandt, vor einer Staffelei mit einem Gemälde. Vor seinem gebeugten, rechten Bein steht ein geflügelter Putto, der anscheinend versucht, einen Pinsel von Heintz zu erhaschen. Der Maler blickt genialisch über seine rechte Schulter und auf etwas außerhalb des Bildes. Das Haar trägt er kurz und gelockt. Ein gewirbelter Schnurrbart und Ziegenbärtchen geben ihm seine elegante, modische Erscheinung. Bekleidet ist er mit einer Toga, die schwungvoll über die linke Schulter fällt. Links hält er Pinsel und Palette, mit der rechten Hand malt er gerade eine Landschaft auf die Leinwand vor ihm.

Heintz wählte die ungewöhnliche Darstellung eines antiken Malers. Auffällig ist die Nähe zu antiken Künstlerbildnissen, wie dem Maler aus dem *Wiener Dioskurides* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek). Heintz kann aber das Original ähnlich wie sein Kollege Hans Krumper nicht gekannt haben, dessen Selbstbildnis von 1613 (**Kat. Nr. 47, Abb. 45**) dieselbe Ikonographie allerdings ohne Putto aufweist. Jedoch ist es aufgrund der hohen Übereinstimmung in der ikonographischen Sprache wahrscheinlich, dass beide die literarische Überlieferung antiker Selbstbildnisse gekannt haben. Dieser bildnerische Typus war sicherlich bereits einem breiteren, humanistischen Kreis bekannt, zu dem Krumper und Heintz wohl Kontakt hatten.⁶¹⁷

Einen weiteren Schlüssel zur Deutung liefert der kleine Putto, der scheinbar einen Pinsel stibitzt. Tatsächlich aber richtet er einen Pinsel gegen den Maler. Das Motiv des Amorknaben entstammt der Apelles-Campaspe Bildtradition, wie es das Gemälde von Joos van Winghe (Wien, Kunsthistorisches Museum) zeigt. Dort entfacht Amor mit seinem Pfeil, den er auf Apelles richtet, in ihm die Liebe zu Campaspe.⁶¹⁸ Heintz ersetzte den Pfeil durch einen Pinsel. Amor richtet nun statt eines Pfeils einen Pinsel auf den Maler und entfacht in ihm die Liebe zur Malerei. Es handelt es sich hier also um ein allegorisches Selbstbildnis.

⁶¹⁴Es fehlt noch immer an einer Aufarbeitung seines Œuvre. Einen Anfang bildet Julia Niewinds (Trier) Dissertation zur venezianischen Zeit von Heintz (Niewind 2017a). Der Autorin danke ich für den regen Austausch sowie für den Hinweis auf dieses Selbstbildnis. Zum Leben siehe ThB, Bd. 16, 1923, S. 312 f. (Peltzer, Rudolf Arthur) Sandrart erwähnt Joseph Heintz d.J. nur in einem Satz in der Vita seines Vaters: „Sein hinterlaßener Sohn befließet sich/ meines Wißens/ jetzo noch zu Venedig/ in der Kunst seinem Vatter rühmlich nachzufolgen“ <http://ta.sandrart.net/-text-509> TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 286, aufgerufen am 6.02.2014.

⁶¹⁵So bereits die Vermutung von Jürgen Zimmer 2005, S. 88.

⁶¹⁶Siehe Geissler 1979, I, S. 271.

⁶¹⁷Siehe hierzu Kapitel 3.3.2. sowie 4.4.

⁶¹⁸Zu Apelles-Campaspe-Ikonographie siehe u.a. Andratschke 2010, S. 206-262; zur Bedeutung der Venus als Motiv zur Verführung siehe Andratschke 2010, S. 347-356. Dort äußerte sich Andratschke bereits zur Heintzschen Zeichnung. Ihrer Ansicht nach reicht der Putto dem Maler die Malutensilien. (Siehe Andratschke 2010, S. 350, Anm. 171.)

Mit dem bewussten Rückgriff auf antike Vorbilder⁶¹⁹ stellt sich Heintz in eine Reihe mit den großen antiken Künstlern. Die herrschende Vorstellung ging davon aus, dass diese nicht als Handwerker angesehen wurden, sondern als freie Künstler. So macht Heintz in dieser feinen Zeichnung seinen Anspruch auf Nobilitierung deutlich.

Kat. Nr. 35

Johann Heintz, Der Genius der Malerei flieht den alternden Maler, 1631, Feder in Grau laviert, 9,4 x 15 cm, Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 1942.285.

Literatur: Geissler, 1979, I, S. 112, Nr. C 24; Kat. Ausstl. Braunschweig 1993, S. 305f, Nr. 109 (Raupp); Andratschke 2010, S. 484;

Über den Maler Johann Heintz ist kaum etwas bekannt. Leben und Werk sind noch nicht erforscht.⁶²⁰ Einzig zwei Stammbuchblätter sind bislang bekannt.

Das Basler Blatt (**Abb. 33**), einst Eintrag in das Stammbuch eines Unbekannten, zeigt eine allegorische Szene. Ein alter Mann mit langem Bart sitzt in einer italienischen Landschaft. Die linke Hand ruht im Schoß, die rechte ist weit offen, als ob er nach etwas greifen würde oder etwas festzuhalten sucht. Im Hintergrund steht inmitten einer Baumgruppe die Ruine des Colosseums. Neben dem Greis steht eine geflügelte junge Frau mit der rechten Hand Pinsel und Palette haltend. Sie blickt über ihn in die Ferne, und weist mit ihrer linken Hand zur Ruine. Am oberen Rand steht der Spruch: *La pittura uol fugis da me/ a causa che io dico semper oime.*⁶²¹ Parallel zum rechten Bildrand findet sich die Widmung und Signatur: *Johann Heintz Mahler von Zerbst/geschen in Graz 1631 den 14. Febr.*

Nach Geissler erinnert die Darstellung an den klagenden Hiob. Die biblische Figur des Hiob steht sinnbildlich für größte Verluste und Leiden. Hier muss der Maler miterleben, wie ihn die Malerei, einst Weggefährtin, verlässt, sinnbildlich ausgedrückt durch die Flügel der *Pictura*. Diese hat dem greisen Maler schon die Palette aus der Hand genommen. Seine Hand greift in die Leere. Er kann nicht mehr malen, er ist zu alt. Die Ruine im Hintergrund wird so zum Symbol der Vergänglichkeit.⁶²²

Wir wissen nicht, wie alt Heintz zum Zeitpunkt der Entstehung der Zeichnung 1631 war, wie schon Hans-Joachim Raupp bemerkte. Der Dargestellte ist zwar ein Greis, aber Raupp bemerkte zu Recht, dass bereits 40jährige im Barock solche Klagen zum Alterungsprozess führten.⁶²³

⁶¹⁹Siehe hierzu Kapitel 4.4. sowie 3.3.2.

⁶²⁰Nach Geissler verwahrt das Museum der schönen Künste in Leipzig ein noch unausgewertetes Zeichnungskonvolut des Malers. Siehe Geissler 1979, I, S. 112.

⁶²¹Nach Geissler folgendermaßen zu übersetzen: Die Malerei will vor mir fliehen und dies ist der Grund, dass ich immer ausrufe, ich Armer. [Nach Raupp: Die Malerei will vor mir fliehen, deshalb rufe ich ständig Weh mir!] Siehe Geissler 1979, I, S. 112, siehe Kat. Ausstl. Braunschweig 1993, S. 305f. (Raupp).

⁶²²Siehe Geissler 1979, I, S. 112.

⁶²³Siehe Kat. Ausstl. Braunschweig 1993, S. 306, Nr. 109 (Raupp).

Kat. Nr. 36

Georg Christoph Kilian (1709–1781), Allegorie des Malers Johann Heiss, nach dessen Selbstbildnis des Johann Heiss (1640-1704), 1773, Kupferstich, 14,7x 15,6 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Inv. KDB 687-35.

Literatur: ThB 1923, S. 319 (Muchall-Viebrook); Königfeld 1982, S. 144 (Nr. B3); Königfeld 2001, S. 341 (Nr. J3); Königfeld 2002, S. 43;

Der schwäbische Maler Johann Heiss wurde 1640 mitten im Dreißigjährigen Krieg als Sohn eines Notars und Gerichtsschreibers in Memmingen geboren. Seine Lehre absolvierte er, wie aus dem noch heute erhaltenen Lehrvertrag hervorgeht,⁶²⁴ in Memmingen bei den Malern Hans Conrad und Johann Sichelbein⁶²⁵. Sandrart allerdings gibt fälschlicherweise an, er habe bei Johann Heinrich Schönfeld gelernt.⁶²⁶ Über seine Wanderjahre ist nichts bekannt, der Stil seiner Zeichnungen lässt aber eine Reise nach Venedig erahnen. 1663 war er für den Stuttgarter Hof tätig, 1669 für die Reichsabtei Ochsenhausen. 1670 heiratete er in Memmingen, wo er wohl bis 1677 mit seiner Familie lebte. 1677 zog er nach Augsburg, wo er 1686 in zweiter Ehe die Tochter des Kupferstechers Melchior Küsel heiratete. Das Bürgerrecht der Stadt nahm er jedoch nie an, führte somit nie eine Werkstatt und nahm nur auswärtige Aufträge an. 1704 starb er in Augsburg.⁶²⁷

Ein von Georg Christoph Kilian 1774 nachgestochener Kupferstich (**Abb. 34**) zeigt das einzige und zugleich ungewöhnliche Selbstbildnis des Augsburger Malers. Die Vorlage ist bislang unbekannt. Im Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums wird die spiegelverkehrte Nachzeichnung des Georg Christoph Kilian für diesen Stich⁶²⁸ aufbewahrt. Das querformatige Blatt zeigt einen Putto mit Pinsel und Palette ausgestattet. Ihm zu Füßen sitzt ein kleiner Affe, der in der Hand ein Porträt hält. Der Putto blickt überlegen lächelnd auf den Affen herab und nimmt ihm den Pinsel weg. Traurig und entsetzt schaut der Affe zum Putto. Auf dem Porträt, das der Affe gemalt hat, sieht man einen in einen Imponiermantel gehüllten, vornehmen Mann mit Allongeperücke.

Unterhalb dieser allegorischen Szene findet sich die Bildunterschrift: *Johannes Heißs/Historien Maler in Augsburg./Geboren in Memmingen A. 1640. Gestorben A. 1704.* Links unten findet sich die Beischrift *sich selbst gemalt*; rechts unten die Bezeichnung des Kupferstechers *G.C. Kilian f.[ecit] 1773.*

Aufgrund der Unterschrift *sich selbst gemalt*, kann man davon ausgehen, dass das Bildnis im Bild Johann Heiss zeigt. Weitere Porträts von Johann Heiss sind nicht bekannt. Einzig eine

⁶²⁴Eine Abschrift des Vertrages siehe Königfeld 2001, S. 349f (U2).

⁶²⁵Die Malerfamilie Sichelbein existierte über mehrere Generationen im Raum Schwaben (siehe Bayer 2003, zu Hans Conrad und Johann Sichelbein als Lehrer von Heiss siehe Bayer 2002).

⁶²⁶So schrieb Sandrart „HEiß/ von Memmingen/ nahm den Anfang seiner Wißenschaft in der edlen Mahler-Kunst/ bey vorgedachtem Schonefeld zu Augstburg/.“ siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 339 <http://ta.sandrart.net/-text-567>, (aufgerufen am 23.07.2015).

⁶²⁷Zu Johann Heiss siehe Kat. Ausstl. Friedrichshafen 2002, sowie die Monographie von Königfeld 2001.

⁶²⁸Georg Christoph Kilian (1709-1781), Bildnis des Johann Heiss, 1773, Feder und getuscht und Pinsel, 14,5 x 16,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), Inventar-Nr. MP 10327, Kapsel-Nr. 172.

Radierung von Johann Christoph Weigel (ungesichert) gibt einen alten, runzeligen Mann wieder, bei dem es sich laut Bildunterschrift um Johann Heiß handeln soll.⁶²⁹

Der Bildtypus des Affen, der ein Bildnis malt, entstand erst im 17. Jahrhundert. Der Topos des Affen als Maler selbst geht aber letztlich zurück ins 12. Jahrhundert. Alanus von Lille beschrieb in seinem Werk *Anticlaudius* die „Malerei seiner Zeit als ‚Affen der Wahrheit‘ (simia veri).“ Die Malerei betriebe seiner Ansicht nach ein falsches Spiel, da sie die Natur nur nachahme, wie der Affe versuche, den Menschen nachzuahmen.⁶³⁰ Jean Meun stellt dieser Ansicht in seinem *Roman de la Rose* von 1270 die Nachahmung durch den Affen als positive Verhaltensweise entgegen. Ähnlich positiv äußerte sich Boccaccio, der Maler, Bildhauer und Dichter als „simiae naturae“ (die Affen der Natur) lobte. Auch Cesare Ripa stellte der Personifikation der *imitatio* einen Affen als Attribut bei. Mit der zunehmenden Wichtigkeit theoretischer Grundlagen der Kunst galt nicht mehr die Nachahmung als höchstes Ideal. Nun wollte man in der Kunst die Natur an Schönheit übertreffen, wie es die Legende des Zeuxis vorgab. Der Affe wurde nun nur noch mit der „einfachen, geistlosen Nachahmung“⁶³¹ gleichgesetzt, wie ein Stich von Bellori (Rom Bibliotheca Herziana) aus dem Jahr 1672 demonstriert. Erstaunlicherweise kamen mit der Geringschätzung des ‚malenden‘ Affen in der kunsttheoretischen Diskussion die ersten Bilder mit Darstellungen malender Affen auf. David Ternier d. J. Gemälde von 1637 (Madrid, Museo del Prado) ist ein frühes Beispiel. Im 18. Jahrhundert wird dieser Typus sehr beliebt werden.⁶³²

Aber auch Putten (oder auch Erogen) galten seit der Antike als spielerische Nachahmer der Menschen. Man denke etwa an die Mosaiken in der Villa von Piazza Armerina. Die Putten fahren in kleinen Booten und fischen oder werfen Netze aus, ganz wie ihre erwachsenen Vorbilder. „Putten spielen, Putten imitieren und halten dabei immer den Abstand, den Wilhelm Messerer im Begriff des ‚Gerierens‘ mitgedacht wissen wollte.“⁶³³ Auch in der süddeutschen Barockkunst waren Putten sehr beliebt.⁶³⁴ In dieser Zeit hatte der Affe seine einstige „Vorbildfunktion“⁶³⁵, die ihm Ripa noch zusprach, verloren. Jetzt durften Putten die Maler imitieren. Der Affe aber galt als minderwertig.

Heiß zeigt Putto und Affe auf einem Gemälde vereint. Der Affe hat zwar vortrefflich gemalt, er hat also als Maler durchaus brilliert, doch der Putto will ihm den Pinsel entreißen und zeigt ihm so seine Verachtung. Der Affe steht stellvertretend für Heiß! Der Putto steht für die neue Auffassung in der Kunst. Er nimmt Heiß, dem Porträtmaler, den Pinsel weg. Zu seiner Zeit galt die Porträtkunst als weniger hochstehend als etwa die Historienmalerei, weshalb sie in einigen Städten nicht dem Zunftzwang unterlag. Heiß kritisierte so die kunsttheoretische Stellung der Porträtkunst. Sein Selbstbildnis kann auch als Künstlerklage verstanden werden!

⁶²⁹Johann Christoph Weigel, Bildnis des Johann Heiss, 1696/1725, Radierung, 23,3 x 19,9 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), Inventar-Nr. MP 10325a, Kapsel-Nr. 172.

⁶³⁰Asemissen/Schweikhart 1994, S. 178.

⁶³¹Asemissen/Schweikhart 1994, S. 179.

⁶³²Hier soll auf die Gemälde von Antoine Watteau (*Der Affe als Maler*, verschollen) und Jean-Baptiste Siméon Chardin (*Der Affe als Maler*, Chartres, Musée des Beaux-Arts) verwiesen werden. Zur Thematik des Affen als Maler siehe zusammenfassend Asemissen/Schweikhart 1994, S. 178-183; immer noch gültig auch Janson 1952.

⁶³³Körner 2007, S. 74. Körner beruft sich hier auf Wilhelm Messerer, in dessen Werk *Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit (Regensburg 1962)* sich die heute noch gültige Zusammenfassung der Komplexität von Puttendarstellungen findet.

⁶³⁴Körner 2007.

⁶³⁵Asemissen/Schweikhart 1994, S. 179.

Im traurigen und entsetzten Gesichtsausdruck des Affen zeigte sich Heiß' Reaktion auf die geringe Achtung der Porträtkunst. Obwohl Heiss hier ein ausdrucksstarkes künstlerisches Pamphlet, ein Statement, setzte, konnte bislang kein Vergleich im Alten Reich gefunden werden.

Kat. Nr. 37

Michael Herr (1591-1661), Selbstbildnis, um 1640/50, 10,1 x 7,4 cm (Bild), Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Troschel, 364-133.

Literatur: Mortzfeld Bd. 10, 1989, Nr. A 9409; Gatenbröcker 1996, S. 617; Gatenbröcker 1998, S.196f;

Der schwäbische Künstler Michael Herr gehört wie so viele zu den vergessenen Künstlern des 17. Jahrhunderts,⁶³⁶ obwohl ihm Joachim von Sandrart sogar einen Platz in seiner Teutschen Akademie einräumte, allerdings unter den „durchschnittliche[n] Künstlern“.⁶³⁷ Herr war hauptsächlich in Nürnberg tätig und gehörte dort zu den führenden Malerpersönlichkeiten der Stadt. Er schaffte den Sprung vom einfachen Handwerker zum angesehenen Bürger, der sogar in den Großen Rat der Stadt gewählt wurde. Dies verschaffte ihm als alleinigem Vertreter seines Standes Zugang zur Herrentrinkstube, wo er sicherlich Kontakte „zur finanzkräftigsten Aufgeber-Gruppe der Stadt“⁶³⁸ knüpfen konnte. Zudem war er mehrmals Vorgeher der Malerzunft. Er verdiente gut und erhielt selbst in den schweren Zeiten des Dreißigjährigen Krieges viele Aufträge.⁶³⁹ Diese beruflichen Erfolge spiegeln sich auch in seinem zwischen 1640 und 1650 gefertigten Selbstbildnis wieder, das von Peter Troschel (ca. 1620 - nach 1667)⁶⁴⁰ wohl nach dessen Tod gestochen wurde. Die Vorlage gilt heute als verschollen. Das Brustbild (**Abb. 35**) zeigt Herr in Dreiviertelansicht. Darunter findet sich die Inschrift *MICHAEL HERR Pictor Clar[issi]m[us]/Nat[us] Metzingae in Duc[atu] Wirtenb[ergensi] d[ie] 13 Dec. A[nno] 1591./ Denat[us] Norimb[ergae] d[ie] 21 Ian. A[nno] 1661.*⁶⁴¹ Links unten steht *Mich.[ael]Herr.delin/P[eter] Troschel sculp[it].*⁶⁴² Rechts unten findet sich die typische Signatur von Birken: *Sigism. à pirckem/Com. Pal.*

Herr trägt edle schwarze Kleidung mit einem vielfach gefalteten Imponiermantel, der fast dreiviertel des Bildes einnimmt. Die hohe Stirn ist in Falten gelegt. Sein Gesicht umrahmt kunstvoll gelocktes Haar. Ernst, aber freundlich blickt er zum Bildbetrachter.

⁶³⁶Zu Leben und Werk des Künstlers siehe Gatenbröcker 1998.

⁶³⁷Gatenbröcker 1991, S. 11. Siehe auch Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 339 <http://ta.sandrart.net/-text-567>, (aufgerufen am 26.04.2014).

⁶³⁸Gatenbröcker 1998, S. 64.

⁶³⁹Siehe Gatenbröcker 1998, S. 42-71.

⁶⁴⁰Peter Troschel ist der Neffe des Nürnberger Flachmalers Jakob Troschel (1585-1624). Siehe Tacke 2001d, S. 198.

⁶⁴¹Zu Deutsch: Michael Herr berühmter Maler, geboren in Metzingen im Herzogtum Württemberg am 13. Dezember 1591. Gestorben den 21. Januar 1661 in Nürnberg. /[Wodurch, so wird gefragt, wurde HERR zum Apelles? Der Grund liegt in seinem Gesicht: es war voller Talent. (Übersetzung des Distichons zitiert nach Peter Motzfeld <http://portraits.hab.de/werk/16200/> (aufgerufen am 23.10.2015).

⁶⁴²Mich[ael] Herr hat [es] gezeichnet/ Peter Troschel hat [es] gestochen].

Der Mantel bildet nach Gatenbröcker „eine Barriere gegen den Betrachter und unterstreicht so die herausgehobene Würdeposition des Malers“⁶⁴³ Gatenbröcker verweist auf Raupp, der die Funktion des Mantels zuweilen als „hermetisch“ bezeichnet wie etwa im Bildnis des Gerard Seghers in der *Iconographie*.⁶⁴⁴

In dem von Sigismund von Birken verfassten Distichon unter dem Bild findet sich die typische Gleichsetzung mit dem antiken Maler Apelles.⁶⁴⁵ Amüsant ist das Wortspiel ‚Herriades‘. An den Namen HERR fügte von Bircken die Endung *-iades* an, um so den Namen zu gräzisieren, und ihn gleichzeitig mit den hochgeschätzten antiken Malern wie Praxiteles oder Apelles auf eine Rangstufe zu setzen.

Das Lobgedicht unterstreicht posthum die Begabung Herrs als Porträtist. Gatenbröcker weist auf den „Doppelsinn des lateinischen Begriffs »vultu[s]«“ hin, der sowohl das Sehen selbst bezeichnet als auch „die sich daraus ergebende Fähigkeit“.⁶⁴⁶ Nach Gatenbröcker unterstreichen die großen Augen Herrs die „besondere Kraft, die im Auge des Künstlers liegt, wie es [auch] das Lobgedicht anspricht.“⁶⁴⁷

Malutensilien fehlen Herr. Er stellte sich hier einem Adeliger gleich dar. Die *Iconographie* von van Dyck diente ihm sicher als Vorlage, worauf bereits Gatenbröcker 1998 hinwies. So konnte er „seinen Anspruch auf die Erhebung vom Handwerker- in den Künstlerstatus“⁶⁴⁸ demonstrieren.

Kat. Nr. 38

Johann Herz (1599-1635), Selbstbildnis als Johannes der Täufer, 1627, Öl auf Nadelholz, 93,7 x 93 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 434, Dauerleihgabe der Stadt Nürnberg.

Literatur: Klessmann 1994; Tacke Nürnberg 2001d, S. 195, 456f. Kat. Ausstl. Nürnberg 2004, S. 117f; Büttner 2008, S. 528 (Thye); Hirschfelder 2010b, S. 251; 404; Kat. Ausst. Nürnberg 2012a, S. 124, Kat. Nr. 15 (Kubach-Reutter); Manuth 2016b, S. 196;

Über den Nürnberger Maler Johann Herz (auch Hertz) ist kaum etwas bekannt. Seine Ausbildung absolvierte er wohl bei seinem Vater, dem Nürnberger Maler und Goldschmied Georg Herz. Seinen Meisterbrief erhielt er 1627 nach Anfertigung eines Probestücks.⁶⁴⁹

⁶⁴³Gatenbröcker 1996, S. 617.

⁶⁴⁴Siehe Raupp 1984, S. 102.

⁶⁴⁵Apelles war einer der berühmtesten Maler der Antike. Seine Gemälde sind bis heute nur literarisch überliefert. Zahlreiche Künstler der Renaissance suchten sich mit ihm zu messen, indem sie diese Werke versuchten nachzuahmen. Auch ranken sich viele Anekdoten um den Hofmaler Alexanders d.Gr. Der Vergleich vieler Künstler der Neuzeit mit dem antiken Maler diente der Nobilitierung der Maler. Die Bezeichnung ‚neuer Apelles‘ wurde im Laufe der Zeit eine gängige Bezeichnung. Die Gleichsetzung mit dem antiken Maler wurde schon bald zur geläufigen Tradition. Zu dieser Thematik siehe vor allem Müller 2010.

⁶⁴⁶Gatenbröcker 1996, S. 618.

⁶⁴⁷Gatenbröcker 1996, S. 617.

⁶⁴⁸Gatenbröcker 1998, S. 196.

⁶⁴⁹Am 8.5.1627, so berichtet der Nürnberger Johann Hauer, zeigte Herz sein Probestück „ein Brustbild Joh. Evangelistae, in der Nacht gemahlt“ beim Rugamt vor. (siehe Tacke 2001d, S. 456)

Dieses Selbstbildnis ist das einzige heute gesicherte Gemälde aus seiner Hand. Nur wenige Jahre nachdem er dieses Probestück angefertigt hatte, wurde Herz ein Opfer der Pest. Das quadratische Gemälde (**Abb. 36**) zeigt einen Mann in einer dunklen Kammer, dramatisch beleuchtet von einer kleinen Öllampe. Stützbalken erwecken den Eindruck einer Dachmansarde. Der junge Mann sitzt an seinem Schreibtisch, auf dem allerlei Gegenstände liegen wie eine Muschel und ein Agnus-Dei-Stab. Den Kopf auf seinen rechten Arm aufgestützt blickt der Mann nachdenklich nach oben in das Licht einer kleinen Flamme, die den Raum spärlich erhellt. Er blättert in einem vor ihm liegenden Buch. Bekleidet ist er nur mit einem Fell, das er um die Hüften gelegt hat und einem roten Umhang, der den Oberkörper frei lässt. Sein Gesicht ist das eines jungen Mannes mit kurzen, gelockten Haaren und einem auffälligen geformten Schnurr- und Kinnbart. Am unteren Bildrand findet sich die Bildunterschrift: IOHANNES. HERTZ. ANNO. 1627.

Die Attribute Agnus-Dei-Stab, Muschel und seine Kleidung kennzeichnen den jungen Mann als Johannes den Täufer. Aufgrund seiner caravaggesken Malweise wird das Bildnis gerne als Beweis für einen Aufenthalt von Herz in Holland herangezogen.⁶⁵⁰ Das Bildnis gilt schon lange als Selbstbildnis von Herz. Als Beweis wird gerne das von Georg Fennitzer gestochene Porträt (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum) angeführt, das den Maler allerdings deutlich älter mit Schnurr- und Ziegenbart zeigt. Die Identität beider Porträtierten ist zwar möglich, jedoch nicht eindeutig.

Für einen Maler war es nicht ungewöhnlich, im Selbstbildnis in die Rolle eines Heiligen zu schlüpfen. Größen wie Rogier van der Weyden und Dirc Bouts begründeten diese Tradition des Identifikationsporträts. Sie wählten den heiligen Lukas, den Patron der Maler, für ihre Selbstbildnisse.⁶⁵¹ Aber auch andere Heilige dienten als Vorbild. So gab Rembrandt 1661 dem Apostel Paulus seine Gesichtszüge. Willem Drost, Rembrandtschüler, ließ Johannes dem Evangelisten sein Antlitz. Calabrese schrieb, mit der Gestalt des Heiligen übernehme der Maler seinen „moralischen Charakter“. Manchmal jedoch bestimmte schlicht der Namenspatron die Wahl.⁶⁵² Schon Klessmann äußerte die Ansicht, dass Johannes Hertz seinem Patron Johannes dem Täufer sein Antlitz lieh.⁶⁵³ Es handelt sich somit um ein klassisches Identifikationsporträt.

Auffällig ist die Geste des für Melancholiker so typischen aufgestützten Armes. Sie entstammt dem sehr geläufigen Typus⁶⁵⁴ *Johannes in der Wüste*, wie ihn etwa Geertgen tot Sint Jans (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) der Hieronymus Bosch (Madrid, Museum Lazaro-Galdiano) malten. Hier sitzt der Täufer in mitten einer kargen Landschaft, melancholisch nachdenklich auf seinen Arm gestützt. Herz zeigt den Täufer (also sich) in einer Mansarde sitzend. So wird die Mansarde zur Wüste, in der Herz einsam seinen Gedanken nachgeht.

Nur wenige Jahre nachdem er dieses Probestück angefertigt hatte, wurde Herz ein Opfer der Pest. Das Bildnis ist eines der wenigen deutschen Selbstbildnisse dieser Zeit, die den

Mehr zu diesem Bildnis und zur Thematik des Meisterstücks in der Dissertation von Elke Valentin (Stuttgart) *Pflicht und Kür. Die Meisterstücke der Gemäldeammlung im Nürnberger Rathaus* (Arbeitstitel).

⁶⁵⁰Siehe hierzu Klessmann 1994.

⁶⁵¹Zu diesem Typus siehe Polleroß 1988 und Kapitel 3.10 dieser Arbeit.

⁶⁵²Siehe Calabrese 2006, S. 88.

⁶⁵³Siehe Klessmann 1994, S. 145.

⁶⁵⁴Zur Ikonographie von Johannes dem Täufer siehe etwa Emminghaus 1966.

Melancholikertypus aufgegriffen, um auf diese Weise ihre Genialität anzudeuten. Gleichzeitig aber nutzt er wie bereits erwähnt auch das Identifikationsporträt. Geschickt kombiniert er so zwei Darstellungsformen, die im Alten Reich nur wenig von Malern genutzt wurden.

Kat. Nr. 39

Michel Hofpaur, Selbstbildnis, aus dem Stammbuch des Malergesellen Ferdinand Simmerl, Lavierte Federzeichnung, 1643, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Hs 137321, Folio. 16r.

Literatur: Kurras 1988, S. 90; Tacke 2003, S. 31 (nur Abb.);

Der unbekannte Malergeselle Michael Hofpaur zeichnete 1643 in *Moß*⁶⁵⁵ sein Porträt (**Abb. 37**) in das Stammbuch des ebenfalls unbekanntenen Ferdinand Simmerl.

In vornehmer Reisekleidung mit Degen stehen sich zwei Männer in einer Landschaft mit Bäumen und Sträuchern gegenüber. Im Hintergrund erahnt man den Kirchturm einer Stadt oder eines Dorfes. Der vordere Mann wendet dem Betrachter seinen Rücken zu. Den edlen Mantel hat er sich locker um die Schultern gelegt. Keck sitzt der ausladende Hut auf seinem langen Haar. Stulpenstiefel und Degen vervollständigen sein ‚Outfit‘. Auch sein Gegenüber trägt einen mit einer prächtigen Feder geschmückten Hut auf dem gelockten Haar. Elegant hat er einen Imponiermantel um sich geschwungen. Schleifen zieren seine Kniebundhosen. Dazu trägt er Schuhe mit Schleifen und einen Degen. Er blickt am Betrachter vorbei. Individuelle Gesichtszüge sind nicht erkennbar. Sein Gesicht ist aber das eines jungen Mannes.

Links am unteren Rand findet sich die Bildunterschrift: *Wenn ansehen schlecht/ mein [herrn doch ... unleserlich, weil vom Buchbinder beschnitten]*. Rechts unten signierte der Maler mit *Michel Hofpaur/ Mallergesell 164[3????]*

Über die Identität der beiden Dargestellten kann nur gemutmaßt werden. Aber da es sich hier um einen Stammbucheintrag handelt, wäre es durchaus möglich, dass Hofpaur sich hier zusammen mit seinem Kollegen Simmerl, dem Stammbuchhalter, malte. Er könnte hier etwa ein Treffen der beiden festgehalten haben.

Leider wurde der untere Teil des Zweizeilers beschnitten, sodass über die untere Zeile nur gemutmaßt werden kann. Offensichtlich aber steht der Text in Widerspruch zu der Zeichnung, die ihn und seinen Reisegefährten in eleganter Kleidung zeigt. Nichts deutet dort auf das *schlechte Ansehen* Hofpaur's hin. Die beiden Maler sehen sich in ihren Wünschen wohl bereits als Edelleute.

⁶⁵⁵Andreas Tacke vermutete, dass es sich um den Ort Moos bei Platting handeln könnte. Siehe Tacke 2003, S. 31.

Kat. Nr. 40

Michel Hofpaur, Selbstbildnis, aus dem Stammbuch des Malergesellen Ferdinand Simmerl, Lavierte Federzeichnung, 1644, Nürnberg, Germanisches National Museum, Inv. Nr. Hs 137321 Folio 83r.

Literatur: Kurass 1988, S: 90; Kat. Ausstl. Nürnberg 1999, S. 18; Schnabel 2003, S. 554.; Babin 2015, S. 165f;

Ein Jahr nach seinen ersten Eintrag 1643 verewigte sich der Malergeselle Michael Hofpaur noch einmal im Stammbuch Simmerls mit einer eindrucksvollen Klage. Das hochformatige Blatt (**Abb. 38**) zeigt das ganzfigurige Selbstbildnis Hofpaur. Er steht in einem Raum, neben ihm steht eine mensaähnliche Steinbank mit allerlei Gegenständen. Vorne steht die Datierung 1644. Über Hofpaur bauscht sich eindrucksvoll ein Vorhang. Tänzerisch hält er die rechte Hand in die Hüfte gestützt, seinen rechten Fuß vor den linken gestellt. In der linken hält er Pinsel, Palette und Malstock. Hofpaur trägt Wams mit Rabatkragen und Kniebundhosen. Langes, gelocktes Haar rahmt sein junges Gesicht, das nur mit wenigen Strichen gedeutet ist. Im unteren Bilddrittel steht *Kunst vnd bar.gelt; hat mir dis / Jahr umb 52 wochen gefehlt/ Michael Hofpaur/Mahlergesell geschehen/ in [...]*.

Der Text bildet einen auffälligen Gegensatz zur selbstbewussten, geradezu höfischen Haltung des jungen Mannes. Drapierter Vorhang wie Habitus und Kleidung drücken seinen Wunsch nach Nobilitierung aus. Doch ohne das fehlende Geld wird er nichts erreichen!

Klagen wie diese helfen, die soziale Situation der Maler zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu verstehen. Sie geben Auskunft über das ‚wahre‘ Leben der Künstler, da sie gegenüber ihren Künstlerkollegen ihre Sorgen und Ängste unverblümt äußern konnten und diese bildnerisch in Szene setzten.⁶⁵⁶

Kat. Nr. 41

Johann Rudolf Huber (1668-1748), Selbstbildnis?, um 1690, Schwarze Kreide und Rötél, mit weißer Deckfarbe gehöht, 41,2 x 29,9 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 23415.

Literatur: Prange 2007, S. 195 (Nr. 417);

Der Schweizer Maler, Sammler und Kunsthändler Johann Rudolf Huber war zu seinen Zeiten einer der angesehensten und meist beschäftigten Künstler. Heute jedoch ist sein Werk, wohl weil es sich zumeist in Privatsammlungen befindet, fast gänzlich in Vergessenheit geraten. Huber entstammt einer im 16. Jahrhundert von Oberschwaben nach Basel ausgewanderten Familie. Sein Vater war Wirt und im Vorstand der Zunft *zu Gartner*. Seine Ausbildung absolvierte er bei dem Porträtisten Johann Caspar Meyer (1645-1705). 1683 wurde er Geselle in der Werkstatt von Joseph Werner d. J. (**ab Kat. Nr. 120**) in Bern und bildete sich in dessen Hausakademie weiter. Zwei Jahre später folgte eine sechsjährige Reise nach Oberitalien und

⁶⁵⁶Siehe hierzu auch Babin 2015.

Rom. Während dieser arbeitete er für zahlreiche italienische Adlige wie die Gonzaga. In Venedig arbeitete er bei Pietro Tempesta. Auch porträtierte er hier berühmte Persönlichkeiten wie den Dogen Francesco Morosini, aber auch den Kurfürsten August den Starken, der auf einer seiner Reisen in der Lagunenstadt weilte. Schließlich ging er nach Rom, wo er an der Accademia di San Luca von Carlo Maratta, dem „letzten großen Maler Roms“ unterrichtet wurde.⁶⁵⁷ 1693 kehrte Huber, reich an Erfahrungen, in seine Heimatstadt zurück und wurde Mitglied der Zunft zum Himmel. Im selben Jahr heiratete er die Tochter des Basler Pfarrers Johann Rudolf Faesch. Aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor. Ein Jahr, nachdem er Bürger in Basel geworden war, wurde er als Vertreter seiner Zunft auf Lebzeiten in den Großen Rat der Stadt gewählt. 1696 wurde er „quasi zum herzoglichen Hofmaler“ des Stuttgarter Hofes ernannt.⁶⁵⁸ In den folgenden Jahrzehnten war Huber immer wieder für verschiedene Fürsten und Herzöge im Alten Reich tätig. Neben seiner Tätigkeit als Maler war er Kunsthändler wie anerkannter Kunstkenner. Ab 1702 arbeitete er vornehmlich in Bern. Von nun an pendelte er zwischen Basel und Bern. Nachdem er endlich 1721 das ständige Wohnrecht in Bern erhalten hatte, blieb er dort bis 1738. Danach kehrte er mit seiner gesamten Familie nach Basel zurück, wo er 1748 verstarb.⁶⁵⁹

Huber malte zwei großformatige Selbstbildnisse. Das erste entstand 1703 (Kunstmuseum Basel), das zweite 1710 (Kunstmuseum Basel). In der Graphischen Sammlung der Hamburger Kunsthalle liegt aber noch eine Zeichnung, die sein jungliches Selbstbildnis zeigt (**Kat. Nr. 39**).

Es handelt sich um die Kopfstudie eines jungen Mannes. Sein Gesicht ist fein ausgearbeitet, Hals und Haar aber verschwimmen mit dem Hintergrund. Wirre Locken rahmen sein Gesicht. Der Blick ist wach. Kräftige Augenbrauen rahmen neugierig blickende Augen. Die vollen Lippen sind geschlossen. Ein Kinngrübchen betont sein Kinn.

1932 wurde das Bildnis erstmalig als Selbstporträt von Huber erkannt. 2007 verglich Peter Prange die Zeichnung mit einem Schabkunstblatt nach dem 1710 entstandenen Selbstbildnis und hielt es für „nicht unwahrscheinlich“⁶⁶⁰, dass es sich hier um ein Selbstbildnis handeln könnte. Vergleicht man den Porträtierten des Hamburger Blattes mit den gesicherten Selbstbildnissen Hubers von 1703 und 1710 so finden sich durchaus Ähnlichkeiten in der Augen- und Kinnpartie. Eine sichere Entscheidung fällt aber schwer.

Zu welchem Zweck die Zeichnung diene, ist unklar. Vielleicht handelt es sich um die Vorzeichnung für ein heute unbekanntes Selbstbildnis.

⁶⁵⁷Kehrli 2010, S. 29.

⁶⁵⁸Kehrli 2010, S. 31f. Nach Kehrli war Huber aber wohl nur für kurze Zeit angestellt.

⁶⁵⁹Siehe Kehrli 2010, S. 25-60.

⁶⁶⁰Prange 2007, S. 195.

Kat. Nr. 42

Georg Keller (1568-1634) Stammbuchblatt mit Selbstbildnisakt, 1627, Feder in Braun und Schwarz, Pinsel, das Wappen rot, blau und grün aquarelliert, mit Gold gehöht, Teile des Bodens grün, 12,5 x 20 cm, Städel Museum, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 6285.

Provenienz: 1873 als Geschenk von Herrn E. Tross erworben;

Literatur: Kat. Mus. Frankfurt 1973, I, S. 79; Küffner 1978, S. 392f; Babin 2015, S. 163f;

Der gebürtige Frankfurter Maler Georg Keller ging in Nürnberg bei Jost Amann in die Lehre. Später arbeitete er bei Philipp Uffenbach in Frankfurt, wo er 1601 das Bürgerrecht erhielt. Keller fertigte Kupferstiche für zahlreiche Publikationen an, so für den *Thesaurus Politicus* (dt. Politisches Schatzkästlein) von Daniel Meisner oder die Bücher des Militärschriftstellers Obrist J.J. zu Wallhausen.⁶⁶¹

1627 fertigte er im Alter von 59 Jahren ein außergewöhnliches Stammbuchblatt (**Abb. 40**) an. Auf dem querformatigen Blatt liegt ein Mann, den Körper schmerzverkrümmt auf dem Boden. Um ihn liegen wahllos verstreut unterschiedlichste Gegenstände. Er ist zu Boden gestürzt und hat dabei Pinsel und Palette, Attribute seines Berufes, unter sich begraben. Trotz höchster Not versucht er, sie mit dem linken Arm an sich zu klammern. Den rechten Arm streckt er hilfesuchend nach oben. Mit weit offenem Mund schreit er mit geschlossenen Augen seine Klage in die Welt. Lediglich ein Tuch bedeckt seine Blöße. Wirt liegen unterschiedlichste Gegenstände um ihn herum, ein Lorbeerkranz, Tintenfass mit Feder, ein Lineal, ein aufgeschlagenes Buch, ein Zirkel, aber auch verschiedene Musikinstrumente wie Trommel und Laute. Hinter ihm erkennt man die Papsttiara, eine Mitra, eine Königskrone, den Reichsapfel und Fahnen, dazwischen eine aufgerissene Weltkugel, aus der Rauch aufsteigt. Daneben liegt ein Totenkopf auf einem Buch, eine Blume zwischen den Zähnen. Wie einen Hut trägt er ein Stundenglas. Im Hintergrund, fast versteckt, steht ein offener Sack mit Geldstücken. Neben dieser schrecklichen, nur mit Feder gezeichneten Szene steht auf einem Postament ein prächtiges, farbig ausgeführtes Wappen mit Schild, Helmzier und einem um das Wappen geschlungenen Tuch. Auf dem Schild ist vor rotem Hintergrund ein springender Löwe (?) auf einem Dreieck abgebildet. Um seinen Bauch spannt sich eine goldene Leine. Diese Figur wiederholt sich auf dem Wappen.

In der rechten oberen Bildecke findet sich die Widmung: *Georg Keller, Burg:vnd Mahler ihn / Franckfurth am main, hab dieses min / Wappen Zur gutten gedechtnus hieher / gemacht meiner im besten darbey zzu gedencken, den 15. Januar Año 1627*. Am unteren Bildrand steht: *Bloss bistu auff Erden komen/Nacket wirstu wider Hien genohmen/ Was Bath dich den dein Zeitlich Zier/ Du grygest doch nichts mehr darfür*. Durch die Attribute ist der Mann als Maler zu identifizieren.⁶⁶² Das Wappen zusammen mit der Inschrift darüber lässt den Schluss zu, dass es sich um ein Selbstbildnis handelt.

Die Gegenstände um ihn herum sind alle symbolischen Charakters. So sind Musikinstrumente sowie Totenkopf mit Sanduhr Symbole der Vergänglichkeit. Sie korrespondieren mit der

⁶⁶¹Eine monographische Bearbeitung seines Œuvres fehlt. Zu Leben und Werk siehe ThB, Bd. 20, S. 101; auch bei Sandrart findet sich eine Kurzvita: siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 254 <http://ta.sandrart.net/-text-474>, aufgerufen am 26.04.2014.

⁶⁶²Siehe ausführlich Babin 2015, S. 163f;

Bildunterschrift. Hier zitiert Keller einen Ausspruchs Hiobs, der hochdeutsch *Nackt bin ich zur Welt gekommen, und nackt verlasse ich sie wieder. Herr, du hast mir alles gegeben, du hast mir alles genommen, dich will ich preisen!* (Hiob 1,21) heißt. Dies spricht für seine christlich religiöse Einstellung. Er zitiert Hiob, um auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens hinzuweisen. Doch neben Vergänglichkeitszeichen finden sich auch Attribute der weltlichen Macht wie Krone und Reichsapfel, sowie der geistlichen Macht, Tiara, Mitra und Kelche. Auch sie sind zerstört. Fahnen, Schwert und Trommel sind Attribute des Krieges, der zu dieser Zeit noch immer das Leben der Menschen beherrschte. Die Blume im Mund des Totenkopfs steht für die Fruchtbarkeit der Natur. Aber auch sie ist zerstört! Alles ist dem Untergang geweiht!

Keller war ein gebildeter Künstler. So setzte er gekonnt Allegorien und Symbole ein. Die rauchende Erdkugel ist dem Emblembuch von Gabriel Rollenhagen entnommen. Dort findet sich diese mit der Inscriptio *humana fumus/ Pulvis et umbra sumus; pulvis nihil est nisi fumus, Sed nihil est fumus; nos nihil ergo sumus*⁶⁶³. Keller ersetzte diesen Spruch aber durch den Vers aus dem Buch Hiob, den er etwas abwandelte.

Es ist also ein allegorisches Selbstporträt, in dem Kellers Sorgen und Ängste zum Ausdruck kommen. Kellers Selbstbildnis beklagt die Vergänglichkeit des eigenen Leibes wie auch des Ruhms. Der Lorbeerkranz liegt zu seinen Füßen am Boden. Wird der Ruhm dennoch auch nach dem Tod des Künstlers bestehen? Oder wird der Krieg allen Bemühungen zum Trotz alles zerstören? Der leidende Keller stellt sich in die Nachfolge Hiobs. Dieser erduldet Krankheiten, Verlust der Familie und des Besitzes, und dennoch wandte er sich nicht von Gott ab, sondern hörte nicht auf, ihn weiterhin zu preisen. Keller erduldet den schrecklichen Krieg, der ihm – so sagt er voraus – alles nehmen wird, wohl auch den Ruhm. Und dennoch will er Gott preisen!

Kellers allegorisches Selbstbildnis ist ein eindrucksvolles Beispiel für die zahlreichen Künstlerklagen in Selbstzeugnissen deutscher Künstler des 17. Jahrhunderts, die bislang leider zu wenig Beachtung erfahren haben.⁶⁶⁴

Kat. Nr. 43

Lucas Kilian (1579-1637), Selbstbildnis, 1635, Kupferstich, 16,5 x12,2 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), Inventar-Nr. MP 12645, Kapsel-Nr. 216.

Literatur: Haemmerle 1922, S. 12; Hollstein 1976, S. 87; Pilz 1977, S. 604;⁶⁶⁵

Der Ruhm der berühmten Augsburger Kupferstecherfamilie Kilian, die aus Schlesien stammte, begann mit den Brüdern Wolfgang und Lukas.

⁶⁶³Siehe Rollenhagen/Wither, Nr. 73; Übersetzung zitiert nach Henkel/Schöne: Die menschlichen Dinge sind Rauch. Staub und Schatten sind wir, Staub ist nichts anderes als Rauch; Rauch aber ist nichts, also sind wir Nichts.

⁶⁶⁴Siehe Babin 2015; sowie Kapitel 4.4.

⁶⁶⁵[Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd122132807.html> (24.02.2013).

Lucas Kilian ging bei seinem Stiefvater, dem flämischen Maler und Verleger Dominicus Custos (1560-1615) in Augsburg in die Lehre. Von 1601 bis 1604 folgte eine Italienreise, während der er sich einige Zeit auch in Venedig aufhielt. Nach seiner Rückkehr war er im Verlag des Stiefvaters tätig, den er mit seinem Bruder Wolfgang nach dem Tod Custos' übernahm. Zusätzlich zu seiner künstlerischen Karriere übernahm er städtische Ämter und war Mitglied des Großen und Kleinen Rates der Stadt. Er gehörte auch der Delegation an, die 1629 bei Kurfürst Johann Georg von Sachsen um Hilfe für die bedrängten Augsburger Protestanten bat.⁶⁶⁶

Zwei Jahre vor seinem Tod stach er dieses Selbstbildnis, das als *Trompe l'Oeil* gefertigt wurde (**Abb. 41**). Inmitten eines großen Blumenkranzes hängt ein kleines, ovales Porträt an einem Nagel befestigt an der Wand. Es zeigt den Kupferstecher Kilian, der an einem Tisch sitzt. Den Kopf nach rechts, blickt er den Betrachter, die rechte Augenbraue hochgezogen, herausfordernd an. Sein Gesicht zeigt erste Spuren des Alters. Das Haar trägt er kurz. Ein etwas längerer Kinnbart gibt ihm ein modisches Aussehen. Er trägt ein schwarzes Wams mit einem breiten, weißen Kragen. Auf dem Schreibtisch vor ihm liegen allerlei Utensilien zum Kupferstechen wie verschiedene Grabstichel. In der linken Hand hält er einen langen Pinsel, mit dem er auf einem Papier zeichnet, das er mit der rechten Hand festhält. Links neben seinem Kopf ist spiegelverkehrt *Aetatis / suae. LV* zu lesen.

Posthum wurde unter dem Blütenkranz die Inschrift hinzugefügt: *LUCAS*

KILIAN/Kupferstecher und Kunstverleger/auch dess innern Raths in Augspurg/daselbst gebohren A. 1579. und gestorben A. 1637./ Auch die Musen streuen Blumen auf seine Asche. Die spiegelverkehrte Schrift neben Kilian und der Pinsel in der linken Hand machen deutlich, dass der Stich spiegelverkehrt reproduziert wurde. Eine Spiegelung des Bildes zeigt die korrekte Ansicht mit korrekter Schrift und Stift in der rechten Hand.

Kilians Selbstbildnis ist das traditionelle Selbstbildnis eines tätigen Künstlers bei der Arbeit⁶⁶⁷. Er ist stolz auf seine Arbeit. Gekonnt spielt er mit der räumlichen Darstellung und zeigt alle Facetten seines Könnens als Kupferstecher, indem er das Selbstbildnis als *Trompe-l'œil* Bildnis inszeniert.

Kat. Nr. 44

Bartholomäus Kilian (1630-1696), Selbstbildnis, Kupferstich, in: Joachim von Sandrart, Academia nobilissimae artis pictoriae, 1683, Tafel 7.

Literatur: Sponzel 1896; S. 185, Nr. 62 f.);

Bartholomäus Kilian entstammt der berühmten Augsburger Familie von Kupferstechern. Georg Christoph Kilian, der letzte Künstler dieser Familie, fertigte eine Lebensbeschreibung seines Vorfahren an, die sich heute in der Augsburger Stadtbibliothek befindet.⁶⁶⁸ Demnach

⁶⁶⁶Zu Lukas Kilian siehe bislang Gier 2001, Michels 2001, S. 41-54; sowie Brugerolles 2010.

⁶⁶⁷Zu diesem Typus siehe Kapitel 3.3. dieser Arbeit.

⁶⁶⁸Appuhn-Radke fand diese Lebensbeschreibung Kilians im Codex Halder 30 und 31 in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Bei diesen Codices handelt es sich um ungedruckte Lebensbeschreibungen

wurde Bartholomäus Kilian als dritter Sohn des Wolfgang Kilian am 6. Mai 1630 in Augsburg geboren und, obgleich seine Eltern evangelischen Glaubens waren, katholisch getauft. 1648 trat er in die Werkstatt Matthäus Merians d. Ä. in Frankfurt ein. Nach dem Tode Merians ging er nach Paris. Nach Appuhn-Radke hatte ihm der jüngere Merian wohl ein Empfehlungsschreiben ausgestellt. 1653 kehrte er nach Augsburg zurück. Vier Jahre später heiratete er Rosina Warenberger. Aus der Ehe gingen fünf Kinder hervor. Nachdem seine erste Frau früh verstorben war, heiratete er 1676 Elisabetha Müller. Sie überlebte ihren Mann, der 1696 verstarb und ihr einen siebenjährigen Sohn hinterließ.⁶⁶⁹

In der lateinischen Ausgabe der Teutschen Akademie von 1683 findet sich sein Selbstbildnis (**Abb. 42**). Kilians Porträt erscheint hier auf einer Seite mit fünf weiteren Künstlerbildnissen.⁶⁷⁰ Die Gestaltung des Tondo ist den übrigen Bildnissen der Teutschen Akademie angeglichen.⁶⁷¹ Ein weißer, runder Rahmen umfasst die Künstlerbildnisse auf schraffiertem Hintergrund.

Der Tondo zeigt Kilian etwa im Alter von 50 Jahren. Mit würdigem, ernstem Gesichtsausdruck schaut er den Betrachter an. Seine Züge sind ausdrucksvoll und markant. Die prächtige Allongeperücke erhöht seine Würde. Rabatkragen und Schultern sind nur ansatzweise sichtbar.

Über dem Brustbildnis steht die Beschriftung *BARTHOLOME. KILIAN. SCVLP.* Rechts steht die Signatur *B. Kilian sculps.* Dies sichert die Annahme, dass es sich hier um ein Selbstbildnis Kilians handelt.

Typologisch gehört Kilians Selbstbildnis den Repräsentationsselbstbildnissen an. Die Allongeperücke, die 1680 am französischen Hof in Mode kam⁶⁷², zeigt seine (modische) Orientierung an Frankreich. Nichts erinnert an seinen Beruf als Künstler. Jahrzehnte später nutzte Philipp Kilian dieses Selbstbildnis für einen Porträtstich seines Vorfahren.⁶⁷³

verschiedener Künstler, die Georg Christoph Kilian (1709-1781) verfasst hatte. Siehe Appuhn-Radtke 1988, S. 37.

⁶⁶⁹ Appuhn-Radtke setzte sich 1988 mit Leben und Werk des auch für die *Teutsche Academie* tätigen Kupferstechers auseinander. (Siehe Appuhn-Radtke 1988, S. 37-48).

⁶⁷⁰ Bartholomäus Kilian (1630-1696), Miscellantafel mit Porträts von Gelehrten und Künstlern, 1683, Kupferstich, in: Sandart 1683, Tafel 7.

⁶⁷¹ Bislang steht eine umfassende Untersuchung der Künstlerporträts und ihrer Vorlagen in der *Teutschen Academie* allerdings noch aus. In den Künstlerkommentaren auf sandart.net finden sich bereits zahlreiche Bemerkungen zu möglichen Vorlagen.

⁶⁷² Zur Allongeperücke siehe Loschek 2011, S. 105 sowie ausführlich Kat. Ausstl. Braunschweig 2006.

⁶⁷³ Philipp Kilian (1628-1693), Porträt des Bartholomäus Kilian, Kupferstich, 46,0 x 34,5 cm, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Inventar-Nr. Portr. Slg / Künstl. gr / Kilian, Bartholomäus, Nr. 2, b030829.

Kat. Nr. 45

David Kindt (1580-1652), Selbstbildnis ?, 1604, 74,7 x 61,5 cm, Öl auf Leinwand, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 457.

Provenienz: 1899 aus der Sammlung Lichtmann, Wien;

Literatur: Schmidt 1919, S. 27f (Selbstbildnis); Kat. Mus. Hamburg 1930, S. 85; Haak 2001, S. 123, Anm. 504, 165f, S. 276f, Nr. SB 1 (Selbstbildnis); Kat. Mus. Hamburg 2007, S. 211ff (kein Selbstbildnis);

Der Hamburger Maler David Kindt gehört zu den Hauptvertretern der Hamburger Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts. Kindt wurde als Sohn des aus Brabant stammenden Religionsflüchtlings und Malers Johann Kindt in Hamburg geboren. Über Leben und Werk des Malers ist nur wenig bekannt. 1605 heiratete er Anna Lang, die Tochter eines recht begüterten Advokaten. Aus der Ehe gingen neun Kinder hervor. 1605 erlangte er das Meisterrecht, im selben Jahr stellte er auch seinen ersten Lehrling ein.⁶⁷⁴ Allerdings trennten sich Meister und Lehrling in keinem guten Verhältnis vorzeitig. Der Lehrling Leonard Schers brach seine Lehre ein Jahr zu früh ab, weshalb Kindt ihn zunächst verklagte und auch Recht bekam. Daraufhin aber strengte der Lehrling einen Prozess gegen seinen ehemaligen Lehrmeister an. Dieser soll Schers geschlagen haben. Erstaunlicherweise erklärte sich in Folge Schers bereit, ins Lehrverhältnis zurück zu kehren. Der Prozess aber zog sich über zehn Jahre hin!⁶⁷⁵

Ein Jahr bevor Kindt 1605 Meister wurde, fertigte er ein noch immer umstrittenes Selbstbildnis (**Abb. 43**) an. Vor neutralem, schwarzen Hintergrund steht ein Mann in prunkvollem, schwarzem Gewand mit elegant gerolltem Mühlsteinkragen. Den Kopf leicht über seine rechte Schulter gewandt, blickt er freundlich und selbstbewusst zum Betrachter. Das Haar trägt er kurz, Schnurr- und Kinnbart sind nach der aktuellen Mode. In der rechten Hand präsentiert der Mann seine aufgeklappte Taschenuhr.

Traditionell wurde das Bildnis als Selbstporträt interpretiert. Als Stütze diente die Signatur *David Kindt ET F.* Schmidt löste diese Buchstabenfolge lateinisch wie folgt auf: *Ego Te Feci*,⁶⁷⁶ zu Deutsch *ich habe dich gemacht*. Diese Signatur war für ihn ausschlaggebend, hier ein Selbstbildnis zu sehen. Auch Christina Haak zweifelte 2001 nicht an dem Selbstbildnischarakter des Bildes.⁶⁷⁷ Erst Gerrit Walczak sah 2007 in diesem Gemälde kein Selbstbildnis mehr. Die Buchstabenfolge EFT, *ich habe dich gemacht*, sei ihrer Ansicht nach kein Beleg für ein Selbstbildnis. Allerdings bot sie keine Auflösung der Buchstabenfolge an. Als weiteren Grund führte sie an, dass Kindt den Senator Rudolf Amsinck (1577–1636) (Hamburg, Hamburger Kunsthalle) in eben der gleichen Pose zeigt.⁶⁷⁸ Auf dieses Porträt wies

⁶⁷⁴Der Lehrbrief hat sich noch erhalten (Freie Hansestadt Hamburg Staatsarchiv, 211-2, S 37). Er ist einer der wenigen erhalten Lehrbriefe aus dieser Zeit und damit von großer Wichtigkeit für die Forschung. Näheres zu den Lehrbriefen siehe in der Edition der Zunftordnungen. Ich danke Marina Beck und Ursula Thimann, die mich auf das Bildnis aufmerksam machten und Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke, der mir Einsicht in die damals noch unpublizierten Quellen des Zunftordnungsprojekts gewährte. Zum Projekt siehe Anmerkung 295.

⁶⁷⁵Es existiert noch keine Monographie zu Kindt. Auch bei Sandrart findet sich keine Vita. Am ausführlichsten widmete sich bislang Harry Schmidt 1919 dem Hamburger Porträtisten.

⁶⁷⁶Schmidt 1919, S. 27.

⁶⁷⁷Siehe Haak 2001, S. 276f.

⁶⁷⁸Kat. Mus. Hamburg 2007, S. 211.

bereits Haak 2001 hin. Für Haak sind die unübersehbaren Übereinstimmungen beider Bildnisse allerdings kein Hindernis, ein Selbstbildnis in dem mit *ET F* signierten Bildnis zu sehen.⁶⁷⁹

Leider existiert kein gesichertes Porträt von Kindt, das zum Vergleich herangezogen werden könnte. Das Kürzel *ET F* ist keine geläufige Signatur für ein Selbstbildnis.⁶⁸⁰ Aber letztlich spricht nichts dagegen, hier ein Selbstbildnis zu sehen. Gesichert aber ist es nicht. Es könnte sich auch um das Auftragsbildnis eines reichen Mannes handeln. Kindt verzichtete auf Attribute seines Malerberufs. Lediglich eine Taschenuhr diente als Attribut. So weist sich der Dargestellte mit diesem äußerst kostbaren Gut als sozial hochstehende Person aus. Die Uhr kann jedoch auch als Hinweis auf die Vergänglichkeit gelesen werden und widerspricht als Vanitassymbol nicht einer Selbstdarstellung.

Kat. Nr. 46

Johann Krieg (um 1590-1647), Stammbuchblatt mit Selbstbildnis, 1615, 18,1x13,2 cm, Aquarellierte Federzeichnung, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Kunstbibliothek Berlin, Inv. Nr. Lipp-HdZ 34.

Literatur: Wagner 1969, Tacke 2001c, S. 1040; Babin 2015, S. 164;

Über den Danziger Maler Johann Krieg ist nur wenig bekannt.⁶⁸¹ Seine Lehre absolvierte er in Königsberg. Im Anschluss daran bereiste er die Niederlande. 1616 trat er der noch jungen Danziger Malerzunft bei. 1632, nachdem seine Frau gestorben war, konvertierte er zum katholischen Glauben und trat ins Kloster Pelpin (Woiwodschaft Pommern) ein, wo er wahrscheinlich 15 Jahre später verstarb.⁶⁸²

Bislang ist nur die vorliegende Zeichnung als Selbstbildnis (**Abb. 44**) bekannt. Das kleine Blatt ist hochformatig angelegt. Zwei Männer, ein junger und ein alter, gehen Hand in Hand einen Weg entlang auf ein Gebäude zu. Es steht inmitten einer Landschaft nahe einem Flussufer. Der junge Mann in vornehmer Kleidung klopft an die Tür eines Hauses. Er trägt ein rotes Wams und eine blaue Pluderhose. Um die Schulter hat einen Mantel gelegt. Auf dem Kopf trägt er einen kegelförmigen Hut mit roten Federn. Eine breite Ehrenkette und ein Degen dienen ihm als Schmuck. Begleitet wird er von einem alten Mann mit Sense und langem Bart. Sie gehen Hand in Hand, die Gesichter einander zugewandt. Der alte Mann trägt eine Toga. Sein Haar ist grau, der Bart lang. Als Gehstock dient ihm eine Sense, die er mit der Klinge nach unten trägt. Diese Attribute weisen ihn als Gott Chronos aus. Krieg, sein Begleiter, betätigt den Türklopfer des Hauses, das einer antiken Ruine gleicht. Der Türsturz trägt an der Unterseite die Signatur des Malers JOHAN KRI[EG]: darüber steht die Datierung

⁶⁷⁹Siehe Haak 2001, S. 165f, 277.

⁶⁸⁰Zu Signaturen auf Selbstbildnissen und deren Bedeutung für den Bildtitel wird die Autorin einen gesonderten Aufsatz vorlegen.

⁶⁸¹Leben und Werk sind weitgehend unerforscht. Einzig ein Aufsatz von 1969 gibt einen sehr kurzen Überblick über sein schmales Œuvre. Siehe Wagner 1969. Zu Krieg siehe auch Secker 1924.

⁶⁸²Im Gegensatz zu früheren Registern des Klosters ist Krieg im 1647 datierten Register nicht mehr zu finden. Siehe Secker 1924, S. 273.

A[nn]o 1615. Oberhalb der Tür prangt das Wappen der Danziger Malerzunft mit Kranz und Krone. Nahe bei prangt das Stadtwappen mit drei weißen Schilden auf rotem Grund. In der linken oberen Ecke des Bildes steht der Spruch: *Gebrauche der Zeit Recht/ so gehet es Dir auch recht.* Auf der Rückseite des Blattes ist vermerkt: *Johan Krieg seinem guten Freunde zum gedechtnis gemacht in Danzig 1615,* darunter ist das Sprichwort *Gott herzlich liben,/Kunst fleissig Uben/Trunckenheit hassen,/Bulschaft lassen,/Das eindt gar schöne gaben,/O wer sie alle möchts haben* zu lesen.

Spruch und Darstellung weisen das Blatt als Stammbucheintrag aus. Der Inhaber des *album amicorum* ist jedoch leider nicht mehr auszumachen. Es mag sich wie so häufig um einen Malergesellen gehandelt haben.

1969 fand Gretel Wagner eine mögliche Vorlage für Wagners Blatt. In Otto van Veens Emblembuch von 1612 findet sich eine ähnliche Darstellung in Buch III zu Ode 29. Auch hier begleitet Chronos einen jungen Mann zur Tür eines Hauses. Das Emblem illustriert einen Vers, der mahnt, die Zeit recht zu nutzen. Wagner betonte, Krieg habe die Vorlage sehr frei verarbeitet.⁶⁸³ In van Veens Emblembuch verweist Chronos noch auf die Bedeutung der Zeit. Bei Krieg jedoch finden wir einen Bedeutungswechsel. Chronos tritt hier als Beschützer der Kunst auf.⁶⁸⁴ Er hat ihn an die Hand genommen und geleitet ihn sicher zur Tür. Mit ihm an seiner Seite kann Krieg auf den sozialen Aufstieg als ehrbares Mitglied der Zunft hoffen. Diesen Wunsch auf Nobilitierung bringt auch seine edle Kleidung⁶⁸⁵ zum Ausdruck. Er greift hier einer Tradition voraus, die sich erst Mitte des Jahrhunderts bei Selbstbildnissen⁶⁸⁶ finden wird.

Solche ausdrucksstarken, selbstbewussten Selbstzeugnisse waren nur im relativ ‚privaten‘ Rahmen der Stammbücher möglich. In ihnen konnten Künstler sich freier äußern als auf einem ‚offiziellen‘ Gemälde. Kriegs Selbstbildnis ist so ein wunderbares Zeugnis des immer größer werdenden Wunsches der Künstler nach Nobilitierung.

Kat. Nr. 47

Hans Krumper (um 1570-1634), Maler an der Staffelei sitzend (Selbstbildnis), um 1613, Feder in Grau, grau laviert und mit der Tuschkfeder übergangen, 13 x 8,6 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv. Nr. Z 306.

Provenienz: alter Museumsbesitz;

Literatur: Kat. Ausstl. Braunschweig 1975, Nr. 85, S. 56; Küffner 1978, S. 393f; Kat. Mus. Braunschweig 1997, II, Nr. 18, S. 257;

Der Hofkünstler Hans Krumper wurde um 1670 in Weilheim (Oberbayern) geboren. Als Nachfolger von Friedrich Szústris wurde er 1599 bestellt und schuf einige der Hauptwerke der

⁶⁸³Wagner 1969, S. 78.

⁶⁸⁴Siehe Babin 2015, S. 165.

⁶⁸⁵ Auf diesen Aspekt wies bereits Andreas Tacke 2001 hin. Tacke 2001 c, S. 1040.

⁶⁸⁶Siehe hierzu auch die Selbstbildnisse des Daniel Neuberger (**Kat. Nr. 87 und Kat. Nr. 88**) dort ausführlich zu Chronos als Beschützer der Kunst.

der Münchner Residenz wie den Wittelsbacherbrunnen. Bislang kennt die Forschung nur ein Selbstbildnis des vielseitigen Künstlers.

Das kleine Blatt (**Abb. 45**) gehört ursprünglich in ein Stammbuch⁶⁸⁷ und ist am unteren linken Bildrand mit den Worten *Johannes Krumper 43 Jar gemacht* signiert.

Der Münchner Künstler⁶⁸⁸ sitzt nur mit einem um die Hüften gelegten Tuch bekleidet auf einem Schemel in seiner Werkstatt. Das Gesicht ist fein und detailliert ausgearbeitet. Krumper trägt einen modisch kurzen Bart, sein Haar ist kurz gelockt. Die Staffelei hat er merkwürdig unrealistisch zwischen seine Beine geklemmt. Hinter dem Künstler steht auf einem dreibeinigen Hocker eine Venus-Statuette. Um sie herum liegen kleinere Gegenstände, vielleicht Werkzeuge. Über der Statuette hängt ein Regalbrett, auf dem einige Gipsabgussmodelle liegen wie ein Rumpf, Bein und ein Arm. Den Blick über seine Staffelei in die Ferne gerichtet, hält Krumper gerade im Malen inne. Palette und Malstock hält er dabei in der linken Hand. Auf der Staffelei erkennt man nur angedeutet die Skizze einer figürlichen Darstellung. Nach Klessmann arbeitete Krumper hier an einer „Himmelfahrt eines Heiligen oder an einem Weltgericht“⁶⁸⁹.

Auffallend sind proportionale Unstimmigkeiten innerhalb der Zeichnung. So passen die Proportionen des rechten Arms nicht zum restlichen Körper. Der linke Arm mit der Palette in der Hand ist verkürzt dargestellt. Im Gegensatz zu diesen Unstimmigkeiten steht die feine, gekonnte Ausarbeitung des Kopfes.

Das Blatt ist bisher weitestgehend unbearbeitet. Nur Marianne Küffner erwähnte es 1978 im Zusammenhang mit anderen Selbstbildnissen von Künstlern mit nacktem Oberkörper. Küffner vermutete, dass sich Vorder- und Rückseite des Blattes zu einer Allegorie auf die Vergänglichkeit ergänzen.⁶⁹⁰ Weiter äußerte sie sich leider nicht.

Krumpers offensichtlicher Rückgriff auf antike Vorbilder blieb so unbeobachtet. Die Ähnlichkeit zu antiken Künstlerdarstellungen⁶⁹¹ ist unübersehbar. Zwar konnte er – wie auch andere seiner Künstlerkollegen – die Originale nicht kennen, doch waren zahlreiche Selbstbildnisse antiker Künstler zumindest in literarischen Quellen überliefert.⁶⁹² Krumper geht mit seinem Selbstbildnis also eine *aemulatio* mit antiken Künstlern ein. Er zeigt sich humanistisch gebildet, wenn auch offen bleiben muss, ob er die Quellen selbst gelesen hat oder von anderen inspiriert wurde.

Es verwundert zunächst, dass Krumper hier auf den Typus des Malers in der Werkstatt zurückgegriffen hat, wo man ihn doch hauptsächlich als Bildhauer und Architekten kennt. Dies klärt aber sein Werdegang. Sein Vater war Holzbildhauer in Weilheim. Die Lehrzeit absolvierte er bei dem Renaissancebildhauer Hubert Gerhard (1540-1620)⁶⁹³. Es folgte eine

⁶⁸⁷Das Stammbuch ist nicht mehr vorhanden, wohl aber einzelne Seiten, die sich heute im Kupferstichkabinett in Braunschweig befinden. Auch Adam Elsheimers Zeichnung *Der Künstler wird dem Genius der Malerei empfohlen* von 1598 (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 88 recto) befand sich einst in diesem Stammbuch eines heute Unbekannten. Siehe hierzu Kat. Mus. Braunschweig 1997, II, S: 256f.

⁶⁸⁸Bislang liegt noch keine Monographie zu Krumper vor. Eine erste, umfassende Bearbeitung seines Lebens und seiner Werke siehe Diemer 1980 und Diemer 2004.

⁶⁸⁹Kat. Ausstl. Braunschweig 1975, S. 56.

⁶⁹⁰Auf der Rückseite der Zeichnung ist ein schlafender Greis mit Krückstock und Hund zu sehen, über dem Fortuna schwebt. Siehe Küffner 1978, S. 394.

⁶⁹¹Siehe Kapitel 3.3.1. dieser Arbeit.

⁶⁹²Siehe Marschke 1998, S. 53-73.

⁶⁹³Zu Hubert Gerhard siehe umfassend Diemer 2004.

vom Hof finanzierte Studienreise nach Italien. Später wurde er in den Dienst des Münchner Hofes übernommen, wo er unterschiedlichsten künstlerischen Tätigkeiten nachging. So malte er für den Bennoaltar in der Frauenkirche das Altarblatt mit der Beweinung Christi, das „erste Gemälde, das bisher von Krumper bekannt geworden ist.“⁶⁹⁴ Ab 1609 übernahm er das Amt des verstorbenen Hofmalers Hans Werl⁶⁹⁵ und wurde seitdem auch in der Buchführung als Hofmaler geführt.⁶⁹⁶ Leider fehlt es aber an weiteren bekannten Gemälden aus seiner Hand. Diese Zeichnung beweist jedoch, dass Krumper sich selbst auch als Maler sah. Sie ist ein weiteres Zeugnis für die vielfältigen Selbstinszenierungen von Künstlern in Stammbüchern. Auch beweist sie die Kenntnis der Maler von antiken Quellen und weist so einmal mehr die Maler als *pictores docti* aus.

Kat. Nr. 48

Johann Philipp Lembke (1631-1711), Selbstbildnis, Öl auf Silber, Ø 3,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A 4334.

Provenienz: 1881 oder früher von Dr. A. Bredius präsentiert, Den Haag;

Literatur: Kat. Mus. Amsterdam 1976, S.759; Birnfeld 2009, S. 167, Anm. 676;

Der Nürnberger Maler Johann Philipp Lembke⁶⁹⁷, der hauptsächlich als Historien- und Schlachtenmaler tätig war, gehört wie so viele andere zu den zu Lebzeiten berühmten, in der Folge jedoch gänzlich vergessenen Malern des 17. Jahrhunderts. In Nürnberg geboren, absolvierte er seine Ausbildung wahrscheinlich bei Jakob Weyer in Hamburg. Nach 1650 finden wir ihn wieder in Nürnberg, wo er bei Georg Strauch⁶⁹⁸ arbeitete. 1653 erlangte er nach Abgabe des Probestücks das Meisterrecht. Es folgten zehn Jahre Studienaufenthalte in Italien, wobei Aufenthalte in Rom und Venedig belegt sind. 1683 erhielt er einen Ruf an den schwedischen Hof. Der dortige Hofmaler David Klöcker von Ehrenstrahl, ein gebürtiger Hamburger, hatte dies vermittelt. Lembke nahm ohne zu zögern den Ruf an. 300 Reichstaler Lohn sowie 200 Reichstaler Reisegeld lockten den Maler in die Ferne.⁶⁹⁹ Lembke blieb Zeit seines Lebens in Stockholm. Von Ehrenstrahl berichtete in einem Brief an Georg Christoph Eimmart⁷⁰⁰ aus dem Jahr 1684, Lembke „habe sich in Stockholm hervorragend eingelebt, sogar der König hätte ihn bereits inkognito besucht.“⁷⁰¹

⁶⁹⁴Diemer 1980, S. 282.

⁶⁹⁵Zu Werl siehe Feuchtmayr, Karl, Hans Werl, in: ThB, Bd. 35 (1942), S. 396-398.

⁶⁹⁶Siehe Diemer 1980, S. 282.

⁶⁹⁷Es fehlt an einem Werkverzeichnis des Künstlers. Nähere Angaben zum Künstler siehe bei Tacke 2001d, S. 506f; bei Morsbach 2008, S. 176-180; S. 311-314; Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 340 <http://ta.sandrart.net/-text-568>, aufgerufen am 20.05.2014.

⁶⁹⁸Zu Strauch siehe Tacke 2001d, S. 588-591.

⁶⁹⁹Siehe dazu Gerstl 2000, S. 276.

⁷⁰⁰Georg Christoph Eimmart d. J. (1638-1705), ein Nürnberger Mathematiker und Kupferstecher, der zugleich die Nürnberger Sternwarte begründete, war Schwager und Schüler von Jakob von Sandrart und unterhielt zahlreiche Beziehungen zu bekannten Künstlern. Seine Kurzvita siehe bei Gerstl 2000, S. 19-29.

⁷⁰¹Gerstl 2000, S. 278.

Bislang ist nur dieses Selbstbildnis (**Abb. 46**) von ihm bekannt. Lembke wählte einen Silbertaler als Malgrund für sein weder signiertes noch datiertes Brustbildnis. Fast frontal wendet er sich dem Betrachter zu und blickt ihn nachdenklich an. Die Augenlider sind leicht gesenkt. Das lange Haar fällt ihm auf die Schultern. Sein Gesicht ist jung, Schnurr- und Kinnbart geben ihm ein würdiges Aussehen. In der linken Hand hält er Palette und Pinsel, in der rechten Hand einen weiteren Pinsel. Er trägt ein schwarzes Wams mit einem großen, weißen Rabatkragen, den er am Hals geöffnet hat.

Ein Vergleich mit dem Bildnis in Sandrarts *Teutscher Akademie* klärt rasch, dass es sich hier um ein Selbstbildnis handeln muss. Auf beiden Porträts ist eindeutig derselbe Mann zu sehen. Zu diesem Miniaturbildnis existiert ein zugehöriges Pendant mit der Darstellung einer Frau (Amsterdam, Rijksmuseum), bei der es sich nach Nicole Birnfeld um Lembkes Ehefrau handelt.⁷⁰² Tacke schreibt jedoch in seiner Kurzbiographie, die auf Einsicht entsprechender Quellen beruht, dass Lembke nie verheiratet gewesen war.⁷⁰³ Möglicherweise handelt es sich bei der Frau um die von seinem Zeitgenossen von Ehrenstrahl erwähnte jüngere Schwester Lembkes, die ihren Bruder nach Schweden begleitet hatte. Beiden Miniaturen vermitteln den Eindruck, für einen privaten Rahmen geschaffen worden zu sein, vielleicht als Erinnerung für die in Nürnberg verbliebene Verwandtschaft?

Sein Bildnis erinnert an die vermeintliche Selbstbildnisminiatur von Hans Holbein d. J. (London, Wallace Collection).⁷⁰⁴ Hier zeigt sich Holbein in edler Tracht mit Pinsel in der Hand. Typologisch folgt Lembke dieser geläufigen Tradition, sich in Sonntagstracht mit Malutensilien darzustellen.

Kat. Nr. 49

Johannes Lingelbach (1622-1674), Selbstbildnis mit Geige, Öl auf Eichenholz, 35 x 25 cm, Zürich, Kunsthaus, Stiftung Ruzicka, Inv. Nr. R. 56.

Herkunft: Sammlung Freiherr von Brabeck (1792); Graf A. von Solberg, Sölder; Versteigerung in Hannover 31.10.1859, Nr. 153; Privatsammlung Washington; von der Galerie Bruno Meissner, Zürich, mit einem Beitrag von Frau G. Ruzicka-Frei von der Ruzicka Stiftung 1989 erworben;

Literatur: Burger-Wegener 1976, S. 342, Nr. 232; Klemm 1989, S. 78-81; Kat. Ausstl. Köln 1992, S. 231f, Nr. 21.12 (Klemm; Selbstbildnis); Kleinert 2006, S. 258 (kein Selbstbildnis); Tacke 2012b, S. 111 (Selbstbildnis);

Johannes Lingelbach, einer der deutschen Bamboccianti,⁷⁰⁵ wurde 1622 in Frankfurt am Main als Sohn eines Schneiders geboren. Um das Jahr 1635 siedelte die Familie nach Amsterdam.

⁷⁰²Siehe Birnfeld 2009, S. 167, Anm. 676.

⁷⁰³Siehe Tacke 2001d, S. 507.

⁷⁰⁴Der Status der Miniatur als Selbstbildnis ist umstritten. Eine Zusammenfassung des Forschungsstands siehe Göke 2000, S. 22, Anm.27.

⁷⁰⁵Die Bamboccianti sind eine Künstlergruppe aus der Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom. Diese jungen, meist niederländischen Maler, bildeten das ‚wahre Leben‘ ab, Bauern Gaukler, arme Leute. Die Bezeichnung der Gruppe rührt von dem Spitznamen des ‚Begründers‘ dieser Stilrichtung her. Pieter van

Über die Beweggründe schweigen die Quellen. Auch ist unbekannt, wo er seine Ausbildung absolvierte. Da jedoch sein Bruder seine Lehrzeit in Holland absolvierte, geht man heute davon aus, dass auch er in Holland in die Lehre ging. 1642 ging er laut Houbraken nach Frankreich. Vermutlich zog er 1644 von dort nach Rom weiter. Fassbar wird er dort allerdings erst ab 1647. Lingelbach blieb jedoch nicht lange in Rom. Bereits 1650 reiste er über das Alte Reich zurück nach Amsterdam, wo er eine Familie gründete. 1653 erwarb er dort das Bürgerrecht. Neben seinem Werkstattbetrieb war er auch als Gutachter zur Beurteilung von Gemälden tätig. 1674 verstarb er in Amsterdam.⁷⁰⁶

Kurz vor seiner Abreise aus Rom fertigte er ein Selbstbildnis⁷⁰⁷ (**Abb. 47**) an, das lange als verschollen galt. Das hochformatige Gemälde ist unten rechts mit den Worten *Lingelbach 1650* signiert und datiert. Ein junger Mann sitzt in sich versunken auf einem abenteuerlich schief stehenden Stuhl in einem dunklen Raum. Keck sitzt ein beiger Hut auf seinem Kopf. Kinnlanges, braunes Haar rahmt sein junges, bartloses Gesicht. Die Wangen sind leicht gerötet, die etwas knubbelige Nase leuchtet rötlich. Er schaut den Betrachter direkt an. Sein Blick ist melancholisch, er träumt vor sich hin. Bekleidet ist er mit einem weißen Hemd, schwarzem Wams, Kniebundhose, dunklen Strümpfen und braunen Pantoffeln. Hinter ihm ragt eine Staffelei mit Leinwand auf. In den Händen hält er eine Geige, auf der er gerade spielt. Pinsel und Palette hat er auf den niedrigen Tisch vor sich abgelegt neben einem dicken Notenheft. Licht fällt durch ein Fenster am linken Bildrand. Im Hintergrund erkennt man ein Regalbrett an der Wand mit unterschiedlichen Gegenständen. Links hinten in einer Ecke beugt sich ein Mann über einen Tisch und reibt Farben, ohne dass der Künstler ihn beachtet. Lingelbach orientierte sich an niederländischen Selbstbildnissen im Atelier mit musizierendem Künstler. Eine vergleichbare Darstellung schuf Joris van Swieten. Dort sitzt ein prächtig gekleideter Maler in seinem Atelier. Pinsel und Palette beiseitegelegt, widmet er sich versonnen dem Lautenspiel. Im Hintergrund beugt sich der Lehrling über einen Tisch und reibt Farben. Neben ihm steht ein zweiter, schlicht gekleideter Maler. Nach Raupp waren die holländischen Gemälde des musizierenden Malers negativ konnotiert. Sie dienten als Negativbeispiel für moralisch verwerfliches Leben. Zumeist unterstützten Vanitas-Stillleben im Atelierraum, allegorische Reliefs und ähnliches diese moralisierende Absicht. Der im Hintergrund arbeitende Lehrling verkörpert die *Vita activa*, während der musizierende Maler für die *Vita contemplativa* steht.⁷⁰⁸ So drückt der schiefstehende Stuhl Lingelbachs Wankelmütigkeit aus. Die bürgerliche Kleidung steht für seine Eitelkeit, aber er trägt Pantoffeln als Zeichen von Gemütlichkeit und vielleicht auch von Faulheit.⁷⁰⁹ In diese Tradition reiht sich Lingelbach ein, ohne den Typus selbst weiterzuentwickeln. Vergleichbare Arbeiten gibt es im Alten Reich nicht.

Laer (1592/95–1642) wurde wegen seines deformierten Körperbaus, *il Bamboccio* genannt. Siehe hierzu Kat. Ausstl. Köln 1992.

⁷⁰⁶Zu Leben und Werk siehe Burger-Wegener 1976.

⁷⁰⁷Nach Kleinert 2006 handelt es sich hier nicht um ein Selbstbildnis, da das gestochene Porträt von Bernard Vaillant, das sicher Lingelbach zeigt, ihrer Ansicht nach nicht denselben Mann wie auf dem Züricher Bildnis zeigt. Allerdings sind die beiden Männer aufgrund des unterschiedlichen Alters, Bart und Haartracht kaum zu vergleichen.

⁷⁰⁸Siehe Raupp 1978.

⁷⁰⁹Pantoffel als Attribut finden sich auf vielen Genregemälden. Nach Plutrach sind sie Symbole der Tugendhaftigkeit, gerne werden sie aber auch als Zeichen von Gemütlichkeit verstanden. Meist handelt es sich aber um ausgezogene Pantoffel. Zur Bedeutung von Pantoffel im Gemälde siehe u.a. Hammer-Tugendhat 2010.

Kat. Nr. 50

Georg Nikolaus List (um 1610–1685), Selbstbildnis, um 1650, Rötzel auf Papier, Eintrag im Stammbuch des Johann König d.J., Anna-Amalia Bibliothek, HAAB Weimar Stb 112, Inv. Nr. Folio 17r.

Literatur: Valentin 2017, S. 201;

Der Stuttgarter Hofmaler Georg Nikolaus List⁷¹⁰ ist wie so viele deutsche Künstler dieser Zeit heute vergessen. 1610 wurde er als Sohn des Rentkammersekretärs und approbierten Notars Georg List (†1625) und seiner Frau Susanna in Stuttgart geboren.

Über Ausbildung, Gesellenzeit und Aufenthaltsorte ist nichts bekannt. Wir wissen nur, dass er 1634 nach Stuttgart zurückkehrte. Vier Jahre später heiratete er und war von da an immer wieder auch für den Stuttgarter Hof tätig. Wie Elke Valentin 2015 nachweisen konnte, war List jedoch nie als Hofmaler engagiert, sondern wurde immer nur für einzelne Aufträge bestellt.⁷¹¹ Um 1650 verewigte er sich im Stammbuch des Gesellen Johann König d.J.⁷¹² Wahrscheinlich war der Eintrag zweiseitig. Leider wurde hier die Seite mit Widmung und Inschrift entfernt. Nur sein Selbstbildnis ist überliefert. Mit fremder Hand wurde das Blatt unten mit *Vorstehender ist/ der Mahler Geo.[rg] Nicl[aus] List* beschriftet.⁷¹³

Die hochformatige Rötzelzeichnung (**Abb. 48**) zeigt einen Mann in einer mit zarten Strichen angedeuteten Landschaft. Die rechte Hand stützt er in der Hüfte ab, in der linken hält er Pinsel, Palette und Malstock. Zur Hongreline, einem modischen Übermantel, und Kniebundhose trägt er Schnallenschuhe. Über dem Mantel schwingt ein Degen an einer Schärpe. Auf dem Kopf trägt er einen großen, kegelförmigen Hut mit Federschmuck. Lange Haare rahmen sein junges Gesicht, das mit feinen Strichen nur angedeutet ist. Individuelle Züge sind kaum erkennbar.

Solche ganzfigurigen Selbstbildnisse finden sich in Stammbüchern häufig.⁷¹⁴ List scheut sich nicht, sich demonstrativ als Maler zu zeigen. Zugleich zeigt er sich auch während des Dreißigjährigen Krieges in hochmodischer Kleidung und macht seinen Wunsch nach Nobilitierung deutlich.

⁷¹⁰Von List hat sich ein Aufschreibebuch erhalten. Siehe hierzu Valentin 2017.

⁷¹¹Eine erste vortreffliche Aufarbeitung seines Lebens siehe bei Valentin 2017.

⁷¹²Nach alten Angaben galt das Stammbuch als Album des Augsburger Malers Johann König (1586-1642). Da das Album jedoch zwischen 1647-1653 geführt wurde, kann es sich beim Albumhalter nicht um den bekannten Augsburger Miniaturisten handeln. Zudem findet sich vorne ein Besitzvermerk mit Wappen, auf dem sich der Stammbuchhalter als Johann König der Jüngere bezeichnet. Das Stammbuch selbst ist noch unerforscht.

⁷¹³Ich danke Elke Valentin M.A. (Stuttgart), die mir diese Informationen mitteilte und mir ihr Manuskript schon vor Veröffentlichung zukommen ließ.

⁷¹⁴Siehe hierzu Kapitel 4.4.

Kat. Nr. 51

Johann Carl Loth (1632-1698), Selbstbildnis, 1693, Öl auf Leinwand, 78,5 x 62 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890:1866.

Provenienz: seit 1693 in der *Galleria degli autoritratti*, Florenz;

Literatur: Ewald 1965, S. 19, 21, Nr. 581; Kat. Ausstl. Berlin 1966, S. 58, mit Abb.; Prinz 1971, S. 153, Anm.196; Kat. Ausstl. Schleißheim 1976, Nr. 256, S. 104;

Kopie: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 3678;

Johann Carl Loth⁷¹⁵ wurde als Sohn des Münchner Malers Johann Ulrich Loth⁷¹⁶ geboren. Seine Ausbildung absolvierte wie so viele Meistersöhne bei seinem berühmten Vater. Um 1656 führte ihn seine Gesellenwanderung nach Venedig, wo er sich niederließ und ein erfolgreiches Malerleben führte. Mit seiner Heimatstadt und dem Kurfürsten blieb er dennoch Zeit seines Lebens in Kontakt. 1692 wurde er in Wien zum kaiserlichen Hofmaler ernannt, obgleich er weiterhin in Venedig lebte.

1693 wurde Loth die große Ehre zuteil, auf Wunsch Ferdinandos de' Medici (1663–1713),⁷¹⁷ des letzten großen Kunstförderers der Familie Medici, ein Selbstbildnis für die berühmte *Galleria degli autoritratti*⁷¹⁸ anzufertigen. Der Brief, den Loth dem Porträt beifügte, sowie das Dankschreiben des ältesten Sohnes von Cosimo III. (1643-1723) sind noch erhalten und zeugen nach Baumstark „von einem ungewöhnlichen Vertrauensverhältnis zwischen den Männern, aber auch von außergewöhnlicher Wertschätzung, die der letzte Vertreter des mediceischen Mäzenatentums dem Maler entgegenbrachte.“⁷¹⁹ Loth selbst schrieb zu seinem Selbstbildnis: „Ich brenne darauf, [...], Sie mein unnützes Gesicht sehen zu lassen, unwürdig Ihres gütigen Blicks, aber überstrahlt von größerer Heiterkeit über die Ehre, aufgenommen zu werden in die große Zahl so würdiger, durch Ruhm ausgezeichnete Gegenstände.“⁷²⁰

Loth (**Abb. 49**) steht in Dreiviertelansicht vor dem Betrachter und wendet ihm leicht über seine rechte Schulter blickend den Kopf zu. Seine Gesichtszüge sind die eines Mannes im fortgeschrittenen Alter. Sein Blick ist milde. Die Stirn zusammengezogen lächelt er den Betrachter fast unmerklich an. Gekleidet ist er mit einem braunen Kittel mit kurzen Ärmeln über einem weißen Hemd. In der linken Hand hält er Pinsel und Palette. Mit gezierter Haltung hält er einen Pinsel zwischen rechtem Mittelfinger und Daumen. Allongeperücke und Hausmantel zeugen von seinem modischen Gespür.

Das Selbstbildnis wurde von dem Kupferstecher Girolamo Rossi, gen. Il Giovane, und dem Zeichner Giovanni Domenico Campiglia als Vorlage für einen Porträtstich genutzt.

Baumstark sah in diesem Selbstbildnis „die Züge eines Mannes von heiterer Wesensart, der sich in die italienische Wahlheimat eingefügt hatte und die Geselligkeit und den Wein

⁷¹⁵Zu Loth siehe die immer noch gültige Monographie von Ewald 1965. Auch Sandrart widmete dem Maler eine Vita: Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 323 <http://ta.sandrart.net/-text-549>; TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 324 <http://ta.sandrart.net/-text-550>, 19.05.2014.

⁷¹⁶Zu Leben und Werk des besser als Ulrich Loth bekannten Hofmalers siehe Baumstark 2008.

⁷¹⁷Zu Ferdinando de' Medici siehe Kat. Ausstl. Florenz 2013.

⁷¹⁸Zur Selbstbildnisgalerie der Medici siehe Kapitel 4.1. dieser Arbeit.

⁷¹⁹Baumstark. in Kat. Ausstl. München 1976, S. 104.

⁷²⁰Ebenda.

liebte.“⁷²¹ Diese psychologisierende Interpretation des Selbstbildnisses kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Lediglich unter holländischen Malern war es recht beliebt, sich als Lebemann zu malen. Hierfür wählten sie aber gefüllte Weingläser, um sich als Weinliebhaber zu inszenieren. Loth aber zeigt sich hier allerdings eindeutig nicht als Lebemann, hält er doch statt Weinglas Pinsel und Palette in der Hand. So zeigt er sich als pflichtbewusster und stolzer Maler.

Kat. Nr. 52

Johann Carl Loth (1632-1698) (Kopie nach), Selbstbildnis, Leinwand, 74,5 x 61,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen–Alte Pinakothek München , Inv.- Nr. 10929.

Provenienz: 1810 im Besitz von Felix Halm; 1811 von Dillis für den Kronprinzen erworben; bis 1860 in Schloss Lustheim; 1927 ausgestellt als Wittelsbacher Hausbesitz (HG 538); 1928 erworben von der Bayerischen Staatsgemäldesammlung;

Literatur: Ewald 1965, S. 126, Nr. 583;

Loth (**Abb. 50**) zeigt sich im Brustbild den Körper in Dreiviertelansicht. Den Kopf wendet er zum Betrachter, den er mit leicht zusammengezogenen Augenbrauen ernst anblickt. Die Lichtführung betont seine linke Gesichtshälfte. Er trägt eine prachtvolle Allongeperücke. Bekleidet ist er mit einem reich bestickten, modischen, japonischen Rock mit Spitzenkrawatte.

Kleidung und Haltung lassen französischen Einfluss erkennen. Besonders deutlich zeigt dies ein Vergleich mit dem Selbstbildnis von Charles Le Brun (Florenz, Uffizien) aus den Uffizien.

Kat. Nr. 53

Johann Carl Loth (1632-1698), Selbstbildnis, 7,7 x 5,6 cm, verschollen.

Provenienz: Privatbesitz München (verschollen);

Literatur: Ewald 1965, S. 126, Nr. 584;

1941 wurde der Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlung eine Photographie vorgelegt, die angeblich ein Selbstbildnis von Johann Carl Loth als Miniaturbildnis zeigen soll. Das Bildnis muss jedoch heute als verschollen gelten.⁷²²

⁷²¹Baumstark, in Kat. Ausstl. München 1976, S. 105.

⁷²²1735 soll sich ein „Porträt des Carl Loth“ in „Familienbesitz“ in München befunden haben. Vielleicht handelt es sich hierbei um dieses Selbstbildnis. Siehe Ewald 1965, S. 127, Nr. 587.

Kat. Nr. 54

Johann Carl Loth (1632-1698), Selbstbildnis, verschollen.

Provenienz: im Besitz des Malers Johann Spielberger (Spillenberger); 1677 von Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein erworben; verschollen;

Literatur: Ewald 1965, S.126, Nr. 585; Haupt 1998, S. 242;

Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein kaufte 1677 von dem kaiserlichen Hofmaler Johann ‚Spielberger‘ (eigentlich Spillenberger) u.a. ein Selbstbildnis des Johann Carl Loth.⁷²³ Der Verbleib des Künstlerselbstbildnisses ist ungeklärt.

Kat. Nr. 55

Nach Johann Carl Loth (1632-1698), Selbstbildnis, verschollen.

Provenienz: Schloss Leopoldskron, Selbstbildnisgalerie⁷²⁴;

Literatur: Ewald 1965, S. 127, Nr. 589;

Noch um 1809 befand sich auf Schloss Lepoldskron eine extra für die dortige Galerie angefertigte Kopie nach dem Florentiner Selbstbildnis des Malers, dessen Verbleib heute ungeklärt ist.

Kat. Nr. 56

Johann Carl Loth (1632-1698), Selbstbildnis, verschollen.

Provenienz: Venedig, Palazzo Baglioni-Da Mosto;

Literatur: Ewald 1965, S. 127, Nr. 590;

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwähnt das Inventar des Palazzo Baglioni-Da Mosto in Venedig ein Selbstbildnis des Johann Carl Loth. Auch hier ist das Schicksal des Bildnisses ungeklärt.

Kat. Nr. 57

Johann Carl Loth (1632-1698), Selbstbildnis, verschollen

Provenienz: Venedig, Palazzo Sagredo;

Literatur: Ewald 1965, S. 127, Nr. 588;

1758 befand sich im Palazzo Sagredo in Venedig ein Selbstbildnis des Malers. Auch dieses muss als verschollen gelten.

⁷²³Siehe Haupt 1998, S. 241.

⁷²⁴Siehe hierzu Kapitel 4.1. dieser Arbeit.

Kat. Nr. 58

Joachim Luhn (um 1640-1717), Der Maler und seine Familie, um 1670, Öl auf Leinwand, 126 x 152 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich- Museum, Inv. Nr. 576.

Provenienz: wohl in Familienbesitz bis 1776; seit 1776 auf Schloss Salzdahlum nachweisbar; 1808 nach Kassel gebracht; 1814 von dort zurück; 1816 Gemälde der 2. Klassen in der Burg Dankwaderode;

Literatur: Eberlein 1776, S. 3; Kat. Ausstl. Berlin 1966, S. 60; Adolph 1968, S. 257 (Adriani, Gert); Adriani 1977, S. 116; Jacoby 1989, S. 170f; Haak 2001, S. 279, Nr. SB 7; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 101-104, Trümper 2012, S. 15;

Joachim Luhn wurde um 1640 in Hamburg geboren. Seine Ausbildung absolvierte er wohl zum Teil in Rom bei Adrian Backer. 1668 kehrte Luhn nach Hamburg zurück. Dort lernte er Hanna Margaretha Weyer, die Tochter des Schlachtenmalers Jakob Weyer,⁷²⁵ kennen. 1673 folgten die Eheschließung sowie Geburt und Taufe des ersten Kindes. Zudem wurde Luhn in diesem Jahr Bürger der Stadt und erhielt das Meisterrecht. Für den Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel stattete er von 1689 bis 1692 zusammen mit anderen Malern wie seinem Schwiegersohn Tobias Querfurt das Schlosses Salzdahlum aus.⁷²⁶ 1692 wurde er in Hamburg zum Ältermann des Maleramtes gewählt. 1717 verstarb er dort im Alter von etwa 77 Jahren.⁷²⁷

Seit 1776 befand sich das Selbstbildnis Luhns mit Familie in der Selbstbildnisgalerie des Schlosses Salzdahlum.⁷²⁸

Das querformatige Bildnis (**Abb. 51**) zeigt zwei Paare. Das ältere links im Bild sind Luhns Schwiegereltern, das jüngere zeigt Luhn mit Hanna Margaretha Weyer.

Luhns Schwiegermutter steht hinter einem kleinen Tisch. Sie beugt sich, den rechten Arm auf den Tisch gestützt, nach vorne und legt liebevoll ihren linken Arm um den vor ihr sitzenden Mann. Dieser hält in seiner rechten Hand einen Totenkopf, mit der linken verweist er mit ernstem Blick auf das junge Paar. Der junge Maler, legt zärtlich seinen Arm um seine junge Frau. In der linken Hand hält er Pinsel und Palette. Die junge Frau trägt ein auffallend farbiges, gemustertes Kleid. Ihr Haar trägt sie zu einem kunstvollen Knoten hochgesteckt. Liebevoll schaut sie zu ihrem Mann hoch.

Luhns Schwiegervater Jakob Weyer war bereits 1670 verstorben. So weisen Schatten und Totenkopf auf ein „posthumes Porträt“⁷²⁹ Weyers hin.

Typologisch reiht sich Luhn hier in die Tradition der Selbstbildnisse mit Familie ein.

Das Bildnis wurde immer wieder in der Forschung erwähnt und besprochen. Da es weder signiert noch datiert ist, wurde viel über den Anlass des Bildes spekuliert. Die Identität als Selbstbildnis aber wurde wegen seiner eindeutigen Erwähnung in den Salzdahlumer Inventaren nie angezweifelt. Schulze meinte, es entstand aus Anlass der Verlobung Luhns mit

⁷²⁵Zu Jakob Weyer siehe Trümper 2011, S. 91-102, sowie Trümper 2012.

⁷²⁶Aufgrund der größeren Zahlungen an Luhn (insgesamt über 600 Taler) nimmt man an, dass Luhn eine Vielzahl von Bildern für Schloss und Kirche geschaffen hatte. Siehe Gerkens 1974, S. 52f.

⁷²⁷Zu Leben und Werk siehe bislang nur Röer 1926. Ein kritisches Werkverzeichnis existiert bislang noch nicht. Einige Angaben zu seinem Leben lassen sich auch bei Trümper 2012, S. 15f; 47 finden.

⁷²⁸Siehe Eberlein 1776, S. 3.

⁷²⁹Hofner-Kulenkamp 2002, S. 103.

Weyers Tochter zwischen 1670 und 1673. Dieser Ansicht schließt sich auch Trümper 2012 an.⁷³⁰

Kulenkamp vertritt eine andere Ansicht. Luhn war in Hamburg ein Zugezogener und hätte sich durch dieses Selbstbildnis als legitimer Nachfolger seines Schwiegervaters „in Erinnerung“ bringen wollen. Bevor er 1673 Zunftmitglied wurde, war er bereits als „Freimeister“⁷³¹ tätig, was ihm, so Kulenkamp, sicherlich den Unmut der Zunftmitglieder einbrachte. Das Selbstbildnis war ihrer Ansicht nach am ehesten vor seinem Zunftbeitritt gefertigt worden, um seine soziale Stellung zu legitimieren.⁷³² Die Zunft ließ sich aber sicherlich nicht lediglich durch ein Selbstbildnis dazu bewegen, ihn in die Zunft aufzunehmen. Dies konnte erst geschehen, nachdem Luhn wie alle anderen Meister auch, Bürger der Stadt geworden war.

Vielleicht wurde das Selbstbildnis aus Anlass der Verlobung oder der Eheschließung gefertigt. Am ehesten schuf er dieses Bildnis zur *memoria* an seine Familie. So wurde das Selbstbildnis auch an Luhns Tochter vererbt, die es mit nach Braunschweig nahm, wo sie den (Hof-)Maler Tobias Querfurt d. Ä. (um 1660-1734) heiratete. Weyer weist mit der Hand auf seinen Schwiegersohn und bestätigt ihn so als seinen Nachfolger in beruflicher wie privater Hinsicht. So wie Weyer und seine Frau stets für einander da waren, so wird Luhn sich um seine junge Frau und seine Schwiegermutter kümmern. Den Betrieb wird er weiterführen und die Familie zu neuem Ruhm führen.

Kat. Nr. 59

Jacob Marrel (1613-1681), Selbstporträt, 1635, Kupferstich, 13 x 11,4 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. N 42093.

Literatur: Bott 1966, S. 85f; Kat. Ausstl. Frankfurt 1993, Kat Nr. 142; Kat. Ausstl. Frankfurt 1997, S. 38, Kat Nr. 2; Bott 2001, S. 147;

Jakob Marrel war der einzige Schüler des wohl bekanntesten deutschen Stilllebenmalers Georg Flegel (**siehe Kat. Nr. 22, Abb. 22**). In Frankenthal geboren absolvierte er bei ihm in Frankfurt am Main seine Lehre. Nach Abschluss der Lehrzeit ging er nach Utrecht, wo er 1641 Catharina Elliot heiratete. Seine Frau verstarb jedoch schon acht Jahre später. Nach ihrem Tod wurde ein vollständiger Nachlass angefertigt, aus dem hervorgeht, dass Marrel nicht nur als Künstler tätig war, sondern auch als Kunst- und Tulpenzwiebelhändler. Neben dem Verkauf von Tulpen fertigte er Tulpenbücher an. Infolge der großen Tulpenspekulationen und des daraus resultierenden Börsenkrachs im Herbst 1636/37 verschuldete sich Marrel jedoch. Um 1649 kehrte er nach dem Tod seiner Frau nach Frankfurt zurück, wo er seine Geschäfte fortsetzte. 1651 heiratete er die Witwe von Matthäus Merian d. Ä. und wurde so Stiefvater der später hochberühmten Maria Sibylla Merian. Nach Utrecht fuhr er im Laufe der

⁷³⁰Siehe Trümper 2012, S.15.

⁷³¹Hofner-Kulenkamp 2002, S. 103.

⁷³²Ebenda.

Zeit noch einige Male zurück, wohin er auch seinen Schüler Abraham Mignon mitnahm. 1681 verstarb er in Frankfurt.⁷³³

1635, im Alter von 21 Jahren, fertigte er ein Selbstbildnis⁷³⁴ (**Abb. 52**) an. Der Grund des hochformatigen Blattes ist schraffiert. Lediglich ein breites, glattes weißes Band bildet den ovalen Rahmen für das Porträt des Malers. Oben im Band findet sich die Signatur *I:M: Æ: Suā 21*, im unteren Rand die Datierung *1635*.

Marrel sitzt im Profil vor seiner Staffelei. Bekleidet ist er mit Hemd und Wams. Elegant hat er ein Halstuch um den Hals geschwungen. Auf dem Kopf trägt er ein Barett mit einer prunkvollen Feder. Sein Gesicht ist jung. Ein Schnurrbart verleiht ihm würdevolles Aussehen und lässt ihn älter als 21 Jahre erscheinen. Mit festem Blick schaut er zum Betrachter.

Typologisch greift Marrel hier auf den *tätigen Künstler* zurück. Er zeigt sich bei der Arbeit an einem Stillleben, bezeichnenderweise mit Tulpen.

Auffallend ist die Darstellung Marrels als Linkshänder. Maler zeigten sind häufiger mit Pinsel in der linken Hand zu sehen, obgleich sie tatsächlich Rechtshänder waren. So hält etwa Nicolas Poussin etwa einige Jahre später, 1650, einen Stift in der linken Hand (Berlin, Gemäldegalerie) Poussin spielte bewusst auf die Übertragung seines Spiegelbildes auf die Leinwand an. Durch die Spiegelung erscheint die linke Hand als die tätige, obwohl in der Realität die rechte Hand den Pinsel hält. Der Maler stand nun vor dem Problem, diese optische Täuschung den natürlichen Verhältnissen anzupassen. „Indem Poussin die Spiegelung im gemalten Bild nicht rückübersetzt, weist er das Bild als fixiertes Spiegelbild aus [...] und paraphrasiert damit den Herstellungsprozeß des Bildes.“⁷³⁵ Auch Marrel zeigt diese Täuschung oder dieses Spiel mit Realität und Spiegelung. So hat Marrel schon früh auf diese komplexen Verhältnisse hingewiesen.

Auf sein Selbstbildnis griff er später gerne als ‚Autorenporträt‘ zurück, wie in seinem 1661 erschienenen Buch *Artliches und kunstreichs Reißbüchlein für die ankommende Jugendt zu lehren, insonderheit für Mahler, Goldschmidt und Bilthauern*.⁷³⁶

Kat. Nr. 60

Johann Conrad Schnell (1675-1726) d.J., Bildnis des Johann Ulrich Mayr, nach dessen Selbstbildnis von 1648, Radierung, 22,5 x 17 cm.

Literatur: Buchner 1926, S. 175; Benesch 1927, S. 25; Peltzer 1928, S. 376; ; Sumowski 1979 ff, VIII, S. 4492; Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 137; Sumowski 1983 ff, S. 2179; Kat. Ausstl. Nürnberg 1999, S. 24; Nystad 1999, S. 250; Zeeb 2011, S. 190-193; Zeeb 2017, S.83-85;

⁷³³Zu Leben und Werk siehe Bott, 1966; Ders., 2001, S. 127-149. Sandrart widmete ihm nur einen sehr kurzen Eintrag: Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 339 <http://ta.sandrart.net/-text-567> (14.11.2014).

⁷³⁴Marrel verewigte sich auch auf dem Vanitasstillleben von 1637 (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Dort spiegelt er sich in der bauchigen, gläsernen Vase wieder. Siehe hierzu Raupp 1984, S. 285; Bott 2011, S. 149. Zu Selbstbildnissen auf Stillleben siehe Brusati 1991.

⁷³⁵Siehe hierzu Kahane 1997, S 180.

⁷³⁶Eine Auseinandersetzung mit diesem Werk liegt noch nicht vor. Es wird in der Hessischen Landesbibliothek, Darmstadt aufbewahrt.

Der Augsburger Maler Johann Ulrich Mayr gehört heute zu den wenig beachteten Künstlern des 17. Jahrhunderts. Mayr wurde 1630 als Sohn des wohlhabenden protestantischen Kaufmanns Georg Christian Mayr (1591-1671) und dessen Frau, der Malerin Susanna Mayr (1600- 1674), geb. Fischer geboren. Nach Sandrart bildete er sich, wohl in den 1640er Jahren, in Rembrandts Werkstatt weiter.⁷³⁷

Dort fertigte er 1648 sein erstes Selbstbildnis. Leider ist es nur noch in der Radierung von Johann Conrad Schnell d. J. (1675-1726) überliefert.⁷³⁸ Das Originalgemälde gilt als verschollen. Es existiert allerdings eine Vorzeichnung Mayrs zu dem Gemälde (Paris, Fondation Custodia), die die Komposition spiegelverkehrt wiedergibt.⁷³⁹

Johann Ulrich Mayr sitzt auf einem schräg ins Bild gestellten Lehnstuhl am Kamin. Die verschatteten Augen suchen melancholisch den Betrachter. Mit der rechten Hand fasst er sich dabei nachdenklich an das Kinn. Lange Haare rahmen das jugendliche Gesicht. Mayr trägt einen schlichten Hausmantel mit breitem Gürtel. In eine schwere Pelzdecke gehüllt, stützt er seinen rechten Ellenbogen auf den Kamin.⁷⁴⁰ Im Kamin steht ein Kessel auf einem Dreifuß. Ein Gorgoschild lehnt an der Wand auf dem Kaminsims. Daneben steht eine antike Minervabüste mit prächtigem Paradehelm. Der Globus neben Mayrs Kopf wird fast völlig von einem aufgeschlagenen Buch verdeckt. Bei diesem handelt es sich um ein Architekturtraktat⁷⁴¹, wie die aufgeschlagene Seite mit der Proportionszeichnung eines Turmes vermuten lässt.

Das Selbstbildnis wurde in verschiedenen Auflagen reproduziert, die sich nur in den Inschriften unterscheiden. Bislang konnten vier unterschiedliche Auflagen (**Abb. 53 I-IV**) nachgewiesen werden.⁷⁴² Für diese recht unterschiedlichen Inschriften⁷⁴³ interessierte sich die Forschung bislang nicht. Einzig der Zusatz *Seipsum pinxit Anno Aetatis XVIII.*, der sich in zwei Fassungen findet (**Abb. 53 I; III**), erweckte die Aufmerksamkeit der Forscher, da sich die Radierung so als Reproduktionsgrafik von Mayrs Selbstbildnis von 1648 zu erkennen

⁷³⁷Zu Mayr existierten bislang nur Betrachtungen einzelner Gemälde sowie eine schmale, aber vernichtende Analyse in Werner Sumowskis mehrbändigem Werk zu den Rembrandtschülern (Sumowski 1983, Band III, S. 2175-2217). Eine monographische Aufarbeitung fehlt bislang.

⁷³⁸Zu den Selbstbildnissen des Johann Ulrich Mayr erscheint 2020 ein Aufsatz der Autorin, der die Ergebnisse der Magisterarbeit der Autorin wiedergibt.

⁷³⁹Zu dieser Zeichnung siehe Sumowski 1979-92, Band 8, S. 4493f; Nystaad 1999, S. 250. Die in schnellen Strichen ausgeführte Zeichnung zeigt, von einem quadratischen Rahmen eingefasst, die Bildkomposition in spiegelverkehrter Ansicht. Rechts neben dieser Skizze sieht man die detaillierte Studie einer Büste mit Paradehelm, wie sie später auf dem Selbstbildnis auf dem Kamin wiederzufinden ist.

⁷⁴⁰Laut Reiner Zeeb legt Mayr seinen Ellenbogen „hoch auf eine halb ins Bild ragende Konsole, Rahmenstück, scheint es, eines Wasserbeckens, [...]“. (Zeeb 2011, S. 190).

⁷⁴¹Es konnte nicht ermittelt werden, um welchen Traktat es sich handeln könnte.

⁷⁴²*Hollstein's German Engravings* von 1989 (Vol. 25, S. 10) kennt leider nur zwei Blätter, die sich in Darmstadt und Wien befinden. Die unterschiedlichen Inschriften benennen die Autoren nicht.

⁷⁴³Inschrift auf **Abb. 53.II**: *Benevolentiae et singularis amicit[iae] test[imonium] Genero suo suavis[imo] huius Viri vere virtuosi, eiusdem artis amator f[ecit].;* (mein Dank gilt Dr. Peter Diemer (München) für die Ergänzung und Übersetzung des Spruches); Inschrift auf **Abb. 53.III**: oben: *Joannes Udalricus Maier Augustanus/Pictor Aulicus Effigierum Imperat. Leopoldi/ felix et inclytus/Natus A^o. 1630. denatus in Patria. A^o 1704/ G.C.K. excud. A.V./Seipsum pinxit Anno Aetatis XVIII./Joan Conrad Schnell/Pictor Email. Sculps. Aq.forte unten: Dis Blättle zeigt den Mann so sich berühmt gemacht/ Herrn Mayr, der mit Ruhm den Pinsel hat geführt/ Wie man an diß und mehr Originalen spühret/ Um seiner Würde hats Herr Schnell in Kupfer bracht./ Zum schuldigen Angedenken seines nunmehr seel: Hr: Schwähers, hat auf das im 18. Jahr seines Alters sich selbst gemachte Portrait obiger beifügen wollen. C.C. Cuno. Auf **Abb. 53.IV**. findet sich dieselbe deutsche Inschrift wie auf **Abb. 53.III**, allerdings ohne den lateinischen Zusatz. **I.** trägt nur die lateinische Inschrift.*

gibt. Wann und in welcher Reihenfolge die einzelnen Auflagen erschienen sind, kann nicht mehr nachvollzogen werden.

Das Selbstbildnis Mayrs wurde in der Forschung kontrovers diskutiert. Buchner sah hier 1926 einen „gelehrten Forscher oder Altertumsfreund“. ⁷⁴⁴ Otto Benesch äußerte sich ein Jahr später nur über den rembrandtesquen Stil, machte aber sonst keine Angaben zur Ikonographie. ⁷⁴⁵ Werner Sumowski bezeichnete das Selbstbildnis als „Selbstporträt als junger Alexander“ ⁷⁴⁶, der „neben Prunkhelm und Erdball vom kommenden Weltreich träumt.“ ⁷⁴⁷ Leider versäumte es Sumowski, Vergleichsbeispiele anzuführen, die seine These unterstützen. Der Nürnberger Katalog von 1999 betonte die ikonographische Nähe zu Rembrandts Minerva-Darstellungen, äußerte sich aber sonst nicht weiter zur Ikonographie. In den letzten Jahren verkaufte die Berliner Galerie Bassenge einige dieser Grafiken unter dem Titel „Bildnis des sinnierenden Künstlers“ ⁷⁴⁸. Nach Reiner Zeeb deutet Mayr durch seine Gestik, das halb verschattete Gesicht und den „tief verschattete[n] Raum den Denker, ja Melancholicus an[...]“ ⁷⁴⁹. Diese Motive *halb verschattetes Gesicht, Denkerpose* wie auch *Gorgonenschild* ⁷⁵⁰ sind dem Typus des Melancholikers zuzuordnen. Auf die geläufigen Attribute der Malerei verzichtet Mayr. Allein die Minerva-Büste deutet auf seine künstlerische Tätigkeit hin. Er zeigt sich als Nachdenkender und Melancholiker ⁷⁵¹, als *pensieroso*.

In diese Inszenierung als Gelehrter fügt sich Mayrs Kleidung mit weitem Hausmantel und Pelzdecke gut ein. Die Darstellung Mayrs ähnelt Gelehrtenbildnissen der Rembrandtschüler Jacob van Spreeuwen (Amsterdam, Rijksmuseum) oder Nicolaes Maes (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) aus den 1640ern und 1650ern. Auch diese zeigen einen Gelehrten in einem Lehnstuhl sitzend in seinem *studiolo*, das Kinn mit melancholischem Gesichtsausdruck auf die Hand aufgestützt. Auf dem Tisch neben ihnen steht ein Globus, den ein aufgeschlagenes Buch teils verdeckt.

Mit der Büste der Göttin Minerva, der Patronin der Künste und der Klugheit, zeigte Mayr, dass er künstlerisch tätig ist. Aber er stellte sich auch als Gelehrter und Philosoph dar, der sich neben der Kunst auch mit wissenschaftlichen Studien beschäftigt.

Diese hochintellektuelle Inszenierung lässt auf einen äußerst selbstbewussten, jungen Malergesellen schließen, der trotz seines Alters von achtzehn Jahren einen Typus wählte, der eigentlich eher einem erfahrenen Meister zustand. Doch gerade hier zeigt sich Mayrs Drang nach höheren Würden und Nobilitierung.

⁷⁴⁴Buchner 1926, S. 175.

⁷⁴⁵Benesch 1927, S. 25.

⁷⁴⁶Sumowski 1983, Band III, S. 2179.

⁷⁴⁷Zeeb 2011, S. 192.

⁷⁴⁸<http://www.bassenge.com/bassenge/de/lose.asp?c=G&lot=5252&DET=1&SUCHTEXT=Schnell>, aufgerufen am 28.08.2010.

⁷⁴⁹Zeeb 2011, S. 193.

⁷⁵⁰Siehe hierzu Kretschmer 2008, S. 164.

⁷⁵¹Zu diesem Typus siehe Kapitel 3.8.

Kat. Nr. 61

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis mit Kürass und Fahne, Öl auf Leinwand, 91,8 x 78,9 cm, Milwaukee, Queens University, Collection of Alfred and Isabel Bader.

Provenienz: Galerie Arnoldi-Livie, München; London, Heim Gallery (bis 1976); Amsterdam, Sotheby's; seit 2002 Dr. Alfred Bader; Milwaukee, collection of Alfred and Isabel Bader;
Literatur: Sumowski 1983 III, S. 2179, Nr. 1450; De Witt 2008, S. 218, Anmk. 9; De Witt 2014, S. 110;

Das fein und detailliert gemalte Selbstbildnis (**Abb. 54**) ist als Bruststück gearbeitet. Frühere Publikationen geben als Datierung ‚1653 (?)‘ in der unteren linken Ecke an.⁷⁵² David De Witt schloss sich 2014 dieser Datierung an.⁷⁵³ Nach Sumowski sind die Reste der Datierung jedoch nicht mehr lesbar.⁷⁵⁴ Eine digitale Bearbeitung der Photographie wies jedoch eindeutig die Ziffern 16[...]9 nach, die sich zu 1649 ergänzen lassen.⁷⁵⁵ Diese Datierung deckt sich mit Sumowskis stilistischer Datierung, die er um 1648/50 ansetzt, sowie Darstellung und Erscheinung Mayrs als Jugendlicher von höchstens 19 Jahren.

Ein Vergleich dieses Selbstbildnisses mit dem gesicherten Selbstbildnis von 1650 (**Kat. Nr. 62**) beweist, dass es sich hier eindeutig um die Gesichtszüge Johann Ulrich Mayrs handelt. Mayr steht in Dreiviertelansicht vor braunem Hintergrund. Seinen Kopf wendet er mit leicht melancholischem Blick zum Betrachter. Langes, braunes Haar fällt ihm offen auf die Schultern. Ein leichter Oberlippenbart umspielt die vollen Lippen seines blassen, jugendlichen Gesichts. Die forcierte Lichtführung hebt seine rechte Gesichtshälfte hervor. Mayr trägt ein blaues, samtenes Hemd mit weiten Ärmeln. Große Falten betonen den schweren Fall des Stoffes. Darüber trägt einen braunen Lederkoller, der im Bereich der Schulter aus der Rüstung lugt. Über dem Koller hat er einen Kürass, also einen Brust- und Rückenpanzer, angelegt, den er an einer Halsberge befestigt hat.⁷⁵⁶ In seiner rechten Hand hält er mit angewinkeltem Arm eine Stange. Ober- und unterhalb der Hand bauschen sich braune Falten eines Tuches. Zusammen mit der Stange kann man hier Fahne und Fahnenstange erkennen. Das Fahnentuch hinterfängt die Stange und bauscht sich im Bereich der Hand auf.

Der bislang geläufige Titel „Selbstbildnis mit Halsberge und Stab“⁷⁵⁷ geht auf Sumowski zurück. Daniel De Witt bezeichnete dieses frühe Selbstbildnis Mayrs im Katalog der *Bader Collection* von 2008 und 2014 als „Self-portrait as St. George“, da er hinter Mayr einen Drachen zu erkennen glaubt,⁷⁵⁸ wobei es sich hier um eher zufällige Auswirkungen des Faltenwurfs der Fahne handelt. Ein Selbstbildnis als Heiliger ist somit auszuschließen. Aufgrund der neueren Erkenntnisse habe ich den Titel *Selbstbildnis mit Kürass und Fahne* vorgeschlagen.

⁷⁵²So der handschriftliche Vermerk auf der Rückseite einer Photographie im Nachlass von Bruno Bushart. Siehe Nachlass Fotosammlung Bushart, Ordner 19, Sammlung Tacke, Trier.

⁷⁵³An dieser Stelle möchte ich David De Witt, Kurator der Bader Collection, danken, dass er mir seinen noch nicht veröffentlichten Artikel zukommen ließ, zusammen mit zahlreichen Detailaufnahmen.

⁷⁵⁴Siehe Sumowski 1983 III, S. 2179, Nr. 1450.

⁷⁵⁵Siehe hierzu demnächst ausführlich in einem Aufsatz der Autorin.

⁷⁵⁶Zur Rüstung im 17. Jahrhundert siehe Beaufort-Spontin 1982.

⁷⁵⁷Sumowski 1983, Band II, S. 2179, Kat. Nr. 1450.

⁷⁵⁸DeWitt 2008, S. 218, Anmerkung 9, sowie DeWitt 2014, S.110.

Eher erinnert das Bildnis an die tronieähnlichen Selbstbildnisse Rembrandts. Rembrandt hatte in den 1640er Jahren zahlreiche Tronien geschaffen, für die er selbst Modell stand. Diese Bildnisse werden, da der Dargestellte ja identifizierbar ist, als tronieähnliche Selbstbildnisse bezeichnet.⁷⁵⁹ Mayrs Selbstbildnis mit Kürass und Fahne greift auf diese Rembrandtsche Darstellungsweise zurück.

Kat. Nr. 62

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis mit antikem Kopf, 1650, Öl auf hellgrau grundierter Leinwand, 107 x 88,5 cm (Beschnitten), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 757.

Provenienz: im Besitz des königlichen Advokaten Lippert in Herzogenaaurach; seit 1857 im Besitz des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg;

Literatur: Tacke 1995, S. 172f (mit Abb. und älterer Literatur), Kat. Ausstl. Nürnberg 1998, Hess 1999, S. 2; Breuer 2003; Kanzenbach 2007, S. 113; Zeeb 2011, S. 193-196; Zeeb 2017, S. 85-88;

Nachdem Mayr in Rembrandts Werkstatt gelernt hatte, ging er, so Sandrart, zunächst nach Amsterdam zu Jakob Jordaens, dann nach Italien und England. Leider verschweigt Sandrart den Namen der Städte.⁷⁶⁰

Auch aus diesen Jahren hat sich ein Selbstbildnis erhalten (**Abb. 55**). Durch die rückseitige Beschriftung „Da ich wahr in der Gestalt“, und: *Jo[...] Mair fecit/Wahr ich 20 Jahr alt*, sowie die eigenhändige Datierung 1650⁷⁶¹ am unteren Bildrand ist das Gemälde zweifelsfrei als Selbstbildnis von Johann Ulrich Mayr zu identifizieren. Auch die Eigenständigkeit der Datierung des Bildes ist heute fast unumstritten. Nur Reiner Zeeb orientierte sich 2011 noch an Werner Sumowski, der die rückseitige Datierung nicht kannte.⁷⁶²

Johann Ulrich Mayr steht in Dreiviertelansicht vor einem Tisch.⁷⁶³ Der Hintergrund ist neutral braun gehalten. Er wendet seinen Körper leicht nach rechts und blickt dabei den Betrachter melancholisch, aber freundlich mit seinen bernsteinfarbenen Augen an. Ein leichter Oberlippenbart betont die Jugendlichkeit Mayrs. Das von links oben einfallende Licht beleuchtet sein längliches Gesicht mit hoher Stirn und dem langen Nasenrücken. Das braune Haar trägt er offen, in der Mitte gescheitelt. Seine Locken fallen über die Schultern. Er trägt ein Hemd mit weiten Hemdsärmeln. Um die Hüfte hat er einen roten Stoffgürtel

⁷⁵⁹Siehe hierzu auch Kapitel 3.9.

⁷⁶⁰Siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 329 <http://ta.sandrart.net/-text-556>, aufgerufen am 28.07.2015.

⁷⁶¹An dieser Stelle danke ich Herrn Dr. Daniel Hess, Leiter der Sammlung Malerei bis 1800/Glasmalerei, Stellvertretender Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, für die Bereitstellung einer Fotografie der Rückseite wie auch einer Infrarotreflektographie, die es ermöglichte, die gesamte Beschriftung Mayrs zweifelsfrei zu lesen. Die Datierung ist nach Dr. Hess eigenhändig.

⁷⁶²Noch Franziska Bachner zweifelte 1998 an der Datierung. Siehe Kat. Ausst. Nürnberg 1998, S. 250 (Bachner). Siehe Zeeb 2011, S. 194 und Sumowski 1983, Band III, S. 2182, Kat. Nr. 1476.

⁷⁶³Tacke beschreibt den Tisch als „schmale, brüstungsähnliche Ablage“ (Tacke 1995, S. 172). Breuer sieht hier eine Werkbank. (Breuer 2003, S 30, Anmerkung 75).

geschwungen. Seine linke Hand stemmt er ‚lässig‘⁷⁶⁴ in die Hüfte. Die rechte, zwischen Daumen und Mittelfinger einen Zeichenstift⁷⁶⁵ mit Röteln und schwarzer Kreide balancierend, legt er auf eine antike, männliche Büste, die auf dem Tisch vor ihm steht. Die Büste eines bärtigen Mannes im Profil mit gelocktem Haupthaar ist ohne Plastizität oder Andeutung von Räumlichkeit dargestellt. Von links oben einfallendes Licht verschattet das Gesicht weitestgehend. So ist auch das Material der Büste nicht eindeutig identifizierbar.⁷⁶⁶

Diese Darstellung Mayrs mit antiker Büste hat in der Forschung immer wieder zu Diskussionen geführt. Im Katalog der Nürnberger Ausstellung von 1999 wird Mayrs Selbstbildnis als „schöpferischer Genius in christusähnlicher Gestalt“⁷⁶⁷ gedeutet. Diese Deutung vereint den Begriff des ‚Genius‘⁷⁶⁸ und die Sicht des Künstlers als „gottähnlichen Schöpfer“⁷⁶⁹, und verweist auf die Ähnlichkeit zum Selbstporträt Albrecht Dürers (1471-1528) (München, Alte Pinakothek). Dieses wird gerne aufgrund seiner christomorphen Erscheinung als Bildnis eines Künstlers erklärt, der seinen Wunsch der *imitatio Christi* bildnerisch ausdrückt.⁷⁷⁰

Zwar erinnern Mayrs Haar- und Barttracht sowie auch seine jugendliche Erscheinung an Christusdarstellungen. Doch sind die Attribute *Zeichenstift* und *antike Büste* mit der Darstellungstradition einer christusähnlichen Gestalt wenig vereinbar. Auch hat Mayrs Selbstbildnis nur wenig mit der ikonenhaften Darstellung Dürers gemein. Eine Interpretation als christomorpher Schöpfer ist somit auszuschließen.

Schon Breuer stellte 2003 fest, dass die Büste ein Attribut der *virtuosi* ist, doch sie erkannte keinen direkten Zusammenhang zu van Dycks *Iconographie*, da es sich ihrer Ansicht nach bei der Büste nicht um eine Antike handele. Sie meinte, „eher barocke Züge in der Mundöffnung und der Halswendung“ zu erkennen.⁷⁷¹ Zweifelsfrei ist die Darstellung jedoch antik.

Die Betonung der Büste durch die Position im Vordergrund⁷⁷² und die Lage von Mayrs Hand rückt sein Selbstporträt in die Nähe der *virtuosi*. Das zeigt der Vergleich mit dem Bildnis von

⁷⁶⁴Der Begriff ‚Lässigkeit‘ mag modern klingen. Gemeint ist hier die Übersetzung der von Baldassare Castiglione beschriebenen *sprezzatura*. Er empfiehlt dem Höfling, „eine gewisse Art von Lässigkeit anzuwenden, die die Kunst verbirgt und bezeigt, dass das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist.“ (Castiglione/Wesselski 1999, S.26). Jürgen Trabant meint, dass der moderne Begriff der ‚Coolness‘ Castigliones *sprezzatura* noch näher kommt. (Trabant 2003, S. 92; dort auch weitere Ausführungen zur Übersetzung). Eng verwandt mit der *sprezzatura* ist die *leggiadria*. Eine genaue Definition des Begriffs *leggiadria* gibt es nicht. So schreibt Raupp „alle Versuche einer Definition [enden] früher oder später bei *un non so che*.“ (Raupp 1984, S. 101, Anm. 310). Laut Göke versteht man darunter vor allem eine „innere Lebenshaltung“ (Göke 2000, S. 64, Anm. 79.). „Zum Wesen der *leggiadria* gehört [laut Raupp] auch, dass die persönliche Erscheinung zwanglos, eigentümlich und nicht nach den Regeln eines Typus formuliert erscheint.“ (Raupp 1984, S. 101).

⁷⁶⁵Zeeb sieht hier einen Malstift. (Zeeb 2011, S. 194.)

⁷⁶⁶Über das Material, aus dem die Büste gefertigt wurde, wird in der Forschung viel spekuliert. Laut Hirschfelder handelt es sich um eine Bronze, siehe Hirschfelder 2010b, S. 247.

⁷⁶⁷Hess 1999, S. 25.

⁷⁶⁸Mit dem Begriff des Genius ist hier wohl Genie gemeint. Die Angleichung des einst antiken Begriffs *Genius*, mit dem eine dem Menschen innewohnende Kraft gemeint war, mit dem Genie, als einem hochbegabten Menschen, erfolgte ab dem 16. Jahrhundert. Siehe Krieger 2007, S. 36. Zur Begriffsgeschichte siehe ausführlich auch Löhr 2010.

⁷⁶⁹Krieger 2007, S. 27.

⁷⁷⁰Zu Dürers Selbstbildnis von 1500 gibt es neben der *imitatio Christi* unterschiedlichste Interpretationsansätze. Siehe zuletzt Pfisterer 2010.

⁷⁷¹Breuer 2003, S. 32.

⁷⁷²Zur Büste als Attribut der *virtuosi* siehe Kapitel 3.5.2.3. Zur Identität der Büste siehe ausführlich bei Babin 2020.

Dycks Lehrer Henrik van Balen, der in ähnlicher Haltung die linke Hand auf einen kleinen Venuskopf gelegt hat.

Allerdings verzichtete Mayr auf weitere *virtuoso*-Attribute wie Papierrollen, edle Sonntagskleidung, Degen und Handschuhe und edle, schwarze Kleidung. Er wählte ein Hemd mit weiten, offenen Ärmeln, wie Sébastien Bourdon in seinem um 1645 entstandenen Selbstbildnis (Paris, Louvre). Mit dieser legeren Erscheinung inszenierte sich Mayr entgegen der Realität als freier Kunstkennner, der nicht aus Geldgründen zu arbeiten brauchte, sondern sich ganz der Kunst widmen konnte.

Mit dem Zeichenstift aber verwies Mayr, wie bereits Hirschfelder angeführt hatte, auf den *disegno* „als einer der wesentlichen intellektuellen Kategorien“⁷⁷³, und damit auf seine Fähigkeiten als Zeichner.

Mayr zeigt sich in diesem Selbstbildnis, das er im Alter von 20 Jahren schuf, bereits als Künstler, der mit der damals noch sehr jungen Darstellungsform des *virtuoso* spielt und so sein *ingenium* eindrucksvoll unter Beweis stellt.

Kat. Nr. 63

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis von 1663, Öl auf Leinwand, 121 x 99,5 cm, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. 3772.

Provenienz: von den Kunstsammlungen und Museen Augsburg 1909 aus dem Besitz der Kupferstecherwitwe Flora Klaus erworben;

Literatur: Buchner 1926, S. 182; Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 139; Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 183; Kat. Ausstl. Höchstädt 2002, S. 350f (Jäkel-Schlegelmann); Breuer 2003; Zeeb 2011, S. 203; Kat. Mus. Augsburg 2016, S. 260f (Babin); Zeeb 2017, S. 91-95;

Das Selbstbildnis von 1663 (**Abb. 56**) befindet sich seit 1909 im Besitz der Kunstsammlungen und Museen Augsburg. Zuvor gehörte es der Witwe des Wiener Kupferstechers Johannes Klaus (1847-1893).⁷⁷⁴ Das Bildnis ist auf der Vorderseite mit dem Schriftzug *J.U.MAYR 1663* signiert und datiert.⁷⁷⁵ Ob eine eigenhändige Beschriftung auf der Bildnisrückseite existierte, kann heute leider nicht mehr überprüft werden, da das Gemälde Anfang des 20. Jahrhunderts doubliert wurde.⁷⁷⁶

Durch einen illusionistisch gestalteten Fensterrahmen blickt der Betrachter auf Johann Ulrich Mayr, der in Dreiviertelansicht im Fenster sitzt. Fensterrahmen und Mauerwerk sind aus graubraunen Steinquadern. Ein Schlussstein ziert den flachbogigen Fensterrahmen, der sich plastisch von der Steinmauer abhebt.

⁷⁷³Raupp 1984, S. 86.

⁷⁷⁴Siehe Stückakte des Gemäldes Inv. Nr. 3772 in den Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

⁷⁷⁵Eigenartig ist hier Mayrs Signatur. Der Künstler verwendet sonst stets die Schreibweise **Mair** für seine Signaturen. Nach optischem Befund handelt es sich aber um die originale Unterschrift. Die Schreibweise Johann Ulrich **Mayr** findet sich sonst erst in der Sekundärliteratur des 20. Jahrhunderts.

⁷⁷⁶Ich danke Frau Dip. Rest. Kerstin Knaupp für die Untersuchung des Gemäldes. Die Untersuchungen wurden alle in meinem Beisein an mehreren Terminen durchgeführt. Zu den weiteren Ergebnissen dieser Analysen siehe demnächst Babin 2020.

Mayr wendet sich dem Betrachter zu. Das braune, lange Haar fällt ihm in leichten Locken über die Schulter. Eine schwarze Kappe sitzt schräg auf dem Haar. Sein Gesicht ist blass und wirkt noch immer jugendlich. Ein leichter Oberlippenbart umspielt den geschlossenen Mund. Sein Blick ist leicht arrogant und sehr selbstbewusst. Über sein schwarzes, edles Gewand hat er einen blasslila Mantel drapiert, der sich am rechten Arm aufbauscht. Der rechte Arm liegt auf einem großen Folianten, der auf dem Fenstersims liegt. Seine Hand, in der er einen Zeichenstift hält, hängt dabei lässig nach unten. Mit der linken Hand hält Mayr einen Zeichenblock, den er locker gegen den Fensterrahmen lehnt. Dieser zeigt das Profil eines Frauenkopfes, an dem Mayr gerade zeichnet. Die Lage des Buches lenkt den Blick des Betrachters auf den Einmerker mit der Signatur des Künstlers zwischen den Seiten. Im Bildhintergrund liegen unbenutzte Pinsel und eine Palette auf einem Regalbrett.⁷⁷⁷

Reiner Zeeb sieht Mayrs Selbstbildnis in der Auseinandersetzung Mayrs mit der *disegno*-Theorie Sandrarts.⁷⁷⁸ Die *Teutsche Academie* erschien jedoch erst 1675, also zwölf Jahre nach Fertigstellung des Selbstbildnisses. Sie kann folglich keinen Einfluss auf dieses Selbstbildnis ausgeübt haben. Ein Bezug zu Sandrart ist nicht möglich, aber auch nicht nötig, da auf vielen Selbstbildnissen Zeichnungen wiedergegeben wurden, die vor Sandrarts Academie gemalt wurden. „Wo immer sich der Künstler [seit der Renaissance] mit den Attributen des „disegno“, der Entwurfssphäre vorstellt“, so Hans-Joachim Raupp, „ist auf den Vorrang der geistigen Konzeption vor der handwerklichen Ausführung verwiesen.“⁷⁷⁹

Motivisch sind Bezüge zu den Selbstbildnissen des Nicolas Poussin (1594-1665) von 1649 (Berlin, Gemäldegalerie) und 1650 (Paris, Louvre) zu finden. Poussin stellte sich auf diesen Bildnissen als „idealen Maler“⁷⁸⁰ dar. „Er postuliert keinen sozialen Anspruch [...] sondern er bringt in seinen Bildnissen vor allem ein künstlerisches Programm zum Ausdruck. In dessen Zentrum stehen der ›dessin‹ [der *disegno*] und die ihm verbundene Vorstellung der kreativen, geistigen Arbeit, die die Malerei voraussetzt.“⁷⁸¹ Es war Poussin, der laut Klingsöhr-Leroy das Motiv der aufgestützten Zeichenmappe und des Zeichenstiftes in der Hand prägte.⁷⁸²

Sein Verweis auf den *disegno* und seine elegante Erscheinung lassen Mayrs Selbstbildnis dem Typus des französischen *pictor doctus* zuordnen. Bauschiger Mantel, edle Kleidung und selbstbewusste Haltung sprechen ebenfalls dafür. In Frankreich war der Typus des *pictor doctus im Fensterrahmen* durchaus verbreitet, wie das Selbstbildnis des Nicolas de Largillière verdeutlicht. Aber auch in den Niederlanden finden sich zahlreiche Vergleiche, wie die Selbstbildnisse von Gerrit Dou verdeutlichen.

Mayr tritt in *aemulatio* zu dem berühmten französischen Klassizisten Poussin, dessen Selbstbildnisse zu den herausragendsten Beispielen einer Inszenierung als *pictor doctus* gelten. Er fertigte sein Selbstbildnis zwei Jahre vor Erlangung des Meisterrechts an, was in Anbetracht des Selbstbewusstseins, dass das Bildnis ausstrahlt, bemerkenswert ist. Er weist

⁷⁷⁷Zu den feinen, gleichmäßig linearen Abplatzungen von Farbe in der illusionistischen Rahmenarchitektur siehe demnächst Babin 2020.

⁷⁷⁸Zu Sandrarts Rezeption der *disegno*-Theorie siehe Thimann 2007.

⁷⁷⁹Raupp 1984, S. 16. Zum *dessin* als geistiges und kreatives Prinzip siehe auch Klingsöhr-Leroy 2002, S. 127-141.

⁷⁸⁰Klingsöhr-Leroy 2002, S. 147.

⁷⁸¹Ebenda.

⁷⁸²Klingsöhr-Leroy 2002, S. 142-153, hier zitiert S. 147. Allerdings stützte sich bereits Tizian auf einem um 1550 zu datierenden Selbstbildnis auf die Zeichenmappe. Siehe hierzu Cazzola 2013, S. 47f. sowie Freedmann 1998.

sich hier bewusst als gelehrter Maler aus, als Maler einer neuen Generation von Künstlern, der sich mit den führenden europäischen Meistern messen kann.

Kat. Nr. 64

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis mit Säule, um 1670, Öl auf Leinwand, 99 x 79 cm, unbekannte Privatsammlung.

Provenienz: 1744 und 1776 im Verzeichnis des Schlosses Salzdahlum verzeichnet; Verkauf (9.12.1984) bei Sotheby's Monaco; Besitzer unbekannt;

Literatur: Harms 1744, Nr. 436; Eberlein 1776, S. 4, Nr.4; Sumowski 1983, Band V, S.3110;

Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts hinein befand sich das Selbstbildnis Mayrs in der Selbstbildnisgalerie des Schlosses Salzdahlum.⁷⁸³ Am 9.12.1984 wurde es bei Sotheby's Monaco als Werk des Rembrandtschülers Nicolaes Maes verkauft. Wie es nach Frankreich gelangte, ist unklar. Vielleicht befand es sich unter den von Napoleon 1807 beschlagnahmten Werken. Ein Selbstbildnis Mayrs konnte im *Inventaire des Tableaux enlevés de la Galerie de Salzdahlum, près de Brunswick* nicht gefunden werden, wohl aber ein „Portrait de Peintre auteur inconnu“.⁷⁸⁴ Vielleicht aber gehörte es zu den Objekten, die in den 1810er Jahren aus Salzdahlum gestohlen wurden.⁷⁸⁵

Erst 1993 wurde es von Werner Sumowski als Selbstbildnis von Johann Ulrich Mayr erkannt. Der heutige Besitzer möchte jedoch unbekannt bleiben. Ein Kontakt war nicht möglich,⁷⁸⁶ weshalb auf eine Schwarzweißabbildung (**Abb. 57**) zurückgegriffen werden muss.

Johann Ulrich Mayr steht in der Bildmitte, den Körper gegen eine Säule am linken Bildrand gelehnt. In der linken oberen Ecke bauscht sich ein schwerer Vorhang. Seine rechte Hand hat er dabei auf die Plinthe gestützt. In der linken Hand hält er Palette und Pinsel als Attribute seines Standes. Bekleidet ist er mit einem schwarzen Wams und Röhrenhosen. Über seiner linken Schulter hängt ein weiter Mantel. Als einzigen Schmuck trägt er am kleinen Finger der rechten Hand einen Ring mit kunstvoll geschliffenem Diamanten. Mayr blickt den Betrachter mit stolzer und selbstbewusster Miene an. Das jetzt vollere, rundere Gesicht wirkt älter. Die linke Gesichtshälfte ist verschattet. Die Augenlider hängen tiefer. Leichte Tränensäcke umrahmen die Augen. Das nur knapp schulterlange Haar ist etwas schütter und weniger voll als auf den früheren Selbstbildnissen.

Über Signatur oder Datierung ist nichts bekannt. Sumowski datiert es in die 1650er Jahre und rückt es damit in zeitliche Nähe zum *Selbstbildnis mit antikem Kopf* (**Kat. Nr. 62, Abb. 55**).⁷⁸⁷

Ein Vergleich der datierten Selbstbildnisse von 1650 und 1663 mit dem Selbstbildnis mit Säule zeigt deutlich, dass Mayr hier älter ist als auf den gesicherten Selbstbildnissen. Sein

⁷⁸³Siehe Harms 1744, Nr. 436; Eberlein 1776, S. 4, Nr. 4.

⁷⁸⁴Siehe hierzu Savoy 2011, II, S. 417-427, hier zitiert S. 418. Das Gemälde wird ohne Nummer angegeben.

⁷⁸⁵Siehe hierzu Höltge 2004, S. 210-214.

⁷⁸⁶Ich danke dem Haus Sotheby's Monaco, die den Käufer des Bildes kontaktierten. Leider wollte er unerkannt bleiben.

⁷⁸⁷Sumowski 1983, Band V, S.3110.

Gesicht ist voller. Der Blick ist müder, die Oberlider sind zu Schlupflidern geworden. Tränensäcke werden sichtbar. Aber auch sein Habitus hat sich verändert. Mit der formellen Kleidung und den Adelsattributen Säule und Vorhang wirkt er arrivierter. Vergleicht man das *Selbstbildnis mit Säule* mit dem Selbstbildnis aus der *Teutschen Academie* (**Kat. Nr. 66, Abb. 59.**), so wird deutlich, dass Mayr auf dem Selbstbildnis mit Säule etwas jünger ist.

Für dieses Selbstbildnis wählte Mayr Malutensilien, Säule und Vorhang als Attribute. Das Motiv ‚Säule‘ findet sich auch auf zwei Selbstbildnissen anderer bedeutender Maler. Bereits um 1622 wählte Anthonis van Dyck die Säule für eines seiner Selbstbildnisse (St. Petersburg, Staatliche Eremitage).⁷⁸⁸ Auch Peter Paul Rubens (1577-1640) inszenierte sich auf seinem Selbstbildnis aus den Jahren 1638-1640 mit Säule (Wien, Kunsthistorisches Museum). Die Gesamtwirkung der höfischen Attribute wie Schwert, Säule und Vorhang, die Wahl des Bildtyps ‚Kniestück‘ sowie seine Haltung lassen das Bild als Adelsporträt erscheinen. „Doch Rubens hat den sozialen Status, nach dem die Künstler dieser Zeit streben, tatsächlich [bereits] erreicht. 1624 [wurde] er geadelt und [brachte] diesen gesellschaftlichen Status nun in seinem Selbstbildnis zum Ausdruck.“⁷⁸⁹ Johann Ulrich Mayr hatte diesen sozialen Rang längst nicht erreicht. Doch die höfische Inszenierung zeigt seinen Wunsch und sein Streben nach sozialer Anerkennung und Nobilitierung.

Während die würdevollen und eleganten Inszenierungen von van Dyck und Rubens Pinsel und Palette ausließen, präsentierte sich Mayr mit Malutensilien. Das Motiv verweist auf den Typus *Selbstbildnis in Sonntagstracht mit Malutensilien*.⁷⁹⁰ Mayr griff also auf diesen würdevollen, älteren Typus zurück. Jedoch fügte er der Darstellung das nobilitierende Motiv der Säule hinzu.

Aussehen und Habitus lassen auf eine Entstehung des Selbstbildnisses Ende der 1660er Jahre schließen.

Mayr, mittlerweile ein gesetzter Bürger und angesehenes Mitglied der Gesellschaft der Reichsstadt Augsburg, zeigte sich als stolzer, arrivierter Maler, wenn er auch nicht in den Adelsstand erhoben worden war.

Kat. Nr. 65

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis, 1650?, Pinsel in zwei Grautönen, 8,5 x 14,9 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr.15699.

Provenienz: S. Meller;

Literatur: Kat. Mus. Frankfurt 1973 I, S.80, Nr. 448, II, Pl. 78; Sumowski 1983, Band 8, S. 4494;

Das kleine Blatt (**Abb. 58**) stammt aus einem Stammbuch. Mayr zeigt sich hier im Brustbild. Dynamisch wendet er seinen Kopf entgegen der Ausrichtung seines Körpers. Sein Gesicht ist

⁷⁸⁸Siehe hierzu u. a. Brown 1991, S. 164.

⁷⁸⁹Zu diesem Selbstbildnis siehe Vlieghe 1987, S. 159-164.

⁷⁹⁰Siehe Kapitel 3.3.

mit wenigen Pinselstrichen gearbeitet, sodass es wenig individuell charakterisiert ist. Er trägt nur ein Hemd, die Hemdsärmel über die Ellbogen aufgerollt.

Mit wenigen Pinselstrichen ausgeführt, ist keine individuelle Ähnlichkeit mit den anderen Selbstbildnissen zu erkennen. Neben seinem Abbild ist die Inschrift angebracht. *Merigi Michal AnGelo/Selbsterhalten/[unleserlich da hier ein Tintenfleck ist] /Ulrich Mayr/Jo. Huldreich Mayr/bey nächtlichen Kunstgedank/Zum Angedencken seyn/ sein Porthret darauf gezeichnet.*⁷⁹¹

Schilling-Schwarzweiler glaubte 1973 noch, hier entsprechend den ersten Wörtern des Textes ein Porträt von Caravaggio, mit bürgerlichem Namen Michelangelo Merisi, vor sich zu haben. Diese These wurde jedoch bald durch Vergleiche mit anderen Porträts von Caravaggio widerlegt. Der Inschrift nach muss es sich, wie Sumowski schrieb, um ein Selbstbildnis Mayrs handeln, das während einer nächtlichen Diskussion über Kunst entstanden ist. Sumowski zufolge „is it the same hand that painted the ‘Self-Portrait as David’ in Augsburg [...] that has to be dated c. 1650/52.“⁷⁹²

Die schnell gezeichnete Pinselskizze diente der *memoria*, wie so oft in Stammbüchern. Sie ist ein bemerkenswertes Zeugnis seines Lebens. Text und Bild lassen heiße nächtliche Diskussionen um Kunst auferstehen.

Kat. Nr. 66

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis, ca. 1675, Kohlezeichnung. In: Sandrart, Joachim von, Originalzeichnungen zu der anno 1675 gedruckten Academia der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste - BSB Cod. icon. 366, [S.l.], Niederlande Italien Süddeutschland um 1624 – 1688, München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv. Nr. BSB-Hss Cod. icon. 366], Folio 33 recto.

Literatur: Sumowski 1983, Band 8, S. 4500;

Die kleine Zeichnung (**Abb. 59**) zeigt ein Brustbild Mayrs in Dreiviertelansicht. Er blickt ernst und würdevoll zum Betrachter. Seine Gesichtszüge beginnen zu altern. So zeigen sich erste Falten und Tränensäcke um die Augen. Das natürliche Haar fällt ihm in langen Locken auf die Schultern. Bekleidet ist er mit Wams und Rabatkragen.

Es handelt sich um ein konventionelles Brustbild Mayrs, ein *Selbstbildnis in Dreiviertelansicht*, der typischen Bildnisform für Viten. Diese Zeichnung ist eine Stichvorlage für Mayrs Porträt in Sandrarts *Teutscher Akademie*.⁷⁹³ Da die *Teutsche Academie* 1675 erschien, ist das Selbstbildnis 1675 oder kurz zuvor gezeichnet worden. Hier wirkt Mayr im Vergleich zu früheren Selbstdarstellungen deutlich gealtert.

Es ist ein fein gezeichnetes, detailreiches Selbstporträt, das Mayrs hohe Beobachtungsgabe widerspiegelt.

⁷⁹¹Sumowski 1983, Band 8, S. 4494.

⁷⁹²Ebenda.

⁷⁹³Zu dieser Zeichnung siehe Sumowski 1983, Band 8, S. 4500.

Kat. Nr. 67

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis, Rötel, Verbleib unbekannt.

Provenienz: 1940 (Auktion XIX, Nr. 1075) bei Karl und Faber in München verkauft, seitdem verschollen;

Literatur: Sumowski 1983, Band 8, S. 4526 (keine Abbildung bekannt);

Das Bildnis ist bis heute verschollen. Es existieren weder Abbildung noch nähere Beschreibung.

Kat. Nr. 68

Matthäus Merian d. J. (1621-1687), Familienbildnis, um 1642, Öl auf Leinwand, 118, 5 x 140 cm, Basel, Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. 2318.

Provenienz: Im nicht erhaltenen Nachlaßinventar Merians d. Ä. vom 27./28.08.1650 erwähnt, weiterhin bis 1777 in Familienbesitz in Frankfurt; über die „Löhnische Versteigerung“ für 151 fl. nach Basel in den Besitz der Familie Burckhard gekommen; 1906 im Besitz von Alfred Merian-Thurneysen; 1953 Geschenk von Prof. Ernst Stähelin-Kutter an das Kunstmuseum Basel;

Literatur: Kat. Mus. Basel 1966, S. 134 (Nr. 2318); Adriani 1977, S. 123; Kat. Ausstl. Frankfurt/Basel 1993/94, S. 29; Ševčík 1997, S. 29; Kat. Ausstl. Frankfurt 1997, S. 38; Tacke 1999, S. 324; Nieden 2002, S. 48-54; 125-127; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 174-178; Tacke 2005; 2011, Kat. Mus. Basel 2011, S. 56 (Brinkmann);

Matthäus Merian d. J. war der älteste Sohn des berühmten Verlegers und Kupferstechers Matthäus Merian d. Ä. (1593-1650). Er lernte bei den bedeutendsten Malern seiner Zeit. So war er zunächst Schüler von Joachim von Sandrart. Mit ihm ging er 1637 nach Amsterdam. Zwei Jahre später arbeitete er bei Anthonis van Dyck in London und 1641 war er in Paris tätig. Noch im Krieg kehrte er 1642 in die Heimat zurück.⁷⁹⁴

Etwa zwanzigjährig fertigte er ein eindrucksvolles Bildnis seiner Familie (**Abb. 60**), das sich bis in das 18. Jahrhundert in Familienbesitz befand und heute in den Öffentlichen Kunstsammlungen Basel zu sehen ist.

⁷⁹⁴2002 veröffentlichte Daniela Nieden die erste Monographie zu Merian d.J. Allerdings lässt auch diese Arbeit noch viele Fragen offen. So wurden zahlreiche Quellen wie etwa die zahlreichen Briefe Merians an seinen Gönner, den schwedischen Reichsmarschall Carl Gustav Wrangel, nicht beachtet. Auch wurde Merians Stammbuch, das in Krakau liegt (Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Berol. Ms. Alba amic. 29) bislang noch nicht ausgewertet.

Einen Einblick in Merians Leben in Frankfurt bietet außerdem Andreas Prievers Arbeit zu Merians Altargemälde in der Frankfurter Barfüßerkirche, siehe Prievers 2008. Einen guten Überblick über das Leben des jüngeren Merian siehe Wüthrich 2007, S. 365-370. Zudem verfasste Merian vier Jahre vor seinem Tode eine Autobiographie (siehe Wackernagel 1895), die Merians Selbsteinschätzung eindrucksvoll widerspiegelt. Auch Joachim von Sandrarts widmete seinem Schüler eine Vita in der *Teutschen Academie*. (Siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 324, <http://ta.sandrart.net/-text-550>; TA; 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 325, <http://ta.sandrart.net/-text-551TA>, 2.12.2012).

Merian zeigt sich auf diesem Gruppenbildnis mit seinen Eltern und Geschwistern gekleidet in antikisierende Gewänder einer römischen Familie gleich. Die Familie hat sich in einem Raum versammelt, den Sevcik als eine „sich zur Landschaft öffnende Pergola“⁷⁹⁵ beschreibt. In der linken, oberen Bildecke hinterfängt ein Vorhang die Szene. Eine mächtige Säule, Symbol des Adels, steht im Hintergrund. Am rechten Bildrand gibt ein mit Blättern umranktes ‚Fenster‘ den Blick auf einen wolkenverhangenen Himmel frei. In der linken unteren Ecke steht ein quadratischer Tisch mit einem Teppich nach niederländischer Art, auf dem ein Totenkopf liegt. Sich selbst stellte Merian am linken Bildrand in einen braunen Mantel gehüllt dar. Er blickt zum Betrachter, seine rechte Hand mit gespreizten Fingern auf die Brust gelegt.⁷⁹⁶ Schräg vor ihm sitzt sein Vater. Dieser wendet sich mit kritischem Blick zu ihm, eine Zeichnung des *Apoll von Belvedere* in der linken Hand. Seine rechte Hand hat er zu einer Erklärung geöffnet. Links neben ihm steht seine (erste) Frau, hinter ihr die Töchter Susanna Barbara und Margaretha. Die Mutter schaut zu ihrem jüngeren Sohn Caspar, der wie der Vater nach derselben Zeichnung greift. Mit der rechten Hand verweist er auf diese Zeichnung. Etwas abseits steht die jüngste Tochter Maria Magdalena. Ein kleiner Junge, wohl der 1635 geborene Joachim⁷⁹⁷, trägt einen riesigen Gipsabguss des *Laokoon* herbei. Die Zeichnung ist signiert und datiert mit *M.Meri J.fecit* und 1641. Diese beiden Hinweise beziehen sich jedoch, worauf Daniela Nieden⁷⁹⁸ und Andreas Tacke bereits hinwiesen, nicht auf das Gemälde, sondern lediglich auf die Zeichnung. Merian reiste erst 1643 nach Rom, um den Torso von Belvedere sowie den Kopf des Laokoon, die er auf dem Gemälde seinen Eltern präsentiert, im Original zu sehen. Das Gemälde entstand 1642/43, also nach Merians Lehrjahren bei Joachim von Sandrart und seinen Wanderjahren, aber vor seiner Romreise. Um seinen Vater, der der künstlerischen Karriere seines Sohnes bis dahin stets mit Misstrauen gegenüberstand, von seinen Fähigkeiten und seinem Wunsch, diese in Italien zu perfektionieren, zu überzeugen, datierte Merian die Zeichnung des *Torso von Belvedere* zurück. So soll das Bildnis den Eindruck erwecken, Merian wäre bereits in Rom gewesen und präsentiert nun seinen Eltern stolz die Ergebnisse seiner Studien. So stehen die beiden Kunstwerke – Zeichnung und Skulpturenkopf – für den Wunsch des jungen Malers nach Italien zu reisen.⁷⁹⁹

Bereits hier wird deutlich, dass es sich um kein gewöhnliches Familienbildnis handelt, sondern ein „Programmbild“⁸⁰⁰. Die Interpretation ist jedoch bis heute heftig umstritten. Daniela Nieden sah hier einen Diskurs zum *paragone* dargestellt, dem Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerei. Die Malerei werde dabei durch das *disegno* repräsentiert und ihre exponierte Stellung in der Bildmitte hebe sie als Siegerin hervor. „Der Skulpturenkopf dagegen wird in die untere Bildecke verbannt und als ›Kinderspielzeug‹ abklassifiziert“,⁸⁰¹ so

⁷⁹⁵Ševčík 1997, S. 29.

⁷⁹⁶Auffallend ist auch die Geste Merians – er legt seine Hand auf die Brust. Mit dieser deutet er auf sein Ingenium hin.

⁷⁹⁷Es wurde immer wieder spekuliert, ob dieser Junge, der mädchenhafte Züge trägt, nicht Maria Sibylla Merian darstellt. Die berühmte Insektenforscherin, ein Kind aus der zweiten Ehe des älteren Merian, wird jedoch erst 1647 geboren. Man vermutete daher eine spätere Einfügung. Eine umfassende Restaurierung im Jahr 1993 hat jedoch keine Spuren einer späteren Veränderung ausfindig machen können. (Siehe Nieden 2002, S. 126).

⁷⁹⁸Siehe Nieden 2002, S. 125.

⁷⁹⁹Siehe Tacke 2005, S. 78f.

⁸⁰⁰Tacke 2005, S. 74.

⁸⁰¹Nieden 2002, S. 52f.

Nieden. Andreas Tacke aber widersprach ihr zu Recht, wenn er das Gemälde als Willensbekundung und Demonstration des Könnens des jungen Malers interpretierte. Merian, der gegen den Willen der Eltern die künstlerische Laufbahn eingeschlagen hatte, sowie eine außergewöhnliche Lehre bei Sandrart und van Dyck aufweisen konnte, „demonstrierte sein Kunstverständnis: Durch seine akademische Ausbildung sei er eben kein Handwerker und seine Familie keine Handwerkerfamilie.“⁸⁰² Der im Bild dargestellte Wettstreit der Künste symbolisiert dabei die akademische Ausbildung. Tacke meinte sogar, dass „Matthäus Merian der Jüngere einer der ersten deutschen Barockkünstler [war], die in dieser Form dezidiert auf eine Nobilitierung ihres künstlerischen Schaffens aus waren.“⁸⁰³

Dieses Selbstbildnis ist in seiner Fülle an programmatischen Aussagen sicherlich eines der ersten und bedeutendsten seiner Art.

Kat. Nr. 69

Matthäus Merian d. J. (1621-1687), Selbstbildnis mit Seneca-Büste, um 1650, Öl auf Leinwand, 111 x 94,7 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B.2008.002.

Provenienz: bis 1992 in belgischem Privatbesitz; 2007 aus dem Kunsthandel erworben;

Literatur: Schreurs 2008a;

Das eindrucksvolle Selbstbildnis (**Abb. 61**) wurde 2007 aus dem Kunsthandel erworben und von Stephen Kemperdick als Selbstbildnis des Frankfurter Malers und Verlegers Matthäus Merian d. J. erkannt.⁸⁰⁴ Das Bildnis ist weder signiert noch datiert.

Matthäus Merian sitzt lässig an einem Tisch, auf dem nach niederländischer Art ein Teppich liegt. Hinter ihm gibt ein mit Weinblättern umranktes Fenster den Blick frei auf den vom Abendrot leuchtenden, teils wolkenverhangenen Himmel. Er sitzt vor dem Fenster. Die Beine lässig übereinander geschlagen, wendet er den Körper nach rechts zum Tisch, auf den er seinen linken Arm gestützt hat. Mit der rechten Hand deutet er auf einen Philosophenkopf, der in der Frühen Neuzeit als Seneca⁸⁰⁵ gedeutet wurde. In der linken Hand hält eine Papierrolle, die teils entrollt eine Zeichnung preisgibt. Selbstbewusst blickt er zum Betrachter. Er ist etwas älter als auf dem Familienbildnis (**Kat. Nr. 68, Abb. 60**). Die schwarzen Haare trägt er wallend bis auf die Schultern. Über einem weißen Hemd, das an den Unterarmen hervorlugt, trägt er einen blauseidenen Mantel. Darüber hat er einen samtene, violetten und innen mit Pelz verbrämten Imponiermantel drapiert.

Papierrolle, antike Büste, gelocktes und offenes Haar zeichnen Merian als *virtuoso* aus und stellen ihn in eine Reihe mit den Künstlern der *Iconographie*, wie die Bildnisse von Rubens

⁸⁰²Tacke 2005, S. 79.

⁸⁰³Tacke 2005, S. 80.

⁸⁰⁴Siehe http://www.frankfurt-live.com/front_content.php?idcat=153&idart=29936 (aufgerufen am 12.07.2015);

⁸⁰⁵Allerdings handelt es sich bei der Büste, die die Maler gerne in ihren Bildnissen darstellten, wie seit Anfang des 19. Jahrhunderts bekannt ist, nicht um den bekannten Stoiker, sondern um eine noch immer nicht identifizierte Persönlichkeit. Die irrtümliche Bezeichnung geht auf Fulvio Orsini (1529-1600) zurück, den Antikenkenner und Sekretär der Farnese-Kardinäle. Siehe hierzu Mango 2001, Prinz 1973.

und Andreas van Eertvelt bestätigen.⁸⁰⁶ Merian orientierte sich so an der von van Dyck eingeführten Selbstbildnisikonographie. Einzig der Hausmantel entspricht nicht dem Kanon. Anna Schreurs zufolge symbolisiert dieses Gemälde wie auch andere dieser Zeit vor allem Merians „Begeisterung für die neostoizistische Weltsicht“.⁸⁰⁷ So findet sich auch auf Peter Paul Rubens Gemälde *Selbstbildnis mit Justus Lipsius, Philipp Rubens und Jan Wowerius (bekannt als ‚Die vier Philosophen‘)* von 1611 (Florenz, Palazzo Pitti) im Bildhintergrund in einer Nische die Büste Senecas.⁸⁰⁸ Seneca-Büsten wurden auf den Gemälden zum Symbol einer neuen stoizistischen Weltanschauung, von der sich zahlreiche Künstler und Gelehrte des 17. Jahrhunderts angezogen fühlten. Dieser Neostoizismus, der auf der 1584 von dem flämischen Philologen Justus Lipsius veröffentlichten Schrift »De Constantia« aufbaut, wurde vor allem für „die der konfessionellen Streitigkeiten müden Gebildeten im Norden Europas das Fundament für eine neue Geisteshaltung [...]“.⁸⁰⁹ Bereits Matthäus Merian d. Ä. und sein Kreis waren Neostoiker, wie auch Sandrart, Merians Lehrer, ein begeisterter Anhänger dieser philosophischen Richtung war.⁸¹⁰ Der jüngere Merian erweiterte so die Darstellungsform des *virtuoso* um inhaltliche wie motivische Komponenten.

Das Bildnis entstand um 1650, also in einem Jahr, das einen Wendepunkt in Merians Leben markierte. Sein Vater starb und so kehrte er von seinen Reisen zurück, um die Erbangelegenheiten zu regeln und schließlich den Verlag des Vaters zu übernehmen. Im Ausland hatte er gelernt, dass Künstler in anderen Ländern nicht nur als einfache Handwerker angesehen wurden wie im Reich. Merian kehrte also reich an Erfahrungen, gebildet und von sich selbst aufs höchste überzeugt nach Frankfurt zurück.

In seinem Selbstbildnis zeigte er sich nun als „Mann von Welt“⁸¹¹, der sich wie van Dyck und Rubens prächtig in Szene setzt. Dieser junge Mann wird sich in den nächsten Jahren erfolgreich den Regeln der Zunft widersetzen und nie ein Probestück abgeben.⁸¹² Er stand für eine neue Generation deutscher Künstler, die sich nach Ende des Dreißigjährigen Krieges zu behaupten wussten und den Kampf um ihre Anerkennung als ‚freie‘ Künstler in solchen Bildnissen zum Ausdruck brachten.

Kat. Nr. 70

Dietrich Meyer d. Ä. (1572-1658)/ Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis/Bildnis des Vaters, Öl auf Leinwand 47x 37 cm, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum Zürich Inv. Nr. LM 6766

Literatur: Kat. Mus. Zürich 1996, S. 257, Nr. 708 (vermutliches Selbstbildnis); Kat. Mus Zürich 2007, S. 48 (kein Selbstbildnis);

⁸⁰⁶Siehe Schreurs 2008, S. 57- 61.

⁸⁰⁷Schreurs 2008, S. 58f.

⁸⁰⁸Zu Rubens‘ Rezeption des Seneca siehe Prinz 1973.

⁸⁰⁹Schreurs 2008, S. 57.

⁸¹⁰Siehe Schreurs 2008, S. 58f. Zum Neostoizismus im 17. Jahrhundert siehe auch Oestreich 1989.

⁸¹¹Wüthrich 2007, S. 367.

⁸¹²Bekannt ist, dass der Frankfurter Rat von Merian seit 1660 verlangte, ein Probestück im Rathaus abzuliefern, da dies zur Verleihung des Bürgerrechts notwendig war. Anscheinend konnte sich Merian zeit seines Lebens gegen diese Forderung wehren. Zu den Frankfurter Probestücken siehe Kölsch 2005, S. 159-193.

Kopie: Kunsthaus Zürich, Knellerische Sammlung, Inv. Nr. 1854 (kein Selbstbildnis);

Der Schweizer Radierer, Kupferstecher und Maler Dietrich Meyer d. Ä.⁸¹³ begründete eine Künstlerfamilie, die über ein Jahrhundert das künstlerische Leben in Zürich prägte. Dietrich Meyer wurde als Sohn eines Landvogts und Hafners geboren. Bei einem unbekanntem Meister hatte er die Glasmalerei gelernt, übte sich jedoch auch in anderen künstlerischen Disziplinen. Er war Zürcher Bürger und auch an der Stadtregierung beteiligt. Meyer war wohl hauptsächlich als Porträtist tätig, auch wenn sich kaum Bildnisse aus seiner Hand überliefert haben.

Eines dieser ihm sicher zugeschriebenen Bildnisse wird traditionell als Selbstbildnis (**Abb. 62**) bezeichnet. Das Bildnis diente als Vorbild für Dietrich Meyers Vitenporträt in der *Teutschen Akademie*. Im neuesten Gesamtkatalog des Zürcher Kunsthauses aber wird ein von seinem Sohn Conrad Meyer gefertigtes, identisches Porträt erwähnt, das die Kopie (!) des Bildes im Schweizerischen Landesmuseum sei. Der Katalog schreibt das Porträt nicht mehr Dietrich Meyer zu sondern seinem Sohn Conrad. Demnach würde es sich also nicht um ein Selbstbildnis handeln. Solange das Werk der beiden Meyer jedoch nicht aufgearbeitet ist, bleibt die Zuschreibung unklar.

Das Halbfigurenporträt zeigt einem alten Mann mit ernstem Blick. Das Haar ist schütter, das Gesicht weist zahlreiche Falten auf. Der geteilte Bart fällt auf den großen Mühlsteinkragen, den er zu seinem schwarzen Wams trägt.

Dietrich Meyer zeigte sich hier konventionell im repräsentativen Selbstbildnis. Auf Attribute seines Berufs verzichtete er.

Kat. Nr. 71

Rudolf Meyer (1605-1638), Selbstporträt, 1631, Feder in Schwarz (Kopf und Aufschrift) und Bleistift, 17,7/18,1 x 14,2/14,7 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung (Klebeband O 36 Folio 2a).

Literatur: Matt 1956, S. 26, 38, S. 126; Riether 2002, S. 576-581, Nr. 408;

Der Schweizer Kleinmeister Rudolf Meyer⁸¹⁴ war das dritte Kind des berühmten Zürcher Künstlers Dietrich Meyer d. Ä. Aus seiner Hand sind zwei gezeichnete Selbstbildnisse bekannt. Weiterhin verewigte er sich auf seinem Gemälde des Heiligen Conrad als Assistenzfigur.⁸¹⁵

Die kleine Zeichnung (**Abb. 63**) ist signiert und datiert: *R. Meyer fecit [] in Nürnberg [] JA°. 1631*. Rudolf Meyer zeigt sich in diesem Halbfigurenporträt in Dreiviertelansicht.

⁸¹³Es existiert noch keine monographische Aufarbeitung seiner Werke. Die umfangreichsten biographischen Angaben finden sich bei Riether 2002, S. 9f. Siehe auch Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 255 <http://ta.sandrart.net/-text-476>, aufgerufen am 19.05.2015.

⁸¹⁴2002 veröffentlichte Achim Riether eine umfangreiche Monographie zu den Handzeichnungen des Schweizer Künstlers. Siehe Riether 2002.

⁸¹⁵Siehe hierzu Riether 2002, S. 579, Anm. 771; 772. Dort finden sich weitere Hinweise zu möglichen Selbstbildnissen in der Assistenz.

Allerdings ist nur der Kopf detailliert ausgeführt, der Rest des Körpers skizziert. Das Gesicht leicht nach rechts gewandt sucht er den Blickkontakt zum Betrachter. Es ist das Gesicht eines Mannes in seinen besten Jahren. Die rechte Hand auf die Hüfte gestützt, hält er in der linken Hand Pinsel und Palette. Das Haar trägt er offen und kinnlang und nach außen gewellt. Ein prächtig gezwirbelter Schnurrbart sowie der spitz zulaufende Kinnbart verleihen ihm ein modisches Aussehen. Sein Wams schmückt ein breiter Spitzenkragen.

Bereits Riether vermutete, dass es sich um eine detaillierte Skizze zu einer späteren, nicht ausgeführten Radierung handelt.⁸¹⁶ Geplant war wohl ein repräsentatives Selbstbildnis, auf dem er sich stolz als Maler zeigt.

Als Meyer dieses Selbstbildnis zeichnete, war er gerade 26 Jahre alt. Er hatte seine Ausbildung vier Jahre zuvor abgeschlossen und war nun auf der von der Zunft vorgeschriebenen Wanderschaft, die ihn bereits nach Frankfurt in das Atelier Merians d. Ä., einst Schüler seines Vaters, geführt hatte. 1631, zum Zeitpunkt der Entstehung des Selbstbildnisses, befand er sich, wie der Meyerischen Familienchronik zu entnehmen ist, bei dem Nürnberger Maler, Gemäldehändler und Goldschmied Johann Hauer (1586-1660)⁸¹⁷, wo er zahlreiche wichtige Kontakte mit anderen Künstlern seiner Zeit wie etwa Michael Herr (**Kat. Nr. 37, Abb. 35**) und Matthäus Merian d. Ä. schloss.⁸¹⁸ 1632 kehrte er nach Zürich zurück und heiratete dort. Größere und bedeutende Aufträge konnte er in seinem kurzen noch verbleibenden Leben nicht mehr gewinnen. Leider lebte Rudolf Meyer nicht lange. Er verstarb bereits 1638 mit nur 33 Jahren. Seine Gesundheit war seit langem angegriffen, die großen Entbehrungen während des Dreißigjährigen Krieges, als er sich im Alten Reich aufgehalten hatte, hatten ihn schwer angegriffen. Die genaue Todesursache kennen wir aber nicht.

Kat. Nr. 72

Rudolf Meyer (1605-1638), Selbstbildnis, 1631, 173/176 x 139/141 mm, Feder in Braun, Korrekturen in schwarzer Feder, hellgrau laviert, Zürich, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung (Klebeband O 36, Folio 2b).

Literauswahl: Riether 2002, S. 581f., Nr. 409;

Rudolf Meyer fertigte neben der unvollendeten Selbstbildniszeichnung (**Abb. 64**) von 1631 im selben Jahr eine wohl dazugehörige detaillierte Kopfstudie an. So ist nur der Kopf ausgearbeitet. Die kostbare Kleidung, der Spitzenkragen und die brokatverzierte Jacke sind lediglich skizziert. Schulterlanges Haar rahmt sein Gesicht. Markant sind der gezwirbelte Schnurrbart, sowie der Spitzbart. Achim Riether sieht hier eine „ungeschönte Selbstbetrachtung.“⁸¹⁹ So wird keine Falte oder Unebenheit im Gesicht verschwiegen. Tränensäcke liegen unter den Augen. Sein Blick wirkt melancholisch. Er starrt in die Leere.

⁸¹⁶Siehe Riether 2002, S. 577.

⁸¹⁷Zu Hauer siehe Tacke 2001d, S. 434-438.

⁸¹⁸Zu den künstlerischen Beziehungen von Michael Herr, Matthäus Merian d. Ä. und Rudolf Meyer siehe Riether 1991.

⁸¹⁹Riether 2002, S. 582.

Meyers Selbstbildnis wirkt wie das Bildnis eines kranken Mannes. Nur sieben Jahre nach diesem Selbstbildnis starb er viel zu früh mit nur 33 Jahren.

Kat. Nr. 73

Rudolf Meyer (1605-1638), Selbstbildnis, verschollen.

Provenienz: im Besitz von Johann Caspar Füssli;

Literatur: Füssli 1769, Bd. 1, S. 187; Riether 2002, S. 761, G5;

Das in Öl gemalte Bildnis, das noch Füssli besaß und beschrieb, muss heute als verschollen gelten. Füssli äußert sich zum Stil des Ölgemäldes, „in Rembrandt’s Geschmack“⁸²⁰, nicht aber zur Ikonographie des Werkes.

Kat. Nr. 74

Rudolf Meyer (1605-1638), Selbstbildnis, verschollen.

Literatur: Riether 2002, S. 761, G6;

Riether äußerte die Vermutung, dass es sich hierbei um das in **Kat. Nr. 73** beschriebene Gemälde handeln könne.

Kat. Nr. 75

Rudolf Meyer (1605-1638), Selbstbildnis, verschollen.

Provenienz: im Besitz von Johann Rudolf Rahn;

Literatur: Riether 2002, S. 762, G7;

Johann Rudolf Rahn, der 1882 die ersten kunsthistorischen Arbeiten zu Meyer verfasste, besaß nach eigenen Angaben ein Selbstbildnis Meyers in Öl. Leider fügte er seiner Abhandlung keine Abbildung bei, so dass nicht mehr genau geklärt werden kann, ob wirklich Meyer dargestellt war. Jedenfalls gilt es heute als verschollen.

Kat. Nr. 76

Rudolf Meyer (1605-1638), Tod und Maler (Selbstbildnis), 1626, Feder in Braun, grau laviert, 12,5/12,7 x 9,9/9,4 cm (Blatt), Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung früher: Klebeband O 36, Folio 43f., jetzt Inv. Nr. Inv. Nr. Z.A.B.2171.

Literatur: Riether 1991, S.40; Riether 2002, S. 342, Nr. 248;

⁸²⁰Riether 2002, S. 761.

Rudolf Meyers bekanntestes Werk ist der Totentanz, auch Sterbensspiegel⁸²¹ genannt. Die Darstellungsform des Totentanzes bezeichnete zunächst die Darstellung eines Reigens zwischen dem Tod und den Menschen. Aus diesem Tanz holt der Tod einzelne Vertreter der verschiedenen Berufe, Stände und Altersklassen zu sich. Im 16. Jahrhundert entwickelten sich aus diesem Tanz Einzelszenen, die sich vor allem für die Verbreitung im Buchdruck eigneten.⁸²²

Auch Rudolf Meyer beschäftigte sich mit dem Thema Tod. Bereits 1626 fertigte er erste Zeichnungen für einen Totentanz an. Er plante wohl ein druckgraphisches Werk.⁸²³ Vier Jahre später starb er jedoch bereits und konnte seinen Totentanz nicht mehr veröffentlichen. Sein Bruder Conrad, der mittlerweile bei ihm arbeitete, übernahm diese Aufgabe, vollendete ihn und brachte ihn schließlich nach Schwierigkeiten mit der Zensur 1650 heraus. Der Totentanz gilt heute als das „wohl schönste Schweizer Buch des Barock.“⁸²⁴

Traditioneller Weise beinhaltet der Totentanz⁸²⁵ auch eine Szene *Tod und Maler*. Rudolf und Conrad Meyer fertigten hierfür unterschiedliche Fassungen mit Vorzeichnungen an. Allein Rudolf Meyer zeichnete eine Vielzahl dieser Szenen an. Da sich diese inhaltlich gleichen, wird stellvertretend die älteste vorgestellt (**Abb. 65**).

Ein Maler sitzt in seinem Atelier vor der Staffelei. Er trägt Wams mit Mühlsteinkragen sowie Kniebundhose. Die Haare sind kurz. Nach der Mode trägt er Ziegen- und Schnurrbart. In der linken Hand hält er Pinsel und Palette. Er arbeitet gerade an einem Porträt, bei dem Haar- und Barttracht vermuten lassen, dass es sich um ein Selbstbildnis handelt. Oben auf der Staffelei steht eine Sanduhr. Der Maler ist nicht allein. Zwei Skelette sind mit ihm im Atelier. So steht ein Skelett links von ihm an der Staffelei. Es betrachtet das Bild und weist mit dem Finger darauf. Das zweite Skelett hinter dem Maler steht an einem Tisch und reibt Farben.

Es war ein beliebtes Motiv, sich selbst beim Totentanz darzustellen.⁸²⁶ Zahlreiche Künstler vor und nach Meyer taten es ihm gleich, so Jakob Hiebeler (Füssen, St. Mang).

Es finden sich Parallelen zum Prediger-Totentanz des Malers Hans Klauber auch *Großbasler Totentanz* genannt, wo der Gehilfe des Todes ebenfalls Farben reibt.⁸²⁷ „In den Zügen des

⁸²¹Der ausführliche Titel lautet: *Sterbensspiegel/ das ist sonnenklare Vorstellung menschlicher Nichtigkeit durch alle Ständ' und Geschlechter: vermitlest 60. dienstlicher Kupferblättern/ lehrreicher Überschriften/ und beweglicher zu vier stimmen außgesetzter Todtengesängen / Vor disem angefangen Durch Rudolffen Meyern S. von Zürich, Zürich [Konrad Meyer/Johann Jakob Bodmer] 1650.*

⁸²²Die Literatur zu Totentänzen ist unüberschaubar. Auf die breite Forschungsdiskussion zu diesem Thema, seinen Ursprüngen und Ausformungen wird hier verzichtet. Siehe umfassend Warda 2011. Zum Totentanz der Gebrüder Meyer (*Die menschliche Sterblichkeit unter dem Titel Todten-Tanz, in LXI. Original-Kupfern, von Rudolf und Conrad Meyern, berühmten Kunstmahlern in Zürich, abermal herausgegeben; nebst neuen, dazu dienenden, moralischen Versen und Ueberschriften. Hamburg und Leipzig 1759*) siehe vor allem Ströle Jegge 1999.

⁸²³Der Totentanz von 1626 befindet sich im Kunsthaus Zürich, siehe hierzu Riether 2002, S. 326-351. Eine weitere zeichnerische Auseinandersetzung folgte 1634. Diese Zeichnungen befinden in St. Gallen in der Kantonsbibliothek (siehe hierzu Riether 2002, S. 351-462). Vergleicht man Conrad Meyers Zeichnungen mit Rudolf Meyers Zeichnungen, so kann rekonstruiert werden, wieweit Conrad Meyer auf Entwürfe des Bruders zurückgreifen konnte.

⁸²⁴Riether 2003, S. 41.

⁸²⁵Da sowohl Rudolf Meyer als auch Conrad Meyer mehrere zeichnerische Versionen anfertigten existiert eine Vielzahl von Szenen *Tod und Maler*.

⁸²⁶Zur Tradition der Selbstdarstellung im Totentanz siehe Adolph 1993, S. 91-106.

⁸²⁷Riether 2002, S. 342.

jugen Mannes meint man die Rudolf Meyers wiederzuerkennen, der intensive Blick aus dem Bild spricht gleichfalls für ein Selbstporträt“,⁸²⁸ schrieb Riether.

All diesen Darstellungen ist die gleiche Gelassenheit angesichts des Todes gemein. Keine Angst ist spürbar, da der Tod die Erlösung vom irdischen Leiden bringt. So ist auch Meyer unerschrocken. Nach Riether weist das Selbstbildnis auf der Staffelei auf „die narzisstische Eitelkeit“⁸²⁹ Meyers hin. Meyer ist umgeben vom Tod, der sich gleich zweimal zeigt. Aber er stellt ihm sein Selbstbildnis entgegen. Auch wenn er sterben wird, sein Werk und das von ihm geschaffene Selbstbildnis werden die Zeiten überdauern. So wird er den Tod besiegen.

Kat. Nr. 77

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis mit Totenschädel, 1647, Feder in Schwarz, 13,3 x 10,7 cm, Zürich, Kunsthhaus Zürich, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 1329, Schachtel N 15 A 1.

Literatur: Riether 2002, S. 421 Anm. 305;

Der Schweizer Kupferstecher Conrad Meyer war der jüngere Bruder von Rudolf Meyer, bei dem er auch seine Lehre absolvierte. 1638 trat er seine Gesellenwanderung an, die ihn zunächst nach Bern zu Joseph Werner d. J. (**Kat. Nr. 120-122**) führte und 1640 schließlich nach Frankfurt am Main zu Matthäus Merian d. Ä., zu dem die Familie Meyer noch gute Kontakte pflegte, hatte dieser doch seine Lehre bei Conrads Vater Dietrich Meyer absolviert. 1642 reiste er nach Augsburg, wo er ein halbes Jahr bei Raphael Custos arbeitete, bevor er reich an Erfahrungen in die Heimat zurückkehrte. 1649 heiratete er in Zürich Susanna Murer. Hier brachte er zahlreiche Bücher heraus, arbeitete erfolgreich als Porträtist und wurde einer der führenden Künstler der Stadt.⁸³⁰

Von Conrad Meyer ist eine Vielzahl an Selbstbildnissen bekannt. Bei den meisten handelt es sich um gezeichnete Selbstporträts.

Dieses Selbstbildnis (**Abb. 66**) fertigte Conrad Meyer wahrscheinlich als Vorlage für einen Kupferstich. Auf dem hochformatigen Blatt ist ein konkav gebogener, barocker Sockel zu sehen. Dieser trägt ein rundes Medaillon mit dem Konterfei Conrad Meyers. Im Rahmen steht die Inschrift: *Conr: Meyer. Fecit. A. ° 1647, auf dem Sockel Conrad Meyer [] Thuricens[is]. Pictor Exim[ius].*⁸³¹

Das Brustbild zeigt Meyer in Dreiviertelansicht, den Kopf nach rechts zum Betrachter gewandt. Das Gesicht ist das eines knapp 30-jährigen Mannes. Das Haar trägt er kurz mit Seitenscheitel. Schnurr- und Ziegenbart trägt er nach der aktuellen Mode kurz. Sein Wams hat

⁸²⁸Riether 2002, S. 419.

⁸²⁹Riether 2002, S. 432.

⁸³⁰Es fehlt noch an einer monographischen Auseinandersetzung. Eine guten Überblick über sein Leben und eine Einschätzung seiner Arbeit siehe Ströle Jegge 1999, vor allem: S. 15-27. Meyer verfasste zudem eine eigene Familienchronik, auf der die heutigen Biographien beruhen. Siehe hierzu Riether 2002, S. 785-788. Auch ist eine Reihe von Skizzenbüchern von Conrad Meyer erhalten, deren Auswertung sicherlich Neues zu Leben und Werk liefern dürfte.

⁸³¹Deutsche Übersetzung: Conrad Meyer hat dies im Jahr 1647 gemacht. Conrad Meyer Bürger von Zürich, außerordentlicher Maler.

geschlitzte Ärmel und einen Batistkragen. Die linke Hand auf die Brust gelegt, hält er in der rechten einen Totenkopf.

Meyer reiht sich hier in die Darstellungstradition des *memento-mori* ein. So findet sich der Totenschädel als Symbol der Vergänglichkeit häufig auf Selbstbildnissen, so auch auf dem 1640 von Jan Miese Molenaer (um 1610-1668) geschaffenen Selbstporträt (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Augsburg).⁸³²

Das Symbol der Vergänglichkeit mahnt den Betrachter des Bildes: Wie ich wirst auch du sterben! Aber Meyer, der sich selbst ein Denkmal setzte, trotzte dem Tod!

Kat Nr. 78

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis mit Totenschädel, Stammbuchblatt für Hans Heinrich Hanner, 1649, Feder in Schwarz auf Pergament, 7 x 10,9 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Schloss Georgium, Inv. Nr. B XI/18.

Literatur: Riether 2002, S. 421, Anm. 305.

Das Selbstbildnis (**Abb. 67**), mit dem sich Meyer im Stammbuch des heute unbekanntes Hans Heinrich Hanner verewigte, ist eine Variation des in Kat. Nr. 77 beschriebenen Selbstbildnisses. Der Aufbau des Stammbuchblatt ist typisch. So finden sich neben dem Selbstbildnis eine Widmung an den Halter des Stammbuches sowie ein kurzer Text.

Das Blatt im Querformat zeigt links in einem Medaillon das Selbstbildnis Conrad Meyers. Ruhig und gelassen schaut er zum Betrachter. Sein junges Gesicht zieren Schnurr- und Spitzbart. Das Haar trägt er recht kurz mit Locken. Bekleidet ist Meyer mit einem Wams und Mühlsteinkragen. Unter den aufgeschlagenen Manschetten des Wamses lugt das Hemd hervor. Die linke Hand hat er als Verweis auf sein *ingenium* auf die Brust gelegt. In der Hand hält er einen Totenschädel.

Rechts oben findet sich ein dreizeiliger Text mit einem Auszug aus Psalm 90 [90,12]⁸³³: *Lehr uns daß wir unsere tag zellind [] und weyßlich zu Hertzen fassind. [] Psalm 90.*⁸³⁴ Unten rechts steht die mehrzeilige Widmung *Dem Ehrn und Tugend [] liebenden Jüngling, [] H. Hanß Heinrich Hanner [] Macht diß Zu gudther gedcht [] uns in Zürich deen 8 tag [] Mertz A. ° 1649. [] Conradt Meyer.*⁸³⁵

Meyer erinnert hier den Stammbuchhalter mit diesem Blatt an die Vergänglichkeit. Den Vanitas-Gedanken unterstreicht er mit einem Psalm, der zu dieser Zeit Bestandteil des Zürcher Grabgebets⁸³⁶ war.

⁸³²Zu dieser Darstellungstradition siehe Adolph 1993, S. 90-110.

⁸³³Siehe ZÜRCHER BIBEL 1531: Die gantze Bibel, der vrsprüngliche Ebraischen und Griechischen waarheyt ... Zürich 1983 = Faksimile Zürich 1531.

⁸³⁴Lehr uns, dass wir unsere Tage zählen und weislich zu Herzen fassen.

⁸³⁵Transkription siehe Riether 2002, S. 421, Anm. 305.

⁸³⁶Siehe hierzu Ehrensperger 1999.

Kat Nr. 79

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis, Stammbuchblatt für Rudolf Simmler, 1652, Feder in Schwarz auf Pergament, 9,2 x 13,3 cm, Zürich, Zentralbibliothek Zürich, Conrad Meyer, Schachtel 1.

Literatur: Riether 2002, S. 421, Anm. 306;

Drei Jahre später 1652 zeichnete Meyer ein Selbstporträt in das Stammbuch des unbekanntes Rudolf Simmler. Der Aufbau des Blattes gleicht dem des drei Jahre älteren Blattes in Hans Hanners Stammbuch (**Kat. Nr. 78**).

Das querformatige Stammbuchblatt (**Abb. 68**) zeigt ein Medaillon mit Selbstbildnis Meyers in Dreiviertelansicht mit Wams und Spitzenkragen. Haar- und Barttracht sind identisch mit dem früheren Selbstbildnis von 1649, nur ist der Bart etwas dichter. Den Kopf neigt er weiter nach vorne. Sein Blick ist ruhig. Die linke Hand hält Meyer als Zeichen seines *ingeniums* vor die Brust. In der rechten hält er ein ovales Gemälde mit einer Darstellung der ehernen Schlange. Im breiten Rahmen des Medaillons steht *Der Wahre Glaub an Jesum Christ. Des alten Adam Tödung ist. Rechts oben steht ein Vers aus Psalm 90 zu: Herr lehr uns sterben, weil [] wir leben [] auf daß wir leben, weil wir [] sterben. Unten rechts findet sich die Widmung Zu gutem angedächtnis macht diß [] dem Kunst und Tugend lieben [] ... Rudolf Simmlern⁸³⁷ in Zürich [] den 4. Merts A. ° 1652. [] Conradt Meyer.*

Meyers Selbstbildnis versinnbildlicht mehrere theologische Grundeinstellungen. So ist die ehernen Schlange Sinnbild für den Erlösungstod Christi,⁸³⁸ steht aber auch symbolisch für die Rechtfertigung von Bildern.⁸³⁹ Meyer hatte im „orthodox-bilderfeindlichen Zürich“⁸⁴⁰ wiederholt Probleme mit der Zensur, da seine erbauungsliterarischen Schriften anders als in Zürich üblich mit Bildern versehen waren. So war sein *Sterbensspiegel* von der Zensurbehörde mehrfach zurückgehalten worden. Allerdings waren sich sogar die Mitglieder untereinander uneins.

Die Darstellung der ehernen Schlange ist bei Meyer eindeutig als Protest gegen das Bildverbot zu deuten. Letztlich aber gelang es Meyer, „das Bild als neues Medium zur Vermittlung christlicher Inhalte“ einzuführen.⁸⁴¹

⁸³⁷Nach Angaben der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich könnte es sich bei Rudolf Simmler um den in Zürich als Radierer und Buchillustrator tätigen Rudolf Simmler handeln. Siehe http://opac.nebis.ch/F?func=direct&local_base=NEBIS&doc_number=010443700 (aufgerufen am 30.06.2015).

⁸³⁸Siehe hierzu Ursula Diehl, Ruth Matthaes, Eherne Schlange, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1956), Sp. 817–837; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89516>> [26.02.2015].

⁸³⁹Das Motiv der ehernen Schlange kann unterschiedlich gedeutet werden. Gegner wie Befürworter des Ikonoklasmus nutzten es. Im Buch Numeri (21,6-9) wird von der Errichtung der ehernen Schlange durch Moses berichtet. Diese sollte die Israeliten in der Wüste vor Giftschlangen schützen. Später wurde diese Schlange unter der Herrschaft des Hiskija zerstört, da die Israeliten ihr zwischenzeitlich Rauchopfer darbrachten, was dem Glauben widersprach. (2 KG 18,4). Die ehernen Schlange war einem Kultbild gleich verehrt worden und musste deshalb zerstört werden. Die Befürworter des Ikonoklasmus sahen hier einen Beweis, dass Bilder missbraucht würden und darum zerstört werden mussten. (Siehe hierzu Iserloh 1974). Paracelsus und Johannes Eck sahen in der ehernen Schlange aber keinen Grund, auf Bilder zu verzichten, da Gott selbst die Aufstellung der Schlange veranlasst hatte, obwohl er doch das Bilderverbot ausgesprochen hatte. Auch wies Paracelsus darauf hin, dass es sich bei der Schlange um ein positiv konnotiertes Symbol handele, stehe es doch für das Kreuz, sodass ein Bilderverbot nicht grundsätzlich sinnvoll sei. (siehe hierzu Gause 1993, besonders: S.148-156).

⁸⁴⁰Ströle Jegge 1999, S. 297.

⁸⁴¹Zur Aufarbeitung der Zensurprotokolle bezüglich des Sterbensspiegels siehe Ströle Jegge 1999, hier: S. 295.

Möglicherweise ist der Spruch im Rahmen des Medaillons ein ‚Glaubensbekenntnis‘. Es scheint, als zeige sich Meyer hier versteckt als Anhänger der spirituellen Glaubensgemeinschaft der Arndtianer. Diese von dem Theologen Johann Arndt (1555-1621) ins Leben gerufene Glaubensrichtung basiert auf dessen *Vier Bücher vom wahren Christentum*. Arndt vertrat gegenüber der protestantisch-helvetischen Prädestinationslehre eine gegensätzliche Auffassung. Der Sündenfall sei „kein einmaliges Ereignis, sondern ein Prozess, ein alltäglich wiederkehrendes Ereignis im Ungehorsam gegen Gott. Aber durch Buße, die Menschwerdung Christi und ein gottgefälliges Leben könne der Mensch den alten Adam in sich immer wieder aufs Neue töten.“⁸⁴²

Meyers expliziter Verweis auf die Tötung Adams und den wahren Glauben kann nur im Sinne Arndts verstanden werden. Meyer kam erwiesenermaßen mit Arndts Schriften in Frankfurt in der Werkstatt des alten Merian in Kontakt, da dieser Arndts Schriften verlegte.⁸⁴³ Dies wirft einen völlig neuen Blick auf den Schweizer Maler, der wohl wie so viele Zürcher eine Erneuerung des Glaubens herbeisehnte.

Kat. Nr. 80

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis, um 1649-55, Schwarze und Weiße Kreide auf graubraunem Papier, 27,4 x 23,2 cm, Zentralbibliothek Zürich, Inv. Nr. Conrad Mayer ZEI 1.0165.001.

Literatur: Kat. Ausstl. Zürich 1984, S. 61f, Nr. 41; Birnfeld 2009, S. 248;

Um 1649⁸⁴⁴ fertigte Conrad Meyer diese außerordentlich gelungene Skizze (**Abb. 69**) wohl als Vorstudie zu einem nicht bekannten Gemälde. Das Gesicht ist fein und detailliert ausgearbeitet. Auf die Ausarbeitung der Kleidung aber verzichtete er, auch der Hut ist nur skizziert. Seinen Kopf nach rechts geneigt wendet er sich dem Betrachter zu und blickt zu ihm beobachtend und auffordernd mit hochgezogener linker Augenbraue. Leicht gewellte Haare rahmen das Gesicht bis auf Schulterhöhe ein. Kinnbart und kunstvoller Oberlippenbart geben dem Gesicht modische Akzente.

Diese Zeichnung wird traditionell das gezeichnete Bildnis seiner Frau Susanna (Zentralbibliothek Zürich, Inv. Nr. Conrad Mayer ZEI 1.0165.002) zugeordnet. Beide Blätter sind annähernd gleich groß und korrespondieren inhaltlich wie formal miteinander. Meyer plante, so die gängige Forschung, wohl ein klassisches Doppelbildnis oder „zwei korrespondierende Einzeltafeln“.⁸⁴⁵ Das perfekt und fein gezeichnete Gesicht überragt durch realistische Nähe und überzeugt von der herausragenden Beobachtungsgabe und Technik Meyers.

⁸⁴²Zu den Arndtianern siehe Bütikofer 2009, S. 125-218.

⁸⁴³Siehe dazu Ströle Jegge 1999, S. 18f.

⁸⁴⁴Die Zeichnung ist nicht datiert. Man nimmt aber an, dass sie in den ersten Ehejahren entstand. Meyer heiratete 1649 Susanna Murer. Siehe Birnfeld 2009, S. 248.

⁸⁴⁵Birnfeld 2009, S. 248.

Kat. Nr. 81

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis, um 1665, Öl auf Leinwand, 49 x 41 cm, Kunsthaus Zürich, Knellersche Sammlung, 1854. Inv. 200.

Literatur: Kat. Mus. Zürich 2007, S. 50;

Das hochformatige Gemälde (**Abb. 70**) zeigt einen Mann im Brustbild vor wolkenverhangenem Himmel. Von der linken oberen Ecke wölbt sich ein roter Vorhang. Meyer wendet den Kopf nach rechts zum Betrachter und schaut zu ihm mit freundlichem Blick. Der Mund, den er zu einem leichten Lächeln verzogen hat, wird von einem Schnurr- und Ziegenbart gerahmt. Das braune Haar trägt er schulterlang. Das schief sitzende, modische Barett passt zum schwarzen an den Armen geschlitzten Wams mit breitem, fein ausgearbeitetem Spitzenkragen. Mit der linken Hand hält er einen mit einer silbernen Brosche geschmückten Pelzmuff fest.

Ein Vergleich mit den gesicherten Bildnissen Conrad Meyers (**Kat. Nr. 77-79, Abb. 66-68**) zeigt die identische Augen- und Nasenform. Auch Bart- und Haartracht gleichen sich, sodass es sich eindeutig um Conrad Meyer handelt.

Meyer zeigt sich hier auf einem repräsentativen Selbstbildnis. Brosche, Muff und Vorhang weisen auf eine gehobene Stellung hin. Es ist ein typisches Selbstbildnis als Ausdruck des Wunsches nach Nobilitierung.

Kat. Nr. 82

Conrad Meyer (1618-1689), Dreysig Jahr: aus: Nutzliche Zeitbetrachtung, 1675, Kupferstich und Radierung, 23, 3 x 13,3 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. CMeyer AB 3.72.

Literatur: Kat. Ausstl. Braunschweig 2002, S. 15f (Horky); Hofner-Kulenkamp 2002, S. 197f; Riether 2002, S. 421; Birnfeld 2009, S. 112f;

Conrad Meyer betätigte sich auch auf dem Feld der Erbauungsliteratur. 1675 publizierte er das Werk »Nutzliche Zeitbetrachtungen«. In diesem durchschritt er ein Menschenleben in Zehnjahresabschnitten und gab Ratschläge für ein christliches Leben.⁸⁴⁶

Auf der Illustration ‚*Dreysig Jahr*‘ (**Abb. 71**) zeigt er sich im Kreis seiner Familie im Atelier bei der Arbeit an einem Gemälde umgeben von Gegenständen christlicher Symbolik. So steht hinter der Staffelei ein Altar mit einem Kruzifix, um das sich eine eherne Schlange windet sowie eine aufgeschlagene Bibel, die an einen Totenkopf lehnt. Rechts und links des Kruzifixus stehen die beiden Gesetzestafeln. Meyer sitzt in seiner bürgerlichen Tracht auf einem Hocker vor seiner Staffelei und wendet den Kopf zum Betrachter. Er arbeitet an einem großformatigen Bild mit Adam und Eva. Hinter dem Maler sitzt seine Frau in einem Lehnstuhl und stillt ihr jüngstes Kind. Ihren Kopf wendet sie zu ihrem Sohn neben ihr. Über den Köpfen der ganzen Familie öffnen sich die Wolken. Ein geflügelter Putto im

⁸⁴⁶Siehe hierzu das Faksimile Meyer 1981.

Strahlenkranz erscheint der Familie und rollt ein Spruchband aus, auf dem der Beginn des Psalms 128 steht: *Wol dem der den HERREN forchtet und/auf seinen Wegen gehet: du wirst dich nehren deiner Hände arbeit. Wol dir.*

Meyer arbeitet hier an einem religiösen Gemälde, auf dem Adam auf dem Feld arbeitet und Eva ihr Kind stillt. Deshalb sieht Horký den Stich in der Tradition *Künstlerselbstbildnisse als hl. Lukas*.⁸⁴⁷ Traditionell arbeitet der hl. Lukas jedoch an einem Marienbildnis. Eher ist hier der Typus des Künstlers bei der Arbeit⁸⁴⁸ zu sehen, den Meyer um theologische Inhalte bereicherte. So korrespondiert die Darstellung der Familie mit der biblischen Szene um Adam und Eva auf der Staffelei. Die eiserne Schlange ist wie bei Eck und Paracelsus als Symbol der Rechtfertigung zu deuten. Dies ist ein versteckter Hinweis zur Rechtfertigung von bildlichen Darstellungen.

Kulenkamp vermutete, dass das Selbstbildnis auf eine Zeichnung von ca. 1652 zurückginge. Leider erwähnte sie nicht welche.⁸⁴⁹ Ihrer Ansicht nach stellt das Bildnis eine Auseinandersetzung mit dem Thema „Urfamilie“⁸⁵⁰ dar. Mit seiner Arbeit als Maler nährte er die Familie, so wie Adam seine Familie als Bauer ernährte. Vor allem aber sei es die Gottesfurcht, wie der zitierte Psalm 128 ausgedrückt, die der Familie das häusliche Glück beschert.⁸⁵¹

Meyers Selbstbildnis zeigt die ‚alte Familie‘, die in der ‚neuen Familie‘ aufgeht. Das Bildnis ist aber gleichzeitig Rechtfertigung seines Malerberufs und will seine Existenzberechtigung gegenüber den Ikonoklasten unter den Zürcher Gläubigen aufzeigen. So verbirgt sich hinter einer anscheinend harmlosen religiösen Szene die ganze Dramatik der religiösen Auseinandersetzungen der Zeit.

Kat. Nr. 83

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstporträt, 1660, schwarze und weiße Kreide auf graublauem Papier, Bild und Blatt 27,5 x 22 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Meyer Conrad ZEI 1.0016.018 Pp.

Literatur: Widmer 1978, Kapitel XII (nur Abb.); Riether 2002, S. 421, Anm. 306

Das hochformatige Blatt (**Abb. 72**) zeigt Meyer im Brustbild. Neben seinem Gesicht ist in brauner Feder notiert *Conrad Meyer ist / Geboren den 8.Tg. O[ct]obris 1618 / Gezeichner d. 2. Tg 9 [Novem]bris 1660.*

Den Körper im Profil, wendet er den Kopf zum Betrachter. Sein Blick ist fest und wach. Das fast schulterlange, schon etwas schütterere Haar trägt er an der Seite gescheitelt. Die Wangen sind leicht eingefallen. Leichte Tränensäcke und ausgeprägte Nasolabialfalte lassen ihn nicht mehr ganz so jung erscheinen. Ein breiter Schnurrbart, sowie ein Kinn- und Ziegenbärtchen zieren seine Mundpartie.

⁸⁴⁷Kat. Ausstl. Braunschweig 2002, S. 15f;

⁸⁴⁸Siehe hierzu Kapitel 3.3.

⁸⁴⁹Hofner-Kulenkamp 2002, S. 197.

⁸⁵⁰Ebenda.

⁸⁵¹Ebenda.

Ist das Gesicht sorgfältig und fein ausgearbeitet, so ist das Gewand nur angedeutet. Die detailliert ausgeführte, qualitativ hochwertige Skizze könnte als Vorzeichnung für ein heute (noch) nicht bekanntes Gemälde oder einen Kupferstich gedient haben.

Kat. Nr. 84

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstporträt, um 1670, schwarze und weiße Kreide auf graublauem Papier, Bild 15,4 x 12,8 cm, Blatt 20,2 x 14,5 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Meyer Conrad ZEI 1.0016.003 Pp.

Literatur: unpubliziert;

Das hochformatige Blatt (**Abb. 73**) zeigt das Porträt Conrad Meyers. Darunter findet sich in einer Textzeile die Beschriftung in brauner Feder *Conrad Meyer Pictor Tig.* (zu Deutsch *Conrad Meyer Züricher Maler*).

Meyer zeigt sich in Halbfigur, den Kopf zum Betrachter gewandt. Haar- und Barttracht gleichen früheren Selbstbildnissen. Er trägt ein Wams mit kleinem Kragen, darüber einen Imponiermantel. Die linke Hand liegt auf der Brust. Sein Blick ist ernst und würdevoll. Fast spurlos scheinen die zehn Jahre an ihm vorübergegangen zu sein. Er wirkt nur ein wenig gealtert. Es ist das Selbstbildnis eines selbstbewussten Mannes voller Schaffenskraft. Die Zeichnung könnte als Vorlage für einen nicht bekannten oder nicht ausgeführten Stich angefertigt worden sein.

Typologisch zeigt er sich als klassischer *virtuoso* im van Dyckschen Sinne mit genialer Kopfwendung und Imponiermantel.

Kat. Nr. 85

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis, 1675, Feder und Pinsel in schwarz, grau laviert, Bild 11,2 x 9,5 cm, Unterlage 12,8 x 9,7 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Meyer Conrad ZEI 1.0016.006 Pp.

Literatur: Weber 1975, S. 146, Abb. 116; Riether 2002, S. 421, Anm. 306;

Das hochformatige Blatt (**Abb. 74**) zeigt ein Porträt Conrad Meyers mit einer Textzeile darunter. Das in vier Teile zerrissene Blatt wurde auf ein anderes Blatt neu aufgeklebt. Unten auf der Unterlage wurde das Blatt von zweiter Hand mit dem Namen des Porträtierten *Conrad Meyer*. bezeichnet.

Die Zeichnung zeigt Meyer im Halbfigurenporträt. Bruchstellen verlaufen horizontal und vertikal über das Porträt. Dieses zeigt Meyer den Blick zum Betrachter gewandt. Fältchen um die Augen sowie der hochgezogene Mundwinkel suggerieren ein schelmisches Lächeln. Sein Gesicht ist gegenüber den früheren Selbstbildnissen gealtert, die Falten sind ausgeprägter. Noch immer trägt er Schnurr- und Kinnbart. Über sein dunkles Wams hat er einen

Imponiermantel kunstvoll um den Körper drapiert. Auffällig ist der Mühlsteinkragen, der zu dieser Zeit eigentlich nicht mehr in Mode war. Neben dem Kragen findet sich der handschriftliche Vermerk *Philip[er]: 1.21*. Meyer zitiert hier eine Stelle aus der Bibel: „Denn das Leben ist für mich Christus, und das Sterben Gewinn.“⁸⁵²

Das um 1675 gefertigte Selbstbildnis entstand, so vermutet Riether, wohl in Zusammenhang mit dem Bildnis, das Conrad für die *Teutsche Academie* „radierte“.⁸⁵³ Ein Vergleich mit dem Porträt in Sandrarts Werk (**Kat. Nr. 86**) zeigt jedoch, dass es nicht dasselbe Porträt ist. So ist der Blick Meyers beim gestochenen Porträt wesentlich formeller, beim gezeichneten wirkt Meyer wesentlich freundlicher und offener. Die Zeichnung ist also durchaus eigenständig. Auch hier offenbart sich Meyer durch das Bibelzitat wieder als frommer Christ.

Kat. Nr. 86

Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis 1675, Kupferstich, in: Miscellantafel mit Porträts Schweizer Künstler (TA 1675, Tafel FF).

Literatur: Riether 2002, S. 421, Anm. 306; Vitenporträt Conrad Meyer (TA 1675, Tafel FF) <http://ta.sandrart.net/-artwork-2590> (24.11.2015);

Auf der *Miscellantafel mit Porträts Schweizer Künstler* in der *Teutschen Academie* von 1675 befinden sich sechs Porträts in achteckigen Rahmen. Jedes dieser Brustbildnisse ist rechts und links des Rahmens mit den Lebensdaten des Dargestellten beschriftet. Eine Ausnahme bildet das 6. Bildnis rechts unten. Es zeigt, wie aus der Beschriftung hervorgeht, Conrad Meyer (Abb. 75). Neben seinen Lebensdaten findet sich dort zusätzlich der Hinweis ‚fecit‘.

Bislang ist nicht gesichert, wer die Vorlagen für diese Porträtstiche anfertigte. Bislang ging die Forschung auch davon aus, dass ein unbekannter Mitarbeiter Sandrarts dieses Blatt stach. Joachim von Sandrart schrieb am Ende der Vita zu Conrad Meyer über dessen Porträt: „Sein Contrafät/ samt den 5. vorgenannten von seiner Hand/hat der großgünstige Liebhaber in der Kupferblatte FF.“⁸⁵⁴ Diese Aussage Sandrarts wurde in der Forschung bislang so gedeutet, dass Meyer die gezeichneten Vorlagen⁸⁵⁵ lieferte, aber nicht der ausführende Kupferstecher war.⁸⁵⁶ Einzig Achim Riether schrieb 2002, dass Meyer sein eigenes Bildnis in der *Teutschen Academie* „radierte“.⁸⁵⁷ Zunächst bezieht sich ‚fecit‘ auf Meyers Porträt, das er also offensichtlich selbst gezeichnet und gestochen hat. Bekanntlich war Meyer ja Kupferstecher und Radierer. Im Zusammenhang mit Sandrarts Hinweis „samt den 5. vorgenannten von

⁸⁵²Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke machte mich auf diese Bibelstelle aufmerksam.

⁸⁵³Riether 2002, S. 421, Anm. 306.

⁸⁵⁴Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 255, <http://ta.sandrart.net/-text-476> (24.11.2015).

⁸⁵⁵Siehe etwa die Vorzeichnung zum Porträt des Johann Rudolf Werdmüller (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 366, fol. 39r)

⁸⁵⁶Siehe Vitenporträt Conrad Meyer (Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, Tafel FF) <http://ta.sandrart.net/-artwork-2590> (24.11.2015). Auch Peltzer vertritt die Ansicht, dass diese Seite nicht von Meyer gestochen worden war.

⁸⁵⁷Riether 2002, S. 421, Anm. 306.

seiner Hand“⁸⁵⁸ kann das nur so gedeutet werden, dass Porträts wie Stiche, wenn auch nicht unbedingt die Vorlagen bis auf seinen eigenen Kopf, von Meyers Hand stammen, also die ganze Seite Meyers Werk ist.

Meyers Selbstbildnis ist wie die übrigen fünf Porträts von einem achteckigen Rahmen eingefasst. Neben dem Rahmen steht rechts und links *CONRAD MEYER Mahler in ZÜRICH Natus A°1618 fecit A° 1675*. Meyers Blick ist ernst, vielleicht auch etwas müde. Kleine Falten umspielen seine freundlichen Gesichtszüge. Kinn- und Schnurrbart sind modisch spitz gehalten. Das schulterlange Haar fällt ihm auf den großen Mühlsteinkragen. Die rechte Hand auf die Brust gelegt trägt er ein schwarzes Wams mit Schärpe und Schnalle. Ein Imponiermantel liegt lässig über seiner rechten Schulter.

Haltung, Gesichtsausdruck und Gesamteindruck unterscheiden sich deutlich von dem in Kat. Nr. 85 vorgestellten Selbstbildnis, das bislang als Vorzeichnung für den Academiestich galt. Insbesondere ist die Kopfhaltung anders und der Gesichtsausdruck formeller. So handelt es sich bei dem für die *Academie* angefertigten Selbstbildnis um ein eigenständiges Selbstporträt. Eine Vorlage konnte bislang nicht gefunden werden.

Kat. Nr. 87

Daniel Neuberger d. J. (um 1620-1681), Selbstbildnis zwischen Minerva und Saturn, um 1660, Wachs, Holz, Glas, Schildpatt, Bez: Neuberger S.C.M. Spulptor Fec.1660 (nicht mehr sichtbar), 19,6 x 26,5 x 7,5 cm, Hannover, Kestner Museum, Inv. Nr. 1913,33.

Provenienz: 1913 verkauft im Kunsthandel, Auktion Oppler;

Literatur: Klapsia 1935, S. 226; Hampe 1930, S. 119f; Pigler 1954, S. 234, Anm. 3; Kat. Ausstl. Augsburg 1968, S. 81f, Nr. 80 (Schädler); Klemm 1986, S. 139, Anm. 14; Medaković 1991, S. 181f; Smith 1994, S. 58; Knauer 1997, S. 112-114; Kat. Ausstl. Hannover 2005, S. 92f (Schmidt); McGrath 2016, S. 95-107; Cat. 8 (S. 243)

Daniel Neuberger d. J. gehörte der berühmten Augsburger Wachsbossiererfamilie Neuberger an. Sein Leben und Werk sind noch wenig erforscht. Bekannt ist, dass Neuberger seit 1646 mit Sabina Holl verheiratet war, einer Tochter des berühmten Architekten Elias Holl.⁸⁵⁹ Zwischen 1651 und 1663 lebte er als Hofbildhauer von Kaiser Ferdinand III. in Wien. Danach war er u.a. auch in Hanau tätig. 1681 verstarb er in Regensburg.⁸⁶⁰

⁸⁵⁸Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 255, <http://ta.sandrart.net/-text-476> (24.11.2015).

⁸⁵⁹Zu Holl siehe Haberstock 2016.

⁸⁶⁰Erst 2016 legte Maeve McGrath mit seiner Arbeit *Daniel Neuberger the younger and Anna Felicitas Neuberger. The ceroplastic oeuvres 1621-1680 and 1650-1731*, Regensburg 2016 das erste Werkverzeichnis vor. Zum Künstler immer noch gültig Klapsia 1935. Joachim Sandrart, der Neuberger selbst in Wien kennenlernte, widmete ihm eine Vita, siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 350, <http://ta.sandrart.net/-text-578> (24.02.2014) TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 351, <http://ta.sandrart.net/-text-579> (24.02.2014).

Neuberger fertigte auch eine kunsttheoretische Schrift an: *memorial etlicher Künste und Wissenschaften, Daniel Neuberger von Augspurg. Gemelten Kaysl. Sculptoris*. Die in der Rostocker Universitätsbibliothek verwahrte Schrift (Ms. var.1 (1) ist noch unbearbeitet. Der Universalgelehrte Johann Joachim Becher (1635-1682) kopierte

1660 fertigte Neuberger ein außergewöhnliches, aus Wachs modelliertes Selbstbildnis (**Abb. 76**). Die rechteckige Reliefplatte zeigt den Künstler umgeben von mythologischen Figuren. Links steht hinter ihm ein geflügelter, alter Mann bekleidet mit einer grünen Toga. Den Kopf gesenkt umarmt er ein Skelett und legt schützend ein weißes Tuch darum. Sein langer Bart fällt auf den mit einem Lorbeerkranz bekrönten Totenschädel. Vor Neuberger steht eine prächtig gekleidete Frau. Sie trägt ein mit allerlei Perlen und Edelsteinen verziertes blau-goldenes Kleid über einer weißen Bluse, die die Brüste weitgehend freilässt. Um sich hat sie ein blaues Tuch geschwungen. Auf dem Kopf trägt sie einen Helm. In der linken Hand hält sie schützend einen Schild hoch über ihren Kopf. Mit der rechten deutet sie auf einen abgeschlagenen Kopf zwischen sich und Neuberger. Der Kopf blutet noch am Halsansatz. Die Augen geschlossen hat er den Mund weit zu einem letzten Schrei geöffnet. Seine Haare sind aus Schlangen gebildet. Neuberger steht zwischen beiden Figuren. Sein zum Betrachter gewandtes Gesicht ist jung, der Gesichtsausdruck melancholisch, die Augen blicken ins Leere. Ein feiner Schnurrbart sowie ein Ziegenbärtchen betonen die Mundpartie und geben ihm ein elegantes Erscheinen. Seinen linken Zeigefinger legt er auf seinen Mund. Das braune Haar, auf dem er eine braunrote Mütze trägt, fällt ihm in langen Locken über die Schultern. Über einem grünen Wams mit goldenen Applikationen an der Schulter trägt er einen braunen Imponiermantel. Über der ganzen Szene schwebt ein geflügelter Putto mit einem roten Umhang. Eine Fackel in der linken Hand bläst er die Ruhmesposaune.

Im Städelschen Kunstinstitut wie im Berliner Kupferstichkabinett liegen Vorzeichnungen⁸⁶¹ für das eindrucksvolle Selbstbildnis Neubergers. Die Komposition beider Blätter ist mit Ausnahme kleinerer Unterschiede ähnlich. So hält der alte Mann auf den Zeichnungen zusätzlich noch ein Stundenglas in der linken Hand und die Frau steckt ihre Finger in den geöffneten Mund des abgeschlagenen Kopfes.

Diese ungewöhnliche Darstellung hat immer wieder zu Diskussion angeregt. Erstmals äußerte sich Thomas Hampe 1930 zu dieser außerordentlichen Wachstafel. Er sah in den beiden Figuren Chronos und Minerva. Das „Totenhaupt mit Schlangenhaaren“ deutete er als Kriessallegorie.⁸⁶² Eine andere Sicht auf die Tafel lieferte 1954 Alfred Pigler. Er interpretierte das schlangengekrönte Haupt als Personifikation des Neides.⁸⁶³ Er sah das Relief in Zusammenhang mit Darstellungen, in denen Minerva als Beschützerin der Kunst die *Invidia* zertritt. Alfred Schädler sah 1968 in der männlichen, geflügelten Gottheit ebenfalls Chronos, in der weiblichen Figur jedoch nicht Minerva, sondern eine Personifikation der *Vanitas*, da „vor allem die für die Göttin typischen Attribute Ägis und Gorgonaion fehlen. [...] Die prachtvoll-reiche Gewandung, der kostbare perlenbesetzte Schmuck weisen [seiner Meinung nach] eher auf den Themenkreis um die Vanitas [...]“⁸⁶⁴ Dieser Meinung schloss sich W.

Teile aus Neuberger's *memorial etlicher Künste und Wissenschaften*. Becher wurde etwas später Agent von Neuberger's Werken. Siehe hierzu Smith 1994, S. 57f.

⁸⁶¹Siehe Klapsia 1935, S. 226; Sibylle Groß interpretiert Minerva hier als Beschützerin der Künste, die „den Künstler mit dem Schild verteidigt und die verleumderische Zunge *Invidias* zum Verstummen bringt.“ Sie weist aber auch darauf hin, dass die Zeichnungen im Relief verändert wurden. Auf dem Relief liegt Neuberger's abgeschlagener Kopf vor Minerva. (Groß 1996, S. 29). Zur Berliner Vorzeichnung siehe zudem Kat. Mus. Berlin 1973, S. 74f, Nr. 111 (Wolfgang Schulz); Groß 1996, S. 29, Nr. 17, zur Zeichnung im Städel siehe zuletzt auch McGrath 2014, S. 95-107; McGrath 2016, S. 244, Cat. 8.

⁸⁶²Hampe 1930, hier S. 120.

⁸⁶³Pigler 1954, S. 234, Anm. 3.

⁸⁶⁴Kat. Ausstl. Augsburg 1968, S. 81f, Nr. 80 (Schädler).

Schulz 1973 an. Hier sei „nicht [die] Vergänglichkeit der irdischen Freuden, sondern [die Vergänglichkeit] des gelehrten Wissens, künstlerischen Könnens, vielleicht des Künstlerruhmes“⁸⁶⁵, dargestellt.

Die bisherige Forschung ist sich also uneins über die Begleitfiguren. Die Attribute sind jedoch eindeutig zuzuordnen. Bei dem alten Mann handelt es sich mit Sicherheit um den Gott Chronos⁸⁶⁶, der stets als alter, geflügelter Mann mit langem Bart erscheint. Der kleine Putto symbolisiert den Ruhm, den seine Posaune verkündet. Helm und Schild sind Attribute der Göttin Minerva. Die Darstellung der Göttin mit nackter Brust kennzeichnet sie als „Nährmutter der Weisheit“⁸⁶⁷, wie bereits Ruprecht Pfeiff anhand des Gemäldes von Bartholomäus Spranger (Wien, Kunsthistorisches Museum Wien) demonstrierte.

Am meisten Verwirrung stiftete bislang das abgeschlagene Haupt neben der Göttin. So sieht Das abgeschlagene Haupt trägt Neuberger's Gesichtszüge. Die Mythologie kennt mehrere Gestalten, denen statt Haaren Schlangen⁸⁶⁸ aus dem Kopf wachsen. So zeigen sich sowohl die Personifikationen des Neides als auch Medusa als schlangengekrönte Frauen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Neuberger hier ausgerechnet dem Neid das eigene Antlitz verlieh. So kommt nur Medusa in Frage. McGrath streifte 2016 kurz die Möglichkeit, dass das Haupt an Medusa erinnern könnte, streitet es jedoch ab, da Medusa eine Frauenfigur war, das Haupt jedoch eindeutig männliche Züge trägt. Vielmehr ist er der Ansicht, Neuberger zeige hier „a portrait of the artist's father, or an imagined future self-portrait“. Diese Behauptung unterfüttert er mit Theorien der analytischen Psychologie von Carl Gustav Jung.⁸⁶⁹ An dieser Stelle muss aber darauf hingewiesen werden, dass diese tiefenpsychologischen Theorien Mitte des 17. Jahrhunderts nicht bekannt waren und dementsprechend nicht auf die Selbstbildnisse dieser Zeit angewandt werden können.

Bevor dargelegt werden soll, warum sich Neuberger hier als Medusa dargestellt hat, müssen kurz die übrigen Figuren gedeutet werden. So muss es sich bei dem mit Lorbeerkranz gekrönten Totenkopf ebenfalls um Neuberger handeln. Die Präsenz von Chronos/Saturn erscheint ungewöhnlich, da er als der „klassische Feind der Künste“⁸⁷⁰ bezeichnet wird. Sandrart aber hatte bereits auf seinem Gemälde *Saturn und Minerva beschützen die Künste* (Wien, Kunsthistorisches Museum Wien) eine neue Bildsprache initiiert, die Chronos eine neue Rolle zuteilte. „Nur er [Chronos/Saturn], als Gott der Zeit im Sinne von Ewigkeit, kann die Künste aus der Vergänglichkeit lösen“, so Schreurs. Saturn kann „als Verkörperung der Zeit, die Lügen und den Neid durch ihre Entlarvung zu Fall“⁸⁷¹ bringen. So wird er zum Bewahrer des Nachruhs.⁸⁷² Schützend schließt er seine Arme um den Lorbeerkranz bekrönten Totenkopf Neuberger's und bewahrt so seinen Ruhm über den Tod hinaus. Neuberger inszeniert in seinem Selbstbildnis jedoch keine Künstlerapotheose. Vielmehr weist Minerva auf das Medusenaupt mit Neuberger's Antlitz hin als Warnung für den Künstler.

⁸⁶⁵Kat. Mus. Berlin 1973, S. 75 (Schulz).

⁸⁶⁶Im Zuge neuplatonischer Überlegungen wurde Saturn – einst Gott der Landwirtschaft und ältester Gott – mit Chronos, dem Gott der Zeit, gleichgesetzt. „Aus Saturn, der seine Kinder verspeiste, wurde Chronos, der das verschlingt, was er erschaffen hat.“ (Knauer 1997, S. 54).

⁸⁶⁷Pfeiff 1990, S. 136f.

⁸⁶⁸McGrath sieht hier keine Schlangenhaare, siehe McGrath 2016, S. 100.

⁸⁶⁹McGrath 2016, S. 243.

⁸⁷⁰Klemm 1986, S. 138. Siehe hierzu Arndt 1972.

⁸⁷¹Schreurs 2009, S. 60.

⁸⁷²Siehe dazu auch Klubansky 1990, S. 307-314.

Das abgeschlagene Haupt soll zeigen, wie die Strafe Minervas für Hochmut aussehen kann. Gleichzeitig hält Minerva ihr Schild schützend hoch, um Neuberger so vor zu viel Ruhm zu schützen.

Neuberger's Selbstbildnis ist so ein hoch komplexes allegorisches Selbstbildnis, dass sein Selbstbewusstsein eindrucksvoll widerspiegelt, aber auch als Warnung an sich und andere Künstler verstanden werden soll, nicht in Hochmut zu verfallen. .

Kat. Nr. 88

Georg Christoph Eimmart d. J. (1638-1705), Bildnis des Daniel Neuberger nach einem Selbstbildnisentwurf von Daniel Neuberger, Kupferstich, 30,1 x 22,9 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 1901.

Literatur: Hampe 1930, S. 120 (als Selbstbildnis Neuberger's); Klapsia 1935, S: 242 (als Selbstbildnis Neuberger's); Hollstein VIII (1968), S.12 (als Selbstbildnis Eimmart's); McGrath 2016, S. 104f; S. 300(Cat. 20)

Das Blatt (**Abb. 77**) ist unten links mit den Worten *D.[aniel]Neuberger inv.[enit]* und rechts mit *Ge[org] C[hristoph].Eimart del.[ineavit]*⁸⁷³ *Et sc.[ulspsit]*⁸⁷⁴ beschriftet.

Vor einer wolkenverhangenen felsigen Landschaft halten zwei geflügelte Putten die Büste eines Mannes empor, während sie gleichzeitig die Büste mit einem Feston aus Lorbeerblättern an einem Ring schmücken. Zwei beidseits stehende mythologische Figuren legen ihre Hände auf das Haupt der Büste. Die linke ist ein älterer, sehr muskulöser Mann mit Flügeln, der auf einem Steinblock sitzt. Bekleidet ist er mit einem um die Hüfte geschwungenen Tuch. Sein rechter Arm ruht auf einem Totenkopf. Die Frau wendet sich rechts zur Büste. Sie trägt Helm, Rüstung, Knieschoner und einen weiten Umhang. Unter ihren Füßen windet sich eine am Boden liegende, weibliche Figur mit weit aufgerissenem Mund. Schlangen wachsen aus ihrem Haupt. Über der ganzen Szene schwebt eine weibliche, geflügelte Figur mit weit ausgestreckten Armen. In ihrer rechten Hand hält sie Jupiter gleich ein Blitzbündel.

Hampe erkannte 1930 hier ein Selbstbildnis Daniel Neuberger's. Auch Klapsia schloss sich fünf Jahre später dieser Einschätzung an. 1968 sahen die Mitarbeiter der *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts* hier jedoch ein Selbstbildnis des Mathematikers und Kupferstechers Christoph Eimmart (1638-1705).⁸⁷⁵ Ein Vergleich der Büste mit dem gezeichneten Selbstbildnis von 1678 (**Kat. Nr. 89, Abb. 78**) zeigt aber durchaus mit Neuberger identische Gesichtszüge mit Kinngübchen, spitzer Nase, vollen Lippen, Brauen und Augen. Ein Vergleich mit dem Bildnis Eimmart's weist dagegen keinerlei Übereinstimmungen auf. So handelt es sich also eindeutig um ein Selbstbildnis Neuberger's. Auch passt hierzu die Signatur.

Über der Diskussion um die Identität des Dargestellten wurde die Interpretation der Assistenzfiguren vernachlässigt. So wiesen Hampe und Klapsia nur auf die ikonographische

⁸⁷³Zu Georg Christoph Eimmart, Kupferstecher und Begründer der ersten Sternwarte Nürnbergs, siehe Gerstl 2000, S. 19-29, sowie Gerstl 2002, S. 272-280; Schauerte 2012.

⁸⁷⁴Daniel Neuberger hat es erfunden. Christoph Eimmart hat es gezeichnet und gestochen.

⁸⁷⁵Hampe 1930, S. 120; Hollstein VIII (1968), S.12.

Nähe zu Neuberger's Selbstbildnis aus Wachs (**Kat. Nr. 87, Abb. 76**) hin. Auch McGrath sieht hier einen Zusammenhang.

Dort wie hier begleiten Minerva und Chronos den Künstler im Sinne klassischer Herrscherikonographie. Diese Bildsprache wurde nach Pigler von den Künstlern genau zu der Zeit übernommen, da sie sich von den Zünften zu lösen suchten und erste Akademien gründeten.⁸⁷⁶ Einer Gottheit oder einem Helden gleich wird Neuberger, der Künstler, emporgehoben begleitet von den Beschützern der Kunst. Unklar bleibt die Deutung der weiblichen, geflügelten Figur über der Szene. McGrath sieht hier einen Engel. Doch die Kombination mythologischer und christlicher Figuren erscheint unwahrscheinlich. Zwar kennt Cesare Ripa eine weibliche Figur mit Blitzbündel, es ist die Personifikation der Schnelligkeit (*celerità*), doch wird diese zusätzlich von einem Delfin begleitet.⁸⁷⁷ So bleibt ihre Stellung rätselhaft. Dennoch hat sie etwas Schützendes und Segnendes.

Daniel Neuberger stellt hier seine eigene Apotheose dar. Seine Büste erscheint von Göttern flankiert wie eine Kaiserbüste. So ist sein Selbstbildnis außergewöhnlich. Bislang konnten zwar keine Vorbilder, dafür aber Nachahmer gefunden werden. Bekannt sind Heroisierungen späterer Künstler, wie das eindrucksvolle Blatt aus der Hand Michael Willmanns, das die Vergöttlichung Joachim von Sandrarts zeigt (Wien, Albertina).⁸⁷⁸ Die Thematik von Selbstbildnissen als Apotheosen ist bislang allerdings noch nicht erforscht.

Neuberger's Selbstbild zeigt ein mehr als gewöhnliches Maß an Selbstbewusstsein, das den Nobilitierungsdrang seiner zeitgenössischen Kollegen bei weitem übertraf.

Kat. Nr. 89

Daniel Neuberger (um 1620-1681), Selbstbildnis, 1678, Tuschepinselzeichnung, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung Inv. Nr. 1899.

Provenienz: im Stammbuch Wolf Leonhard Staining (Laufzeit: 1647-1657); das sich später im Besitz von Georg Christoph Kilian befand; zu unbekanntem Zeitpunkt herausgetrennt;
Literatur: Hampe 1930, S. 120ff, 128 (mit Abb.); Klapsia 1935, S. 225 (kein Selbstbildnis); Kat. Ausstl. Augsburg 1968, S. 225, Nr. 293 (Biermann); McGrath 2016, S. 299 (Cat. 19)

⁸⁷⁶Siehe Pigler 1954, S.55.

⁸⁷⁷Zum Blitz siehe Hans Feldbusch, Blitz, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. II (1942), Sp. 913–916; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89002>> [02.03.2015].

⁸⁷⁸Michael Willmann schickte dieses Blatt zusammen mit einem Brief an Sandrart. Ziel war es, durch diese Huldigung in Sandrarts Teutsche Academie aufgenommen zu werden. Der Brief im Wortlaut ist zu lesen bei Manuth 1994, S. 160, Anm. 41; siehe Kat. Ausstl. Salzburg /Breslau 1994 S. 84, Nr. 29. Zu Geschichte und Darstellung hielt Anna Schreurs-Morét an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg am 26.11.2014 einen Vortrag. Den Podcast siehe <https://podcasts.uni-freiburg.de/geschichte-gesellschaft/ringvorlesungen/vom-weihgefaess-zur-drohne/31579996> (aufgerufen am 25.11.2015).

Das Blatt (**Abb. 78**) wurde, laut Biermann, 1968 nachträglich in das Stammbuch des Augsburger Kaufmanns Wolff Leonard Staininger⁸⁷⁹ eingefügt, nach Hampe vermutlich von Georg Christoph Kilian⁸⁸⁰, in dessen Besitz es sich im 18. Jahrhundert befand.

Auf dem querformatigen Blatt befindet sich in der Mitte ein aufrechtes, ovales Medaillon mit einem Porträt im Brustbild. In allen vier Ecken finden sich Inschriften, die sich zusammen zu dem lateinischen Spruch *Vivat /Virtus. Ratisp[ona]:/ Ao 1678/ 2 Jenner. Daniel/ Neüberger / S^e. C^e. M^{tis}. Sculptor*⁸⁸¹ ergänzen.

In dem Medaillon zeigt sich Neuberger im Brustbild. In Dreiviertelansicht wendet er sich zum Betrachter. Eine prächtige Allongeperücke rahmt sein Gesicht. Seine Gesichtszüge sind älter als auf den vorherigen Selbstbildnissen. Falten um Augen und Mund, den ein Schnurrbart umspielt, zeigen sein fortgeschrittenes Alter. Über seiner Kleidung, von der nur der Rabatkragen zu sehen ist, trägt er einen weiten Hausmantel. In seiner rechten Hand hält er demonstrativ eine Statuette.

Dieses Blatt nahm Georg Christoph Kilian als Vorlage für seine 1768 entstandene Radierung (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung). Das Blatt wird nur selten in der Forschung behandelt. Nach Georg Biermann übernahm Neuberger den „Bildnistypus [...] aus der mit Lukas Kilian einsetzenden Augsburger Tradition, die vor allem auf dem Gebiet des Kupferstiches große Ausstrahlung erlangte“.⁸⁸² Heinrich Klapsia sah Neuberger durch die „Statuette – eine Heiligenfigur mit einem Palmzweig – [...] als Bildhauer gekennzeichnet.“ Aus stilistischen Gründen sprach er sich allerdings gegen ein Selbstbildnis aus.⁸⁸³ 2007 verwies Annette Kanzenbach auf die kompositorische wie ikonographische Ähnlichkeit zu Anthonis van Dycks Bildnis des François Duquesnoy⁸⁸⁴ und widersprach damit Biermanns These der Augsburger Tradition. Ein Vergleich des Bildnisses von Duquesnoy mit Neuberger Selbstbildnis zeigt Parallelen in Körperhaltung und Blickrichtung, vor allem halten beide eine Statuette in der Hand, unterschiedlich sind aber Kleidung und Haartracht. Neuberger griff hier also eindeutig auf den Typus des *virtuoso* zurück, aber er passte den mittlerweile fast 40 Jahre alten Typus den neuen modischen Trends an und trug so Allongeperücke und Hausmantel.

Kanzenbach deutete den Ausspruch *Vivat virtus* als „formelhafte Zusammenfassung des von Sandrart in der *Teutschen Academie* ausgesprochenen Lobes auf Neuberger“. Allerdings ist sie der Meinung, Kilian habe dieses Motto hinzugefügt, als er das Blatt in das Stammbuch einklebte.⁸⁸⁵ Allerdings sind Sinnsprüche in der Regel Stammbucheinträgen beigefügt. Das perfekte Zusammenspiel von Inschrift und Bildinhalt spricht so gegen Kanzenbachs Annahme. Auch weisen sowohl Signatur wie Motto denselben Schriftduktus auf.

⁸⁷⁹Das von dem Kaufmann Wolff Leonard Staininger angelegte Stammbuch (Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G.24086), befand sich später im Besitz von Georg Christoph Kilian (1709–1781). Das Stammbuch ist noch unbearbeitet. Einzelne Seiten wie die Neuberger wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt herausgetrennt. Aufgrund seiner wechselvollen Geschichte ist eine Rekonstruktion von einer gewissen Unsicherheit begleitet. (Ich danke Dr. Christoph Nicht (Kunstsammlungen und Museen Augsburg) für diese Informationen aus *Museum Plus*)

⁸⁸⁰Hampe 1930, S. 121.

⁸⁸¹Übersetzung: Es lebe die Tugend. Regensburg/ im Jahr 1678/ 2 Januar Daniel Neüberger. Bildhauer

⁸⁸²Kat. Ausstl. Augsburg 1968, S. 225, Nr. 293 (Biermann).

⁸⁸³Klapsia 1935, S. 225.

⁸⁸⁴Kanzenbach 2007, S. 155f.

⁸⁸⁵Kanzenbach 2007, S. 156.

Bislang unbeachtet blieb die Identifizierung der Statue. Auch McGrath konnte hier keinen Vorschlag unterbreiten. Ein Vergleich mit der Personifikation der Tugend bei Cesare Ripa beweist allerdings, dass es sich bei der Statuette zweifelsfrei um eine Personifikation der *Virtus* handelt. Damit greift Neuberger damit den Spruch am oberen Bildrand bildnerisch auf. Neuberger's Stammbucheintrag will also die den Künstlern innewohnende *virtus* hervorzuheben. So zeigt sich einmal mehr die große Variationsbreite des *virtuoso*-Typus.

Kat. Nr. 90

Jürgen Ovens (1623-1678), Selbstbildnis, um 1650, Öl auf Leinwand, 64, 5 x 55 cm, Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 26.

Provenienz: Sammlung Schmidt, Kiel; Sammlung Sillem, Hamburg (seit 1822); Vermächtnis J. Amsinck, Hamburg (1879);

Literatur: Pauli 1930/31; Schlüter-Göttsche 1976, S. 44ff. (kein Selbstbildnis, sondern Jan Lievens zugeschrieben), Adriani 1977, S. 114, Sumowski 1983, Band III, S. 2221; 2235, Nr. 1542; 2297; (Datierung 1660er Jahre), Raupp 1984, S. 215; Kat. Mus. Hamburg 2007, S. 208f.; Köster 2017, S. 214, 277, 365 (G39)

Kopie: Schloss Gottdorf, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 1974/1440 (keine eigenständige Kopie)⁸⁸⁶

Der Hamburger Maler Jürgen Ovens gehört zu den bekanntesten Malern seiner Zeit.⁸⁸⁷ 1623 in Tönnigen als Sohn eines angesehenen Kaufmanns geboren, genoss er seine Ausbildung wohl bei Rembrandt. 1651 kehrte er ins Alte Reich zurück. Schon bald knüpfte er Kontakte zum Hof in Gottorf. Ovens wurde in den kommenden Jahren zu einem der vermögendsten Bürger der Stadt, wie u.a. auch aus seinem Nachlaßinventar⁸⁸⁸ zu ersehen ist, dass „eher an einen reichen Kaufmann als an einen Maler denken läßt.“⁸⁸⁹ Larsson bezeichnete Ovens als den „erste[n] Künstler des Landes, der eine Lebensstellung errungen hat, die ihn aus der sozialen Sphäre des ›gemeinen Handwerks‹ auf die Ebene eine weltmännischen Bürgers hob, in dessen Haus gelegentlich auch Fürsten einkehrten.“⁸⁹⁰

Kurz vor oder nach der Rückkehr in seine Heimat fertigte er ein eindrucksvolles Selbstbildnis (**Abb. 79**) an. Ovens steht fast im Profil. Seinen Kopf über die linke Schulter gewandt, blickt er selbstbewusst und freundlich zum Betrachter. Er ist ein Mann in seinen besten Jahren. Ziegenbärtchen und Oberlippenbart geben ihm ein elegantes und modisches Aussehen. Das volle, gelockte Haar reicht weit über die Schultern. Über einem weißen Hemd mit bauschigen Ärmeln trägt er ein Wams.

⁸⁸⁶Die angebliche Kopie im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum (datiert um 1655; Öl auf Leinwand, 65,5 x 53,5 cm, Unbez.) wurde von Constanze Köster beschrieben. Ich danke der Autorin für den regen Austausch.

⁸⁸⁷Zu Leben und Werk immer noch grundlegend Schmidt 1922. Eine Kurzmonographie mit kleinem Werkverzeichnis finden sich auch bei Sumowski 1983, Bd. 6, S. 2218-2306; sowie Sumowski 1979-92, , Bd. 9, S. 4559-4767. zum Werk siehe mittlerweile Köster 2017.

⁸⁸⁸Siehe hierzu Schmidt 1914. Hier handelt es sich eigentlich um das Nachlaßinventar seiner Witwe. Dementsprechend fehlen in der Auflistung die Malutensilien sowie die kunsttheoretischen Schriften, die wohl sein Sohn Friedrich Adolph, der sich als Laie künstlerisch betätigte, übernommen hat.

⁸⁸⁹Larsson, 1998, S. 170.

⁸⁹⁰Larsson 1998, S. 171. Dies lässt sich jedoch auch auf andere deutsche Maler des 17. Jahrhunderts übertragen, wie in dieser Arbeit festgestellt werden soll.

Das Bildnis ist weder signiert noch datiert. Zunächst galt es lange als Werk des Philippe de Champaigne (1602-1674), dann wurde es von Abraham Bredius 1914 Nicolaes Maes zugeschrieben („häßliches Gesicht eingerahmt von Allongerücken“⁸⁹¹). Ein unbekanntes, holländisches Ehepaar erklärte 1930 einem Aufseher des Museums, der Porträtierte sei ihr Ahnherr Ovens. Dies veranlasste Gustav Pauli, das Gemälde nach sorgfältiger Prüfung und einem Vergleich mit dem Tönninger Selbstbildnis zum Selbstbildnis Ovens zu erklären.⁸⁹² Auch Schlüter-Göttsche sah in dem Gemälde 1976 Ovens. Ihrer Meinung nach handelte es sich aber nicht um ein Selbstbildnis sondern um ein Werk von Jan Lievens, da es den „Künstler in Seitenansicht nach links“ wiedergibt, „während Ovens sich selbst ausschließlich nach rechts malt[e] oder zeichnet[e]“, so Schlüter-Göttsche. Zudem bestäche es durch seine hohe qualitätvolle Malweise und „seine zwingende Aussagekraft“⁸⁹³, die den übrigen Ovensporträts nicht innewohne.

Es ist jedoch nicht ungewöhnlich, sich im Selbstbildnis nach links darzustellen. Zwar bevorzugten die meisten Künstler die Ansicht nach rechts, dennoch wählten auch andere wie Joseph Werner d. J. (**Kat. Nr. 120, Abb. 107**), oder Johann Christoph Storer (**Kat. Nr. 114, Abb. 102**) die Ansicht nach links. Auch stilistische Merkmale sprechen – wie bereits Sumowski überzeugend gezeigt hat⁸⁹⁴ – für ein Werk von Ovens.

Götz Adriani bezeichnete das Bildnis 1977 als „sogenanntes Selbstbildnis“⁸⁹⁵ und schrieb, dass es „in der mondänen Pflege des Äußeren und der Eleganz distinguiert Nonchalance [...] den Mann von Welt oder zumindest den, welcher sich dafür hielt“⁸⁹⁶ zeige. Werner Sumowski schrieb es 1989 aus stilistischen Gründen endgültig Ovens zu.⁸⁹⁷ Constanze Köster bestätigte diese Zuschreibung, tendierte aber zu einer Datierung in die 1650er Jahre.⁸⁹⁸ Die Ähnlichkeit zum Tönninger Selbstbildnis (**Kat. Nr. 91, Abb. 80**) ist hierbei zu beachten. Bislang gibt es nur wenige Interpretationen. Nach Schneede stand Ovens Selbstbildnis in der Nachfolge Rembrandts radiertem Selbstbildnis mit aufgelehntem Arm von 1639 und seinem ein Jahr später gemaltem Selbstbildnis (London, National Gallery).⁸⁹⁹ Auch Christina Haak verwies auf die *aemulatio* mit Rembrandt. „Zwar ist bei Ovens keine Brüstung gegeben, auf der der linke Arm ruht, doch setzt die Haltung desselben eine solche voraus.“ Aber Haak wies auch auf die Ähnlichkeit zu van Dycks *Iconographie* hin.⁹⁰⁰ Hans Joachim Raupp verwendete es als Beispiel für den von ihm so genannten *van Dyck-Typus*.⁹⁰¹ Die Ähnlichkeit mit van Dycks Selbstbildnissen lässt es eindeutig dem van Dyck Typus zuordnen.

Das Bildnis entstand um 1650 in einer wechselvollen Lebensperiode. Ovens verließ Amsterdam und zog 1651 ins Alte Reich, da er nun von Herzog Christian Albrecht, Fürstbischof und Herzog von Schleswig-Holstein-Gottorf, gefördert wurde. Aber er ging nicht

⁸⁹¹Schlüter-Göttsche 1976, S.44.

⁸⁹²Siehe Pauli 1930.

⁸⁹³Schlüter-Göttsche 1976, S. 44.

⁸⁹⁴Sumowski 1979-1992, S. 2235.

⁸⁹⁵Adriani 1977, S. 114.

⁸⁹⁶Adriani 1977, S. 114

⁸⁹⁷Sumowski 1979-1992, S. 2235. Sumowski datierte das Selbstbildnis in Beginn der 1660er Jahre, da Ovens hier seiner Ansicht genauso alt erschien wie auf dem Gemälde der *Allegorie auf Herzog Christian Albrecht von Holstein-Gottorf als Beschützer von Kunst und Wissenschaft* von 1661.

⁸⁹⁸Siehe Köster 2017, S. 288, 365.

⁸⁹⁹Kat. Mus. Hamburg 2007, S. 208f.

⁹⁰⁰Haak 2001, S. 167.

⁹⁰¹Raupp 1984, S. 215.

an den Hof selbst, sondern zog in die von Friedrich III., dem Vorgänger des Herzogs, 1621 gegründete Stadt Friedrichstadt, die in die Nähe des Gottorfer Hofes lag. Das Amt des Hofmalers strebte er nie an!⁹⁰² 1652 heiratete er und gründete eine Familie. Das Bildnis zeigt diesen jungen aufstrebenden Maler im Alter von 25 bis 30 Jahren, der es bereits in Amsterdam als „Contrafaiertern von Amsterdam“⁹⁰³ zu einem erfolgreichen Maler gebracht hatte.

Kat. Nr. 91

Jürgen Ovens (1623-1678), Selbstbildnis, Detail des Epitaphs der Familie Ovens, um 1652, Öl auf Leinwand, 145 x 126 cm, Tönning, St. Laurentius Kirche.

Literatur: Schmidt 1922b, S. 39, 185, Nr. 241 (mit Abb.); Pauli 1930, S. 246, (mit Abb.); Kat. Ausstl. Berlin 1966, S. 188, Schlüter-Göttsche 1969, S. 87, Schlüter-Göttsche 1974, S. 276; Schlüter-Göttsche 1975, S. 65; Schlüter-Göttsche 1976, S. 30ff., mit Abb.; Schlüter-Göttsche 1978, S. 11ff, mit Abb.; Sumowski 1983, III, S. 2220, 2232, Nr. 1525 mit Abb.; Haak 2001, S. 166f, 277, SB 2; Birnfeld 2009, S. 146,192; 255 (Kat. Nr. 53) mit Abb.; Köster 2017. S. 27f, 364 (G38)

In der evangelischen Kirche in Tönningen befindet sich das Epitaph von Jürgen Ovens und seiner Frau, das laut Inschrift von ihren Kindern 1691 errichtet wurde. Ein goldener, prunkvoller Rahmen aus verschnörkeltem Astwerk und Blättern fasst in der Mitte eine Darstellung der Heiligen Familie mit Elisabeth und Johannes aus der Hand des Malers. Darüber halten zwei goldene Putten die ovalen Porträts von Jürgen (**Abb. 80**) und Mariaevtl⁹⁰⁴ Ovens. In der schwarzen Kartusche unten ist in goldenen Lettern die Gedenkschrift *IN/ MEMORIA M/Beate/ DEFUNCTORUM PARENTIUM/ GEORGII & MARIAE OVENS/ MONUMENTUM HOC/ Posuere Haredes/ Anno/ 1691*⁹⁰⁵ zu lesen. An der Identität der Dargestellten wurde nie gezweifelt, ebenso wenig daran, dass es sich bei dem Bildnis von Jürgen Ovens um ein Selbstbildnis handelt. Traditionell werden die Bildnisse in das Jahr der Eheschließung 1652 datiert.⁹⁰⁶

Das Brustbild zeigt Ovens in Dreiviertelansicht. Seinen Kopf wendet er über seine rechte Schulter zum Betrachter. Mit wachem und selbstbewusstem Blick schaut er zu ihm. Langes, braunes Haar rahmt sein leicht fülliges Gesicht, das bereits einen Ansatz zum Doppelkinn zeigt. Ein Schnurrbart zierte seine vollen Lippen. Über dem bürgerlichen, schwarzen Rock mit weißem Hemd mit kurzem Kragen und Quasten trägt er eine breite, zweireihige Kette mit Anhänger.

⁹⁰²Constanze Köster konnte 2015 herausfinden, dass Ovens nie das Amt eines Hofmalers innehatte. Siehe Köster 2017, S. 77.

⁹⁰³Middelkoop 2011, S. 125.

⁹⁰⁴Zum Bildnis der Maria Ovens siehe Birnfeld 2009, S. 256, Kat. Nr. 54 (dort mit weiterer Literatur).

⁹⁰⁵Zu Deutsch: *Zum Gedenken der seligen toten Eltern Georg und Maria Ovens wurde dieses Monument im Jahr 1691 errichtet.*

⁹⁰⁶Siehe Birnfeld 2009, Kat. Nr. 53/54.

Nach Schlüter-Göttsche zeigte das Miniaturbildnis auf diesem Medaillon Herzog Friedrich III. von Gottorf.⁹⁰⁷ Birnfeld schrieb, dass es „wahrscheinlich einen Mäzen des Gottsdorfer Hofes“⁹⁰⁸ zeige. Constanze Köster wies jedoch darauf hin, dass es sich hier lediglich um einen geschliffenen Stein handele.⁹⁰⁹

Christina Haak bemerkte 2001 die Verwandtschaft des Bildnisses zu Van Dycks *Iconographie* und dessen Selbstbildnissen. „Durch den Verzicht auf die Wiedergabe von Arbeitsgeräten und den eleganten Habitus hebt sich der Künstler über den Stand des Handwerkers hinaus, ein Bestreben, das bereits in den Künstlerviten des Vasari immer wieder anklingt. Die Goldkette zeugt durch das Bildnis seines fürstlichen Mäzens [...] zum einen von dessen Anerkennung der künstlerischen Leistungen des Ovens, zum anderen ist sie ein Attribut der *Pictura*, der Personifikation der Malerei.“⁹¹⁰ Da der Anhänger allerdings nicht das Bildnis seines Fürsten zeigt, wie wir heute wissen, ist die Kette lediglich als Anspielung auf *Pictura* zu sehen. Als Ovens das Bildnis anfertigte war er als erfolgreicher Porträtist anerkannt, der u.a. für einen Hof arbeitete. Der Stolz über seinen Erfolg spiegelt sich in diesem Selbstbildnis deutlich wieder.

Kat. Nr. 92

Jürgen Ovens (1623-1678), Selbstbildnis, um 1652, Kreide in Braun und Gelb auf grauem Papier, 37,5 x 24, 6 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 22347.

Provenienz: 1863 Vermächtnis Georg Ernst Harzen an die Städtische Galerie Hamburg; 1868 Hamburger Kunsthalle

Literatur: Kat. Ausstl. Berlin 1966, S. 128 (Möhle); Schlüter-Göttsche 1976, S. 34; Prange 2007, S. 252, Nr. 629; Köster 2017, S. 290, S. 403 (Z47);

In feinen Kreidestrichen skizzierte Ovens eine qualitätvolle Gesichtsstudie seiner selbst (**Abb. 81**). Das Gesicht ist detailliert ausgearbeitet. Es ist das Gesicht eines jungen Mannes um die 30 Jahre. Ruhig und ernst schaut er zum Betrachter. Ovens trägt einen modischen, kecken Schnurrbart. Sein lockiges, schulterlanges Haar ist nur soweit ausgearbeitet, wie es das Gesicht rahmt. Nach außen verschwimmen die Konturen. Auch Hals und Hemdansatz sowie der Spitzenkragen sind nur skizziert angedeutet.

Schmidt datierte die Zeichnung um 1652. Er meinte, hier die Vorzeichnung für das Tönninger Selbstbildnis (**Kat. Nr. 91, Abb. 80**) entdeckt zu haben. Möhle schloss sich seiner Meinung 1966 an. Schlüter-Göttsche datierte die Zeichnung aus stilistischen Gründen bereits um 1642.⁹¹¹ Doch zeigt es sicherlich nicht die Darstellung eines 19-jährigen. Nach Peter Prange von 2007 soll das Blatt um 1652 entstanden sein, Köster datiert es 2017 um das Jahr 1650.

⁹⁰⁷Siehe Schlüter-Göttsche 1976, S. 30ff.

⁹⁰⁸Birnfeld 2009, S. 255.

⁹⁰⁹Ich danke Dr. Constanze Köster (Kiel) für den regen Austausch.

⁹¹⁰Haak 2001, S. 166.

⁹¹¹Siehe Schlüter-Göttsche 1976, S. 34.

Zeichnung wie gemaltes Selbstbildnis des Epitaphs zeigten seiner Ansicht nach einen Mann im gleichen Alter. Eine Verbindung zum Tönninger Selbstbildnis sah er aber nicht.⁹¹² Kopfhaltung und Gesichtsausdruck dieser feinen Studie unterscheiden sich vom Epitaph. Der Blick ist im Selbstbildnis von 1652 wesentlich ausdrucksvoller. Vielleicht handelt es sich hier um eine Vorzeichnung, jedoch sicher nicht für das Tönninger Bildnis.

Kat. Nr. 93

Christoph Paudiß (um 1625-1666), Selbstbildnis (?), Röteln, Wasserfarben, verblasster oder entfernter Goldrand, 127x 107 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. NR. C 7611.

Literatur: Dittrich 1999, S. 13-20; Roll 2007, S. 204-207, Nr. 2 (mit Abb. und älterer Literatur);

Christoph Paudiß gehört neben Johann Ulrich Mayr (**Kat. Nr. 60-67**) und Gottfried Kneller⁹¹³ zu den deutschen Rembrandtschülern. Über sein Leben ist nur wenig bekannt. Er wurde wohl um 1625⁹¹⁴ geboren. Ein Eintrag in der Dresdner Kunstammer vom 15. Mai 1660 bezeichnet ihn als Hamburger. Sandrart gibt an, er stamme aus Niedersachsen.⁹¹⁵ Genau bekannt sind aber weder Geburtsjahr noch Geburtsort. Auch ist unklar, wann Paudiß in die Werkstatt von Rembrandt eintrat. Angenommen wird im Allgemeinen die Zeit um 1645, als er etwa 20 Jahre alt war. Im Anschluss an seinen Aufenthalt in den Niederlanden arbeitete Paudiß als Wanderkünstler⁹¹⁶, der von Hof zu Hof zog.⁹¹⁷ 1662 wurde er nach vielen Jahren finanzieller Schwierigkeiten Hofmaler des Fürstbischofs Albrecht Sigmund von Freising (1623-1685). Nur vier Jahre später verstarb Paudiß unerwartet, nachdem er einen Künstlerwettbewerb verloren hatte und ihm der Fürstbischof daraufhin die Förderung entzog.

Einer seiner Förderer war der sächsische Oberhofmarschall Johann Georg I. von Rechenberg (1620-1664), der am Hannoveraner Hof Gesandter war.

In seinem Besitz befand sich ein kleines, fast quadratisches Blatt (**Abb. 82**), das häufig als Selbstbildnis von Paudiß angesehen wird. Weiche Rötelnstriche geben die Züge eines jungen Mannes wieder. Das jugendliche Gesicht ist weich, die Gesichtszüge sind die eines heranwachsenden. Etwas starr blicken seine Augen am Betrachter vorbei. Die Lippen sind aufeinander gepresst. Das kurze Haar steht leicht vom Kopf ab.

Das Blatt wurde 1999 von Dittrich als Selbstbildnis Paudiß zugeschrieben und „als ganz persönliches Zeugnis an seinen Förderer Rechenberg“ bezeichnet. Carmen Roll sah hier nur

⁹¹²Prange 2007, S. 252.

⁹¹³Zu Kneller siehe Stewart 1983.

⁹¹⁴Füßli gab 1618 als Geburtsjahr an, Peltzer schlug 1625 vor und Sumowski nahm 1630 an. Die heutige Forschung tendiert wieder zu 1625, da Paudiß sonst zu jung für eine Gesellenwanderung in die Niederlande gewesen wäre. Zur Diskussion siehe Klessmann 2007, S. 83.

⁹¹⁵Siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1679, III (Malerei), S. 78 <http://ta.sandrart.net/-text-1093>, 31.10.2018.

⁹¹⁶Zum Wanderkünstler allgemein siehe Caesar 2012.

⁹¹⁷Neben der monographischen Bearbeitung des Werks von Paudiß innerhalb der Rembrandtschüler von Werner Sumowski (siehe Sumowski 1983, Bd. 4, S. 2313-2323) siehe zudem Kat. Ausstl. Freising 2007.

„möglicherweise“ ein Selbstbildnis.⁹¹⁸ Eine Entscheidung ist nicht möglich, da es kein zweites Selbstbildnis aus dieser Zeit gibt.

Dittrich datierte die Zeichnung zwischen 1645 und 1649, also in die vermutete Lehrzeit bei Rembrandt, da er eine „physiognomische Ähnlichkeit des Dresdner Bildnisses mit dem Kopf des sitzenden Jünglings in Rembrandts um 1646 entstandene[r] Radierung „zwei männliche Akte““⁹¹⁹ (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Kupferstichkabinett) sah.⁹²⁰ Ein Vergleich beider Jugendlicher zeigt durchaus verblüffende Ähnlichkeiten, wie weit auseinanderstehende Augen, breite Nase, rundliches Gesicht und Kinnpartie, sodass eine Identität beider möglich, aber nicht sicher ist. Auch ist die Identität des Jünglings bei Rembrandt nicht klar. So kann ein Selbstbildnis nicht als gesichert gelten.

Kat. Nr. 94

Christoph Paudiß (um 1625-1666), Selbstbildnis mit grauem Hut, um 1655, Öl auf Leinwand, 75, 5 x 60 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1996; Inv. Nr. 1722-1728, A 12.

Provenienz: vor 1696 zur kurfürstlichen Kunstkammer Dresden; vor 1713 zur Galerie;

Literatur: Sumowski 1983, S. 2314, 2321, Kat. 1572 (mit Abb.); Gerson/Meijer 1983, S: 237; Kat. Mus. Dresden 1992, S. 295, Nr. 1996; Dittrich 1999, S. 16; Kat. Mus. Dresden 2005, S. 400, Kat. Nr. 1340 (kein Selbstbildnis); Roll 2007, S. 202-204, Nr.1 (Selbstbildnis); Manuth 2007, S. 102;

Das Dresdner Bildnis (**Abb. 83**) gilt heute als einziges gesichertes Selbstbildnis von Paudiß. Es gelangte vor 1696 in die Dresdner Kunstkammer und wurde im Inventar von 1722-1728 zum ersten Mal als „des Meisters Selbstbildnis“ bezeichnet.⁹²¹

Das Porträt zeigt einen jungen Mann in Dreiviertelansicht. Er trägt ein schwarzes Wams mit breitem Rabatkragen und einen dunklen Hut mit breiter Krempe. Sein Gesicht ist jugendlich bartlos. Das braune Haar trägt er schulterlang. Das Gesicht ist eigentümlich flach, wenig plastisch ausgearbeitet, sodass individuelle Züge kaum erkennbar sind.

Das aktuelle Gesamtverzeichnis der *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden* von 2005 führt das Bildnis nicht als Selbstbildnis. Eine Begründung wird jedoch nicht gegeben.

Carmen Roll sah 2007 hier alle Merkmale eines Selbstporträts dargestellt, wie sie Raupp vorgibt. Die Wahl des Dreiviertelporträts, die geniale Kopfwendung und bürgerliche Kleidung sprachen ihrer Meinung dafür.⁹²² Letztlich ist das Bildnis zwar weder signiert noch datiert, doch die traditionelle Einstufung als Selbstporträt erscheint plausibel.

⁹¹⁸Roll 2007, S. 207.

⁹¹⁹Diettrich 1999, S. 18.

⁹²⁰Siehe Roll 2007, S. 207.

⁹²¹Siehe Roll 2007, S. 202.

⁹²²Siehe Roll 2007, S. 203.

Kat. Nr. 95

Tobias Pock (1610-1683), Selbstbildnis mit Familie, um 1669, 121,4 x 195,5 cm, Öl auf Leinwand, Národní galerie v Praze v Praze, Inv. Nr. O 17229.

Provenienz: Bielefelder Privatbesitz; 1993 gekauft von der Prager Nationalgalerie (als Werk aus dem Umkreis des Karel Skreta);

Literatur: Scherp 1997 (erstmalig als Selbstbildnis identifiziert); Hofner-Kulenkamp 2002, S. 104f., Stolárová 2010, S. 82f (Kat. Nr. II.10; Ševčík);

Der österreichische Maler Tobias Pock⁹²³ stammt aus einer schwäbischen Familie. Über seine Ausbildung ist nichts bekannt, man vermutet jedoch anhand seiner stilistischen Entwicklung, dass er sich einige Zeit in Norditalien aufgehalten haben muss. Um 1640 ließ er sich in der Kaiserstadt Wien nieder. Dort heiratete er 1643 die Bürgerstochter Catharina Jocher. Aus der Ehe gingen zehn Kinder hervor, von denen jedoch nur drei Söhne das Erwachsenenalter erreichten. Pock war hauptsächlich als Kirchenmaler in den habsburgischen Ländern tätig. Porträts aus seiner Hand sind nur wenige erhalten und bekannt.

Eines davon ist dieses Selbstbildnis, das ihn mit seiner Familie zeigt. Es ist weder signiert noch datiert. Aufgrund einer Stilanalyse konnte Astrid Scherp es Karel Skreta ab- und Tobias Pock zuschreiben. Die Datierung orientierte sich am ungefähren Alter der Dargestellten. Daher nimmt Scherps den Zeitraum um 1669 als Entstehungsdatum an.⁹²⁴

Das querformatige Bildnis (**Abb. 84**) zeigt die Familie Pock in häuslicher Atmosphäre an einem quadratischen Tisch sitzend. Im Hintergrund hängen Heiligenbilder, so über Tobias Pock eine Darstellung des Heiligen Tobias und über seiner Frau Katharina eine Szene aus dem Leben der Heiligen Catherina von Alexandria. Zusätzlich hängen hier Bilder von bereits verstorbenen Familienangehörigen wie Pocks Mutter und seines Bruders, des Bildhauers Johann Jakob Pock.

Sie alle tragen bürgerlich schwarze Sonntagstracht. Links im Bild sitzt Tobias Pock auf einem Lehnstuhl. Den rechten Arm stützt er auf die Armlehne, in der linken Hand hält er eine Papierrolle, die sich langsam entrollt und den Blick auf die Zeichnung eines seifenblasenden Puttos freigibt. Zu seiner linken sitzt seine Frau, die zu ihren Kindern schaut, auf ihrem Schoß einen weißen, kleinen Hund. In ihrer rechten Hand hält sie eine rosafarbene Rose. Ihr jüngster, neben ihr am Tisch sitzend, arbeitet an einer Zeichnung des heiligen Jakobus. Versunken blickt er von seiner Zeichnung hoch den Pinsel in der Hand. Der älteste Sohn, der Arzt Ferdinand Friedrich Pock, steht mit einem Doktorhut hinter seinem Bruder und blickt stolz auf die Arbeit seines Bruders, der neben ihm steht. Neben ihm steht der zweitälteste Sohn. Pinsel und Palette hat Joseph Franz Pock auf dem Tisch abgelegt. Stolz präsentiert er seiner Familie sein Werk,⁹²⁵ eine Darstellung der Heiligen Familie.

⁹²³Es existiert noch immer keine monographische Aufarbeitung von Leben und Werk des Malers. Mit Spannung wartet die Forschung auf die von Astrid Scherp bislang noch nicht veröffentlichte Dissertation. Siehe bislang Thieme-Becker, Bd. XXVII, S. 170, bei Morsbach 2008, S. 187-189, 330; sowie die Kurzvita in Sandart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 323 <http://ta.sandart.net/-text-549>, 10.05.2014.

⁹²⁴Siehe Scherp 1997.

⁹²⁵Scherp glaubt, hier das Meisterstück des Joseph Franz Pock zu sehen. Joseph Franz wurde 1652 geboren. Demnach wäre er auf dem Familienbildnis um die 17 Jahre alt. Es scheint mehr als

Es gibt keine Porträts oder weitere Selbstbildnisse Pocks, die die Züge Pocks wiedergeben, sodass ein Vergleich nicht möglich ist. Die Identifizierung des *pater familias* erfolgt alleine durch die stilistische Zuschreibung und die Darstellung der Namenspatrone an der bildinternen Wand.

Das Bildnis ist voller allegorischer und biblischer Verweise. So steht die Rose in der Hand der Ehefrau für Sittsamkeit. Zugleich ist sie auch Symbol der Eheleute. Der Hund auf ihrem Schoß steht für die Treue. Biblische Szenen aus dem Leben der Namenspatrone der Eheleute deuten die Frömmigkeit der Familie an. So zeigen die Bilder an der Wand *Tobias in Begleitung des Erzengels Raphaels*, daneben das *Martyrium der hl. Katharina von Alexandrien*. Vor dem jüngsten Sohn Johann Jakob liegt eine Zeichnung des heiligen Jakobus. Neben diesen religiösen Anspielungen finden sich auch Verweise auf die im Barock allgegenwärtige Sterblichkeit. Darauf verweist Pock mit der Zeichnung des seifenblasenden Putto.⁹²⁶ Umso wichtiger erschien es im Sinne der *memoria*, ein Familienbildnis anzufertigen, um an die Gemeinschaft der Familie zu erinnern.

Das Bildnis ist dem Typus ‚Selbstbildnis mit Familie‘ zuzuordnen. Bereits Anja Sevcik bemerkte, dass sich Pocks Familienbildnis im Gegensatz zu anderen des 17. Jahrhunderts, wie etwas Merians Familienbildnis (**Kat. Nr. 68, Abb. 60**), „traditioneller, gesetzter, bürgerlicher [erweist].“⁹²⁷ Pock war, wenn man der Beschreibung eines Zeitgenossen Glauben schenkt, ein sehr bodenständiger Mensch.⁹²⁸ So ist sein Selbstbildnis ein Spiegel seines Lebens: die Erfüllung in einer glücklichen Familie mit einer treuergebenen Ehefrau, drei „wohlerzogene[n], gebildete[n] Söhnen“⁹²⁹, gekrönt von beruflichem Erfolg. Die Grundlage aber bildet der Glaube.

Kat. Nr. 96

Martin Theophil Polak (1570-1639), Selbstbildnis, 1631, Öl auf Leinwand, 62 x 52 cm, Tiroler Landesmuseum, Inv. Nr. Gem 1602.

Provenienz: vielleicht aus der Sammlung des Grafen Firmian, Schloss Salzdahlum Salzburg; aus dem Nachlass Anna Joas, 27.1.1939

Literatur: Kat. Ausstl. Innsbruck 1957, S. 3 (ohne Abb.);

Der gebürtige Pole Martin Theophil Polak, eigentlich Marcin Teofilowicz, prägte die frühbarocke Kunst in Österreich. Er stammte wohl aus Lemberg, war in Krakau und Prag tätig, bevor er 1597 mit dem Erzherzog Maximilian nach Innsbruck kam. Ab 1608 war er Hofmaler des Kardinals Carlo Gaudenzio Madruzzo in Trient, von 1626 Hofmaler Kaiser Leopolds V. Leider fielen viele seiner Bilder jedoch dem verheerenden Brand der Residenz Ruhelust 1636 zum Opfer. Darauf ging Polak nach Brixen in den Dienst des Fürstbischofs

unwahrscheinlich, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits seine Meisterprüfung abgelegt hat, wie Scherp vermutet. (Siehe Scherp 1997, S 50; Stolárová 2010, S. 82f (Kat. Nr. II.10; Ševčík).

⁹²⁶Siehe auch Ševčík 1997, S. 51.

⁹²⁷Ševčík 1997, S. 30.

⁹²⁸Siehe Ševčík 1997.

⁹²⁹Ševčík 1997, S. 30.

Wilhelm von Welsberg.⁹³⁰ Polak lag die Förderung der Jugend sehr am Herzen. So gründete er mehrere Stiftungen. 1639 verstarb er in Brixen.

In der linken oberen Ecke des hochformatigen Brustbildes (**Abb. 85**) findet sich die Beschriftung *ANNO D[omi]NI /1631 AETA[tis]./ 60*, in der Höhe des Kragens die Signatur *MAR[tin]./TEOFILO.F [ecit]*.

Polak steht frontal zum Betrachter. Sein Blick ist starr und kühl, auch schielt er leicht. Polak versucht nicht, sein Alter zu verbergen. Tränensäcke und Falten um die Augen weisen auf sein Alter hin. Die kurz geschnittenen, grauen Haare betonen seine Halbglätze. Ein breiter Schnurrbart liegt über den aufeinander gepressten Lippen. Ein langer Kinnbart verleiht ihm Würde. Er trägt ein schwarzes Wams mit breitem Mühlsteinkragen mit Spitzenbesatz. Datierung und Alter des Dargestellten lassen auf ein Selbstbildnis schließen. Der Altersunterschied verhindert allerdings einen Vergleich mit Polaks Selbstbildnis von 1590 (Tiroler Landesmuseum) aus dem Jahr 1590. Weitere Porträts des Tiroler Malers sind bislang nicht bekannt.

Die frontale Inszenierung erinnert an Dürers Selbstbildnis (München, Alte Pinakothek) mit Pelz, dessen Nähe zu Christusikonen immer wieder hervorgehoben wird.⁹³¹ Spätere Künstler wie Giuseppe Arcimboldo (Prag, Národní Galerie) oder Tintoretto (Paris, Louvre) bedienen sich ebenfalls dieses ‚frontalen Typus‘, für den Ulrich Pfisterer 2010 den Vorschlag machte, ihn als „antiquarischen Versuch [zu sehen], die antik-griechische Porträtmalerei zu rekonstruieren.“⁹³² Die Künstler konnten sich hier an byzantinischen Ikonen orientieren. Diese müssen nach Pfisterer als „Überbleibsel der ansonsten verlorenen [...] Meisterwerke der griechischen Antike und voran des Apelles verstanden worden sein.“⁹³³ Durch die *aemulatio* mit den vermeintlich antiken Bildwerken stellten sich die frühneuzeitlichen Maler in die Fußstapfen des Apelles, ihres großen Vorbildes. Damit sind diese Selbstbildnisse als Ausdruck eines neuen Künstlerselbstverständnisses zu verstehen. Die neuzeitlichen Künstler glaubten, die antiken Maler hätten losgelöst vom sozialen Status des Handwerkes gearbeitet. Indem sie sich mit ihnen in eine Reihe stellten, machten sie den Anspruch auf eine sozial höhere Stellung sichtbar. Das gilt auch für Polak, der sich hier bewusst auf Dürers Selbstbildnis bezog.

1631, als er dieses Selbstbildnis schuf, befand sich Polak auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Wie einst Apelles stand er in der Gunst eines Königs und wollte dies selbstbewusst zum Ausdruck bringen.

⁹³⁰Zu Polak siehe bislang nur Bersohn 1891 und Szymański 1965.

⁹³¹Auf die zahlreichen Interpretationen wird hier verzichtet. Stellvertretend soll hier auf die neueste Publikation verwiesen werden. Siehe Lüdeking, Karlheinz, *Der Leib und die Lettern. Albrecht Dürers Selbstbildnis von 1500*, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, 11.2014, S. 7-40.

⁹³²Pfisterer 2010, S. 13.

⁹³³Pfisterer 2010, S. 14.

Kat. Nr. 97

Daniel Preisler (1627-1665), Die Familie des Künstlers mit Selbstbildnis, 1665, Öl auf Leinwand, 96 x 124 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 923.

Literatur: Röttgen, 1962, S. 48-49; Schuster 1978, S. 53, Abb. 27; Tacke 1995, S. 181f Nr. 87 (mit weiterer, älterer Literatur); Kat. Ausstl. Nürnberg 1998, Nr. 80, S. 128ff; Kat. Ausstl. Nürnberg 1999, Nr. 13, S. 26; Hofner-Kulenkamp 2002, S. 165-167; Hirschfelder 2010b, S. 209f; Kat. Mus. Nürnberg 2010, S. 408, Abb. 169;

Daniel Preisler ist der Stammvater der Nürnberger Künstlerfamilie Preisler. In Prag 1627 geboren, wuchs er in Dresden auf, wohin sein Vater ausgewandert war und dort kurfürstlich-sächsischer Hofschlosser wurde. Preisler erhielt seine Malerlehre beim Dresdner Hofmaler Christian Schiebling⁹³⁴. Nach seiner Gesellenwanderung ließ er sich in Nürnberg nieder und arbeitete bei dem Flachmaler Johann Christian Ruprecht⁹³⁵. Nachdem er die Meisterwürde mit Fertigung des Probestücks erlangt hatte, erlangte er auch das Bürgerrecht und führte eine erfolgreiche Werkstatt. Zudem war er seit 1662 Genannter im Großen Rat.⁹³⁶

1665, nur wenige Monate vor seinem frühen und plötzlichen Tod, fertigte er ein Bildnis mit seiner Familie (**Abb. 86**) an. Am Pfosten der Armlehne signierte und datierte Preisler mit den Worten *D. Preisler/Pinx.[it]/1665*.

Preisler sitzt mit seiner Familie um einen Tisch. Als Familienoberhaupt sitzt er links im Bild auf einem Lehnstuhl. Dem Betrachter zugewandt spielt er auf den Lehnstuhl aufgestützt Laute. Während die Familie standesgemäß gekleidet ist, verzichtet Preisler auf ein Wams und trägt nur ein Hemd. Das Haar trägt er schwarz in langen, wilden Locken. Ein gezwirbelter Schnurrbart verleiht ihm ein vornehmes Aussehen. Links neben ihm sitzt seine zweite Frau Magdalena mit einer Nelke in der rechten Hand. Mit der linken Hand umarmt sie den Säugling, der vor ihr auf dem Tisch auf einem Kissen liegt. Es ist die erst einjährige jüngste Tochter, die mit beiden Händen mit einem Apfel spielt. Dem Vater gegenüber sitzt die älteste Tochter Anna Sibylla. Auf ihrer Hand sitzt ein Stieglitz. Vor Preisler steht sein kleiner Bub am Tisch mit einem Spiegel in der Hand. Alle bis auf den Säugling, der zum Stieglitz schaut, suchen den Blickkontakt zum Betrachter.

Auffällig ist Preislers Darstellung im bloßen Hemd. Nur wenige Künstler wie Johann Ulrich Mayr (**Kat. Nr. 62, Abb. 55**) oder Sébastien Bourdon (Paris, Musée du Louvre) wählten dieses legere Kostüm.

Das Gemälde wurde erst 1934 von Eberhart Lutze als Selbstbildnis Preislers identifiziert. Er hatte Preisler im Vergleich mit einem von Johann Alexander Boener gestochenen Porträt von 1665 (Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. JABoener AB 3.38.) erkannt.⁹³⁷

⁹³⁴Zu Schiebling siehe ThB, Bd. 30, S. 58. (Ernst Sigismund).

⁹³⁵Zu Ruprecht siehe Tacke 2001d, S. 556-559.

⁹³⁶Zu Preisler siehe Tacke 2001d, S. 538-540, sowie Sichelstiel 2012, S. 71f. Auch Sandrart verfasste eine Kurzvita (siehe Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1679, III (Malerei), S. 79 <http://ta.sandrart.net/-text-1094>, 31.10.2018). Ein Werkverzeichnis zu Preisler existiert noch nicht.

⁹³⁷Lutze 1934, S. 55. Es existiert noch ein weiteres Porträt, das Boener von Preisler anfertigte (Boener, Johann Alexander (Stecher); Porträt des Daniel Preisler, Kupferstich, 1662, Blatt: 221 x 155 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, JABoener AB 3.38, Inv. Nr. 2594) Beide Bildnisse orientieren sich am van Dyckschen *virtuoso*-Typus.

Friedrich von Hagen bemerkte 2001, dass das Bildnis, gleichwohl es oft besprochen wurde, noch immer Rätsel aufgibt. So kann das Kind am vorderen Bildrand nicht der gleichnamige Sohn Daniel sein. Dieser war bereits wenige Monate nach seiner Geburt im Jahr 1658 verstorben. Als das Bildnis 1665 entstand, lebten nur noch die zwei Töchter. Sein Sohn Johann Daniel (1666-1737) jedoch sollte erst ein halbes Jahr nach dem Tod seines Vaters auf die Welt kommen.⁹³⁸ Hat Preisler ihn hier in Trauer um seinen verstorbenen Sohn im Sinne der *memoria* im Kreis der Familie dargestellt und ihm den Spiegel als Symbol der Vergänglichkeit beigegeben?

Preisler starb noch im selben Jahr, als er das Familienbildnis angefertigt hatte. Herwarth Röttgen meinte, Preisler stelle hier in Vorahnung seines baldigen Todes Vergänglichkeitsmotive wie Spiegel, Laute und Nelke christlichen Heilssymbolen wie Apfel und Distelfink gegenüber. Zwar sind Spiegel, Laute und Nelke Symbole der Vergänglichkeit, sie können aber auch als Symbole der Treue verstanden werden. Apfel und Stieglitz sind christliche Heilssymbole.⁹³⁹

Klaus-Peter Schuster sah hier eine Darstellung der fünf Sinne. So stehe der Maler mit dem Musikinstrument als Allegorie des Gehörs. Seine Frau repräsentiere mit der duftenden Nelke den Geruchssinn. Das Kleinkind mit dem Apfel in den Händen symbolisiere den Geschmack. Der Sohn mit dem Attribut des Spiegels kann als Gesichtssinn gedeutet werden. Die Tochter, an deren Fingern der Stieglitz knabbert, weist auf den fünften Sinn, den Tastsinn, hin.⁹⁴⁰

Allegorische Darstellungen der fünf Sinne erfreuten sich im Barockzeitalter großer Beliebtheit.⁹⁴¹ Vor allem in der niederländischen Kunst gibt es zahlreiche Gruppenporträts,⁹⁴² hinter denen sich Darstellungen der fünf Sinne verbergen, wie das Gemälde einer *ausgelassenen Gesellschaft* von Ludovico Finsonius (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum). So handelt es sich also nicht um eine Darstellung Preislers baldiger Todesahnung, sondern um eine Darstellung der fünf Sinne.

Selbstbildnisse des Malers mit Familie, auf denen der Künstler musiziert, sind relativ häufig. So stellte sich Jacob Jordaens auf drei seiner Selbstbildnisse Laute spielend dar. Musik galt als Schwesternkunst der Malerei und schon Dürer hatte gefordert, der Künstler solle sich, wenn er müde wird, mit dem Spiel eines Seiteninstruments aufmuntern. Auch galt die Laute als Symbol der Harmonie. Nach Vasari „erscheint der musizierende Künstler als Repräsentant der Rangansprüche seines Standes.“⁹⁴³ Somit verweist Preisler durch die Laute auf seinen Wunsch nach Nobilitierung.

Preisler liefert mit dem Familienbildnis ein schönes Vermächtnis, das die Verbundenheit mit seiner Familie zeigt wie auch mit seinem verstorbenen Sohn. Gleichzeitig symbolisiert es mit der Darstellung der fünf Sinne aber auch die Lebensfreude, auch wenn der Mensch vom Tod umgeben ist.

⁹³⁸Johann Daniel Preisler trat in die Fußstapfen seines Vaters. Er war einer der revolutionären Maler Nürnbergs, die sich weigerten, ein Probestück abzuliefern. 1704 wurde er Direktor der Nürnberger Academie und gründete die Zeichenschule. Zu Johann Daniel Preisler siehe Sichelstiel 2012, S. 72-74; zu Nürnberger Academie siehe Kluxen 2012;

⁹³⁹Siehe Tacke 1995, S. 181.

⁹⁴⁰Siehe Schuster 1978, S. 53; Anm. 159. Tacke 1995, S. 181f, Hofner-Kulenkamp 2002, S. 165-167.

⁹⁴¹Weitere Darstellungen der fünf Sinne bei Pigler 1974, S.483-485.

⁹⁴²Zu den fünf Sinnen siehe Kauffmann 1943.

⁹⁴³Raupp 1978, S. 107; siehe hierzu Raupp 1978, S. 106f sowie Hofner-Kulenkamp 2002, S. 152-167.

Kat. Nr. 98

Johann Heinrich Roos (1631-1685), Selbstbildnis, um 1656, Öl auf Leinwand, 91 x 73 cm, Schleißheim, Staatsgalerie Europäischer Barockmalerei der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Nr. 762.

Provenienz: Zweibrücken, Gemäldegalerie; 1799 München, Kurfürstliche Galerie; 1905 Schleißheim, Gemäldegalerie; 1915 Speyer, Staatsgemäldesammlung; 1945 München, Bayerische Staatsgemäldesammlung;

Literatur: Kat. Mus. Schleißheim 1905, S. 63, Nr. 264 (Selbstbildnis); Kat. Mus. Schleißheim 1914, S. 200, Nr. 3264 (Selbstbildnis); (Selbstbildnis); Kat. Ausstl. Kaiserslautern 1935, S. 6, Nr. 9 (Selbstbildnis); Jedding 1955, S. 86, 292f. (kein Roos, kein Selbstbildnis);

Johann Heinrich Roos wurde 1631 nach eigenen Angaben in Otterberg geboren. Im Trauregister von St. Goar allerdings wird Reipoltskirchen als Geburtsort genannt. Um 1635 musste die Familie vor den Kroaten an den Rhein fliehen. Einige Zeit später zog die Familie weiter nach Amsterdam, wo Roos Sandrart zufolge zunächst Schüler von Guiliam Dujardin (um 1597 - nach 1647), und später von Cornelis de Bie (um 1621/22 - 1650) war. 1651 oder Anfang des folgenden Jahres verließ Roos die Niederlande, wo er auch bei Barend Graat gelernt hatte. Es begann eine unruhige Zeit für Roos, der in den folgenden Jahren versuchte, bei verschiedenen Landesherren, etwa dem Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz oder dem Landgrafen Ernst von Hessen, eine Anstellung als Hofmaler zu erhalten. 1654 ging Johann Heinrich zusammen mit seinem Bruder Theodor an den Hof des Landgrafen Ernst von Hessen. Welche Stellung die Brüder auf Burg Rheinfels bei St. Goar inne hatten, ist nicht bekannt. Jedding vermutet, dass sie bei der Wiedererrichtung der 1642 zerstörten Burg halfen. 1655 heiratete Johann Heinrich in St. Goar. Ein Jahr später wurde sein erster Sohn Philipp Peter geboren. Bis 1658 oder 1659 blieb die junge Familie in St. Goar. Danach erhielt er einige Aufträge des Heidelberger Hofes. Seine wirtschaftliche Situation hatte sich also deutlich gebessert.⁹⁴⁴

Im Laufe seines Lebens fertigte er eine Vielzahl von Selbstbildnissen an.⁹⁴⁵ Bislang galt das *Selbstbildnis von 1665* (**Kat. Nr. 99, Abb. 88**) als „vermutlich erstes“⁹⁴⁶. Im Folgenden soll jedoch gezeigt werden, dass das bislang nicht beachtete *Bildnis eines jungen Mannes* in der Schleißheimer Zweigstelle der Alten Pinakothek die früheste Selbstinszenierung des durch *Hirtenidylle* berühmt gewordenen Malers ist.⁹⁴⁷ Das Bildnis ist weder signiert noch datiert. Das hochformatige Brustbild (**Abb. 87**) zeigt einen jungen Mann in höfischer Pose und eleganter Kleidung vor dunklem, neutralem Hintergrund. Seinen Körper lehnt er gegen einen vor ihm stehenden Sockel. Den Ellenbogen aufgestützt fasst er sich mit der linken Hand an die Brust. Dieser sehr legeren Körperhaltung widerspricht der forschende und fordernde Blick. Sein Gesicht ist nicht unbedingt schön, aber sein Blick weckt Sympathie. Die Augenbrauen

⁹⁴⁴Zu Leben und Werk siehe vor allem Jedding 1998, S. 9-171.

⁹⁴⁵Nicht betrachtet werden hier Roos' ebenso zahlreiche Kryptoporträts wie das Selbstbildnis im Rollenkostüm eines Viehhirten, 1659, Historisches Museum Frankfurt am Main siehe Kat. Ausstl. Kaiserslautern 1985, S. 8; Kavalier auf einem Apfelschimmel (Selbstbildnis des Malers) 1675, Speyer, Historisches Museum der Pfalz. Siehe Jedding 1998, S. 85 (mit Abb.).

⁹⁴⁶Jedding 1998, S. 17.

⁹⁴⁷An dieser Stelle möchte ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke danken, der mich auf dieses Bildnis aufmerksam gemacht hat.

sind schmal. Die Nase ist auffällig lang und markant geformt. Das ausgeprägte Kinn teilt ein Grübchen. Der unregelmäßig geformte Schnurrbart stört den Eindruck der sonst sehr qualitätvollen Arbeit und könnte nachträglich hinzugefügt sein. Das lange, wallende, schwarze Haar erweckt mit dem imposanten, rot seidenen Hausmantel, den er über einem offenen Hemd trägt, den Eindruck eines jungen, eleganten Adligen.

In den Katalogen der königlichen Gemäldegalerie von 1905 und 1914 wurde das Gemälde als Selbstbildnis von Johann Heinrich Roos geführt. Aber Theodor Frimmel äußerte in seiner Gemäldekunde von 1915 Zweifel an der Zuschreibung als Selbstbildnis. So bezweifelte auch Hermann Jedding 1955, dass Roos Urheber und Dargestellter zugleich war. So führte er das Gemälde unter den ‚falsch zugeschriebenen Werken‘ und sieht hier ‚vielleicht ein Werk des Matthäus Merian d. J.‘⁹⁴⁸ In Folge führte der Schleißheimer Katalog von 1980 das Werk nicht mehr als Arbeit von Roos. Heutzutage wird es aufgrund stilistischer Zuschreibung wieder als Werk von Roos ausgestellt. Allerdings ist immer noch umstritten, ob es sich um ein Selbstbildnis handelt.

Roos verwendete die typischen Merkmale dieser Gattung wie Selbstbildnisblick, geniale Kopfwendung und die auf die Brust gelegte Hand. Diese charakteristische Geste begegnet uns auf zahlreichen Künstlerporträts des 16. und 17. Jahrhunderts, so auf dem Bildnis des Peter Paul Rubens in Van Dycks *Iconographie*. Auch der auf ein Postament aufgestützte Arm findet sich dort, so bei dem Bildnis des Wenceslaus Coeberger. Der Hausmantel ist neu in dieser *virtuoso*-Inszenierung. Er wird uns später noch bei vielen deutschen Selbstbildnissen begegnen.

Ein Vergleich mit dem gesicherten Selbstbildnis von Roos aus dem Jahr 1665 klärt die Identität. Beide Porträts zeigen die für Roos so typische, charakteristische Nase mit einem langen, leicht gebogenen Nasenrücken, der einen kleinen Höcker aufweist sowie eine etwas hängende, knubbelige Spitze und schmale Nasenflügel. Auch das Kinngübchen und die langen, dunklen Haare sind gleich. Die Augenpartie weist trotz des Altersunterschieds große Übereinstimmungen auf. Sicher ist der Mann auf dem Bildnis von 1665 älter, dennoch weisen beide Porträts die gleichen Charakteristika des Gesichts auf und beweisen so die Identität beider Dargestellten.

Das Aussehen von Roos entspricht einem Mann in der Mitte seiner zwanziger Jahre. Demnach muss das Selbstbildnis in den 1650er Jahren entstanden sein. Um 1655 hatte sich seine finanzielle Situation gebessert. Der soziale Aufstieg war so für ihn Anlass, sich selbst zu porträtieren. Das Selbstbildnis ist folglich um 1656 zu datieren. Damit ist das Schleißheimer Porträts das früheste Selbstbildnis von Johann Heinrich Roos.

⁹⁴⁸Jedding 1955, S. 292f. 86. Seiner Ansicht nach ist das Bildnis auch ikonographisch nicht als Selbstbildnis zu betrachten.

Kat. Nr. 99

Johann Heinrich Roos (1631-1685), Selbstbildnis, 1665, Öl auf Leinwand, 107, 5 x 88 cm, Historisches Museum Frankfurt am Main, Inv. Nr. B.1970.02.

Provenienz: 1919 Wien, Versteigerung Dorotheum am 16.12.1919;

Literatur: Jedding 1955, S. 206, 86ff, 92f.; Jedding 1998, S. 17f (mit Abb. S. 16); Kat. Ausstl. Kaiserslautern 1985, S. 9f (mit Abb. S. 106.);

1664 war Roos zum Kurpfälzischen Hofmaler Karl Ludwigs von der Pfalz in Heidelberg ernannt worden. Noch heute gibt die erhaltene Bestallungsurkunde die Pflichten dieses Amtes in allen Einzelheiten wieder.⁹⁴⁹ Karl Ludwig hatte als Sohn des Winterkönigs jedoch „schwer damit zu kämpfen, um dem kurfürstlichen Hof die Gleichberechtigung im Deutschen Reich zu erwerben und zu erhalten. Seine finanziellen Mittel waren außerordentlich beschränkt, zumal er ungeheure Summen zum Wiederaufbau der im Dreißigjährigen Krieg zerstörten Pfalz benötigte.“⁹⁵⁰ Roos verdiente kaum etwas, doch lag sein Ansehen nun weit über dem eines Handwerkers. Dennoch bedeutete die Anstellung eine finanzielle Absicherung für die junge Familie. Seine finanzielle Lage war sicher nicht mit der anderer Hofmaler seiner Zeit zu vergleichen, er genoss aber immerhin Privilegien als zunftbefreiter Meister.

Roos steht auf diesem ovalen Brustbildnis (**Abb. 88**) vor einer Brüstung fast frontal zum Betrachter. Er trägt ein weißes, aufgekrempeltes Hemd. Den Kragen mit blauer Schleife hat er geöffnet. Darüber trägt er einen Lederkoller mit blauen Bändern an den Schultern. Um sich hat er einen roten Imponiermantel geschwungenen. Das schulterlange Haar fällt ihm leicht gelockt in die Stirn. Ein leichter Oberlippenbart ziert den würdevoll und ernst blickenden Maler. Gegenüber dem Schleißheimer Bildnis (**Kat. Nr. 98, Abb. 87**) ist Roos gealtert. Jedding meinte, Roos' Darstellungsweise gleiche dem Bildnis des Kurfürsten von Mainz, Johann Philipp von Schönborn (1605-1673) (Budapest, Szepmüveszeti Muzeum).⁹⁵¹

Allerdings steht Roos vor einer Brüstung, der Kurfürst dagegen sitzt auf einem Lehnstuhl. Das durch Signatur gesicherte Selbstbildnis des Pfälzer Malers Johann Heinrich Roos entstand 1665. Jedding bezeichnet es 1998 als „sein (vermutlich) erstes Selbstbildnis“⁹⁵².

Durch den Fund des Schleißheimer Selbstbildnisses kann es jedoch nicht mehr als frühestes Selbstbildnis angesehen werden. Das Bildnis ist mit den Worten *Aetatis Suae 34. JH Roos fec. Anno 1665* signiert und datiert und stellt somit zweifelsfrei ein Selbstbildnis des Johann Heinrich Roos dar. Der Aufenthaltsort des Bildes vor seiner Versteigerung im Jahr 1919 ist unbekannt. Seitdem wird es im Historischen Museum in Frankfurt am Main ausgestellt. Das Selbstbildnis von Roos steht in direktem Zusammenhang zu seinem rund ein Jahrzehnt früher angefertigten Selbstbildnis (**Kat. Nr. 98**) und ist eine erneute Auseinandersetzung mit den von van Dyck entwickelten *virtuoso*⁹⁵³. Das dichte, lange Haar, der Imponiermantel, die lässige Haltung und die Brüstung finden sich auch in van Dycks Bildnis von Franz Francken d. J. aus der *Iconographie*. Ein Vergleich zeigt die typologische Verwandtschaft. Doch Roos

⁹⁴⁹Eine Transkription der Urkunde siehe Jedding 1998, S. 14-17.

⁹⁵⁰Jedding 1998, S. 17.

⁹⁵¹Jedding 1955, S. 92; Jedding 1998, S. 17f.

⁹⁵²Jedding 1998, S. 17.

⁹⁵³Zum *virtuoso* siehe Kapitel 3.2.5.

trägt im Gegensatz zu Franz Francken ein am Hals geöffnetes Hemd. Doch gerade diese Nachlässigkeit, diese *leggiadria*,⁹⁵⁴ lässt Roos als Mitglied des höfischen Lebens erscheinen.

Kat. Nr. 100

Johann Heinrich Roos (1631-1685), Selbstbildnis, 1682, Öl auf Leinwand, 83 x 60 cm, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum, Inv. Nr. 559.

Provenienz: 1710 im Besitz des Herzogs Anton-Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel auf Schloss Salzdahlum; 1811 im Braunschweiger Schloss; 1814 nach Paris überführt; 1816 Gemälde der 1.Klasse in der Burg Dankwarderode;

Literatur: Biermann 1914, Bd. 1, S. XXI, S. 222, Bd. 2, S. XLV; Kat. Ausstl. Kaiserslautern 1935, S 3; Kat. Ausstl. Braunschweig 1947, S. 14; Bruhns 1957, S 47; Jedding 1955, S 26, 85, 251, Nr. 166; Kat. Ausstl. Berlin 1966, Nr. 71; Adolph 1968, S. 256; Kat. Ausstl. Braunschweig 1975, Nr.39; Kat. Ausstl. Braunschweig 1980, S. 56-58, Nr. 7; Kat. Ausstl. Kaiserslautern 1985, S. 9, 91, Nr. 54; Jacoby 1989, S. 195f (Michels); Kat. Mus. Braunschweig, 1991, S. 21; Jedding 1998, S. 21 (mit Abb. Frontispiz);

Das Bildnis (**Abb. 89**) zeigt vor neutralem, dunkelgrünem Hintergrund das Brustbild eines Mannes um die 50 Jahre. Sein Haar trägt er in langen, über die Schultern fallenden Locken. Die buschigen Augenbrauen sind kritisch zusammengezogen. Mit festem, selbstbewusstem Blick beobachtet er den Betrachter. Unter der markanten Nase wölbt sich ein prächtiger Schnurrbart bis über die Wangen. Ein Ziegenbärtchen betont das kräftige Kinn. Er trägt einen seidenen, zweifarbigen Hausmantel mit Spitzenkragen. Darüber liegt eine dicke goldene Kette mit einem Medaillon, auf dem eine Maske mit der Aufschrift ‚*imitatio*‘ zu sehen ist.

Am unteren rechten Bildrand steht die Signatur *AETATIS SVAE 50/ JH Roos. pin./ 1682*. Seit 1710 gehörte das Bildnis nachweislich zur Selbstbildnissammlung des Schlosses Salzdahlum. Heute befindet es sich im Herzog Anton-Ulrich Museum in Braunschweig.

Das Bildnis diente als Vorlage für zahlreiche Reproduktionen wie in Joachim von Sandrarts lateinischer Ausgabe der *Teutschen Academie* von 1683, in der sich eine ausführliche Vita des Malers findet. Jedding nahm an, dass wir es [das Selbstbildnis] „wahrscheinlich [...] einer Begegnung mit Joachim von Sandrart [verdanken], daß er sich 1682 noch einmal in einem Bildnis selbst darstellte. Sandrart wollte es für die lateinische Ausgabe seiner ›Academia‹ (1683) verwenden, fertigte selbst eine Nachzeichnung [München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.icon.366] an und ließ sie von Bartholomäus Kilian stechen.“⁹⁵⁵

Hans-Joachim Raupp meinte, das Selbstbildnis gehöre durch die energische Kopfwendung dem „Typus des inspirierten Künstlers“ an und vermische sich mit einem Habitus, der

⁹⁵⁴Eine genaue Definition des Begriffs *leggiadria* gibt es nicht. So schreibt Raupp „alle Versuche einer Definition [enden] früher oder später bei *un non so che*.“ (Raupp 1984, S. 101, Anm. 310) Man versteht darunter laut Göke vor allem eine „innere Lebenshaltung“ (Göke 2000, S. 64, Anm. 79.). „Zum Wesen der *leggiadria* gehört [laut Raupp] auch, dass die persönliche Erscheinung zwanglos, eigentümlich und nicht nach den Regeln eines Typus formuliert erscheint.“ (Raupp 1984, S. 101). zur *Leggiadria* siehe auch Cassin 2004, S. 559f.

⁹⁵⁵Jedding 1998, S. 21.

„insgesamt allegorisch aufgefasst ist.“⁹⁵⁶ So sei das schwarze Haar Hinweis auf die Melancholie, ein wichtiges Kriterium für begabte Künstler. „Die hochgewölbten Augenbrauen bedeuten Verwunderung über die Vielfalt der sichtbaren Erscheinungen, der verschlossene Mund steht für die zum Malen nötige Stille und Einsamkeit.“⁹⁵⁷ Das vielfarbige Gewand deute die von Alberti und Ripa geforderte *varietas* an. Die Goldkette stehe für die Welt insgesamt, das Gold symbolisiere den Adel.⁹⁵⁸ Darüber hinaus sei die Goldkette aber auch einfach eine „beliebte Auszeichnung der Fürsten für ihre Hofmaler“⁹⁵⁹ und zeuge von der hohen Wertschätzung der künstlerischen Arbeit.

Auffällig ist aber die Aufschrift *imitatio* auf der Kette, die auf die Bedeutung der Kette hinweist. Zunächst ist sie eine Anspielung auf kunsttheoretische Traktate. So soll Roos' Status als gebildeter, belesener Maler verdeutlicht werden, der sich um die Aufnahme der Malerei in die *artes liberales* bemüht. Die *imitatio naturae*, auf die das Medaillon anspielt, meint, dass sich die „Erzeugungsfähigkeit der Natur [...] gewissermaßen [...] in den Hervorbringungen eines begabten Malers [fortsetze], der wiederum in malerischer Naturdarstellung das Wirken der Natur weiterführt.“⁹⁶⁰ Zugleich verweist Roos mit der Inschrift aber auch auf die Frage nach Urbild und Abbild.

Die Kette ist aber auch Attribut der Personifikation der Malerei. So trägt *Pictura* bei Cesare Ripa eine Kette mit einem Medaillon, das eine Maske und die Aufschrift *imitatio* zeigt. Trotz vieler allegorischer Anspielungen scheint es zu weit gegriffen, das Selbstbildnis als „Allegorie der Malerei“⁹⁶¹ zu verstehen, wie es Reinhold Wex und auch Raupp taten. Allerdings möchte sich Roos mit diesen zahlreichen Allegorien, Motiven und Topoi als gelehrter Maler, als *pictor doctus*, zeigen.

Zwischen diesem Selbstbildnis und seinem letzten liegen siebzehn Jahre. Roos war zu dieser Zeit nicht mehr Hofmaler am Hof des Kurfürsten Karl Ludwig in Heidelberg, sondern ‚freier Maler‘ in der Messestadt Frankfurt. Als Angehöriger der reformierten Kirche konnte er weder das Bürgerrecht der Stadt erwerben noch der Zunft beitreten. Dennoch durfte er sein Handwerk ausüben, was aber zu erheblichen Protesten seitens seiner Malerkollegen führte. Seine Hirtenidyllen fanden jedoch bald einen guten Absatzmarkt. „Schon Sandrart berichtet, daß die Bilder von Roos als in ganz Europa begehrte Kunstwerke gelten können.“⁹⁶² Als Roos sein Selbstbildnis anfertigte, war er auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Er hatte es zu Ruhm und Reichtum gebracht. Drei Jahre später aber erlitt Roos einen tragischen Unfall. Als sein Haus abbrannte, versuchte er, einen Krug aus Porzellan mit Golddeckel zu retten und er erlitt wohl eine Rauchvergiftung, der er einige Tage später erlag.

⁹⁵⁶Raupp 1980, S. 20.

⁹⁵⁷Raupp 1980, S. 21.

⁹⁵⁸Raupp 1980, S. 21.

⁹⁵⁹Raupp 1980, S. 21.

⁹⁶⁰Eusterschulte 2000, S. 797.

⁹⁶¹Kat. Mus. Braunschweig 1991, S. 21.

⁹⁶²Jedding 1998, S. 19.

Kat. Nr. 101

Johann Melchior Roos (1663-1731), Selbstbildnis 1684, Rötel, 25,7 x 19,9 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Literatur: Jedding 1998, S. 229ff (mit Abb.);

Johann Melchior Roos wurde als zweiter Sohn des Pfälzer Tiermalers Johann Heinrich Roos (**Kat. Nr. 98**) am 27. Dezember 1663 geboren. Seine Ausbildung erhielt er wie sein älterer Bruder Philipp Peter⁹⁶³ bei seinem Vater. Um das Jahr 1684 begab er sich einundzwanzigjährig auf Wanderschaft. Diese führte ihn zunächst nach Den Haag, wo er sich in die dortige Zeichenakademie einschrieb.⁹⁶⁴ Er blieb dort zwei Jahre.

In seinem ersten Jahr im Haag fertigte er ein gezeichnetes Selbstbildnis (**Abb. 90**). Roos sitzt auf einem Lehnstuhl an einem Tisch. Den Kopf auf seinen rechten Unterarm gelegt, zeichnet er in sich versunken mit der linken Hand in sein Skizzenbuch. Sein junges Gesicht wird von einer Lichtquelle beleuchtet. Er trägt einen dicken Hausmantel und eine Fellmütze auf dem kurz geschnittenen Haar. Eine ähnliche Fellmütze trägt sein Onkel Theodor (**Kat. Nr. 106, Abb. 94**) auf seinem Selbstbildnis von 1678.

In der linken unteren Ecke ist das Blatt datiert und signiert: *JMRoos/1684*. Nach Jedding handelt es sich „höchstwahrscheinlich um ein Selbstbildnis“⁹⁶⁵, da der Porträtierte dieselben Gesichtszüge aufweise, wie Johann Melchior Roos auf dem von Seiller gestochenen Bildnis (**Kat. Nr. 103, Abb. 92**).

Ein Vergleich zwischen seinem im Kupferstich gesicherten Selbstbildnis von 1689 und dieser Zeichnung ist wegen der Lage des Kopfes schwierig. So ist es nicht sicher zu entscheiden, ob es sich hier um ein Selbstbildnis handelt.

Das Bildnis gehört zu den vielen Skizzen, die den Zeichenalltag wiedergeben. Es war als Erinnerung gedacht oder diente nur der Übung. Die qualitätvolle Zeichnung zeigt, dass die Erforschung des Œuvres von Melchior Roos eine lohnenswerte Aufgabe darstellt.

Kat. Nr. 102

Johann Melchior Roos (1663-1731), Wahrscheinliches Selbstbildnis, 1684/85, Rötel auf Papier, 27,9 x 18,1 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.

Literatur: Jedding 1998, S. 231;

Die Rötelzeichnung (**Abb. 91**) zeigt einen jungen Mann im Brustbild. In Dreiviertelprofil wendet er den Kopf zum Betrachter. Das jugendliche Gesicht ist füllig. Eine markante Nase und ein Kinngrübchen prägen das Gesicht. Trotz seiner hervorquellenden Augen wirkt der

⁹⁶³Philipp Peter Roos, auch bekannt als ‚Rosa di Tivoli‘, übertraf seinen Vater noch an Berühmtheit. Auch er malte Tierbilder. Siehe Jedding 1998, S. 191-228. Ein Werkverzeichnis existiert bislang noch nicht.

⁹⁶⁴Es existiert noch kein Werkverzeichnis von Johann Melchior Roos. Zu Leben und Werk siehe bislang Jedding 1998, S. 229-256, sowie Jedding 1955. Auch die Publikation von Evelyn Lehmann zum großen Kassler Tierbild bringt nichts Neues zu Leben und Werk (Lehmann 2009, dort zum Leben S. 60).

⁹⁶⁵Jedding 1998, S. 230.

Blick etwas arrogant. Die Haare trägt er schulterlang. Auf dem Kopf trägt er eine Mütze. Das Wams mit dicken Knöpfen und Halstuch sind lediglich skizziert.

Ähnlichkeiten mit dem Selbstbildnis von 1689 (**Kat. Nr. 103, Abb. 92**) sind deutlich, weiche Lippen, lange, markante Nase und ein weiches, rundliches Gesicht. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Selbstbildnis. Mit Sicherheit kann dies jedoch nicht gesagt werden.

Das Blatt ist eine Studie, vielleicht eine Vorzeichnung zu einem nicht ausgeführten Gemälde. Typologisch handelt es sich um ein repräsentatives Brustbild.

Kat. Nr. 103

Johann Georg Seiller (1663-1740), Bildnis des Johann Melchior Roos (1663-1731) nach einem Selbstbildnis, 1689, Mezzotinto, 22, 6 x 15,9 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. C05255.

Literatur: Jedding 1960, S. 312; Jedding 1998, S. 230; Hollstein 2001, S. 141f;

1685 beendete der junge Roos seine Studienzeit im Haag, sicherlich bedingt durch den plötzlichen Tod des Vaters. Man kann zweifelsfrei annehmen, dass er sofort nach Frankfurt reiste. Erst 1686 begab er sich wieder auf Reisen. Diesmal zog es ihn nach Rom zu seinem Bruder Philipp Peter, der in Tivoli wohnte und arbeitete. Er blieb dort bis etwa 1690.

Aus dieser Zeit stammt auch das bislang einzige gesicherte Selbstbildnis des Malers Johann Melchior Roos (**Abb. 92**). Das Original ist verschollen, doch ist ein Stich in Mezzotinto von Johann Georg Seiller (1663 – 1740) erhalten.

Das hochformatige Blatt zeigt in ovalem Rahmen, um den sich ein Vorhang windet, das Brustbildnis eines jungen Mannes, darunter eine Textspalte, in der mit großen, schwungvollen Lettern der Name des Porträtierten *Joh. Melchior Roos* sowie seine Berufsbezeichnung *Pictor* stehen. In der rechten unteren Ecke findet sich die Signatur des Kupferstechers *J.G.Seiller fecit*.

Das Haar trägt Melchior Roos lang und gelockt mit Mittelscheitel. Seine Gesichtszüge sind weich mit ersten Ansätzen eines Doppelkinns. Ein kleines Kinngrübchen teilt das markante Kinn. Ein Schnurrbart betont die Lippenpartie. Mit sanftem und ruhigem Blick schaut er zum Betrachter. Bekleidet ist er mit einem Wams mit dicken Knöpfen.⁹⁶⁶ Die Knopfleiste ist oben geöffnet. Ein weißes Halstuch, locker zu einer Krawatte gebunden, steckt im Ausschnitt. Im Rahmen steht die Inschrift *se ipse pinxit / Aet[at]is] 25, A[nn]o 1689*.

Unklar ist, ob Rahmen und Vorhang zum verschollenen Selbstbildnis von Roos gehörten oder ob es sich hier um eine Zutat von Seiller handelt.

Typologisch handelt es sich um ein Selbstbildnis in Sonntagstracht, auch wenn sich Roos mit seinem Hemd etwas leger gibt.

1690 kehrte Roos in seine Heimat zurück. Zunächst ging er nach Nürnberg, wo er heiratete, später zog er nach Heidelberg. Ab 1693 lebte die Familie in Frankfurt, wo er wie sein Vater als Beisasse zugelassen war. Das volle Bürgerecht aber konnte er aufgrund seines Glaubens

⁹⁶⁶Nach Jedding „wirkt die Jacke mit den langen Knopfreihe“ italienisch. Siehe Jedding 1998, S. 229.

nicht erhalten. Zusammen mit seinen sieben Kindern lebte das Paar in einem herrschaftlichen Haus. Er lebte, so suggerieren die Quellen, über seine Verhältnisse und arbeitete nur dann, wenn er Geld dringend benötigte. Aus diesem Grund wurde er auch ‚Samstags-Roos‘⁹⁶⁷ genannt. 1710 verstarb seine Frau wohl im Kindbett. 1713 heiratete er erneut. Die Braut war die jüngste Tochter des Berner Malers Joseph Werner d. J. In Frankfurt lebte er bis etwa 1718. Danach verlieren sich die Quellen. Möglicherweise zog er von Hof zu Hof. 1728 ist er als Kabinettmaler des Fürsten Carl August Friedrich von Waldeck nachweisbar. „Nach Berichten aller Historiker“⁹⁶⁸ starb Roos 1731 wohl in Kassel oder Umgebung.

Kat. Nr. 104

Johann Melchior Roos (1663-1731)?, Selbstbildnis ?, Öl auf Leinwand, 85 x 70 cm, Darmstadt Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK-321-1960.

Literatur: Jedding 1998, S. 117f, 231;⁹⁶⁹

Auf dem hochformatigen Bildnis (**Abb. 93**) sitzt ein junger Mann im Profil vor einer Säule, den Kopf zum Betrachter gewandt. Sein Gesichtsausdruck ist selbstbewusst. Eine markant geformte Nase betont sein ovales Gesicht. Volle Lippen und ein leicht fliehendes Kinn akzentuieren zudem sein jugendliches Gesicht. Langes Haar rahmt es und fällt ihm bis über die Schultern. Den in kunstvolle Falten gelegten Imponiermantel rafft er mit seiner linken Hand, die er auf seine Brust legt. Das Hemd ist weiß und am Kragen offen.

Nach Jedding herrscht Unsicherheit über Maler wie Modell. Er meinte aber, eher ein Porträt von Johann Melchior zu sehen als den Vater Johann Heinrich Roos, gibt jedoch keine genaue Begründung an.⁹⁷⁰ Ein Vergleich mit den gesicherten Selbstbildnissen von Johann Heinrich Roos zeigt tatsächlich nur wenig Ähnlichkeiten. Es handelt sich demnach nicht um dieselbe Person. Jedoch zeigt ein Vergleich des Bildnisses mit dem Selbstbildnis des Melchior Roos von 1689 (**Kat. Nr. 103, Abb. 92**) deutliche Übereinstimmungen. So erkennt man in der Augenpartie, den vollen Lippen und der markanten Nase große Ähnlichkeiten. Demnach handelt es sich durchaus um die Person Melchior Roos. Ungesichert bleibt aber, ob es ein Selbstbildnis ist oder sein Vater Johann Heinrich ein Porträt des Sohnes malte. Die Ikonographie mit der auf die Brust gelegten Hand und dem Selbstbildnisblick spricht jedoch eher für ein Selbstbildnis von Johann Melchior Roos.

⁹⁶⁷Den Beinamen ‚Samstags-Roos‘ trug Ross, da er nur gelegentlich seinen Aufträgen nachkam, hauptsächlich, so Hüsgen, wenn seine Frau wieder Marktgeld brauchte. Hüsgen 1780, S. 109 f.

⁹⁶⁸Jedding 1998, S. 255.

⁹⁶⁹Ich danke Dr. Heidrun Ludwig (Darmstadt), die mir freundlicherweise ihre Forschungsergebnisse schon vor Erscheinen des Darmstädter Bestandskatalogs mitteilte. Zu diesem Gemälde siehe den in Kürze erscheinenden Bestandskatalog der deutschen Malerei des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.

⁹⁷⁰Siehe Jedding 1988, S. 117f. sowie Jedding 1998, S. 231.

Kat. Nr. 105

Johann Melchior Roos (1663-1731), Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 2 Fuß 2 Zoll breit, 2 Fuß 8 Zoll hoch, verschollen.

Provenienz: Schloss Salzdahlum, Herzogliche Bildergalerie;

Literatur: Eberlein 1776, S. 5, Nr. 10; Jedding 1998, S. 231;

Das Selbstbildnis von Johann Melchior Roos wurde 1776 von Eberlein im Verzeichnis der Gemälde in Salzdahlum erwähnt: „Johann Melchior Roos. Sein Bildniß, in einem mit Pelz gefütterten Gewande, welches er mit der rechten Hand anfaßt. Ein Brustbild in Lebensgröße.“⁹⁷¹ Nach Jedding wurde es 1811 verkauft.⁹⁷² Seither gilt es als verschollen. Die Beschreibung lässt aber Ähnlichkeiten zum Darmstädter Bildnis erkennen. Auch die Maße stimmen überein.

Kat. Nr. 106

Theodor Roos (1638-1687), Selbstbildnis, 1678, signiert und datiert, Öl auf Leinwand, 102 x 82 cm, Verbleib unbekannt.

Provenienz: Auktion 538, Dorotheum Wien, 3.12.1957, Kat. Nr. 95; Slg. Georg Schäfer, Schloss Obbach, Euerbach-Obbach; Galerie Neumeister München 1994; Zuletzt: Galerie Neuse, Bremen: verkauft in die USA;⁹⁷³

Literatur: Jedding 1998, S. 176;

Theodor Roos, der jüngere Bruder des Pfälzer Malers Johann Heinrich Roos, wurde sieben Jahre nach seinem Bruder 1638 in Wesel am Niederrhein geboren. Später zog die Familie in die Niederlande. Anfangs ging Theodor dort wie sein älterer Bruder bei dem Tiermaler Cornelis de Bie in die Lehre. Als die Familie in die Pfalz zurückkehrte, musste Theodor jedoch seine Lehre abbrechen. Er wurde fortan von seinem Bruder unterrichtet und begleitete ihn auch auf seinen Reisen. Nachdem dieser 1657 geheiratet hatte, machte sich Theodor selbständig und ging zunächst nach Mannheim. Ende der 1650er Jahre wurde Straßburg sein neuer Schaffensort. Theodor brachte es dort zu Ansehen. So fertigte er ein Bildnis der Liselotte von der Pfalz an, als diese auf ihrer Brautreise durch Straßburg kam. Neben seiner Tätigkeit als Porträtist für südwestdeutsche Höfe unterhielt er laut Sandrart eine

⁹⁷¹Eberlein 1776, S. 5, Nr. 10.

⁹⁷²Die Kunstschatze aus Salzdahlum, die weder im Vorfeld nach Dänemark in Sicherheit gebracht worden waren, noch von Napoleon geraubt wurden, wurden 1811 zur Versteigerung freigegeben. Der leider verschollene Auktionskatalog listete 800 Gemälde auf. (siehe Höltge 2004, S. 201-209) Jedding zitiert eine handschriftliche Verkaufsliste, nach der das Selbstbildnis von Roos als Nr. 153 zum Verkauf stand. Leider vergaß er, seine Quelle anzugeben. (siehe Jedding 1998, S. 231).

⁹⁷³Diese Angaben sind dem Nachlass von Hermann Jedding entnommen. Siehe Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Jedding, Karton Roos 8.

Zeichenakademie. Ab 1681 war er wieder für den Stuttgarter Hof tätig, wo er den Titel eines Hofmalers erhielt. 1687 starb er in Frankfurt am Main.⁹⁷⁴

Vor seiner Zeit als Hofkünstler fertigte Ross 1678 im Alter von 40 Jahren ein eindrucksvolles Selbstbildnis (**Abb. 94**) an. Er steht in selbstbewusster Pose vor braunem Hintergrund. Mit der linken Hand, in der er ein Bündel Pinsel und die Palette hält, stützt er sich auf der rechten Hand ab, die den Malstock hält. Über seinem am Hals offenen Hemd trägt Roos einen langen, roten Mantel mit pelzverbrämten Ärmeln und breitem Pelzkragen, dazu passend eine rote Fellmütze. Forschend blickt er die Augenbrauen kritisch zusammengezogen nach links aus dem Bild. Sein fülliges Gesicht mit roten Wangen zeigt erste Falten um Augen und Mund. Bereits ist ein Ansatz zum Doppelkinn sichtbar.

Nach Jedding signierte Roos auf der Palette mit den Worten *TRoos se me ipsum faciebat. A 1678.*⁹⁷⁵

Mütze und Mantel erinnern an Anthonis van Dycks Porträt des Landschaftsmalers Martin Ryckaert (Museo del Prado, Madrid), das in der *Iconographie* van Dycks auch als Kupferstich verbreitet wurde. Diese auffällige Garderobe wurde im Barock als ‚orientalische Kleidung‘ bezeichnet. Zahlreiche Porträts adeliger Persönlichkeiten in solch orientalischen Gewändern zeugen von der Sehnsucht dieser Zeit nach dem Fremden, dem Exotischen. So wählten auch Künstler für ihre Künstler(selbst)bildnisse gerne orientalische Kleidung. Das eröffnete ihnen die Möglichkeit, in eine andere *persona* zu schlüpfen. Zahlreiche Selbstbildnisse in orientalischer Tracht von Rembrandt, Wallerand Vaillant oder Johannes van Swinderern zeugen von dieser äußerst beliebten Inszenierungsform. Mal wählten die Künstler Kleidung orientalischer Fürsten oder Soldaten, manchmal auch biblischer Gestalten.

Roos Inszenierung erinnert in Kleidung, Haltung und Mimik an spätere Künstlerselbstbildnisse wie von Antoine de Favray (Florenz, Galleria degli Uffizi), der sich 1778 in polnischer Tracht malte. Favray lehnte sich, so Traut, an Jean-Jacques Rousseaus bekanntes Porträt an, der sich in armenischer Kleidung mit Pelzmütze malen ließ (Edinburgh, National Gallery of Scotland). So inszenierte sich Favray als Philosoph.⁹⁷⁶ Roos nahm in seinem bereits 1678 entstandenen Selbstbildnis diesen Typus des Malerphilosophen vorweg. Schon Leonardo „erklärte den Maler wegen seiner notwendigen wissenschaftlichen Studien zum Philosophen, und [Giovanni Paolo] Lomazzo hat[te] diesen Gedanken (1590) aufgegriffen: der Maler müsse ein ganzer Philosoph sein, um zum Wesen der Dinge vordringen zu können.“⁹⁷⁷

Möglich wäre nun, dass sich Roos durch seine auffällige, eines Philosophen würdige Kleidung als „Maler-Philosoph“⁹⁷⁸ präsentieren wollte, und so seinen Anspruch auf Nobilitierung deutlich machen wollte. Bedauerlicherweise ist dieses qualitätvolle Bild der Öffentlichkeit und Wissenschaft entzogen.

⁹⁷⁴Das Werk von Theodor Roos ist noch unerforscht. Zu Leben und Werk siehe bislang Jedding 1998, S. 175-190, und ThB, Bd. 28, S. 582 f. (Hoogewerff, G.J.); Sandrart verfasste zu den Brüdern Roos erst in der lateinischen Ausgabe der TA von 1683 eine Vita: (siehe Sandrart 1683, Kap. XXVIII, S. 390 f.).

⁹⁷⁵Da sich das Selbstbildnis an einem heute unbekanntem Ort befindet, kann die auffällige Signatur (*TRoos machte sich mich selbst im Jahr 1678*) nicht überprüft werden. Auf den Abbildungen ist die Signatur nicht sicher erkennbar.

⁹⁷⁶Trauth 2009, S. 73.

⁹⁷⁷Raupp 1980, S. 17.

⁹⁷⁸Raupp 1980, S. 32, Anm. 53

Kat. Nr. 107

Jacob von Sandrart (1630-1708), nach einem Selbstbildnis des Joachim von Sandrart (1606-1688), 1668, Kupferstich, 33,1 x 22,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. JvSandrart V 3.5044.

Literatur: Kat. Ausstl. Nürnberg 1962, S. 11; Prinz 1971, S. 54, 214-215; Klemm 1986, S. 141ff; Hollstein 39, 1994, S. 18; Schreurs 2010a, S. 21; Meier 2011, S. 160 (mit Abb.); Mazetti 2011, S. 164, Kat. Nr. 156; Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, Kat. Nr. 7 (A. Curtius); Posselt 2012, S. 145ff; Kat. Ausstl. Wolfenbüttel 2012, Kat. Nr. 1.1.

Der Maler Joachim von Sandrart gehört zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, auch wenn er heutzutage leider nur noch einem kleinen Kreis bekannt ist. Zu seinen wichtigsten Leistungen gehört die erste deutsche Kunstgeschichte: die *Teutsche Akademie*, ein dreibändiges Werk, das „einen ersten systematischen Versuch eines Lehrbuchs für Künstler in deutscher Sprache darstellt“⁹⁷⁹. Ein Ziel seiner Bemühungen war die Anerkennung der Malerei als eine den *artes liberales* zugehörige Kunst. So war er mitbeteiligt an den Akademiegründungen in Augsburg und Nürnberg. Er war Mitglied des *Pegnesischen Blumenordens* wie der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, den zwei großen deutschen Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts, die sich der Kultivierung der deutschen Sprache widmeten. Er gehörte zu den wenigen Künstlern, denen der gesellschaftliche Schritt zur Nobilitierung gelang. 1653 wurde er von Friedrich III. in den Adelsstand erhoben. 1688 verstarb er in Nürnberg als einer der anerkanntesten deutschen Künstler seiner Zeit.⁹⁸⁰ Sein einziges autonomes Selbstbildnis (**Abb. 95**),⁹⁸¹ das um 1644 entstanden sein soll, ist heute verschollen. Es existiert heute nur noch ein Kupferstich von seinem Neffen Jakob sowie die Kopie⁹⁸² eines unbekanntes Malers (Florenz, Galleria degli Uffizi), die jedoch erhebliche stilistische Schwächen aufweist.⁹⁸³ Aus einem Tagebucheintrag von Sigmund von Birken erfahren wir, dass der Stich 1668 angefertigt wurde.⁹⁸⁴ Über die Vorlage allerdings schweigen die Quellen. Nach Klemm griff Jakob von Sandrart auf „ein mehr als zwanzig Jahre früher entstandenes Bildnis“⁹⁸⁵ zurück. Leider begründet er seine Behauptung nicht. Die Datierung fußt wohl sowohl auf der Datierung der Kopie wie dem Alter des Sandrarts.

⁹⁷⁹Kat. Ausstl. Wolfenbüttel 2012, S. 23.

⁹⁸⁰Zu Sandrart siehe Klemms umfassende Monographie von 1986. Die zahlreichen Forschungen zur Teutschen Academie können hier nicht wiedergegeben werden. Stellvertretend sei hier auf den 2015 erschienenen Band *Die Künstler der Teutschen Academie* hg. von Anne Schreurs verwiesen.

⁹⁸¹Sandrart verewigte sich zudem auf dem 1650 entstandenen Gemälde *Königlich schwedisches, zur Feier der Unterzeichnung des Friedensexecutionspräliminarprozesses am 25. September 1649 im Nürnberger Rathaussaale gehaltenes Friedensmahl* (siehe dazu Klemm 1986, S. 184-192; Meier 2012, S. 127-137) und auf den Altarbildern *Die Übergabe der Reliquien des hl. Julian* und *Die Verehrung der hl. Walburga* (siehe dazu Meier 2012, S. 137-139).

⁹⁸²In der *Galleria degli autoritratti* in den Uffizien in Florenz existiert noch eine von unbekannter Hand gemalte Kopie des Gemäldes. Klemm zufolge handelt es sich bei dem Bildnis um eine „Werkstattkopie“ (Klemm 1986, S. 142). Bevor sie 1787 nach Florenz gelangte, gehörte sie dem Berner Maler Aberli (1723-1768). Klemm vermutet zudem, dass Joseph Werner das Bildnis in die Schweiz brachte. Siehe Klemm 1986, S. 141f.

⁹⁸³Zur Kopie siehe Benkhard 1927, S. 27, Abb. Tafel 38; Dülberg 1932b, S. 67f, Abb. 28; Bruhns 1957, Abb. 43; Klemm 1986, 142 mit Abb. (Kopie); Heck 2006, S. 98 mit Abb. (Kopie).

⁹⁸⁴Anhand eines Eintrags in Birkens Tagebuch kann die Entstehung des Epigramms auf den 1. Februar 1668 datiert werden. Siehe Klemm 1986, S. 142f.

⁹⁸⁵Klemm 1986, S. 143.

Unter dem Porträt findet sich eine mehrzeilige, lateinische Inschrift *NOBILISS. ET EXCELLENTISS. DN. IOACHIMUS A SANDRART, HAEREDITARIUS IN STOCKAU, / SERENISS. PRINC. COM. PALAT. NEOBURG. CONSLIAR. SECULI NOSTRI APELLES.*⁹⁸⁶ Weiter folgt ein sechszeiliges Distichon, verfasst von Sigmund von Birken: *Atria qui Superûm Regumque Palatia, doctâ/ Ornavit, multo clarus in Orbe, manu;/ Qui Linguas callet, morum quem gratia & oris / ornat, quique catae mentis acumen habet: Hunc meritò, summis charum Magnatibus, ipsa,/ quae genuit, Natum diva Minerva vocat.*⁹⁸⁷ Unten rechts steht die ‚Signatur‘ von Birkens: *Virum famigeratissimum debito isthoc Elogio prosequitur/ Officiosa mens ac manus Sigismundi à Birken C[aesarei] Com[itis] Pal[atini].*⁹⁸⁸ Unten links signierte Sandrarts Neffe Jakob von Sandrart als Stecher mit den Worten: *Debiti honoris et gratae tot à prima juventute beneficiorm recordationis/hoc monumentum, venerando/ deditissimus Jacobus Sandrart Calcographus Noricus.*⁹⁸⁹

Das Porträt zeigt Sandrart vor einer Säule stehend. Zum Betrachter schaut er würdevoll und ernst, mit leicht zusammengezogenen Augenbrauen. Das lange Haar fällt ihm in Locken auf die Schultern. Er trägt vornehme, schwarze Kleidung mit Rabatkragen über dem weißen Hemd. Um seinen Leib hat er einen bauschigen Imponiermantel geschwungen. Als einzigen Schmuck trägt er eine Ehrenkette und seinen Degen. Rechts neben ihm steht ein Tisch mit einer Minervabüste und einer prunkvollen Tischuhr. In seiner rechten, behandschuhten Hand hält er den ausgezogenen, zweiten Handschuh.

Als Sandrart dieses Selbstbildnis um 1648 malte, war er weder in den Adelsstand erhoben, noch war ihm die Ehrenkette, die er auf dem Gemälde trägt, verliehen worden. Sandrart wurde erst 1653 nobilitiert und drei Jahre später erhielt er die Ehrenkette.

Nach Posselt „zielt[e] Sandrart [mit den Attributen Ehrenkette,⁹⁹⁰ Degen, Säule] auf seine adelige Abstammung.“⁹⁹¹ Christian Klemm zufolge wählte Sandrart „den gleichen Bildtyp wie für seine Stichserie Amsterdamer Literaten“⁹⁹², wo umgeben von Büchern, antiken Büsten und Globen Gelehrte wie der Dichter Pieter Cornelisz. Hooft auf Lehnstühlen sitzen.⁹⁹³ Aber die Darstellung weist auch typische Merkmale eines „Edelmann[s] mit Degen

⁹⁸⁶Zu Deutsch: Der höchste Herr Joachim Sandrart, Erbherr von Stockau; Rat seiner Durchlaucht des Fürsten, des Pfalzgrafen von Neuburg, der Appelles unseres Jahrhunderts.

⁹⁸⁷Zu Deutsch: Der welcher die Atrien der Höchsten und Paläste von Königen mit gelehrter Hand geschmückt hat, ist berühmt in der ganzen Welt; Derjenige, der Sprachen kennt, den die Zier von Sitten und Beredsamkeit schmückt und der den Scharfsinn eines gewitzten Geistes besitzt. Ihn, den von den höchsten Fürsten gewürdigten, nennt verdienstermaßen die Göttin Minerva, die ihn selbst hervorgebracht hat, ihren Sohn.

Zu den Inschriften siehe auch Klemm 1986, S. 142f.

⁹⁸⁸Zu Deutsch: Der, pflichtbewusste Geist und die Hand des Sigmund von Birken, des kaiserlichen Pfalzgrafen, begleiten mit dieser geschuldeten Lobrede den sehr berühmten Mann.

⁹⁸⁹Zu Deutsch: Um die Schulden an Ehre und Dank in Erinnerung an die vielen seit frühester Jugend empfangenen Wohltaten zu begleichen, hat diesem Ehrwürdigen der Jacob Sandrart aus Nürnberg das Denkmal gewidmet. Ich danke PD. Andrea Galdy (München) für Ihre Unterstützung bei der Übersetzung.

⁹⁹⁰Anne Schreurs äußerte auf einem Vortrag am 26.11.2014 die Meinung, Sandrart trüge auf seinen Selbstbildnissen den Gesellschaftspfennig der Fruchtbringenden Gesellschaft. Dieses Erkennungszeichen der Mitglieder wurde auf dem Frontispiz von Friedrich Barthold: *Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft, Berlin 1848* abgebildet. Sandrart wurde 1676 Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft, seine Selbstbildnisse jedoch entstanden alle vor dieser Auszeichnung. Daher ist es unwahrscheinlich, dass dieser Pfennig auf einem der Selbstbildnisse zu sehen ist. Auch sieht man auf seinen Selbstporträts nur die Ehrenkette, nicht aber den Anhänger.

⁹⁹¹Posselt 2012, S. 145.

⁹⁹²Ebenda.

⁹⁹³Zu den fünf Bildnissen Amsterdamer Literaten siehe Klemm 1986, S. 84-94.

und Ehrenkette“ auf.⁹⁹⁴ Christiane Posselt verfolgte diesen Ansatz weiter, wenn sie schrieb, Sandrart zeige sich hier „als Adeliger und Gelehrter“⁹⁹⁵. Ikonographische Ähnlichkeiten zu Gelehrtenbildnissen sind ja nicht zu übersehen. Bislang unbeachtet blieben aber die deutlichen Bezüge zum *virtuoso*- Typus wie ein Vergleich mit den Bildnissen von Adam de Coster und Jacomo de Cachiopin aus der *Iconographie* zeigt. Van Dycks *Iconographie* war Sandrart mit Sicherheit bekannt. Denn zum Entstehungszeitpunkt des Selbstbildnisses hielt er sich noch in den Niederlanden auf. Dieser neue Darstellungstypus für Künstler entsprach exakt seinem Bedürfnis nach gesellschaftlicher Anerkennung.

Lediglich die Minerva-Büste weist als Patronin der Künste darauf hin, dass Sandrart künstlerisch tätig war.⁹⁹⁶

Sein Selbstbildnis zeigt vorzüglich seinen Drang nach der gesellschaftlichen Anerkennung und all den Ehrungen, die er erst viel später erfahren sollte. Klemm meinte, das Bild könne in der Empfangshalle seines Schlosses gehangen haben.⁹⁹⁷ Dort sollte und musste es den Eindruck erweckt haben, er habe seine hohen Ziele bereits erreicht.

Kat. Nr. 108

Joachim von Sandrart (1606-1688), Selbstbildnis, Bleistift und Aquarell in grau und braun auf Papier, 21,8 x 18,3 cm, Sankt Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 5574.

Provenienz: Sammlung Carl Coblenz, Brüssel (1763), seit 1768 in der Eremitage;

Literatur: Sumowski 1979-1992, Bd.8, S. 4502, Nr. 2018 (als Johann Ulrich Mayr); Mazzetti 2011, S. 156, Nr. 135 (als Selbstbildnis von Sandrart);

Neben dem gemalten Selbstbildnis existieren noch zwei gezeichnete Selbstbildnisse. Eines wird in St. Petersburg aufbewahrt. Möglicherweise handelt es sich hier um die Vorzeichnung zu einem Gemälde oder Kupferstich.

Das Brustbild (**Abb. 96**) zeigt Sandrart fast frontal. Mit festem, wachem Blick schaut er zum Betrachter. Eine lange, krause Allongeperücke rahmt sein fülliges Gesicht. Schnurr- und Ziegenbart geben ihm ein modisches Aussehen. Bekleidet ist er mit einem schwarzen Rock mit weißen Rabatkragen sowie Imponiermantel. Eine Goldkette spannt sich schräg über den Körper.

Das Bildnis wurde bis 1989 stets als Selbstbildnis von Sandrart interpretiert. Nur Werner Sumowski schrieb es Johann Ulrich Mayr zu, führte jedoch keine stilistischen Gründe an.⁹⁹⁸ Cecilia Mazzetti 2011 schrieb es wieder Sandrart zu und datierte dieses „bell’ autoritratto“ um 1671. Ihrer Ansicht nach zeigt es Sandrart in offizieller Pose mit Goldkette und Imponiermantel.⁹⁹⁹ Es handele sich um die Vorzeichnung für den 1679 von Richard Collin

⁹⁹⁴Klemm 1986, S. 142.

⁹⁹⁵Posselt 2012, S. 145.

⁹⁹⁶Nach Klemm „stünde in gehobenen Kreisen fast jedermann“ eine Minerva-Büste an. (Siehe Klemm 1986, S. 142). Als Vorlage diente Sandrart eine Zeichnung der antiken Minerva-Büste aus der Sammlung Giustiniani (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 7623).

⁹⁹⁷Klemm 1986, S. 142.

⁹⁹⁸Siehe Sumowski 1979-1992, Bd.8, S. 4502, Nr. 2018.

⁹⁹⁹Mazzetti 2011, S. 156.

ausgeführten Porträtstich Sandrarts auf dem Titelblatt der *Iconologia Deorum*. Allerdings stellte sie auch fest, dass Sandrart in der *Iconologia* mit weniger Altersspuren dargestellt sei.¹⁰⁰⁰

Unübersehbar ist die unterschiedliche Kopfhaltung Sandrarts. Auch der Blick ist anders. Der Gesichtsausdruck im Stich wirkt wesentlich distanzierter als auf der Zeichnung. Somit kann die Zeichnung wohl nicht als Vorzeichnung für das hochhoffiziell wirkende Bildnis in der *Iconologia* gelten.

Auffällig ist, dass alle Porträts der *Teutschen Academie*, die Sandrart zeigen, von anderen Künstlern geschaffen wurden und auch nicht auf Entwürfe Sandrarts zurückgehen. Ebenso wie er seine eigene Vita nicht selbst verfasste, fertigte er auch keine Selbstbildnisse für die *Teutsche Academie*.

Kat. Nr. 109

Joachim von Sandrart (1606-1688), Selbstbildnis?, 28,7 x 27 cm, Kreide auf grünlichblauem Papier, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. Z 436 - K 15.

Provenienz: alter Besitz;

Literatur: Kat. Mus. Coburg 1952, S. 17 Nr. 82; Kat. Mus. Coburg 1970, S. 35f Nr. 69; Kat. Ausstl. München 1972, Nr. 882; Mazzetti 2011, S. 208, Nr. A 10;

Die fast quadratische Zeichnung (**Abb. 97**) zeigt die Kopfstudie eines jungen Mannes. Melancholisch senkt er den Kopf nachdenklich nach unten blickend. Seine Gesichtszüge sind jung. Langes gelocktes Haar rahmt sein Gesicht. Um den Hals hat er ein weißes Tuch als Krawatte gebunden. Ein gewirbelter Schnurbart und ein kleines Ziegenbärtchen geben ihm das modische Aussehen. Links unten wurde später der Name *Sandrart* hinzugefügt.¹⁰⁰¹ Die Zuschreibung dieser außerordentlichen Zeichnung an Sandrart ist nicht ganz zweifelsfrei. Auch die Identität ist unsicher. Vergleiche mit den gesicherten Selbstbildnissen Sandrart bringen kein klares Ergebnis.

Die äußerst qualitätvolle Zeichnung mag Vorzeichnung zu einem heute unbekanntem Gemälde sein. Durchaus kommt aber auch eine autonome Zeichnung in Frage.

¹⁰⁰⁰Mazzetti 2011, S. 156.

¹⁰⁰¹Siehe Mazzetti 2011, S. 208.

Kat. Nr. 110

Fr.[anz?] Schinnagel, Selbstbildnis, Bleistift auf Papier, aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 137321, Folio 95.

Literatur: Tacke 2003, S.32 (nur Abb.);

Der sonst unbekannte Fr[anz?] Schinnagel zeichnete sich hier selbst im Stammbuch des Ferdinand Simmerl. Unter seinem Selbstbildnis (**Abb. 98**) signierte er mit *Fr. Schinnagl Mallergesell*.

Schinnagel steht in Kontrapost fast frontal vor dem Betrachter. Seinen linken Arm stützt er nachdenklich auf das Postament einer Säule, seinen rechten stützt er auf der Hüfte ab. Bekleidet ist er mit einem Wams mit Batistkragen und Kniehose. Seinen weiten Imponiermantel hat er kunstvoll und dramatisch um sich geschwungen. Auf seinem mehr als schulterlangen Haar trägt er einen breitkrepfigen Hut. Den Kopf hat er gesenkt. Sein skizziertes Gesicht ist nicht ausgearbeitet, sodass keine individuellen Züge erkennbar sind. Schinnagel war er zwar nur Geselle, aber in seinen Träumen und seinem Bildnis sah er sich bereits vornehm und nobilitiert.

Kat. Nr. 111

Michael Schnabel (1627-1664), Selbstbildnis an der Staffelei mit Hund, Feder auf Papier, braun laviert, aus dem Stammbuch des Johann König d.J., Anna-Amalia Bibliothek, HAAB Weimar Stb 112, Folio 65.

Literatur: unpubliziert;

1653 zeichnete sich der heute fast völlig unbekannte Maler Michael Schnabel¹⁰⁰² in das Stammbuch des Johann König des Jüngeren.

Die künstlerisch wenig anspruchsvolle Zeichnung (**Abb. 99**) zeigt Schnabel mit seinem Hund an der Leine in einer Landschaft vor seiner Staffelei. Ein Baum am linken Bildrand begrenzt das Blatt, im Hintergrund stehen einzelne Sträucher. Schnabel ist voll beladen. So trägt er in der linken Hand breitgefächert Pinsel, Palette und Malstock, in der rechten hält er neben der Leine seines Hundes, der wie ein Wiesel springt, noch einen Speiß. Schnabel trägt Gehrock, Kniebundhose und spitze Schuhe. Auf dem kurzen Haar trägt er einen breitkrepfigen Hut mit ausladendem Federnschmuck. Ein Vollbart ziert sein Gesicht, das sonst wenig individuell ausgearbeitet ist.

Am unteren Bildrand brachte Schnabel links die Signatur an *Mich.[ael] Schnabel Mi Coburg 1653*. Daneben steht der Spruch: *Die Kunst muß sich Jagen und Kehren/ nach dem die*

¹⁰⁰²Bekannt sind nur die Lebensdaten Schnabels sowie die Tatsache, dass er einen Sohn Moritz hatte, der ebenfalls Maler war. Siehe ThB 30 (1936), S. 186 (Oelenheinz).

*Gelegenheit sich duht lehren.*¹⁰⁰³ Die Kunst muss sich um das kümmern, was die Gelegenheit bietet. Sie muss aktuell sein!

Anspruch und Ausführung scheinen sich hier aber nicht zu entsprechen. Die künstlerische Qualität ist beschränkt.

Kat. Nr. 112

Sebald Schwaiger, Selbstbildnis, 1645, Feder auf Papier, aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 137321, Folio 80.

Literatur: Tacke 2003, S. 31 (nur Abb.);

Der unbekannt Malergeselle Sebald Schwaiger zeichnete sich 1645, drei Jahre vor Ende des Dreißigjährigen Krieges, in das Stammbuch des Ferdinand Simmerl.

Schwaiger (**Abb. 100**) steht mit großartiger Geste in eleganter Schrittstellung ganzfigurig in einer mit wenigen Federstrichen angedeuteten Landschaft mit wenigen Häusern und Bäumen. Seinen rechten Arm stützt er in die Hüfte. Die linke Hand des ausgestreckten Arms öffnet sich zu einer bestätigenden Geste. Er trägt ein Wams mit breitem Batistkragen und Kniebundhosen, die an den Knien mit kleinen Schleifen gebunden sind. Über dem Rücken schwingt ein weiter Umhang. Auch schmückt ihn ein ausladender Hut mit Federschmuck. Der junge Mann blickt selbstbewusst in die Welt, die vor ihm liegt.

Neben seinen Kopf schrieb er die Widmung: *Diß mach ich Sebolt Schwaiger Malergesell gesehen in Wasserburg 1645.*

Schwaiger ist lediglich Geselle. Kleidung, Pose und Geste aber widersprechen seinem sozialen Status. Sie sind vielmehr Ausdruck seines so hoffnungsvoll dargestellten Wunsches nach Nobilitierung.

Kat. Nr. 113

Aegidius Sadeler nach Bartholomäus Spranger (1546-1611), Gedenkblatt für die verstorbene Gattin Christina geb. Müller, 1600, Kupferstich, 29,2 x 41,4 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. ESadeler AB 3.33

Literatur: Hollstein 1980, XXI, S. 72, Nr. 332; Kat. Ausstl. Essen 1988, S. 420f. Nr. 313 (Teréz Gerszi); Raupp 1998; Konečný 1997, S. 111 (mit Abb.); Suckale 2005, S. 278 (mit Abb.); Birnfeld 2009, S. 225-227, Metzler 2014, S. 332f, Nr. 217 (kein Selbstbildnis); Kat. Ausstl. München 2018, S. 147-149, Kat. Nr. 17 (Lehner)(kein Selbstbildnis)

¹⁰⁰³Für die Hilfe bei der Transkription danke Dr. Ottmar Seuffert (Donauwörth).

Bartholomäus Spranger gehört zu den bedeutendsten deutschen Künstlern des Manierismus und der Rudolfinischen Kunst. Er wurde als Sohn eines Kaufmannes in Antwerpen geboren. Seine Lehre absolvierte er bei mehreren Malern, da zwei seiner Lehrmeister innerhalb der Lehrzeit verstarben. Mit seinem letzten Meister Jakob Wickram reiste er nach Italien. Er machte Stationen in Paris, Lyon, Mailand, Parma und Rom. In der ewigen Stadt wurde er laut van Mander auf Vermittlung des Miniaturisten Giulio Clovio von Alessandro Farnese, Kardinal und Mäzen, für den Clovio sein berühmtes Stundenbuch illustrierte, drei Jahre lang in seinen Palast aufgenommen. Der Kardinal empfahl ihn an Papst Pius V., für den er fast zwei Jahre lang arbeitete. Hierauf folgte auf Empfehlung des Bildhauers Giovanni da Bologna die Übersiedlung nach Wien zusammen mit dem flämischen Bildhauer Hans Mont. Zunächst arbeitete er für Maximilian II., später für dessen Nachfolger Rudolf II., der ihn 1581 zum Hofmaler in seiner neuen Residenz Prag ernannte. Dort heiratete Spranger im Jahr darauf die damals fünfzehnjährige Christine Müller. In der Folge arbeitete er hauptsächlich für den kunstliebenden Kaiser. 1588 wurde ihm und seinen Brüdern ein Wappen mit dem Lehensmannstitel verliehen. 1695 wurde er schließlich in den erblichen Adelsstand erhoben. 1611 verstarb er in Prag. Seine junge Frau hatte er um elf Jahre überlebt.¹⁰⁰⁴

Spranger fertigte zwei Selbstbildnisse an. Das erste entstand 1586 (Wien, Kunsthistorisches Museum),¹⁰⁰⁵ das zweite 1600 (**Abb. 101**) später aus traurigem Anlass. Seine geliebte Frau Christina verstarb viel zu jung und stürzte den Maler in eine tiefe Krise. Aus diesem Anlass schuf er ein Selbstbildnis mit sich und seiner verstorbenen Frau inmitten zahlreicher, komplexer Allegorien und Symbole, ein wahres barockes Trauerstück.

Mit einer überbordenden Fülle hat Spranger ein komplexes Programm verschiedenster Allegorien und Personifikationen komponiert, das beide Hauptpersonen umgibt und zu einem Ganzen verbunden.

Das Porträt der Christine Spranger thront rechts auf einem steinernen Sarkophag. Zahlreiche Allegorien begleiten sie. So stehen rechts und links des Porträts *Fides* mit einem Kreuz und Minerva mit einem Buch. Vor dem Sarkophag steht ein Putto mit einem Totenkopf in der Hand als Personifikation der Trauer. Im Bildvordergrund liegen zurückgelassene Palette, Pinsel sowie Grabstichel und weitere Attribute der Kunst.

Links stellte sich Spranger selbst umgeben von Allegorien auf die Künste dar. In ein prächtiges Gewand mit Ehrenkette und Pelzumhang gehüllt, legt er den linken Arm auf eine Brüstung, Mit dem Zeigefinger der linken Hand verweist er auf das Bildnis seiner verstorbenen Frau. Der Tod, in Gestalt eines Skeletts, eilt von der rechten Bildhälfte und richtet bereits seinen Pfeil auf Spranger. Doch sein Blick auf Chronos mit dem noch nicht abgelaufenen Stundenglas zeigt ihm, dass Sprangers Zeit noch nicht gekommen ist. Hinter Spranger halten die Personifikationen der drei Künste, Architektur, Malerei und Bildhauerei, Spranger fest. Sie blicken auf zur Personifikation des Ruhmes, die über dieser Szene schwebt und Spranger zukünftigen Ruhm verkündet. Ein Putto bringt ihm schon den Lorbeerkranz.

¹⁰⁰⁴Zu Spranger siehe die Monographie von Sally Metzler (Metzler 2015), die erstmalig eine Gesamtschau des berühmten Prager Künstlers zeigte.

¹⁰⁰⁵Es gibt zwei fast identische Versionen dieses Selbstbildnisses von 1586. Das heute im Kunsthistorischen Museum in Wien verwahrte Bildnis befand sich einst in der Sammlung des Kaufmannes Jakob König, der eine Sammlung von Künstlerselbstbildnissen besaß. Siehe Metzler 2015, S. 113f (Nr. 46 und 47) Diese Sammlung ist noch unerforscht.

Seine Trauer belegen zahlreiche Inschriften.¹⁰⁰⁶ Unter dem Bildnis findet sich die Bildunterschrift *Priuatat lacrymas Bart. Sprangeri Egid. Sadeler miratus artem et amantem redamans, publicas fecit: et/eidem promutua beneuolentia dedicauit. Praga Anno Seculari.*¹⁰⁰⁷ Ganz rechts steht die Signatur des Verlegers *Marco Sadeler excudit.*

Das Blatt ist vielberühmt und wurde oft gedeutet. Die Forscher sind sich weitestgehend einig, dass Spranger hier seine Trauer um die geliebte Ehefrau mit Motiven des Künstlerruhms verband. Robert Suckale verdeutlichte diesen Anspruch 2005. „Seine Bildfindung aus Anlaß des Todes seiner Frau erweist sich in vielen Inschriften, vor allem aber in der ausgeklügelten Allegorik als ein Muster von Künstlergelehrsamkeit, aber auch von Theorielastigkeit.“ Spranger zeige auf diesem außergewöhnlichen Blatt all sein Wissen und Können im Umgang mit Motiven und (kunst)theoretischen Diskursen. All dies ist eines gelehrten Malers und Meisters würdig.¹⁰⁰⁸ Diese Einschätzung bleibt unwidersprochen. Einzig das Motiv der Trauer sollte stärker betont werden. Die Forschung neigt dazu, das Bildnis im Wesentlichen als Zurschaustellung von Sprangers Intelligenz und Bildung zu interpretieren, zunächst aber ist es doch ein Gedenkblatt für seine geliebte Frau.

Sah die bisherige Forschung Spranger als *Inventor* des Blattes, stellte Sally Metzler nun kürzlich jedoch die These auf, dass das Blatt Sadeler alleiniges Werk sei. Sie begründete dies u.a. damit, dass einige der Figuren anderen Werken Sprangers entlehnt seien.¹⁰⁰⁹ Die Wiederverwendung eigener Figuren ist jedoch nichts Ungewöhnliches. Vor allem aber weist sich Sadeler in der Bildunterschrift nur als Verleger aus, nicht als *Inventor*.¹⁰¹⁰ auch Hanna Lehner unterstützt diese These. Es stellt sich jedoch die Frage, warum Sadeler ein Bildnis schafft, das sich mit dem Tod der Frau Sprangers und der daraus resultierenden Trauer des Künstlerkollegen auseinandersetzt?

Später hat Hondius Sprangers Selbstbildnis aus seinem Kontext herausgelöst und als Porträt weiterverwendet. Dazu veränderte er lediglich Sprangers Gestus. Bei Hondius hält er eine Papierrolle in der Hand.

Spranger liefert mit diesem äußerst dynamischen Blatt, das der tiefen Trauer um seine verstorbenen Ehefrau Ausdruck verleiht, ein barockes Selbstbildnis, das neben der tiefen Trauer auch seine bedeutende Gelehrsamkeit inszeniert und so Leben und Tod verbindet.

¹⁰⁰⁶In dem steinernen Rahmen steht CHRISTINA MVLLERINA VXOR B. SPRANGER. Über dem Porträt hängt umgeben von Fruchtgirlanden eine Kartusche mit einer Inschrift: MORS INIQVA QVID TANTVM // DECVS RAPIS PIETAS AEQVA // QVAE ET MOR TUAM SERVAS. Auf dem Sarkophag steht folgende Inschrift: ANIMVS MARITI // ANIMAM TVAM // SEQVITVR NONDV // ASSEQVITVR. ET // LICET SECVM SVA // ABVCIAT: TE NON // RECOLLIGIT.

Auf dem Spruchband, das an der Posaune des Ruhmes flattert, steht VIVIT NUMINE ET NOMINE.

¹⁰⁰⁷Übersetzung: Die privaten Tränen des Bartholomäus Spranger hat Aegidius Sadeler öffentlich gemacht, aus Bewunderung für die Kunst und weil er den Liebenden wiederliebt, und er hat ihm dies in aufrichtigem Wohlwollen gewidmet. Prag im Jahrhundertjahre [=1600]. Marco Sadeler hat [es] verlegt. (eigene Übersetzung)

¹⁰⁰⁸Suckale 2005, S.279.

¹⁰⁰⁹Metzler 2015, S. 333.

¹⁰¹⁰In seltenen Fällen kann die Verbform ‚excudit‘ auch mit ‚hat gestochen‘ übersetzt werden.

Kat. Nr. 114

Johann Christoph Storer (1611-1671), Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 55 x 44 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890.

Provenienz: seit 1784 in den Inventaren der Uffizien aufgeführt;

Literatur: Kat. Ausstl. Berlin 1966, S. 86; Appuhn-Radtke 2000, S. 74f;

Johann Christoph Storer gehört zu den vielen im Ausland erfolgreichen deutschen Malern des 17. Jahrhunderts. Er wurde 1620 in Konstanz als Sohn des wohlhabenden Malers Bartholomäus Storer und dessen Frau Maria geboren. Durch die guten Beziehungen seines Vaters zu den Jesuiten – dieser war Gründungsmitglied der Marienbruderschaft der Handwerker, die von den Konstanzer Jesuiten angeregt worden war – erhielt Storer eine exzellente Schulbildung, die Grundlage für seinen späteren Erfolg als Maler und Diplomat. Seine künstlerische Ausbildung erhielt Storer zunächst bei seinem Vater. Nach dessen frühem Tod 1635 begann Storer's Wanderzeit, die ihn zunächst in das vom Krieg arg gebeutelte Augsburg führte, wohl in die Werkstatt des Stadtmalers Caspar Strauss.¹⁰¹¹ Es folgte ein Aufenthalt in den Niederlanden, bevor er schließlich 1639/40 nach Italien aufbrach. In Mailand angekommen, arbeitete er zunächst bei Ercole Procaccini, bevor er schließlich eine eigene Werkstatt gründete. Storer führte in Mailand ein geregeltes Leben. Er war verheiratet, hatte Kinder, bildete wohl Lehrlinge aus und übernahm eine Reihe von Aufträgen. 1652 kehrte er mit seiner Familie nach Konstanz zurück, behielt die Mailänder Werkstatt jedoch noch drei Jahre bei.¹⁰¹²

In der Sammlung der Künstlerselbstbildnisse der Uffizien findet sich ein Porträt, das seit jeher als Selbstbildnis von Johann Christoph Storer bezeichnet wird.¹⁰¹³ Über die Datierung des Gemäldes (**Abb. 102**) ist sich die Forschung uneins. Bislang wurde eher 1653 angenommen.¹⁰¹⁴ Da Storer zu dieser Zeit jedoch bereits wieder in Konstanz ansässig war, datierte es Appuhn-Radtke noch in seine italienische Zeit, also kurz vor 1653.¹⁰¹⁵ Auch ist unklar, wann das Gemälde in die Sammlung der Medici gelangte, denn in den Verzeichnissen ist es erst 1784 aufgeführt. Die ältere Forschung nahm an, dass Storer dieses Selbstporträt auf Veranlassung des Herzogs für seine Sammlung von Künstlerselbstbildnissen malte.¹⁰¹⁶ Hierfür fehlt es jedoch an Quellenbelegen. Appuhn-Radtke vermutete 2000, dass es 1693/94 „zusammen mit den übrigen lombardischen Künstlerselbstbildnissen der Uffizien“ erworben wurde.¹⁰¹⁷ Doch auch hier fehlt es an Quellen.

Storer zeigt sich im Brustbild in Dreiviertelansicht. Seine Augen sind nur wenig verschattet, und Storer blickt den Betrachter ein wenig müde an. Fast lineare Augenbrauen betonen seine Gesichtszüge. Das etwas füllige Gesicht zieren ein prachtvoll geschwungener Schnurrbart und ein Kinnbärtchen. Das Gesicht ist hell erleuchtet, während sein kurzes Haar fast mit dem

¹⁰¹¹Zu Strauss siehe Appuhn-Radtke 2000, S. 42-44.

¹⁰¹²Zu Leben und Werk siehe Appuhn-Radtke 2000, die erstmalig das Werk Storer's aufarbeitete.

¹⁰¹³Weitere Porträts, die Storer zeigen, sind nicht bekannt.

¹⁰¹⁴Siehe Kat. Ausstl. Berlin 1966, S. 86.

¹⁰¹⁵Siehe Appuhn-Radtke 2000, S.74.

¹⁰¹⁶Siehe Kat. Ausstl. Berlin 1966, S. 86.

¹⁰¹⁷Appuhn-Radtke 2000, S. 74.

Bildhintergrund verschwimmt. Von dem schlichten, schwarzen Gewand hebt sich der weiß leuchtende Batistkragen ab.

Es ist ein repräsentatives Selbstbildnis. So verzichtete Storer auf jegliche Attribute seines Berufes. Appuhn-Radtke führt diese „zurückhaltende Selbstdarstellung des Malers“, die auch in Selbstbildnissen italienischer Maler zu finden ist, auf theoretische Diskussionen in Italien zurück. Danach sollte der Künstler zwar Porträts hinterlassen, in der Ausführung aber maßvoll sein.¹⁰¹⁸

Sein Selbstbildnis zeigt ihn während seiner erfolgreichen, italienischen Zeit. Er, der deutsche Maler, hatte es in Mailand zu hohem Ansehen gebracht. Nun aber herrschte in seiner Heimat wieder Friede, was ihn wohl veranlasste heimzukehren. In der Heimat führte Storer ein angesehenes Leben. 1658 wurde er sogar in den Inneren Rat der Stadt Konstanz berufen. Von da an findet sich sein Namen in zahlreichen Protokollen. Er kümmerte sich um unterschiedliche öffentliche Anliegen, wie etwa den Lateinunterricht der Kinder, aber auch um die Wallanlage oder die Seuchenvorsorge. Sein Politikerleben wurde jedoch jäh beendet. Ende der 1660er Jahre verlor er in Folge eines Wirtshausstreits, einer angezettelten Intrige gegen ihn, Ansehen und Ämter. Zudem erkrankte er schwer. Die Einnahmen der Werkstatt gingen rapide zurück. Anfang 1671 starb er in Koblenz. Die Ehre eines offiziellen Begräbnisses wurde ihm nicht zuteil.¹⁰¹⁹

Kat. Nr. 115

Lorenz Strauch (1554-1630), Selbstbildnis im Alter von 60 Jahren, 1614, Öl auf Weichholz, 43,5 x 52,5 x 1 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 429.

Provenienz: am 12. Juni 1894 als Geschenk von Dr. Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck (von 1861-1873 im Verwaltungsausschuss des Museums und Mitglied des Gelehrtenausschusses des Museums) erworben;

Literatur: Tacke 1995, Nr. 123, S. 247f; Kat. Ausstl. Nürnberg 1999, Nr. 2, S. 16; Hess 2010, S. 246, 404, Abb. 209;

Der Nürnberger Maler Lorenz Strauch (1554-1630),¹⁰²⁰ war einer der erfolgreichsten Nürnberger Porträtisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Über die Ausbildung des gebürtigen Nürnbergers ist nichts bekannt. 1583 heiratete er Barbara Winckler. Aus der Ehe gingen sechs Kinder hervor. 1598 erhielt er das Privileg, Zeichnungen, Gemälde und Druckgrafiken von Nürnberg herzustellen. 1606 war er zum ersten Mal Vorgeher der Nürnberger Maler. 1613 verstarb seine Frau. 1624 wurde er Genannter des Rates. Im Jahr darauf wurde er zum zweiten Mal Vorgeher der Maler. 1630 verstarb er in Nürnberg.

1614, im Alter von 60 Jahren fertigte Strauch ein Selbstbildnis (**Abb. 103**) an. Lediglich ein kleines Fenster in der rechten oberen Bildecke gibt den Blick frei auf eine Landschaft. Vor

¹⁰¹⁸Appuhn-Radtke 2000, S. 74, Anm. 206.

¹⁰¹⁹Siehe Appuhn-Radtke 2000, S. 110f.

¹⁰²⁰Zu Leben und Werk siehe Mahn 1927. Neuere Untersuchungen existieren nicht.

einer graubraunen Quaderwand steht er im Brustbildnis. Ernst blickt er am Betrachter vorbei. Seine Augen sind leicht verschattet. Das Haar trägt er kurz geschoren. Ein Vollbart verleiht ihm Würde. Er trägt einen schwarzen Rock mit weißem Mühlsteinkragen. Mit der linken Hand hält er ein Bündel Pinsel und die Palette hoch. Darunter steht eine goldgerahmte Inschrifttafel mit deutschem und lateinischem Text: *Feci quod potui potui, quod Christe dedisti,/ Perfida fac melius si potes invidia /Ein gut gewissē dar zu gut lob, Schwebt allē gewalt vn Reichtū ob./Lorentz Strauch Anno Christi 1614.*¹⁰²¹

Pinsel und Palette weisen Lorenz Strauch als Maler aus. Er inszeniert sich im Typus des Malers in Sonntagstracht mit Malutensilien.¹⁰²² Der Fensterausschnitt erinnert an Dürers Selbstbildnis von 1498 (Paris, Louvre). Er stellt sich so in die Nachfolge seines berühmten Mitbürgers. Allerdings wirkt Strauchs Selbstbildnis so noch der Renaissance und alten Zeiten verpflichtet.

Das Selbstbildnis diente auch als Vorlage für einen Kupferstich von Hans Troschel. Die lateinische Inschrift verwendete Troschel auch für einen Stich zum Nürnberger Rathaus wieder, das er nach einer Vorlage von Strauch 1621 stach. Es handelt sich hier wohl um das Motto des Künstlers.¹⁰²³

Kat. Nr. 116

**Jeremias Sutel (1587/88-1631), Allegorisches Selbstbildnis, aus dem Stammbuch
Gottfried Müller, Feder in braun, graubraun laviert, 18,2 x 15,0 cm,
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr.: 79, fol. 239r.**

Literatur: Schuchhardt 1919 S. 11; Zimmermann 1959, S. 292-196; Saul 1994; Babin 2015, S. 161f.;

Über den heute künstlerisch recht unbekanntem Hannoveraner Bildhauer Jeremias Sutel ist auch historisch nur wenig bekannt. 1587 oder Anfang 1588 wurde er in Northeim in Niedersachsen geboren. Nach Carl Schuchardt stammt er aus der Familie des Theologen Johann Sutel (1504 - 1575), der u.a. in Schweinfurt die Reformation einleitete. Diese tradierte Herkunft lässt sich jedoch nicht beweisen, denn es fehlen jegliche Quellen. Über die Ausbildung des Bildhauers Sutel ist ebenfalls nichts bekannt.¹⁰²⁴ Während seiner Gesellenwanderung, die ihn auch nach Hannover führte, trug er sich 1620 in das Stammbuch des heute ebenso unbekanntem Gottfried Müller ein. Über seine weiteren Wanderungen haben sich keine Nachrichten erhalten. Spätestens 1623 ließ er sich wohl in Hannover nieder, da er dort in diesem Jahr Lucke Schmedeß, Tochter eines Hannoveraner Handwerkers heiratete. Doch erwarb Sutel weder das Bürgerrecht der Stadt noch ein eigenes Haus. Auch hier fehlen

¹⁰²¹Der lateinische Spruch ist dabei zu übersetzen: „Ich habe gemacht, was ich gekonnt habe, ich habe gekonnt, was du, Christus, mir gegeben hast. Treuloser Neid, mache es besser, wenn du kannst.“ Zitiert nach Tacke 1995, S. 247.

¹⁰²²Zu diesem Typus siehe Kapitel 3.2.2.

¹⁰²³Elke Valentin M.A. (Stuttgart) machte mich auf diesen Stich aufmerksam und äußerte diese Überlegung in einem Gespräch.

¹⁰²⁴Leben und Werk sind unerforscht. Siehe bislang ThB, 32, 317 (Uhlemann); Zimmermann 1959, S. 292-296.

nähere Quellen. Bekannt ist jedoch, dass er vorwiegend als Bildhauer für Grabmäler arbeitete.¹⁰²⁵ Sein letztes Werk für den Hannoveraner Bürgermeister Vasmer konnte er nicht mehr vollenden. Am 4. April 1631 wurde er von dem Kunstmaler Erich Meyer vor seiner Wohnung tödlich mit einem Messer verwundet. Eine Tage später starb er an den Verletzungen. Sein Mörder wurde noch im August desselben Jahres enthauptet. Die erhaltenen Akten geben jedoch nur wenig Aufschluss über das Motiv Meyers. Die Zeugenaussagen sind leider nicht mehr erhalten.¹⁰²⁶ Doch fand seine Tat sogar Eingang in die Stadtchronik: „Ihm dem Bildhauer hatte er aus Verleitung anderer beygemessen, als hette er ihme seine Mahlerkunst verachtet, darumb er diese böse That trunkener Weise an ihm verichtet“,¹⁰²⁷ so wird berichtet.

Während sich einige seiner Grabmäler erhalten haben, kennen wir aus dem zeichnerischen Œuvre nur seinen Eintrag in das Stammbuch des unbekanntes Gottfried Müller.¹⁰²⁸ Dort findet sich ein außergewöhnliches Selbstbildnis (**Abb. 104**) des jungen Sutel. Die mit schnellen Strichen ausgeführte Zeichnung zeigt einen Wanderer, der barfüßig in zerlumpte Kleidern durch eine mit nur wenigen Strichen angedeutete Landschaft läuft.

Der Wanderer Sutel trägt seine wenigen Habseligkeiten bei sich. In der linken Hand trägt er einen Stab über die linke Schulter, an dem er seinen Hut und eine Matte gehängt hat. Gleichzeitig hält er in der linken Hand noch ein Pinselbündel, Palette und eine Frauenstatue. Von links fliegt ein geflügelter Putto herbei. In seinen ausgebreiteten Armen hält er links einen Lorbeerkranz, rechts einen kleinen Beutel für Sutel bereit. Doch bisher hat der Wanderer ihn noch nicht bemerkt.

Einen Großteil des Blattes bedeckt eine umfangreiche Inscriptio: *Kumb Glücke erlose Hoffnung dan / in Jammer Triübsal Noth v.[nd] Leidt / verzehrett menniger seine Zeit / solche Dinge wil ich meidenn / vnndt gehen hindurch mitt Freudenn./ vnnd tragenn im Ungeluck/ eines Leudwen muth/ vertrauwen Godtt es wirt balt wider guth./ Manniger thut für mich sorgen / hat mich weder zu lihen noch zu borgen./Ich wollte das ehr sorgen lies / vundt ihm der Todt daß [Herz]¹⁰²⁹ absties. / Ach Kunst gehet nach Brott / wer mahnts: die Unverstendigen. /Drumb das Geld versoffen / barfus gelaufenn / im Winter ein Strohhut / ist das nicht Hochmuth. Unter der Zeichnung signierte er mit Worten: *Jeremias Sutel Bildh.[auer] Von Northeimb. Geschehen in Hannover Ao. 1620 den 7.Decembris. Nicht aus Kunst sondern zur Gedechniß.**

Sutel beklagt hier, sein Geld ‚versoffen‘ zu haben. Nun muss er aus (chronischem) Geldmangel notgedrungen im tiefsten Winter barfuß durchs Reich wandern auf der Suche nach neuer Arbeit. Besonders beklagt er sich über diejenigen, die ihm zwar Mahlzeiten und

¹⁰²⁵Sein bekanntestes Werk ist das sogenannte Obentrauthdenkmal. Es handelt sich hierbei um eine Steinpyramide, die zu Ehren des Reitergenerals Hans Michael Elias von Obentrauth (1574-1625) in Seelze an der Stelle errichtet wurde, an der er tödlich verwundet worden war. Obentrauth fiel in einer Schlacht gegen seinen einstigen Waffenbruder Tilly. Siehe dazu Saul 1994.

¹⁰²⁶Siehe hierzu Zimmermann 1959, S. 296. Carl Schuchhardt berichtete 1909 noch von den Legenden, die sich um den gewaltsamen Tod Sutels rankten.

¹⁰²⁷Chronologia Hannoverana 1600-1643, Handschrift in der Stadtbibliothek (Grotefend, Verzeichnis 118), abgedruckt bei Schuchhardt 1919, S. 11.

¹⁰²⁸Über Müller ist sonst nichts bekannt. Aus den verschiedenen Einträgen in seinem Stammbuch kann man jedoch schließen, dass er in Norddeutschland und den Niederlanden umherreiste, viel in Künstlerkreisen verkehrte und in manchen Einträgen als „Liebhaber der Kunst“ bezeichnet wird. Siehe Oertel 1936.

¹⁰²⁹Das Wort Herz wurde hier durch die bildliche Darstellung eines Herzens ersetzt.

Unterkunft zukommen lassen, aber kein Geld geben. So schreibt Sutel: *Mancher tut für mich sorgen / hat mir [aber] weder etwas [Geld] zu Leihen noch zu Borgen. / Ich wollte dass er [das Sorgen für mich in dieser Form] lies/ und ihm der Tot [zur Strafe] das [Herz] abstieß.*¹⁰³⁰ Aber er nimmt sich vor, nicht zu jammern, sondern auf Gott zu vertrauen. Das Selbstbildnis ist sicher weniger aus künstlerischer, denn aus künstlerischsozialhistorischer Perspektive interessant, offenbart es doch Sorgen und Ängste des jungen, verarmten Bildhauers.

Kat. Nr. 117

Christian Hagen, Porträt des Simon Peter Tilmann (1601-1668) nach seinem Selbstbildnis von 1668, Kupferstich, 19 x 13 cm, Bremen, Focke-Museum, Inv. Nr. A.0382.

Literatur: Beutin 1950, S. 35; Morsbach 2005, S. 87 (nur Abb.); Lange 2011, S. 116;

Simon Peter Tilmann wird in der Forschung kontrovers beurteilt. Sehen die einen in ihm einen „echten Barockmaler holländisch-niederländischer Prägung“¹⁰³¹, beurteilen ihn andere als bloßen Nachahmer ohne eigene Kreativität.¹⁰³² Sicher gehört Tilmann nicht zu den ganz großen deutschen Barockmalern, aber seine Zeitgenossen schätzten ihn sehr.

Tilmann wurde am 23. Juli 1601 in Lemgo als Sohn des Hofmalers Johann Tilmann¹⁰³³ geboren. Nach dem Tod des Grafen Simon VI. zur Lippe, bei dem sein Vater angestellt war, zog die Familie 1613 nach Bremen, wo der Vater bereits das Bürgerrecht besaß. Über die Ausbildung Tilmanns ist nichts bekannt. Lange wurde vermutet, dass er zunächst bei seinem Vater in die Lehre ging und diese nach dem Tod des Vaters 1618 bei einem anderen Meister fortsetzte. Auch über seine Wanderjahre als Geselle ist nichts bekannt. 1632 heiratete er die Arztochter Clara Glandorp, mit der er nach Utrecht zog. Tilmann konnte dort große Erfolge verzeichnen, so war er etwa an einem Großprojekt für König Christian IV. von Dänemark beteiligt. Das Projekt scheiterte jedoch am Projektleiter und Tilmanns Rechnungen wurden ihm nicht bezahlt.¹⁰³⁴ Nachdem seine Frau 1645 verstorben war, zog er zurück nach Bremen, wo er wieder Bürger wurde und erneut heiratete. Das Hochzeitlied anlässlich dieser zweiten Hochzeit mit der aus einer wohlhabenden Familie stammenden Barbara Herlin 1647 erwähnt mehrere Reisen.¹⁰³⁵ In der Folgezeit arbeitete er hauptsächlich als Porträtist. Da er mehrere Häuser erwarb, muss es ihm finanziell recht gut ergangen sein.¹⁰³⁶

¹⁰³⁰Für die Verständnishilfe des Textes danke ich Dr. Jens Fachbach (Trier), für Hilfe bei der Transkription Danica Brenner M.A. (Trier/Mainz).

¹⁰³¹Geissler 1979, S. 142 (Geissler); ähnlich betrachtet auch Christiane Morsbach 2005 sein Werk. Siehe Morsbach 2008, S. 113-116, 373.

¹⁰³²Haak 2001, S127f.

¹⁰³³Siehe ThB 33 (1939), S. 168 (Z.v.M.).

¹⁰³⁴Das erhaltene Rechnungsbuch Tilmanns wertete Ludwig Beutin erstmals 1950 aus und veröffentlichte seine Ergebnisse in der ersten Monographie zu Tilmann. Siehe Beutin 1950.

¹⁰³⁵Siehe hierzu Lange 2011, S. 104. Auch stilistisch ist eine Reise nach Italien anzunehmen, obgleich er den caravaggesken Malstil auch aus Utrecht her gekannt haben könnte.

¹⁰³⁶Zu Tilmann siehe Beutin 1950, sowie Lange 2011. Eine neuere Auseinandersetzung im Rahmen einer umfangreichen Monographie steht noch aus.

1668 im Alter von 67 Jahren, also kurz vor seinem Tode, fertigte er ein Selbstbildnis (**Abb. 105**) an, das jedoch nur noch im Kupferstich überliefert ist. Das hochformatige Blatt zeigt ein Porträt in einem ovalen Rahmen, der an allen vier Seiten beschnitten ist. Unten findet sich die altholländische Inschrift: *Dit was Tilmans gesicht, staet, leaven noch geslacht,/ Gotts vrees en eer alleen, voorts heeft hy niet gel[]acht.*¹⁰³⁷ Ganz unten links findet sich der Name des Porträtierten *Simon Peter Tilman, genoemt Schenck/ pinxit Aetatis 67*. Unten rechts signierte der Kupferstecher *Chr.[istian] Hagens sculpsit 1668*.

Tilmann zeigt sich ungeschönt als älterer Mann. Zahlreiche Falten um die Augen verraten sein Alter. Sein Blick aber ist wach. Ein kunstvoll gezwirbelter Schnurrbart und ein schmales Kinnbärtchen zeigen sein Modebewusstsein. Auf dem Kopf trägt er eine kleine Kappe. Seine Haare fallen in langen Locken auf den prachtvollen, schwarzen Rock, zu dem er nach neuester Mode ein Tuch zu einer Krawatte gebunden hat.

Das Selbstbildnis wurde gern als Vorlage für spätere Porträts Tilmanns wie etwa in Arnold Houbrakens *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* verwendet.

Sein Selbstbildnis gehört dem Typus der repräsentativen Selbstbildnisse an, auf denen der Dargestellte darauf verzichtete, sich als Maler darzustellen. Es ist die älteste Form seit Beginn der Selbstinszenierung der Maler im autonomen Selbstbildnis. Einmal mehr zeigt sich hier die Langlebigkeit von Traditionen.

1668, ein Jahr nachdem er dieses Selbstbildnis angefertigt hatte, starb Tilmann.

Möglicherweise starb er an der Pest. Jedenfalls wurde er nicht in dem Erbgrab beigesetzt, dass er 1652 in Bremen gekauft hatte. Die Quellen schweigen über Tod und Begräbnisstätte.

Kat. Nr. 118

Johann (Hans) Rudolf Werdmüller (1639-1668), Selbstbildnis, um 1655, Öl auf Leinwand, 60x50,5 cm, Privatsammlung.¹⁰³⁸

Literatur: Biermann 1914, S. 227 (mit Abb.); Weisz 1949 I, S. 327, Tafel 23;

Johann (Hans) Rudolf Werdmüller¹⁰³⁹ entstammt dem Schweizer Geschlecht der Werdmüllers. Sein Vater war der Ratsherr und Feldzeugmeister Hans Georg Werdmüller-Werdmüller¹⁰⁴⁰ (1616-1678), seine Mutter Anna Werdmüller, eine Verwandte dritten Grades seines Vaters. Aus der Verbindung gingen elf Kinder hervor. Hans Georg war für die

¹⁰³⁷Dieser altholländische Vers ist nach Majorie Jochims (Berlin) wie folgt zu übersetzen: Das war Tilmanns Gesicht, er steht, das Leben erfolgreich gelebt, Gottesschrecken allein hat er nicht gelebt.

¹⁰³⁸Ich danke dem Privatsammler für die Bereitstellung von Bildmaterial und Informationen zum Bild, das jedoch nicht veröffentlicht werden soll.

¹⁰³⁹Es existiert keine Monographie zu Hans Rudolf Werdmüller. Bislang sind nur wenige Werke bekannt. Eine Lebensbeschreibung siehe bei Weisz 1949 I, S. 325-327; sowie bei Sandart siehe Sandart 1675/Kirchner 2012: TA 1679, III (Malerei), S. 74, <http://ta.sandart.net/-text-1090>, 4.12.2012; TA 1679, III (Malerei), S. 75, <http://ta.sandart.net/-text-1091>, 4.12.2012; TA 1679, III (Malerei), S. 76, <http://ta.sandart.net/-text-1092>, 4.12.2012.

¹⁰⁴⁰Weisz 1949 I, S. 289-325.

Festungsanlagen der Stadt Zürich zuständig, baute aber nebenbei eine Kunstsammlung auf und war selbst als Laienmaler tätig. Werdmüller gab zwar seine Leidenschaft für die Kunst an seinen zweiten Sohn Johann Rudolf weiter, dennoch sollte dieser seinem Vater beruflich nachfolgen. Johann Rudolf war jedoch schwächlich und „von zartem Körperbau“¹⁰⁴¹, weshalb dem Vater schnell klar wurde, dass sein Sohn eine andere Zukunft als er einschlagen würde. Schon früh wurden seine Lehrer auf sein zeichnerisches Talent aufmerksam, was der Vater durchaus förderte. Zugleich sollte sich sein Sohn jedoch auch in Mathematik und der Ingenieurskunst üben. Schließlich durfte Hans Rudolf eine Malerlehre bei dem bekannten Schweizer Künstler Conrad Meyer (**Kat. Nr. 77-86, Abb. 66-75**) absolvieren. Nach Abschluss richtete er sich ein eigenes Atelier im väterlichen Schloss ein, unterstützte jedoch zusätzlich den Vater beim Festungsbau. 1652 reiste Hans Rudolf zunächst nach Frankfurt und arbeitete dort bei Jakob Marell (**Kat. Nr. 59**). Im folgenden Jahr reiste er nach Amsterdam zu Jan Haeckert, der oft bei Johann Rudolfs Vater zu Gast gewesen war. Dort erkrankte er am „hitzigen Fieber“. Zur besseren Genesung reiste er wieder nach Zürich, wo er, sobald sich sein Zustand gebessert hatte, den Vater beim Bau von Feuerspritzen unterstützen musste.¹⁰⁴² Etwa im Alter von 16 Jahre fertigte Werdmüller sein erstes Selbstbildnis. Es ist ein Brustbild in Dreiviertelansicht. Den Kopf wendet er dynamisch nach links und blickt aus dem Bild heraus. Seine linke Hand hat er zum Redegestus erhoben. Den Mund leicht geöffnet, wendet er Kopf und Augen zu einem fiktiven Gesprächspartner außerhalb des Bildes. Sein Gesicht ist jugendlich. Er hat feine, ebenmäßige Gesichtszüge. Langes Haar rahmt sein Gesicht und fällt ihm bis auf den Spitzenkragen. Bekleidet ist er mit einem dunklen, an den Ärmeln geschlitzten Wams mit breitem Spitzenkragen. Die Ikonographie erscheint ungewöhnlich für ein Selbstbildnis. So verzichtete Werdmüller auf typische Elemente der Selbstbildnis-Ikonographie, wie ‚Selbstbildnisblick‘ und zusammengezogene Augenbrauen. Auch für die besondere Handgeste findet sich kein Vorbild. Vielleicht handelt es sich hier um eine *manus docta*, doch erscheint die Geste mehr der Rhetorik zu entstammen. Die Inszenierung ist so innovativ und außergewöhnlich und lässt so auf ein großes Selbstbewusstsein des jungen, sehr talentierten Malers schließen.

Kat. Nr. 119

Johann Rudolf Werdmüller (1639-1668), Selbstbildnis, um 1664, Öl auf Holz, 26x19 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich, Knellersche Sammlung, 1854, Inv. 213.

Literatur: Weisz 1949 I, S. 327; Kat. Mus. Zürich 2007, S. 50;

Wenige Jahre vor seinem plötzlichen Tod mit 25 Jahren fertigte Werdmüller ein weiteres Selbstbildnis (**Abb. 106**) an. Das Brustbild des Malers ist von einem breiten, ovalen Rahmen gefasst, der an den Rändern malerisch beschnitten ist. Den Körper fast im Profil gezeigt, schaut er den Betrachter direkt an. Sein Blick ist ernst. Die Gesichtszüge sind gegenüber dem

¹⁰⁴¹Weisz 1949, S. 325.

¹⁰⁴²Siehe Weisz 1949, S. 325-326.

früheren Selbstbildnis (**Kat. Nr. 118**) gereift. Bekleidet ist er mit einem schwarzen Wams mit Rabatkragen und Troddeln. Auf dem Kopf trägt er ein schwarzes Barett.

Dieses repräsentative Selbstbildnis entspricht gängiger Tradition. Sein Lehrer Conrad Meyer zeichnete danach eine Skizze (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 366, fol. 39r) für das später in Sandrarts *Teutscher Academie* veröffentlichte Porträt.

Werdmüller war nur ein kurzes Leben beschieden. Am 10. März 1668 brach er gegen den Willen des Vaters Richtung Frankreich auf, um seinen Vetter einzuholen, der ihn mit nach Paris nehmen wollte. Aber er verpasste seinen Vetter und musste umkehren. Bei der Rückkehr nach Zürich stürzte er unglücklich in die Sihl und ertrank.¹⁰⁴³

Die Aufnahme Werdmüllers in die Teutsche Akademie zeugt von der Wertschätzung, die er bei seinen Zeitgenossen genoss. Bald darauf geriet er jedoch in Vergessenheit.¹⁰⁴⁴

Kat. Nr. 120

Joseph Werner (1637-1710), Jungdliches Selbstbildnis mit Palette, um 1653, Öl auf Leinwand, 93,3 x 76,9 cm, Bern Kunstmuseum, Inv. Nr. 538.

Literatur: Glaesemer 1974, S. 63; 209, Kat. Nr. 148 (dort ältere Lit.); Bättschmann 1995, S. 181; Kat. Ausstl. Bern 1995, Nr. 51 (Bättschmann);

Der Berner Maler Joseph Werner d. J. gehört zu den bedeutendsten Meistern seiner Zeit. Bereits sein Vater war Malermeister in Basel, jedoch ist kaum etwas über ihn bekannt.¹⁰⁴⁵ Seine Ausbildung erhielt Werner bereits als Kind zunächst in Bern beim Vater. Doch bereits mit elf oder zwölf Jahren gab Werner – heute würde man ihn wohl als Wunderkind bezeichnen – bereits Zeichenunterricht. Sein Vater, der sein herausragendes Talent erkannt hatte, entschloss sich, den Sohn bestmöglich zu fördern, sodass er ihn schon bald auch bei einem Mathematiker in Basel in Mathematik, Geometrie und Perspektive unterrichten ließ. 1650, mit dreizehn Jahren, wurde Werner in die Werkstatt der Familie Merian als Lehrling aufgenommen. Man wird eine normale Lehrlingszeit von etwa vier Jahren annehmen dürfen. Anschließend folgte die klassische Gesellenreise nach Italien.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴³Siehe Weisz 1949 I, S. 327.

¹⁰⁴⁴Die Angabe von Weisz (S. 326f), noch Johann Wolfgang von Goethe habe Werdmüller geschätzt, kann so nicht übernommen werden. Zwar steht in der 1837 erscheinenden Ausgabe *Goethe's poetische und prosaische Werke in zwei Bänden*: „Auch eines wenig bekannten Malers derselben Zeit, oder etwas früher, liegt uns ob zu gedenken, Werdmüller von Zürich; [...]“ (Goethe 1837, S. 612). Doch handelt es sich hierbei, wie die Sophienausgabe schreibt, um Ergänzungen der Handschrift Goethes von Johann Heinrich Meyer, die möglicherweise im Sinne Goethes waren, aber nicht von ihm autorisiert. (Siehe Goethe 1900/1999 Bd. 57, S. 240, Anm. 20).

¹⁰⁴⁵Zu Joseph Werner d. Ä. siehe ThB, S. 375 (*Irene Kunze*).

¹⁰⁴⁶Zu Leben und Werk siehe Glaesemer 1974. Auch widmete ihm Sandrart eine Vita: Sandrart 1675/Kirchner 2012: TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 333 <http://ta.sandrart.net/-text-561> TA 1675, II, Buch 3 (niederl. u. dt. Künstler), S. 334 <http://ta.sandrart.net/-text-562> (aufgerufen am 27.01.2015).

Nach Glaesemer fertigte er kurz bevor er nach Rom ging, im Alter von 17 Jahren sein erstes Selbstbildnis (**Abb.106**) an.¹⁰⁴⁷ In einen weiten Hausmantel¹⁰⁴⁸ gekleidet wendet Werner den Kopf über seine linke Schulter zum Betrachter. Sein Blick ist ernst und selbstbewusst. Seine Gesichtszüge sind die eines jungen Mannes. Ein leichter Oberlippenflaum deutet sich an. Kleine Tränensäcke lassen ihn ein wenig müde wirken. Das lange Haar fällt ihm weit über die Schultern. Mit der linken Hand hält er demonstrativ sein Bündel Pinsel und die Palette noch. Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten zu einem Porträt, das Matthäus Merian d. J. von „Werners Reisebegleiter H. J. Müller“ angefertigt hatte, datierte Glaesemer das Bildnis Werners in seine Zeit bei Merian.¹⁰⁴⁹ Allerdings wirkt der Gesichtsausdruck reifer als bei einem Siebzehnjährigen. Vielleicht verweist dies auf eine spätere Entstehung. Sein Porträt ähnelt durch die geniale Kopfwendung van Dycks *virtuosi*, wie bereits Bättschmann 1995 erkannte.¹⁰⁵⁰ Hausmantel und Malutensilien aber passen zum *Typus des tätigen Malers* wie bei Jacob Marrel (**Kat. Nr. 59, Abb. 52**), wengleich die Staffelei fehlt. Pinsel und Palette als alleinige Attribute finden sich eigentlich nur beim Typus des Malers in Sonntagstracht mit Malutensilien, wie ihn Adam Elsheimers (**Kat. Nr. 20, Abb. 20**) vorführt. So lässt sich Werners Selbstbildnis keinem einzelnen Typus zuordnen. Der selbstbewusste Künstler setzte sich schon früh über Konventionen und Traditionen hinweg und schuf so ein einzigartiges Selbstbildnis.

Kat. Nr. 121

Joseph Werner d. J. (1637-1710), Selbstbildnis vor der Staffelei, 1662, Gouache und Tusche auf Pergament und Holz, 22 x 15, 5 cm, Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr. P 168-193.

Literatur: Glaesemer 1974, S. 21, 73, 47, 52; Kat. Nr. 66, Bättschmann 1989, S. 94f; Bättschmann 1995, S. 181f; Kat. Ausstl. Bern 1995, Nr. 50 (Bättschmann); Büttner 2008, S. 538, Kat. Nr. 354 (Thimann); Winner 2009, S. 200-209;

Das zweite bekannte Selbstbildnis Werners ist eine Miniatur (**Abb. 108**). Vor einem bunten, geblühten Vorhang, der das Fenster fast verdeckt, steht eine Staffelei mit einer riesigen Leinwand, die fast das gesamte Bild einnimmt. Der Künstler steht vor der Leinwand und wendet sich mit ernstem Blick zum Betrachter. Über seinem Hemd hat er kunstvoll ein blaues Tuch mit gelbem Futter drapiert. Auf lang gelocktem Haar trägt er eine blauweiße gestreifte Mütze mit Federn. Mit der rechten Hand verweist er auf die schwarz-weiße Szene auf der Leinwand hinter ihm.

Diese allegorische Darstellung des Bildes im Bild ist im Gegensatz zur übrigen Miniatur in Tusche ausgeführt und zeigt vor einer prachtvollen Architekturlandschaft mit römischen Tempeln drei Putti, die einen Löwen gebändigt haben. Einer von ihnen sitzt auf dem Löwen

¹⁰⁴⁷Die von Glaesemer gesehene Ähnlichkeit zu Johann Ulrich Mayrs Selbstbildnis von 1650 (Siehe Glaesemer 1974, S. 63) sieht die Verfasserin nicht.

¹⁰⁴⁸Glaesemer sieht hier einen „grauen Kittel“ (Glaesemer 1974, S. 209).

¹⁰⁴⁹Glaesemer 1974, S. 63.

¹⁰⁵⁰Bättschmann 1995, S. 181.

lorbeergekrönt mit Flügelchen. In der rechten Hand hält er einen Grabstichel, in der linken die Zügel des Reitgeschirrs. Ein zweiter mit Füllhorn und Stab führt den Löwen. Er redet mit einem dritten, ungeflügelten Putto, der dem Betrachter den Rücken zuwendet. Dieser hält Pinsel und Palette in seiner linken Hand und verweist mit seiner rechten auf einen Tempel im Hintergrund.

Ganz unten findet sich die Textzeile *Indomitium fraenans genius virtute Leonem, / Auspice Pictura, ad templum perducit honoris. Josephus Wernerus iunior. Roma A°. 1662.*¹⁰⁵¹

Diese Miniatur fertigte Werner wohl noch in Rom an. Nach Winner handelt es sich bei dem Selbstbildnis um ein „Vorzeigestück“, das sich stets in seinem Kunstkabinett befand.¹⁰⁵²

Franz Ertschel fertigte 1697 nach Werners Selbstbildnis einen Kupferstich.¹⁰⁵³

Das Blatt ist vielberühmt. So existieren zahlreiche Interpretationen. Matthias Winner sah das Blatt als Auseinandersetzung Werners mit Vitruv und Dürer.¹⁰⁵⁴ Michael Thimann dagegen konzentrierte sich auf das Zusammenspiel von Bildunterschrift und der Schwarz-Weiß Zeichnung und sieht hier eine Betonung von Werners *Virtus*.¹⁰⁵⁵

Die Zeichnung wirkt mit ihrer präzisen und scharfen Linienführung wie ein Kupferstich. Die allegorische Darstellung illustriert den lateinischen Spruch in der Textzeile. Die drei Putten sind anhand ihrer Attribute als Personifikationen zu deuten. So verkörpert der Putto mit Pinsel und Palette in der Hand die *Pictura*. Auf dem Löwen, Symbol der Stärke, sitzt Werners Genius,¹⁰⁵⁶ mit einem Lorbeerkranz gekrönt und einem Grabstichel in seiner rechten Hand. Die Identifikation des dritten Puttos ist umstritten. Lanze und Füllhorn lassen auf die Personifikation der Ehre, *Honos*, schließen.¹⁰⁵⁷ Auch eine Darstellung der *Honos* von 1617 aus den *Emblemata anniversaria Academiae Noribergensis* zeigt die *Honos* als Frau mit Füllhorn. Auch Ripa stattete *Honos* mit Füllhorn, Lanze und Lorbeerzweig aus.¹⁰⁵⁸ Thimann sah hier allerdings die *Virtus* dargestellt.¹⁰⁵⁹ Die *Virtus* aber wurde bei Ripa zwar mit Lanze

¹⁰⁵¹Übersetzung: Den ungezähmten Löwen führt der zähmende Genius mit Tugend, oh wohlwollende Malerei, zum Tempel der Ehre.

¹⁰⁵²Winner 2009, S. 200.

¹⁰⁵³Vor kurzem wurde im Kunsthandel ein Kupferstich nach Werners Selbstbildnis mit Werners Textzeile angeboten, die laut Auktionskatalog als Titelblatt der 1697 in Paris bei Guillaume de Luines erschienenen Ausgabe *Les Métamorphoses d'Ovide* von Thomas Corneille genutzt worden sein soll.

Bei Glaesemer findet sich nur der Verweis auf den Stich, nicht aber auf seine mögliche Funktion als Titelblatt oder vielleicht Autorenbild. (Glaesemer 1974, S. 218, Nr. 165).

Manuel de l'amateur d'estampes, contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les nations : ouvrage destiné à faire suite au Manuel du libraire par J.Ch. Brunet, p. 203, cat.nr. 145

¹⁰⁵⁴Winner 2009.

¹⁰⁵⁵Büttner 2008, S. 538, Kat. Nr. 354 (Thimann).

¹⁰⁵⁶Der antike Vorstellung des ‚Genius‘ erhält ab Mitte des 16. Jahrhunderts eine neue Bedeutung. Der Humanist Julius Cäsar Scaliger schreibt in seinen *Poetices libri septem*, dass jedem Menschen zwei Genien innewohnen, ein guter und ein schlechter. Der gute Genius wird im Menschen mit göttlichem *ingenium* wirksam und macht ihn so zum Schöpfer seiner Werke. „In Scaligers Poetik kulminiert zum einen die Renaissance- Argumentation von der Gottebenbildlichkeit des schöpferischen Menschen, zum anderen wird der Genius bei ihm tendenziell zur Personifikation der individuellen Eigenart und Veranlagung des hervorragenden Menschen.“ (Krieger 2007, S. 35f.) In England und Frankreich findet im ausgehenden 16. Jahrhundert ein erneuter Bedeutungswandel statt. „Mit Genius bzw. Genie ist [nun] die Person selbst mitsamt ihrer Begabung gemeint.“ (Krieger 2007, S. 36) Zur Begriffsgeschichte siehe ausführlich auch Löhr 2010;

Zum Begriff des antiken Genius siehe Maharam, Wolfram-Aslan, Genius, in: DnP 4, 1998, Sp. 915-917.

¹⁰⁵⁷Zur *Honos* siehe auch Karl-August Wirth, Ehre, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV (1956), Sp. 844–859; in: RDK Labor, URL: <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93122>> [28.07.2015].

¹⁰⁵⁸Bei Ripa gibt es drei mögliche Darstellungen der *Honos*. Siehe hierzu wie Anmerkung 98.

¹⁰⁵⁹Siehe Büttner 2008, S. 538, Kat. Nr. 354 (Thimann).

und Lorbeerkranz dargestellt, ein Füllhorn gehörte aber nicht zu ihren Attributen. Vielmehr trägt sie auf ihrer Brust eine Sonne. Allerdings sind *Honos* und *Virtus* inhaltlich eng verknüpft, weshalb es zwar möglich wäre, dass Werner eigentlich die *Virtus* gemeint hatte, wie es der lateinische Spruch vorgibt. Jedoch aber besaß Werner eine Ausgabe der *Iconologia* Ripas und musste um die richtigen Attribute von *Honos* und *Virtus* wissen, weshalb eine nicht ganz aufzulösende Diskrepanz bleibt.

Werner betont mit dieser Allegorie die *virtus* seines Genius, damit also seine eigene *virtus*, aber auch, wie schon Thimann schrieb, seine besonderen zeichnerischen wie miniaturistischen Fähigkeiten, und zugleich seine Gelehrsamkeit.¹⁰⁶⁰ Es zeigt sich also als wahrer *pictor doctus*. Die Miniatur gehört zu den außergewöhnlichsten Selbstbildnissen des Alten Reichs. In ihr verbirgt sich eine Vielzahl intellektueller Anspielungen. Sie ist so auch ein besonderes Beispiel für den Nobilitierungswunsch eines Künstlers.

Noch im selben Jahr, als er sein Selbstbildnis entwarf, erhielt Werner einen Ruf an den Versailler Hof, wo er als Miniaturist arbeitete. Grund hierfür war vielleicht diese Miniatur, die Colberts Agenten in Rom sahen, welche die hohe Kunst Werners so vortrefflich demonstriert. Bereits hier zeigte sich Werner als junger, selbstbewusster Künstler, obwohl er doch erst 25 Jahre alt war und damit noch am Beginn seiner künstlerischen Karriere stand.

Kat. Nr. 122

Anna Waser (1678-1714), Kopie des Selbstporträts von Joseph Werner, 1693, Pinsel in Gouache auf Pergament, geleimt auf Kupferplatte, 9 x 7,2 cm, Kupferplatte 9,7 x 8 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 319.

Provenienz: Geschenk der Künstlerin an die Burgerbibliothek Zürich vom 1. Jan. 1694;

Literatur: Glaesemer 1974, S. 224, Kat. Nr. 199; Cattani 1989, S. 85-87, 177-178;

1667 kehrte Werner zurück ins Alte Reich und zog in die Freie Reichstadt Augsburg, wo er dreizehn Jahre wohnte. Hier heiratete er die Schwester seines Kollegen Johann Ulrich Mayr und gründete eine Familie. Werner wurde kein Bürger der Stadt, sondern erhielt lediglich das Beisassenrecht. Das Meisterrecht wird er somit nicht erhalten haben.¹⁰⁶¹ In Folge arbeitete Werner in Augsburg und Umgebung. Hier war er Teil einer großen Künstlergemeinschaft um Joachim von Sandrart, Johann Ulrich Mayr und Johann Heinrich Schönfeld. Zuletzt lässt sich Werner in Augsburg 1680 nachweisen. Warum er aus der Freien Reichsstadt, dieser Stadt der Kunst, wegzog ist nicht bekannt. Spätestens 1682 kehrte Joseph Werner in seine Heimatstadt Bern zurück, wo er dreizehn Jahre blieb. Hier gründete er eine private Malakademie, an der unter anderem die begabte Anna Waser (**Kat. Nr. F4, Abb. 119, Kat. Nr. F5, Abb. 120**) und der später bedeutende Schweizer Maler Johann Rudolf Huber (**Kat. Nr. 41**) ausgebildet wurden. 1695 nahm er einen Ruf nach Berlin an, um dort erster Direktor der kurfürstlich-brandenburgischen Akademie zu werden.¹⁰⁶²

¹⁰⁶⁰Siehe Büttner 2008, S. 538, Kat. Nr. 354.

¹⁰⁶¹Glaesemer äußerte sich dazu nicht.

¹⁰⁶²Siehe Glaesemer 1974, S. 21-30.

Zwei Jahr zuvor, 1693, fertigte Werner ein weiteres Selbstbildnis von sich an, das seit dem 19. Jahrhundert als verschollen gilt. Jedoch haben sich zahlreiche Kopien erhalten.¹⁰⁶³ Die bekannteste Kopie ist die seiner Schülerin Anna Waser. Bruno Weber entdeckte das winzige Bild 1972 in der Zentralbibliothek Zürich unter anonymen Miniaturporträts. Anna Waser fertigte es laut Inschrift an, als sie 15 Jahre alt war, also 1693. Das Original dürfte im selben Jahr entstanden sein.¹⁰⁶⁴

Die Miniatur (**Abb. 109**) zeigt Werner im Brustbild. Würdevoll blickt er zum Betrachter. Tiefe Falten auf der Stirn, um Augen und Mund zeugen von seinem fortgeschrittenen Alter. Ein elegant geschwungener Schnurrbart ziert seine Gesichtszüge. Er trägt ein schwarzes Wams mit prächtigem Spitzenkragen, dazu eine Allongeperücke. Einziger Schmuck ist die rote Ehrenkette, die er über seinen Oberkörper gelegt hat. An der Kette hängt ein großes Medaillon mit einem Porträt. Mit der linken Hand fasst er sich an die Brust.

Auf der Rückseite der Miniatur befindet sich eine lateinische Inschrift: *In effigiem Viri scientissim. et laudissimi / D. JOSEPHJ WERNERJ, Helvetio-Bernatis. / Dotibus Ingenii Wernerum diâ Minerva / Ornavit pariter¹⁰⁶⁵ dulcibus Eloquiis / Artibus omnigenis Musae: superatus Apelles / Lauris: prae cunctis sed pietate DEUS. / Vultûs Doctoris tanti Patrisque secundi / Chalcographis punctis grata puella refert. / Percelebri Bibliothecae civicae Tigurinae hoc artis suae tyrocinium, in honoris et affectus devotissimi contestationem p.p. Anna Waser Joh. Rod. Waseri Ducentum viri et exoeconomi Tig. fil. Aetatis anno xv.¹⁰* Links daneben steht: *Dabam Bernae ipsis Cal. Jan. MDCXCIV.*¹⁰⁶⁶

Diese sehr selbstbewusste Inszenierung entspricht der Beschreibung Werners, wie wir sie aus der Autobiographie seines Schülers und „diensteifrigen Famulus“¹⁰⁶⁷ Wilhelm Stettlers (1643-1708)¹⁰⁶⁸ erfahren. Werner war äußerst eitel, stets um sein Aussehen bemüht und bevorzugte prächtige Kleidung. Einmal wurde er sogar wegen seines Auftretens vom Torwächter der Stadt Schaffhausen für einen „welsche[n] Edelmann“¹⁰⁶⁹ gehalten. Als dieser jedoch merkte, dass er es ‚nur‘ mit einem Maler und Berner Bürger zu tun hatte, ließ er schnell die Hellebarde sinken. Seine Eitelkeit soll so weit gegangen sein, dass er auf andere Maler herabsah. So konnte sich Werner in keiner Stadt auf Dauer halten, da er sich in kein hierarchisches Gefüge einordnen konnte. Nachdem sein Gönner Eberhard Freiherr von

¹⁰⁶³Zu den weiteren Kopien siehe Glaesemer 1974, S. 224.

¹⁰⁶⁴Glaesemer datiert das Selbstbildnis um 1694. (Glaesemer 1974, S. 224) Wahrscheinlicher ist aber, dass das Selbstbildnis in Zusammenhang mit seiner Ernennung zum Direktor der Berliner Akademie zu sehen ist.

¹⁰⁶⁵Das Wort *pariter* wurde von der Schreiberin (Waser?) zunächst vergessen und am Schluss mit einem Stern eingefügt. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wurde das Wort in der Transkription an die betreffende Stelle eingefügt.

¹⁰⁶⁶Zu Deutsch: auf dem Bildnis des sehr kundigen und vielgelobten Herrn Joseph Werner d.J., aus Bern in der Schweiz. Die Göttin Minerva hat Werner mit den Gaben des Ingenium ausgestattet, gleichermaßen mit den süßen Beredsamkeiten und mit allerlei Künsten der Musen: Er hat Apelles an Lorbeeren übertroffen: Gott hat ihn vor allem aber mit Frömmigkeit geschmückt. Die Züge des Doktors und so großen zweiten Vaters gibt das dankbare Mädchen mit den Punkten des Kupferstechers wieder. Der berühmten Bürgerbibliothek Zürich gehört das Tyrocinium (Lehrstück) ihrer Kunst, das Anna Waser, Tochter des Johann Rudolf Waser, eines Mitglieds des großen Rats und Züricher Ökonom im Alter von 15 Jahren in Beschwörung ihrer Ehre und ergebensten Zuneigung gemalt hat. [...] Ich gab [es] an Bern mit diesen [Zeilen] selbst am 1 Januar 1694.

¹⁰⁶⁷Bätschmann 1995, S. 178.

¹⁰⁶⁸Zu Stettler siehe Bätschmann 1995, S. 180.

¹⁰⁶⁹Bätschmann 1995, S. 180.

Danckelmann¹⁰⁷⁰ 1697 gestürzt und verhaftet worden war, verlor auch Werner seinen Posten. So blieb er auch in Berlin nicht lange. Er wurde degradiert und kehrte schließlich 1707 nach Bern zurück. Über seine letzten Jahre ist nichts bekannt. Er verstarb 1710 und hinterließ Schulden.¹⁰⁷¹

Dieses, wohl letzte Selbstbildnis Werners, entstand kurz vor dem Höhepunkt seiner Karriere als Direktor der Akademie und Hofmaler. Aber es fehlt die einstige Eleganz und Dynamik früherer Selbstbildnisse. Er ist in starre Konventionen verfallen. Nun inszeniert er sich einem Mitglied des Hofes gleich langweilig und erstarrt.

Kat. Nr. 123

Michael Willmann (1630-1706), David (Selbstbildnis?), 1660 oder früher, Öl auf Leinwand, 106 x 87 cm, Schloss Rheinsberg (Leihgabe des Musée des Beaux-Arts, Bordeaux).

Provenienz: 1731 im Inventar des Nachlasses des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg im Schloss Friedrichsfelde erwähnt; 1801 von Prinz Heinrich aus dem Kunsthandel (Louis François Metta) erworben; 1802 im Nachlaßinventar des Prinzen aus Schloss Rheinsberg erwähnt; 1806 versteigert; 1829 gelangte es aus der Sammlung des Marquis de Lacaze¹⁰⁷² in den Besitz der Stadt Bordeaux;

Literatur: Klessmann 1994, S. 65 (David); Grimkowski 2005, S. 39f (Selbstbildnis);

Der schlesische Maler Michael Willmann wurde in Königsberg, Ostpreußen, als Sohn des Malers Christian Peter Willmann geboren. Seine Ausbildung erhielt er in der väterlichen Werkstatt. Im Anschluss begab er sich auf die vorgeschriebene Wanderschaft, die ihn laut Sandrart zunächst nach Amsterdam, später nach Prag führte. Erst 1660 ließ er sich in Leubus (heute Lubiąz) nieder. Ob er in der Zeit zuvor tatsächlich, wie Kloss annahm, am Berliner Hof des Kurfürsten von Brandenburg Friedrich Wilhelm Hofmaler war, ist nicht gesichert.

Zwischen 1661 und 1663 heiratete er Helena Regina Schultz, die Witwe des kaiserlichen Agenten an der Breslauer Kammer und vormaligen Kanzlers von Leubus. Sie brachte einen Sohn mit in die Ehe, Johann Christoph Lischka, der ebenfalls Maler wurde. In der Folgezeit war Willmann für verschiedene Zisterzienserstifte in Böhmen und Mähren tätig. Ab 1692 freskierte er die Zisterzienserstiftskirche in Grüssau, seine wohl berühmteste Arbeit.¹⁰⁷³

In Schloss Rheinsdorf hängt die Darstellung eines David, von dem die Forschung glaubt, dass es sich um ein Selbstbildnis handeln könnte (**Abb. 110**).

Ein junger Mann steht den Körper leicht nach links in Dreiviertelansicht vor einem dunklen Hintergrund. Seinen Kopf wendet er nach rechts und blickt so am Betrachter vorbei. Sein

¹⁰⁷⁰Zu Freiherr von Danckelmann siehe die ausführliche Lebensbeschreibung bei Theodor Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg, Bd. 1, S. 416-422.

¹⁰⁷¹Glaesemer 1974, S. 31-35.

¹⁰⁷²Der Marquis des Lacaze war unter Napoleon *Commissaire ordonnateur des guerres* und kam mit ihm nach Preußen. Zu seiner Sammlung siehe Vogtherr 2003.

¹⁰⁷³Zum Leben und Werk siehe Grimkowski 2005; Lossow 1994. Sandrart erwähnt den Maler erst in der lateinischen Ausgabe der TA von 1683, siehe Sandrart, *Academia* 1683 (lat. Ausgabe), S. 393 f. <http://la.sandrart.net/-text-academia-0513>, 23.05.2014.

Gesicht ist jugendlich bartlos. Hohe, schwungvoll gebogene Augenbrauen betonen sein Gesicht. Auf seinem langen Haar trägt er einen kleinen Hut mit Feder. Bekleidet ist er mit einem togaartigen Gewand, das den Oberkörper rechts freilässt. Den rechten Arm hat er auf den Rücken gelegt, in der linken Hand hält er zwei Steine. Unter der Hand glaubt man, einen gewaltigen Kopf zu erkennen. So handelt es sich um eine Darstellung der biblischen Figur des David.

Rüdiger Klessmann meint 1994 ohne weitere Erklärung ein „allegorische[s] Künstlerportrait“ zu sehen.¹⁰⁷⁴ Rüdiger Grimkowski veröffentlichte 2008 eine ausführliche Interpretation. Er sah hier „ein idealisiertes Selbstbildnis des jungen, noch nicht dreißigjährigen Willmann“. Zwar fehle der *Selbstbildnisblick*, doch gebe es eine Reihe von Beispielen, die ebenfalls auf dieses Motiv verzichteten. Ein Vergleich des David mit dem gesicherten Selbstbildnis Willmanns von 1682 (**Kat. Nr. 125, Abb. 112**) zeige große Ähnlichkeiten in der Mund- und Kinnpartie, aber Unterschiede im Augen- und Nasenbereich.¹⁰⁷⁵

Ein Vergleich ist aufgrund des großen Altersunterschiedes zu dem zweiundfünfzigjährigen sehr schwierig. Es ist aber keineswegs ausgeschlossen, dass es hier um ein Selbstbildnis des jungen Willmann handelt.

Kat. Nr. 124

**Michael Willmann, Selbstbildnis zeichnend, 1675, Radierung, 10,8 x 8,3cm,
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. Nr. MWillmann V 3.6122**

Literatur: Le Blanc 1854-1889, IV.234.2; Andresen 1870-1873, II.739.7, Kloss 1934, S. 75f; 190, Nr. C4; Lossow 1994, S. 15, 66, 95; 125, C11;

Das hochformatige Blatt (**Abb. 111**) zeigt einen Mann frontal zum Betrachter an einem Tisch sitzend. In der rechten Hand hält er einen Zeichenstift, die linke Hand liegt auf dem Tisch, die Finger zu einer Zeigegeste gebeugt. Er trägt einen dicken Hausmantel und eine Kappe auf seinem langen Haar. Den Kopf nach unten geneigt blickt er nachdenklich auf das Papier vor sich. Sein Gesicht ist füllig. Auf der langen Nase sitzt ein Zwicker. Es ist so eine ungeschminkte, nicht idealisierte Darstellung. In der Front des Tisches ist in verschnörkelten Lettern spiegelverkehrt *Michael Willman fec. Ao 1675* zu lesen.

Kloss sah hier 1934 sicher ein Selbstbildnis Willmanns. Die Zuschreibung begründete er mit einer seit 1945 verschollenen Farbskizze von Willmann, die exakt dieselbe Szene darstellt. Auch verwies er auf einen Nachstich von einem B. Buffer, der mit der Bildunterschrift „M. Willmann, nach ein sich selbst seltenes radiertes Kupfer“ versehen sein soll.¹⁰⁷⁶ Ein Kupferstich von einem B. Buffer – dieser Künstler konnte bislang nicht ausfindig gemacht werden – blieb bislang unentdeckt, sodass Kloss' Nachforschung hinsichtlich dieses Stiches nicht überprüft werden kann. Die kleine Farbskizze gilt seit dem 2. Weltkrieg als verschollen.

¹⁰⁷⁴Klessmann 1994, S. 65.

¹⁰⁷⁵Grimkowski 2005, S. 40.

¹⁰⁷⁶Siehe Kloss 1934, AI, Nr. 44, sowie Kloss 1934, S. 76.

Erst 1994 äußerte sich Lossow wieder zu dem Selbstbildnis. Seiner Ansicht nach zeigten weder Gemälde noch Kupferstich Willmann. Er datierte die kleine Farbskizze um 1650 und schrieb sie einem Maler aus dem Rembrandtkreis zu.¹⁰⁷⁷

Die ikonographische Nähe zu Rembrandts gestochenen Selbstbildnissen von 1645 und 1658 erkannte bereits Kloss 1934.¹⁰⁷⁸ Willmann zeigt sich wie Rembrandt bei der Arbeit, während er sich zeichnet. Die Signatur *M. Willmann fec. Ao. 1675* in der Kartusche unterhalb des Porträts spricht ebenfalls für ein Selbstbildnis. Außerdem fehlen jegliche weiteren Beschriftungen, die Willmann wohl angebracht hätte, wenn er eine fremde Person dargestellt hätte. Bei dem Kupferstich ist also sicher von einem Selbstbildnis auszugehen.

Untypisch für die Zeit des Barock sind die Augengläser auf einem Selbstbildnis.

Vergleichbare Darstellungen finden sich erst bei Jean Baptiste Simeon Chardin (Paris, Lourvre) Ende des 18. Jahrhunderts.

Willmanns ungeschönte, aber sympathische Darstellung ist damit eines der ersten Selbstbildnisse, auf denen sich der Maler mit Augengläsern zeigt. Wieder einmal ist ein Maler des 17. Jahrhunderts seiner Zeit weit voraus.

Kat. Nr. 125

Michael Willmann (1630-1706), Selbstbildnis, 1682, Öl auf Leinwand, 64 x 51 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Inv. Nr. M. Ob. 1439 (Leihgabe des Nationalmuseums Warschau).

Provenienz: im Besitz des Gerichtsrendants Kassner sowie dessen Schwiegersohn, Leubus; Dr. Keller, Leubus bis 1823; 1857 Schlesischer Kunstverein Breslau; 1863 SH; 1880-1945 SMBK; Warschau, Nationalmuseum;

Literatur: Kloss 1934, S. 167; S. 101, Abb. 71; Lossow 1994, S. 15, 17, 66; Kat. Ausstl. Salzburg/Breslau 1994, S. 116, Nr. 19 (Ewa Houszka); Grimkowski 2005, S. 51f.;

Dieses Selbstbildnis von 1682 (**Abb. 112**) gilt bislang als das einzig gesicherte Selbstbildnis des schlesischen Malers.

Willmann präsentiert sich im Brustbild im Profil, das Gesicht dem Betrachter zugewandt. Die Augenbrauen über den strahlend blauen Augen zusammengezogen blickt er den Betrachter stolz und etwas arrogant an. Die besondere Lichtführung betont sein Gesicht. Seine Gesichtszüge sind die eines Mannes um die 50 Jahre. So zeigen sich bereits Falten um Augen, Mund und Nase. Die strengen Gesichtszüge lockert ein modisch gezwirbelter Schnurrbart auf. Auf seinem langen, lockigen Haar trägt er ein Barett.

Er ist in ein schwarzes Wams mit Rabatkragen gekleidet. Einen schwarzen, seidenen Imponiermantel hat er um sich gehüllt. Haare und Kleidung verschwimmen mit dem Bildhintergrund.

¹⁰⁷⁷Siehe Lossow 1994, S. 15.

¹⁰⁷⁸Siehe Kloss 1934, S. 76.

Hubert Lossow sah hier „kein Repräsentationsbildnis“¹⁰⁷⁹. Seiner Ansicht nach sei es für den privaten Gebrauch gemalt worden. Er begründete dies mit der fehlenden Allongeperücke. Diese Perückenform trat im deutschsprachigen Raum zum ersten Mal um 1650 auf. Am französischen Hof kam sie 1680 in Mode. Ab 1700 wurde sie Staatsperücke in den Ländern, die sich an der französischen Etikette orientierten. 1682 war also es in *Teutschland* noch nicht zwingend notwendig, sich mit Allongeperücke zu malen.¹⁰⁸⁰ Zahlreiche Repräsentationsporträts wie das Bildnis des Frankfurter Ratsherrn Nicolaus Ruland von (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut), 1680 von Johann Heinrich Roos angefertigt oder das Bildnis eines unbekanntem Senators von Johann Melchior Roos aus dem 1690er Jahren (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) belegen dies. Sicherlich spielte es eine Rolle, ob man in einer Reichs- oder Hansestadt lebte oder im Einflussgebiet eines Fürsten. A. Koziel meinte 1999, in der *Teutschen Akademie* im Bildnis des Steffano della Bella die Vorlage für das Selbstbildnis gefunden zu haben. Grimkowski stimmte ihm 2005 weitestgehend zu. Willmann war in der 1675 erschienenen ersten Ausgabe der *Teutschen Academie* noch nicht vertreten. Grimkowski zufolge nutzte Willmann in seinem Selbstbildnis von 1682 deshalb die Bildsprache¹⁰⁸¹ eines in der Academie vertretenen Künstlers, um sich so in die Reihe der „berühmten“ Künstler einzureihen. Zwar seien „Ausschnitt und Haltung [...] zu weit verbreitet, als daß sie eine Abhängigkeit dokumentieren könnten“, doch trügen beide dieselbe Kleidung.¹⁰⁸² Doch Willmann knüpfte hier nicht an ein individuelles Künstlerbildnis an. Mit der Wahl von Kleidung und Bildkomposition reihte er sich ein in die von van Dyck begründete Tradition des *virtuoso*, der seinem Selbstbewusstsein und seinem Wunsch nach Nobilitierung entsprach. Diese Bildsprache war Ende des Jahrhunderts überall bekannt. So zeigt sich, dass der in den 1640er Jahren begründete Typus auch 40 Jahren nach seinem ersten Erscheinen nichts an Aktualität verloren hatte.

Kat. Nr. 126

Johann Andreas Wolff (1652-1716), Selbstbildnis, um 1695, Öl auf Leinwand, 50 x 36 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1202

Literatur: Kat. Ausstl. München 1976, Nr. 258, S. 10.; Schlichtenmaier 1988, S. 75, 385, Nr. GE 33 (dort mit älterer Literatur);

Der Münchner Maler Johann Andreas Wolff gehört zu den wichtigsten Barockmalern Münchens. 1652 in der Residenzstadt als Sohn des eher unbedeutenden Malers Jonas Wolff († 1668) geboren, ging er bei seinem Vater in die Lehre und arbeitete anschließend einige Zeit beim Bildhauer Franz Ableitner. Aus den Akten der Münchner Zunft ist zu entnehmen, dass

¹⁰⁷⁹Lossow 1994, S. 66.

¹⁰⁸⁰Zur Allongeperücke siehe Loschek 2011, S. 105, sowie den Kat. Ausstl. Braunschweig 2006, sowie Knebel 2006.

¹⁰⁸¹Die Porträts der in der Academie vertretenen Künstler folgen keiner einheitlichen Bildsprache. Eine genaue Untersuchung liegt bislang noch nicht vor.

¹⁰⁸²Grimkowski 2005, S. 52 und Anm.153.

Wolff zwar eine von der Zunft kontrollierte Lehre ablegte, jedoch keine Gesellenzeit. Spätere Biografen betonten stets, Wolff wäre nie gereist. Wanderjahre lassen sich nicht nachweisen. Allerdings bot München zahlreiche Möglichkeiten, sich weiterzubilden, da Künstler aus aller Herren Ländern dort arbeiteten. Jedenfalls fehlen Quellen, die eine Gesellenzeit belegen. Auch fertigte er kein Meisterstück an, noch trat er der Zunft bei. Bis in die 1680er Jahre war er wohl in der väterlichen Werkstatt angestellt, die seine Mutter nach dem Tod des Vaters 1668 übernommen hatte. Seit den 1680er Jahren war er für den kurfürstlichen Hof tätig. Wann er das Privileg eines Hofschutzbefreiten Malers erhielt, ist nicht bekannt. Ein festes Gehalt aber bezog er wie so viele Münchner Hofmaler nicht. 1688 heiratete Wolf Maria Eva Catharina Neu. 1690 gründeten sie einen eigenen Hausstand, als sie das Haus des Hofmalers Anton Triva (1626-1699)¹⁰⁸³ übernahmen.¹⁰⁸⁴ Ab 1694 war Wolff zudem für den Freisinger Fürstbischof Johann Eckher von Kapfing und Liechtenbeck als Hof- und Kammermaler tätig. 1701 verstarb seine Frau nach langer Krankheit. Er folgte ihr sechs Jahre später nach und hinterließ zwei Töchter sowie eine große Anzahl an unvollendeten Gemälden.¹⁰⁸⁵

Um 1695, etwa im Alter von 43 Jahren, fertigte Wolf ein Selbstbildnis (**Abb. 113**) an. Auf dem heute stark nachgedunkelten Brustbild zeigt sich Wolff in Dreiviertelansicht. Dem Betrachter den Rücken zugewandt, wendet er seinen Kopf und schaut ihn mit wachem Blick an. Die Lichtführung betont seine Gesichtszüge. Die Augenbrauen sind leicht zusammengezogen. Seine Gesichtszüge sind die eines Mannes in seinen besten Jahren. Auf dem kurz geschnittenen Haar trägt er kaum erkennbar eine dunkle Mütze. Bekleidet ist er mit einem schwarzen Rock. Um den Hals hat er ein weißes Halstuch gebunden. Der dunkle Rock und Imponiermantel sind ebenfalls kaum zu erkennen.

Schlichtenmaier sieht „im Portraittypus, soweit bei der Gestaltung des Inkarnats, der Haarbehandlung und des Hintergrundes [...] Parallelen zum 1693 entstandenen Selbstbildnis von Johann Carl Loth“¹⁰⁸⁶. Ein direkter Vergleich (**Kat. Nr. 51, Abb. 49**) aber zeigt keinerlei Ähnlichkeiten.

Die Inszenierung Wolffs als *Virtuoso* im Imponiermantel und mit genialer Kopfwendung verdeutlicht, dass van Dyck auch Ende des Jahrhunderts noch großen Einfluss hatte.

¹⁰⁸³Zu Antonio Domenico Triva siehe Longo 2008.

¹⁰⁸⁴Künstlersozialhistorisch interessant ist, dass er eine eigene Hauskapelle besaß. 1700 beantragte er die Errichtung dieser Kapelle, 1701 wurde sie gebilligt. (Schlichtenmaier 1988, S. 17) Wolffs Künstlerhaus ist bislang noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet.

¹⁰⁸⁵Zu Leben und Werk siehe bislang Schlichtenmaier 1988, zur Vita ebenda, S. 11-20, sowie Appuhn-Radtke 2016.

¹⁰⁸⁶Schlichtenmaier 1988, S. 75.

Kat Nr. 127

Georg Christoph Kilian, Bildnis des Johann Andreas Wolff (1652-1716) nach dessen Selbstbildnis, 14,5 x 10,0 cm, Feder und Pinsel in braun, schwarz, grau laviert, München, Staatliche Graphische Sammlung Inv. Nr. 86 583 .

Literatur: ThB 1947, S. 191; Schlichtenmaier 1988, S. 488, Ze 81; Dietrich 2010, S. 109;

Etwa um 1695 fertigte Johann Andreas Wolff ein zweites Selbstbildnis (**Abb. 114**) an. Leider gilt es heutzutage als verschollen, doch Georg Christoph Kilian fertigte bereits im 18. Jahrhundert eine Nachzeichnung sowie eine Radierung an. Waagen sah in der Zeichnung 1932 noch eine eigenständige Zeichnung von Wolff. Schlichtenmaier kam 1988 zu dem Schluss, da der Kupferstich¹⁰⁸⁷ die Zeichnung seitenverkehrt wiedergibt, dass „eine Bestimmung der Zeichnung als Nachzeichnung des Kupferstichs unwahrscheinlich“ sei¹⁰⁸⁸, also die Zeichnung zuerst entstanden war. Er sah hier wie schon Waagen ein Selbstbildnis Wolffs aus eigener Hand.¹⁰⁸⁹

Aber ein Vergleich dieser Zeichnung mit einer Zeichnung, die Kilian nach einem Selbstbildnis von Hans Ulrich Franck (**Kat. Nr. 23, Abb. 23**) angefertigt hatte, zeigt deutliche Ähnlichkeiten in Pinselduktus und Handschrift. Dementsprechend wird die Zeichnung zu Recht als Nachzeichnung Kilians von Wolffs Original in der Graphischen Sammlung in München aufbewahrt.

Das von Strichen gerahmte Bildnis zeigt Wolff in Dreiviertelansicht. Mit kritisch zusammengezogenen Augenbrauen schaut er zum Betrachter. Sein fülliges Gesicht mit kleinem Doppelkinn zeigt Falten um Augen und Wangen. Ein schmaler Oberlippenbart betont seinen streng geschlossenen Mund. Das Haar trägt er kurz in wilden Locken. Bekleidet ist er mit einem Wams mit Batistkragen sowie einem elegant um sich geschwungenen Imponiermantel.

Unter dem Selbstbildnis wurde die Inschrift angebracht *Ioannes Andreas Wolff/Pictor Aulicus Ser[enissi]^{m[i]} Elect.[oris] Bavariae/Nat.[us] Monach. A.[nno] 1652.11 Xbris denat. In Patriae A. 1716. 9 Apri/ Proprio pencillio se pinxit/ G.C.Kilian ad archetypum fecit.*¹⁰⁹⁰

Wie schon im Selbstbildnis von 1695 weisen auch auf diesem Porträt Kleidung und Haltung deutliche Bezüge zu Van Dycks *Iconographie* auf. Wolff griff auch hier auf den nun schon fast 50 Jahre alten Typus des *virtuoso* zurück.

¹⁰⁸⁷Schlichtenmaier sah hier einen Kupferstich. Es handelt sich aber um eine Radierung.

¹⁰⁸⁸Schlichtenmaier 1988, S. 488.

¹⁰⁸⁹Ebenda.

¹⁰⁹⁰Übersetzung: Johann Andreas Wolff, Hofmaler des Huldreichsten Kurfürsten von Bayern, geboren am 11. Oktober 1652 zu München, gestorben am 9. April 1716 in der Heimat./ Er hat [dies] mit dem [ihm] charakteristischen Pinsel gemalt. G.C. Kilian hat es dem Original nach angefertigt.

KATALOG DER SELBSTBILDNISSE VON LAIENKÜNSTLERN

L1)

Joachim Nützel (1629-1671), Selbstbildnis, Mezzotinto, um 1670, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Kasten O GOL 15/12, Nr. 45491.

Literaturauswahl: Hollstein 1991, S. 116; Kat. Nr.: 1; Tacke 2002, S. 145ff;

Der Patrizier Joachim Nützel gehörte zu den Dilettanten unter den Nürnberger Künstlern des 17. Jahrhunderts.¹⁰⁹¹ Nützel war von 1652-1671 Genannter der Stadt. 1662 war er Mitbegründer der Nürnberger Malerakademie, der ersten Akademie im Alten Reich. So erfahren wir aus einem Bericht von 1724, dass „allhier die erste Mahler Academie, auff Anlaß und mächtige Beförderung deß Weiland Hoch Edelgebohrnen u. Hochweißen Herrn Herrn Joachim Nützeis [1629 - 1671], von und auf Sünders Bühl, deß Innern Raths u. am Mainmit Beyziehung Herrn Eliae Gödelers [1620 - 1693], Berühmten Mahlers u. Architecti, wie auch Hern Jacob von Sandrarts [1630 - 1708], Berühmten Kupffer=Stechers, angeordnet worden.“¹⁰⁹² In derselben Schrift wird Nützel auch als zum Kreis der ‚Studierenden‘ gehörig erwähnt. Zahlreiche Zeichnungen, auch schon vor Akademiegründung, belegen sein eifriges Studium.¹⁰⁹³

Neben dem Zeichnen gehörte auch das Kupferstechen zu seinen Passionen. Das in dieser Technik gefertigte Selbstbildnis (**Abb. 115**) zeugt von diesem Talent.

Nützel zeigt sich im Brustbild. Sein rundliches Gesicht mit Doppelkinn strahlt Zufriedenheit und Wohlstand aus. Kleine Falten an Augen und Nase zeugen vom einsetzenden Alter. Ein feiner Schurr- und ein kleine Ziegenbart zieren sein Gesicht. Langes, modisch gelocktes Haar rahmt sein Gesicht. Auf dem Kopf sitzt ein schwarzes Barett. Er trägt ein schwarzes Wams mit geschlitzten Ärmeln und Schleifen an den Schultern. Um den Hals hat er dünnes, weißes Tuch zu einer mehrlagigen Schleife gebunden.

Da die in der Mitte des 17. Jahrhunderts noch junge Technik des Mezzotinto mit dem Künstler Johann Friedrich Leonard 1660 nach Nürnberg kam,¹⁰⁹⁴ kann das Bildnis erst nach 1660, aufgrund des Alters des Dargestellten sicher erst gegen 1670, also kurz vor seinem frühen Tod, entstanden sein.

Das klassische Repräsentationsbildnis verzichtet auf Attribute der Malerei. Mit dem gelungenem Gesichtsausdruck und den ausgewogenen Proportionen ist es jedenfalls für einen Dilettanten eine sehr qualitätvolle Arbeit.

¹⁰⁹¹Zu Nützel sieh ThB; Grieb 2007, S. 1088.

¹⁰⁹²Siehe Tacke 2002, S. 145.

¹⁰⁹³Siehe Tacke 2002, S. 146.

¹⁰⁹⁴Zu Nürnbergs Rolle als Zentrum der Mezzotinto-Technik siehe Kat. Ausstl. Mainz 2009, S. 143-150.

L2)

Johann Kaspar Schneider (1616-1673), Selbstbildnis, um 1673, Schabkunst, 19,9 x 14,5 cm (Blatt), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merckelsche Familienstiftung), Inventar-Nr. MP 21496, Kapsel-Nr. 368.

Literatur: Hollstein 1998, S. 108, Nr. 1, Kat. Ausstl. Mainz 2009, S. 135;

Johann Kaspar Schneider war Mitte des 17. Jahrhunderts Ratsherr der Reichstadt Schweinfurt. Dort gehörte er 1648 dem Achterstand an, war Mitglied des Zwölfer-Rats (1664), und des Sechserstandes. Er war gelernter Gürtler, Siegelschneider und Wappensteinschneider. 1673 verstarb er. Weiteres aus seinem Leben ist nicht bekannt.¹⁰⁹⁵ Lediglich ein Schabkunstblatt offenbart, dass der Politiker auch künstlerisch tätig war.

Das hochformatige Blatt (**Abb. 116**) zeigt auf schwarzem Untergrund ein Medaillon mit dem Porträt eines Mannes. In einer Kartusche mit Rankenmuster unterhalb wurden handschriftlich Name und Titel des Dargestellten vermerkt: *Johan Caspar Schneider/ Republi:Swinf: Consirl:/Nat. A.1616 d. 31. Dezember*.

Ein Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett weist den handschriftlichen Zusatz *Johannes Casparo Schneider Reipub: Suinfurtensis Senator. Nato 1616*, darunter von fremder Hand mit Bleistift *Dilettant und Kupferstecher* sowie *se ipse fec[it]*, wohl von dritter Hand geschrieben, auf.

Das Halbfigurenporträt zeigt einen Mann um die 50 Jahre alt in Dreiviertelansicht. Sein Blick ist ernst. Tiefe Falten in seinem Gesicht erwecken den Ausdruck von Strenge. Er trägt einen schwarzen Rock mit Batistkragen und Troddeln. Das lang gelockte Haar fällt ihm über die Schultern. In der linken Hand hält er eine Rose.

Die starre Ausarbeitung der Figur sowie die „deutlich erkennbare[n] Kratz-, Schab- und Polierspuren“¹⁰⁹⁶ lassen den Laien erkennen. Dennoch nimmt das Blatt innerhalb der Schabkunstforschung einen wichtigen Platz ein, da es zu den frühesten Arbeiten dieser Technik innerhalb des Alten Reiches gehört. Eine Verbindung Schneiders nach Mainz zu den ersten deutschen Schabkünstlern¹⁰⁹⁷ konnte zwar bislang nicht nachgewiesen werden. Aber beide Städte sind ja nicht allzu weit voneinander entfernt.

Ikonographisch orientierte sich Schneider an van Dycks *Ikonographie*. Doch die Rose, die er demonstrativ in seiner linken Hand hält, steht in eigentümlichen Kontrast zum strengen Ausdruck. Dieses Symbol der Liebe zeichnet ihn als Liebhaber der Kunst aus.

¹⁰⁹⁵Die Angaben wurden dem Digitalen Porträtindex (<http://www.portraitindex.de/documents/obj/33807996>, aufgerufen am 30.10.2014) sowie der Datenbank <http://www.sw.om-mohr.de/ratsh/schneiderjk1.htm> entnommen, auf die mich Bernd Strobel, Archivar in Schweinfurt, hinwies.

¹⁰⁹⁶Schäfer 2009, S. 135.

¹⁰⁹⁷Ebenda.

KATALOG DER SELBSTBILDNISSE VON FRAUEN

F1)

Susanna Maria von Sandrart (1658-1716), Selbstbildnis, um 1678, Kohle auf Papier, partiell weiß gehöht, 34,1 x 25 cm, Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Nor. K 4814.

Literatur: Kat. Ausstl. Nürnberg 2012a, S. 142f., Kat. Nr. 24 (Andreas Curtius);

Susanna Maria von Sandrart gehörte zu der weitläufigen Künstlerfamilie Sandrart. Ihr Großonkel war der erfolgreiche und weit über das Alte Reich bekannte Joachim von Sandrart. Die Familie hatte früh ihr Talent entdeckt und gefördert. Ihre Radierungen wurden sogar von ihrem Vater verkauft. Eine akademische Ausbildung im Sinne ihres Onkels blieb aber ihr als Frau verwehrt, dennoch widmete ihr Sandrart sogar eine Vita in seiner *Teutschen Academie* und würdigte sie als Künstlerin. Ihr Repertoire war vielfältig, Porträts aus ihrer Hand sind allerdings nicht bekannt. Kurz vor ihrem Tod fasste sie all ihre Zeichnungen und Stiche in einem Sammelband zusammen. An den Beginn des Buches stellte sie eine kleine Autobiographie. Nach ihrem Tod vermachte ihr Mann das Buch der Stadt Nürnberg, in deren Besitz es sich noch heute befindet.

Es existieren zwei Darstellungen von Susanna Maria von Sandrart, die Vorzeichnung und der zugehörige Porträtstich zu ihrer Vita in der *Teutschen Akademie* sowie ein 1700 von Johann Leonhard Hirschmann angefertigtes Bildnis.¹⁰⁹⁸

Andreas Curtius sah in der bis 2012 unveröffentlichten Zeichnung mit großer Wahrscheinlichkeit ein Selbstbildnis der Susanna von Sandrart.¹⁰⁹⁹

Die qualitätvolle Zeichnung (**Abb. 117**) ist unten rechts in schwarzer Tusche bezeichnet mit *Sus[anna] Mar[ia] Sandrartin del[ineavit] 1667*. Die Kopfstudie zeigt eine junge, lebenslustige Frau mit ebenmäßigen Gesichtszügen. Fröhlich schaut sie nach oben, was ihr leichtes Doppelkinn streckt. Ihr Haar trägt sie kunstvoll hochgesteckt.

Ein Vergleich mit einem Porträt der Susanna Maria von Sandrart aus der Bayerischen Staatsbibliothek bestätigt Übereinstimmungen wie die lange Nase, den Ansatz zum Doppelkinn, weiche Gesichtszüge und die auffälligen Augenbrauen.

Auf dieser Selbstdarstellung zeigt die erst 20-jährige Susanna Maria von Sandrart bereits ihre hohen zeichnerischen Qualitäten.

¹⁰⁹⁸Zu letzterem siehe Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, S. 136f, Nr. 21.

¹⁰⁹⁹Siehe Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, Kat. Nr. 24, S. 142f. (Andreas Curtius).

F2)

Susanna Maria von Sandrart (1658-1716), Selbstbildnis, verschollen.

Provenienz: Schloss Leopoldskron;

Literatur: Nagler 1835-1852, Bd. 16, 1910, S. 130, Lessmann 1991, S. 35;

Nach Füssli und Nagler befand sich auf Schloss Leopoldskron in der mehr als 300 Gemälde umfassenden Selbstbildnisgalerie des Fürsten Franz Lactanz von Firmian ein autonomes Selbstbildnis der Susanna von Sandrart. Das Bildnis selbst ist leider nicht überliefert. Sabine Lessmann zweifelte sogar grundsätzlich an, dass Susanna von Sandrart Selbstbildnisse von sich angefertigt hat.¹¹⁰⁰ Gegen diese Behauptung aber spricht schon das gezeichnete Selbstbildnis aus Nürnberg.

F3)

Clara Isabella Gräfin von Waldburg-Wolfegg (1630-1670), Selbstbildnis während sie das Porträt ihres Gatten malt, um 1650, Öl auf Leinwand, 89, 5 x 61, 5 cm, Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Inv. Nr. G 221.

Provenienz: in Familienbesitz;

Literaturauswahl: Mayer 1996, S. 27 (mit Abb.); Mayer 2003, S. 21 (mit Abb.); Birnfeld 2004, S. 116ff (mit Abb.); Birnfeld 2009, S.142-144; 251f (Kat. Nr. 50), mit Abb.;

Die zweite Ehefrau des kunstsinnigen Truchsess Max Willibald (1604-1667) war die als „dilettierende Künstlerin tätige Clara Isabella aus dem herzoglichen Hause Arschott-Arenberg“¹¹⁰¹. Um 1650, etwa zwei Jahre nach der Hochzeit, also etwa zwanzigjährig, fertigte sie ein Selbstbildnis (**Abb. 118**) an, das sich noch immer im Familienbesitz der Grafen von Waldburg-Wolfegg befindet.

Clara Isabella steht im Profil vor einer Staffelei mit Leinwand. Den Pinsel in der rechten Hand und die Palette in der linken arbeitet sie gerade an einem Porträt¹¹⁰² ihres Mannes. Sie trägt ein herrschaftliches, taupfeinrotes Kleid, dessen ovaler Ausschnitt von einem blassgelben Kragen mit zwei Broschen betont wird. Über die rechte Schulter hat sie einen grünen Umhang gelegt. Hals und Frisur schmückt ein Schmuckensemble aus großen Perlen. Am Hinterkopf ist das Haar zu einem kunstvollen Nest zusammengesteckt, Lockentuffs fallen über ihre Ohren. Sanft und vornehm schaut die Gräfin zum Betrachter. Rote Lippen, die wie der Edelstein an ihrer Schulter leuchten, und elegant gezupfte Augenbrauen betonen ihr schneeweißes Gesicht.

Das bislang kaum beachtete Bildnis wurde bislang nur von Nicole Birnfeld im Rahmen von Selbstbildnissen des Künstlers mit Ehepartner besprochen. Sie erkannte die Sonderrolle dieses Selbstbildnisses, die es im *Typus des tätigen Malers* einnimmt. Zugleich ist es ein Beispiel für

¹¹⁰⁰siehe Lessmann 1991, S. 35.

¹¹⁰¹Mayer 2003, S. 21.

¹¹⁰²Ob das Porträt auf der Staffelei wirklich ausgeführt wurde, konnte bislang nicht bestätigt werden.

gebildete Frauen und künstlerisch tätige Aristokraten. Birnfeld mokierte, dass der von der Fürstin verwendete Bildtypus zuvor den Männern vorbehalten war. Zwar hatte es bereits früher Selbstbildnisse von Künstlerinnen gegeben, so Catharina van Hemessen 1548 (Basel, Kunstmuseum), Sofonisba Anguissola 1556 (Öffentliche Sammlung, Muzeum, Zamek w Lancucie) und Judith Leyster 1633 (Washington, The National Gallery of Art). Sie alle zeigten sich bei der Arbeit in der Nachfolge der *Pictura*. Doch nie pflegten sie sich mit Ehemann zu zeigen, ganz im Gegensatz zu männlichen Künstlern, die gerne ihre Ehefrau mit darstellten, vorzugsweise als ihre Muse. Eine Ausnahme ist Clara Isabella. Sie vertauschte nun diese Rollen. Jetzt nimmt der Mann die Position der Muse ein und sie übernimmt eine Doppelrolle als tätige Malerin wie als *Pictura*.¹¹⁰³ Sie hat sich also die Merkmale dieses Typus souverän angeeignet.

Zwar war es in aristokratischen Kreisen nicht selten, dass auch Frauen künstlerisch tätig waren, aber Clara Isabella hat sich in ihrer Rolle weiterentwickelt, sie zeigt sich emanzipiert. Den traditionellen Typus hat sie souverän weiterentwickelt. Tradierte Formen und Rollen genügten ihr nicht mehr!

F4)

Anna Waser (1678-1714), Selbstbildnis im 12. Jahr, wie sie das Bildnis ihres Lehrers Johannes Sulzer malt, 1691, Öl auf Leinwand, 83 x 68 cm, Kunsthaus Zürich, Knellersche Sammlung, 1854, Inv. 212.

Provenienz: Sammlung Johann Caspar Füssli (1757, 1770] ?;

Literaturauswahl: Fischer 1953, S. 48; Sello 1988, S. 32f ;

Die Schweizerin Anna Waser wurde 1678 in Zürich als fünftes Kind des Amtsmanns Johann Rudolf Waser und seiner Frau Esther Müller geboren. Ihr Vater erkannte schon früh ihr Talent und ließ sie entgegen den Konventionen zur Malerin ausbilden.¹¹⁰⁴

Im Alter von 12 Jahren malte sie ihr erstes und berühmtestes Selbstbildnis (**Abb. 119**). Im Dreiviertelporträt präsentiert sie sich in der typischen Zürcher Tracht selbstbewusst dem Betrachter, während sie am Porträt ihres ersten Lehrmeisters Johann Sulzer (1652-1717)¹¹⁰⁵ arbeitet. In der linken Hand hält sie Pinsel und Palette, mit der rechten hält sie einen Pinsel an die Leinwand. Ihre Gesichtszüge sind noch kindlich. Sie schaut den Betrachter mit freundlichem, aber ernstem Blick an. In der rechten oberen Ecke finden sich Familienwappen sowie Signatur und Datierung: *durch Ana Waser v Zürich/ im 12 jahre ihres Alters gemalt/ Anno 1691*.

Bereits im Vorjahr hatte Anna den Berner Maler Joseph Werner d. J. gebeten, sie auszubilden. Werner lehnte jedoch zunächst ab, wahrscheinlich, weil es ihm wenig glaubhaft schien, dass die eingesandten Arbeiten von einer Elfjährigen stammen könnten. Doch beeindruckte ihn

¹¹⁰³Siehe Birnfeld 2004, S. 116ff sowie Birnfeld 2009, S.142-144; 251f.

¹¹⁰⁴Nur einige Zeichnungen sowie mehrere Selbstbildnisse sind erhalten. Es existiert noch keine Monographie. Zu ihrem Leben siehe ThB 35 (1942), S. 170 (Z.B.) Ihre Nachfahrin Maria Waser verfasste einen (historischen) Roman über das Leben ihrer Vorfahrin. Siehe Waser 1913.

¹¹⁰⁵Zu Sulzer siehe ThB 32 (1938), S. 290 (M. Sattler).

Annas zweiter Bewerbungsbrief derart, dass er sie 1691 als Schülerin in seine kleine Hausakademie aufnahm. So zog Anna nach Bern, wo sie vier Jahre blieb. Sie arbeitete unermüdlich und erfolgreich, kehrte 1695 nach Zürich zurück und entfaltete eine immer intensivere Maltätigkeit. Im Alter von 21 Jahren wurde sie Malerin am Hof des Grafen Wilhelm Moritz von Solms-Braunfels auf Schloss Braunfels in Hessen. Doch die große Karriere blieb ihr verwehrt. 1702 kehrte sie aus unbekanntem Gründen nach Zürich zurück. Nur noch wenige Arbeiten lassen sich in dieser Zeit nachweisen. So brachte sie 1708 zusammen mit ihren Schwestern eine Sammlung kaligraphischer Vorlagen heraus. Es ist unklar, wie sie ihre letzten Lebensjahre verbrachte und woran sie so früh mit nur 36 Jahren verstarb. So ranken sich um sie zahlreiche Legenden.¹¹⁰⁶

F5)

Anna Waser (1678-1714), Selbstbildnis, 1697, Tuschpinsel laviert, Feder in braun, 9,5 x 15,7 cm, aus dem Stammbuch von Johann Jakob Scheuchzer (1672-1733), Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Ms Z II649, Bl. 137 recto.

Literaturauswahl: Kat. Ausstl. Zürich 1984, S. 75f. (mit Abb.);

Im Alter von 19 Jahren fertigte Anna Waser ein weiteres erhaltenes Selbstbildnis (**Abb. 120**) an.¹¹⁰⁷ Es ist eine kleine Zeichnung für ein Stammbuch. Umgeben von Sprüchen und Inschriften zeigt das fein gezeichnete, überaus detailreiche Brustbild eine junge Frau, den Kopf schüchtern zur rechten Schulter geneigt, die Augen scheu nach unten gewandt. Feine, ebenmäßige Gesichtszüge zeigen eine junge, schöne Frau. Die Haare schmückt ein kunstvolles Blumenarrangement. Links neben der Zeichnung steht ein berühmtes, lateinisches Epigramm des walisischen Dichters John Owen: *Theologis animam subjecit lapsus Adami, Et corpus Medicis bona Juridicis*¹¹⁰⁸. Über der Zeichnung steht *Verè Magnanimus est, qui verè Humilis est. Gregorius*.¹¹⁰⁹ Unten rechts steht folgende französische Widmung: *Ce peu de traits sont pour asseurrer. Mons.[ieu]r Le celebre Possess.[eu]r De ce livre, des respects de sa cousine*¹¹¹⁰ *Anne Waser. A Zurich, ce 12.^{me} de Julliet MDCXCVII.*

Bei dem Stammbuchhalter handelt es sich um ihren Vetter, den Arzt und Naturforscher Johann Jakob Scheuchzer¹¹¹¹.

¹¹⁰⁶Siehe etwa Sello 1988, S. 32.

¹¹⁰⁷1706 fertigte Anna Waser ein weiteres Selbstbildnis en miniature an (Durchmesser 70 mm, Inschrift *Fidelité mérite. Anna Waser Tigurina ft. 1706*, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.) Siehe hierzu Wüthrich 1971, S. 11 (mit Abb. Nr.8).

¹¹⁰⁸Siehe Owen, John, Epigrammatum Ioannis Ovven Cambro-Britanni Libri Tres... Editio Vltima ... , Liber Tertius, 1613, Nr. 45. Deutsche Übersetzung: Der Sündenfall Adams gab den Theologen die Seele, den Ärzten den Körper und den Juristen das Geld.

¹¹⁰⁹Übersetzung: Wirklich großmütig ist, wer demütig ist. Gregorius [Gregor der Große?]

¹¹¹⁰Übersetzung: Diese wenigen Zeilen versichern, Mein Herr, dem berühmten Besitzer dieses Buches, den Respekt seiner Cousine, Anne Waser.

¹¹¹¹Johann Jakob Scheuchzer war einer der berühmtesten Universalgelehrten der Schweiz. Besonders berühmt wurde sein Werk *Physica sacra*, in dem er versuchte, christlichen Glauben und Naturwissenschaften zu vereinen. Zu Scheuchzer siehe ausführlich <http://www.deutsches-museum.de/bibliothek/unsere-schaetze/naturwissenschaften/scheuchzer/>, aufgerufen am 21.08.2014)

Bruno Weber sieht Waser hier als Göttin Flora dargestellt und meint, der christliche Spruch über ihrem Bildnis würde so „ad absurdum“¹¹¹² geführt. Aber Anna Waser, gerade 19 Jahre alt, zeigt sich mit Blumen in ihrem Haar in der Blüte ihrer Jugend als schöne, junge Frau. Eine allegorische Deutung als Flora kommt weniger in Betracht. Vielmehr stellt sie sich das dar, als was sie war, eine schöne Frau in der Blüte ihrer Jugend, aber scheu und zurückhaltend den Sitten ihrer Zeit entsprechend, wie es der Ausspruch Gregors vorgibt. Es ist ein Blatt von außergewöhnlicher Qualität, das in seiner Wirkung auf den Betrachter der Romantik vorweggreift.

¹¹¹²Kat. Ausstl. Zürich 1984, S. 75f.

KATALOG DER ABGESCHRIEBENEN SELBSTBILDNISSE

A1)

Johann Elsheimer (1593-1635), früher: Selbstbildnis, 1626, jetzt: Bildnis eines alten Mannes, 1626, Rötel, in brauner Fassung, 11,7 x 16,2 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. ZWB X 29.

Provenienz: Sammlung Baron von Berlepsch, Großstöckheim, 1875 Hrzgl. Bibliothek Wolfenbüttel; 1928 überwiesen an das Herzog-Anton-Ulrich-Museum;

Literatur: Kat. Mus. Braunschweig 1997, II, S. 258;

Der unbekannt gebliebene Bruder von Adam Elsheimer absolvierte seine Ausbildung wie dieser bei dem Frankfurter Maler Philipp Uffenbach. Ab 1617 ging er auf Wanderschaft, bevor er 1627 nach Frankfurt zurückkehrte, dort eine Familie gründete und das Bürgerrecht erwarb. Er arbeitete weiterhin für Uffenbach wie auch für Martin van Valckenborch. Eine eigene Werkstatt hat er wohl nicht gegründet. 1629 gehörte er mit zu denjenigen, die sich für die Einsetzung einer Malerzunft engagierten. 1636 starb er an der Pest.

Aus dem Jahr 1626, als er 33 Jahre alt war, hat sich ein Stammbucheintrag von Elsheimer erhalten mit einem Bildnis, das traditionell als Selbstporträt bezeichnet wird (**Abb. A1**). Auf dem querformatigen Blatt findet sich links ein detailliert gezeichnetes Porträt, rechts unten eine mehrzeilige Beischrift: *Zu guter gedechtnus geschehen /in Frankfurter Ostermes 1626/ Johannes Elsheimer/ Mahler derselbst.*

Das Porträt ist eine detailliert gezeichnete, äußerst qualitätvolle Kopfstudie. Sie zeigt einen alten Mann mit langem Bart. Auf dem schütterten Haar trägt er eine Kappe. Die Stirn in tiefe Falten gelegt, schaut er mit zusammengezogenen Augenbrauen am Betrachter vorbei. Verblüffender Weise suggeriert die Beischrift, dass es sich hier um Johann Elsheimer im Alter von 33 Jahren handelt. Das Bildnis zeigt aber eindeutig einen alten Mann von mindestens 60 Jahren! Beischrift und Darstellung passen also nicht zusammen. Da Johann Elsheimer mit 42 Jahren verstarb, kann es sich bei der Zeichnung nicht um ein Selbstbildnis handeln. Möglicherweise stammen Inschrift und Porträt nicht von derselben Person oder zeigt eben nicht den Maler, sondern den Gastgeber (was aber eher unüblich war).

A2)

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), David mit dem Haupt des Goliath, um 1650, Öl auf Leinwand, 122 x 89 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. 8608.

Provenienz: Walter Schnackenberg, München; 1927 erworben von den Kunstsammlungen und Museen Augsburg;

Literatur: Buchner 1926, S. 176–178; Kat. Mus, Augsburg 1970, S. 137; Adriani 1977, S. 124; Küffner 1978, S. 392; Sumowski 1983, Band III, S. 2181; Kat. Mus Augsburg 1984, S.

181; Breuer 2003, S. 18-22; Trepesch 2006, S. 141; Zeeb 2011, S. 196-199; Kat. Mus. Augsburg 2016, Kat. Nr. 7, S. 258 (Babin); Zeeb 2017, S. 88-91;

Das Hüftstück (**Abb. A 2**) zeigt einen Mann in Dreiviertelansicht im Alter von etwa fünfzig Jahren von kräftiger, obgleich bereits gealterter Statur, vor einem nicht näher identifizierbaren, braunen Hintergrund. Vor ihm liegt ein abgeschlagener, riesenhafter Kopf. Der wilde Bart des Toten ist blutbespritzt. In der rechten Hand hält der Sieger Schwertscheide und Steinschleuder.¹¹¹³ Den linken Arm angewinkelt deutet er mit seinem linken, überlangen Zeigefinger auf einen Stein in der Stirn des vor ihm liegenden Kopfes. Der Mann trägt ein rotes Kleidungsstück um die Hüfte, möglicherweise einen Rock. Über den Oberkörper hat er ein Leopardenfell geschwungen, das die rechte Schulter freilässt. An der Hüfte hängt rechts eine braune Ledertasche, deren Riemen von der linken Schulter gehalten wird. Ein prachtvoller, roter Samthut mit Lorbeerkranz sitzt schräg auf dem langen, gelockten, braunen Haar. Die braunen, leicht hervortretenden Augen rahmen leichte Schlupflider und Tränensäcke. Der Blick geht zum Betrachter. Ein kräftiger Oberlippenbart ziert das weiche, volle Gesicht.

Die Attribute Steinschleuder, Schwert und abgetrennter Kopf lassen keine Zweifel an einer Darstellung des David mit Goliath.

Die bisherige Forschung war sich stets unsicher, ob es sich hier wirklich um ein Selbstbildnis Mayrs handelt.¹¹¹⁴ Ein Vergleich mit den gesicherten Selbstbildnissen von 1650 (**Kat. Nr. 62, Abb. 55**) und 1663 (**Kat. Nr. 63, Abb. 56**) zeigte, wie die Autorin bereits 2016 darlegte, eindeutige physiognomische Unterschiede. Vor allem im Bereich der Augenpartie zeigen sich erhebliche Unterschiede. So hat Mayr mandelförmige Augen mit hoher Lidfalte, David dagegen hervortretende Augäpfel mit Schlupflidern. Die physiognomischen Unterschiede sprechen so eindeutig gegen die Einordnung als Selbstbildnis. Die Bildkomposition deutet also darauf hin, dass sich hier um das Kostümporträt eines uns unbekanntes Auftraggebers handelt.

A3)

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Junger Mann an der Staffelei, um 1660, Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm, Holländischer Privatbesitz.

Provenienz: Bis 1930 befand es sich in der Sammlung der Marquise de la Beraudière (Verkauf der Sammlung Dezember 1930); 1983 dokumentierte Sumowski den Aufenthalt des Bildes in Holland ohne nähere Angaben;

Literatur: Mayer 1928, S. 280; Peltzer 1928, S. 375; Sumowski 1983, Band III, S. 2183;

Ein junger, recht arrogant blickender Mann sitzt in seiner Malerwerkstatt (**Abb. A3**) sehr lässig in einen bauschigen Malermantel gehüllt auf einem schräg ins Bild gestellten Lehnstuhl vor einer Staffelei mit Leinwand. Seine Malerhaube hängt über der Stuhllehne. Das von links

¹¹¹³An dieser Stelle finden sich Übermalungen, die wie ein metallener Gegenstand erscheinen.

¹¹¹⁴Reiner Zeeb bezeichnet das Gemälde 2017 allerdings wieder „als Selbst als David“.

vorn einfallende Licht betont die rechte Gesichtshälfte. Er beobachtet den Betrachter aus dem Augenwinkel. Lange, leicht gelockte Haare rahmen das weiche und jugendliche Gesicht. Lässig stützt der junge Mann seinen rechten Ellenbogen auf die Stuhllehne. Seinen Malerstock hält er wie ein herrschaftliches Zepter. Die linke Hand, in der er Pinsel und Palette hält, liegt dabei auf dem linken Oberschenkel. Rechts hinter ihm steht eine Staffelei mit einer kleinen Leinwand. Requisiten wie Bogen, Köcher und Lanze hinter der Staffelei beleben die Malerwerkstatt. Auf der Staffelei sieht man ein *alla prima* gemaltes Porträt eines Mannes, in feinen Linien vorskizziert.

Leider existiert von dem Gemälde nur eine Schwarzweißabbildung, die keine Aussagen über die Farbwahl ermöglicht. Auch eine Signatur ist auf der Abbildung nicht zu erkennen.

Die betont lässige Pose des jungen Mannes, sein leicht arroganter Gesichtsausdruck, die Haltung des Malerstocks und bauschiger Mantel erinnern an die herrschaftliche Inszenierung eines Grafen oder gar Fürsten.

Das Bildnis ist weder signiert noch datiert und galt lange Zeit als Frühwerk Jan Vermeers. 1928 schrieb es August Mayer dem Rembrandtschüler Nicolaes Maes zu, sah er wohl auf dem Original (?) das Monogramm VM.¹¹¹⁵ Noch im selben Jahr korrigierte Peltzer diese Zuschreibung. Für ihn handelte es sich um ein jugendliches Selbstbildnis des Johann Ulrich Mayr, „dessen in letzter Zeit aufgefundene Bildnisse zu den hervorragenden Leistungen dieser Zeit gehören.“¹¹¹⁶ An einer Zuschreibung an Mayr wurde seitdem nicht mehr gezweifelt. Sumowski datierte 1983 das Bildnis allerdings aus stilistischen Gründen in die 1660er Jahre, womit die Interpretation als jugendliches Selbstbildnis hinfällig wäre.¹¹¹⁷ Sumowski konnte die Signatur nicht finden.¹¹¹⁸

Ein Vergleich der Physiognomie des jungen Mannes mit den gesicherten Selbstbildnissen (**Kat. Nr. 62, Abb. 55, Abb. 63, Abb. 56**) weist deutliche Ähnlichkeiten der Gesichtszüge auf. Sumowski datiert das Bildnis in die 1660er Jahre. Mayr müsste folglich auf dem Gemälde etwa dreißig Jahre alt sein. Der Dargestellte ist jedoch wesentlich jünger.

Entsprechend dieser Datierung käme ein Selbstbildnis Mayrs nicht in Frage.

Da eine familiäre Ähnlichkeit aber nicht zu übersehen ist, könnte es sich auch um seinen Sohn handeln, der ebenfalls Maler war. Da Johann Mayr aber erst 1684 geboren wurde, müsste das Bildnis so erst gegen 1700 anzusetzen sein.

Die Schwarzweißabbildung lässt eine genaue Datierung des Gemäldes leider nicht zu.

Datierung und Identität des Dargestellten bleiben also ungeklärt. Am wahrscheinlichsten aber handelt es sich um dein Bildnis des Sohnes.

¹¹¹⁵Mayer 1928, S. 280.

¹¹¹⁶Peltzer 1928, S. 375. Peltzer bezieht sich hier auf Buchners Aufsatz von 1926.

¹¹¹⁷Siehe Sumowski 1983, Band III, S. 2183.

¹¹¹⁸Ebenda.

A4)

Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Junger Mann mit Schwert, 1654, Öl auf Leinwand, 112 x 96 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. 8609.

Provenienz: Kunstsammlung Hugo Arndt, Wien; 1924 von den Kunstsammlungen und Museen Augsburgs erworben;

Literatur: Buchner 1926, S. 180; Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 138, Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 182;

Dieses Porträt eines *Jungen Mannes mit Schwert* (Abb. A4) wird zuweilen als Selbstporträt Johann Ulrich Mayrs behandelt. In der rechten oberen Bildecke ist es mit dem Schriftzug MAIR 1654 signiert und datiert. Leider ist das Bildnis in schlechtem Zustand.

Ein junger, muskulöser Mann steht in Dreiviertelansicht zum Betrachter vor einem fast homogenen, braunen Bildhintergrund, der mit seinen horizontalen und vertikalen Linien den Eindruck einer Mauer erweckt. Den linken Arm stützt er auf einen Biderhänder, dessen langer Griff mit einem Samtband umwickelt ist. Troddeln fallen über die Parierstange auf die Schneide. Den rechten Arm dagegen legt der junge Mann auf den Rücken. Um die Hüften trägt er ein dunkelblaues Tuch.¹¹¹⁹ Das leicht rosige Gesicht ist scharf geschnitten. Ein rotes Stirnband fasst die dunkelblonden Haare zusammen, die im Nacken zu einem Knoten geschlungen sind. Sein fast weißer Oberkörper wirkt durch den starken Lichteinfall von links oben plastisch modelliert.

Die ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontraste wie die Darstellung des Gesichts im Profil lassen eine Identifizierung nicht zu. Eindeutige Ähnlichkeiten sind jedoch nicht erkennbar. Somit kann ein Selbstbildnis nicht als gesichert gelten.

Bildführung und Kontrastierung sowie die gekonnte Darstellung der Anatomie weisen Mayr jedenfalls als großartigen Beobachter und Meister seines Faches aus.

A 5)

Früher Matthäus Merian d. J., Selbstbildnis, Jetzt: unbekannter Maler des 17. Jahrhunderts, Bildnis eines Mannes auf Reisen, Öl auf Leinwand, 74,5 x 63 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. Gk 317.

Provenienz: 1818/19 vom Kunsthändler Roth in Offenbach erworben; in den 1950er Jahren als Leihgabe im hessischen Rechnungshof in Darmstadt;

Literaturauswahl: Kat. Ausstl. Darmstadt 1974, Nr. 16; Adriani 1977, S. 122, Klemm 1986, S. 118, Nr. 45, Anm. 4; Nieden 2002, S. 54-56, 164-165, Nr. 29;

Das Bildnis (**Abb. A5**) zeigt einen jungen Mann vor einem wolkenverhangenen Himmel im verlorenen Profil, den Kopf über die rechte Schulter zum Betrachter gewandt. Seine Kleidung ist edel, das Haar trägt er lang. Er hält ein großes Stofftuch in der rechten Hand, mit dem er

¹¹¹⁹Buchner sieht hier eine blaue Hose. Siehe Buchner 1926, S. 180.

einen breiten Holzgegenstand festhält. Daniela Nieden sah hierin einen „Bilderrahmen“¹¹²⁰. Diese These ist schwer zu überprüfen. Die Gegenstände sind kaum zu erkennen und zu identifizieren.

2002 hatte Nieden das Bildnis noch dem jüngeren Merian zugeschrieben, aber 2014 wurde das Bildnis, das weder signiert noch datiert ist, von Heidrun Ludwig (Darmstadt) aufgrund stilistischer und physiognomischer Gründe Matthäus Merian d. J. zugeschrieben.¹¹²¹ So ist die Pinselführung wesentlich gröber als etwa bei dem fein und detailliert gearbeiteten Frankfurter Selbstbildnis (**Kat. Nr. 69, Abb. 61**). Auch zeigt ein Vergleich mit der gesicherten Selbstdarstellung im Familienbildnis (**Kat. Nr. 68, Abb. 60**) keinerlei Ähnlichkeiten. So handelt es sich also bei diesem Gemälde nicht um ein Werk des jungen Merian. Auffällig ist jedoch die ikonographische Nähe zu Selbstbildnissen wie etwa van Dycks jungem Selbstbildnis (Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie). So mag es sich durchaus um ein Selbstbildnis handeln. Der Künstler aber bleibt unbekannt.

A6)

Jürgen Ovens (1623-1678)?, Selbstbildnis ? 1640/50, Schwarze Kreide auf gelblichem Papier, 31,4 x 20,7 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Grafische Sammlung Inv. Nr. 22812.

Provenienz: 1858 aus der Sammlung Mouriau, Belgien; vom Kunstmakler Christian Meyer erworben; von diesem 1866 von der Städtischen Galerie Hamburg erworben; 1869 in den Besitz der Hamburger Kunsthalle übergegangen;

Literaturauswahl: Schmidt 1922, S. 251, Nr. 87; Schlüter-Göttsche 1976, S. 35-37 (Selbstbildnis); Prange 2007, S. 252, Nr. 627 (kein Selbstbildnis); Köster 2017, S. 403, Z42 (Selbstbildnis)

Schlüter-Göttsche sah 1976 in dem unsignierten und undatierten Blatt (**Abb. A6**) „zweifellos [...] ein bisher unerkanntes Selbstbildnis des Künstlers, das um 1670/71 [...] entstanden sein wird.“¹¹²² Das Bildnis selbst lässt sich jedoch kaum mit den bekannten Selbstbildnissen von Ovens in Einklang bringen. Die Zeichnung zeigt einen älteren Mann mit eingefallenen Wangen, etwas schütterem Haar und Spitzbart. Ein Vergleich dieses Mannes mit dem Selbstbildnis Ovens um 1650 (**Kat. Nr. 90, Abb. 79**) zeigt deutliche Unterschiede in Alter wie Physiognomie. So kann die Identität beider Dargestellten ausgeschlossen werden, wie schon Peter Prange bemerkte. Nach Prange fertigte Ovens die Zeichnung „nach einer Vorlage“ an, „die am ehesten im van Dyck-Umkreis entstanden ist.“¹¹²³ Constanze Köster sieht hier im Vergleich mit Ovens Porträt von Houbraken zwar ein Selbstbildnis, doch die Physiognomie spricht m.E. nach dagegen. Vor allem die Augenpartien unterscheiden sich deutlich. Allerdings ähnelt der Dargestellte wiederum einem Bildnis des Jürgen Ovens in

¹¹²⁰Nieden 2002, S. 54.

¹¹²¹Ich danke Frau Heidrun Ludwig (Darmstadt), die mir freundlicherweise ihre Forschungsergebnisse schon vor Erscheinen des Darmstädter Bestandskatalogs mitteilte.

¹¹²²Schlüter-Göttsche 1976, S. 35.

¹¹²³Prange 2007, S. 252.

Houbrakens Werk Grote Schouburgh (1718), das auf eine Zeichnung von Gerrit Dou aus dem Jahr 1675 zurückgeht.¹¹²⁴

A7)

Christopher Paudiß (um 1625-1666), Mann mit Gamsbart, Öl auf Leinwand, 87 x 69 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 5607.

Provenienz: Aus Zweibrücken, Zweibrücker Inventar ABStGS, Inv. Nr. Zw A 800/1 ("Catalogue rouge"), Nr. 687 (anonym), 1802f;

Kopien: München, Neumeister, Verst. 229, 18.9.1985, Nr. 536, Öl auf Leinwand, 65 x 52 cm, (wohl 19. Jahrhundert); Dr. Alfred Bader, Milwaukee, Leinwand, 65,4 x 51,4 cm (aus Galerie Dieter Füssl, München);

Literaturauswahl: Kat. Ausstl Freising 1989, S. 330f, (mit Abb.); Roll 2007, S. 214-216 (Selbstbildnis) (mit Abb. und älterer Literatur); Manuth 2007, S. 101 (Tronie);

In Paudiß' Œuvre findet sich eine Vielzahl von Gemälden, die als mögliche Selbstbildnisse interpretiert werden. Leider ist außer dem Dresdner Gemälde kein einziges gesichert, weder durch traditionelle Betitelung noch durch Inschriften auf der Leinwand oder eine eindeutige Ähnlichkeit mit dem Dresdner Selbstbildnis. So handelt es sich eher um Bilder im Stil Rembrandtscher Tronien.

Dieses weder signierte, noch datierte Gemälde gilt seit dem 19. Jahrhundert als Selbstbildnis von Paudiß.

Das Bildnis (**Abb. A 7**) zeigt einen älteren Mann mit braunem Hut geschmückt mit Gamsbart, in ein dunkles Gewand gehüllt. Er steht fast mit dem Rücken zum Betrachter. Den Kopf ‚poetisch‘ über seine rechte Schulter gewandt, schaut er den Betrachter mit tiefliegenden Augen unter zusammengezogenen Augenbrauen etwas düster an. Lange, graubraune Haare rahmen das vom Leben gezeichnete Gesicht.

Nach Roll sprechen Haltung, Gestik und Mimik, sowie das halbverschattete Gesicht für ein Selbstbildnis.¹¹²⁵ Eine Ähnlichkeit zum Dresdner Selbstbildnis (**Kat. Nr. 94, Abb. 83**) ist aber nur schwer zu erkennen. Christopher Paudiß wurde leider nur 36 Jahre alt, der dargestellte Mann wirkt älter. So handelt es sich hier doch eher um eine Tronie.

A8)

Christoph Paudiß (um 1625-1666), Mann mit ausgestreckter Hand, 1661, Öl auf Pappelholz, 98 x 80 cm, Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. 4127 (Z 451).

Literaturauswahl: Adriani 1977, S. 115f (Selbstbildnis); Sumowski 1983, S. 2322, Nr. 1579; Roll 2007, S. 210-214 (dort mit älterer Literatur);

¹¹²⁴Siehe Köster 2017, S. 18-20.

¹¹²⁵Siehe Roll 2007, S. 216.

Vor dunklem Hintergrund steht ein junger Mann in Dreiviertelansicht (**Abb. A8**). Seine rechte Hand weist auf eine Säule, die schräg hinter ihm steht. Er schaut zum Betrachter mit ruhigem Gesichtsausdruck. Seine Gesichtszüge sind jugendlich. Seine langen, braunen Haare fallen ihm in Locken bis auf die Brust. Auffällig ist sein blauer mit weißen Federn geschmückter Hut. Die auffällige, rembrandteske Lichtführung beleuchtet die Feder auf seiner Kopfbedeckung, die linke Hand und Teile der Säule sowie seines Gesichts. Der lange, braune Mantel, den er trägt, bleibt weitgehend im Dunklen.

Auch bei diesem Bildnis ist sich die Forschung uneins, ob es sich um ein Selbstporträt von Paudiß handelt. Das vermuteten Peltzer, Adriani und Seifertova insbesondere im Vergleich mit dem Dresdener Selbstbildnis (**Kat- Nr. 94, Abb. 83**).¹¹²⁶

Zwar ähneln sich Kopfform und Mundpartie, dennoch sind die Gesichtszüge im Dresdner Selbstbildnis durch fehlende Plastizität schwer erkennbar, sodass ein Vergleich kaum möglich ist und ein Vergleich kann so keinen sicheren Beweis erbringen. Eher handelt es sich um eine Tronie. Darauf verweisen die typischen Merkmale wie freie Malweise, forcierte Lichtführung und phantasievolle Kleidung. Ein Selbstbildnis von Paudiß ist daher auszuschließen.

A9)

Christoph Paudiß (um 1625-1666), Mann mit Federbarett, 1660, Öl auf Holz, 60 x 43 cm, Galerie des Schottenstifts, Wien.

Literaturauswahl: Sumowski 1983, S. 2314, 2322, Nr. 1578; Roll 2007, S. 207- 210 (Selbstbildnis?, dort mit älterer Literatur); Manuth 2007, S. 101 (Tronie);

Das Bildnis (**Abb. A 9**) zeigt einen Mann im Profil, den Kopf in Richtung Betrachter. Die forcierte Lichtführung betont Falten um Augen und Mund. Ein schmaler, gezwirbelter Schnurrbart betont die schmalen Lippen. Das stark gelockte Haar reicht bis zum Kinn. Auf dem Kopf trägt er ein taubenblaues Barett mit einer großen, weißen, blau schimmernden Feder. Bekleidet ist er mit einem dunkelroten Gewand mit gleichfarbigem Halstuch. Das Bildnis ist unten rechts mit den Worten *Cristofher Paudiß / 1660* signiert und datiert. Nach wie vor ist die Forschung uneinig, ob es sich tatsächlich um ein Selbstbildnis des „bayerischen Rembrandt“¹¹²⁷ handelt. Der derzeitige Bestandskatalog von Cornelia Reiter führt das Gemälde als Selbstbildnis. Begründet wird dies durch einen Vergleich mit dem Dresdner Selbstbildnis (**Kat. Nr. 94, Abb. 83**). Roll schrieb jedoch, dass Cornelia Reiter im „Manuskript der überarbeiteten Fassung des Katalogtextes“ bereits von ihrer Meinung abrücke, da der Eintrag im Inventar von 1791 zu allgemein gehalten sei. Physiognomische Ähnlichkeiten zwischen dem Dresdner Selbstbildnis und dem Wiener Bildnis beschrieb sie nicht.¹¹²⁸ Roll schloss sich dieser Einschätzung an.

¹¹²⁶Siehe Peltzer 1937, S. 259; Adriani 1977, S. 115; Seifertova 1989, S. 68;

¹¹²⁷Titel der Freisinger Ausstellung zu Christoph Paudiß im Jahr 2007.

¹¹²⁸Roll 2007, S. 210. Der neue überarbeitete Katalog des Schottenstifts ist noch nicht erschienen.

Volker Manuth sah 2007 aufgrund stilistischer wie thematischer Ähnlichkeiten zu Rembrandts Tronien in Paudiß Gemälde eine Tronie.¹¹²⁹

Die mangelnde Ähnlichkeit des Dargestellten mit Paudiß gesichertem Selbstbildnis aus Dresden spricht eindeutig gegen ein Selbstbildnis. Es handelt sich also um eine Tronie.

A10)

Christopher Paudiß (um 1625-1666), Mann mit rotem Federbarett, Öl auf Leinwand, 66,5 x 53,8 cm, Freising, Diözesanmuseum, Inv. Nr. D 9223.

Provenienz: aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt; erworben 1992;

Literaturwahl: Sumowski 1983, IV, S. 2322, bei Kat. Nr. 1579; Kat. Ausstl. Freising 1994, S. 47f. (Baumann-Engels; als Selbstbildnis); Roll 2007, S. 216-218 (mit Abb.); Manuth 2007, S. 102 (Tronie);

Das Freisinger Bildnis (**Abb. A 10**) zeigt einen über dreißig jährigen Mann in Dreiviertelansicht. Merkwürdig starr blickt er am Betrachter vorbei in die Ferne. Seine Gesichtszüge sind jung. Das lange braune Haar fällt in Locken über die Schultern. Ein Schnurrbart betont die leicht vorgeschobenen Lippen. Über einem weißen Hemd hat er einen prächtig bestickten rotgoldenen Umhang geschwungen. Das Samtbarett auf dem Kopf ist mit einer weißen Feder geschmückt und wirft einen dunklen Schatten auf die Augenpartie. Die rembranteske Lichtführung erhellt seinen Nasenrücken.

Baumann-Engels sah hier 1994 ein Selbstbildnis,¹¹³⁰ Carmen Roll betitelte es 2007 als mögliches Selbstbildnis.¹¹³¹ Allerdings sind weder Maler noch Porträierter einwandfrei gesichert. So sah Sumowski hier eine Kopie nach Paudiß,¹¹³² eine These, der sich Roll vorsichtig anschloss.¹¹³³

Ein Vergleich mit dem Dresdner Selbstbildnis (**Kat. Nr. 94, Abb. 83**) zeigt keine Ähnlichkeiten bis auf den Blick. Malweise, Kostümierung und Darstellung sprechen aber eher für eine Tronie. Diese These stellte bereits Volker Manuth 2007 auf.¹¹³⁴

¹¹²⁹Manuth 2007, S. 101. Manuth verglich das Gemälde mit Rembrandts *Tronie eines jungen Mannes mit Federbarett* aus Den Haag (Den Haag, Mauritshuis) und der *Tronie eines Mannes mit Federbarett* aus Berlin (Berlin, Gemäldegalerie).

¹¹³⁰Kat. Ausstl. Freisingen 1994, S. 47f.

¹¹³¹Siehe Roll 2007, S. 216.

¹¹³²Sumowski 1983, IV, S. 2322, bei Kat. Nr. 1579.

¹¹³³Roll 2007, S. 218.

¹¹³⁴Manuth 2007, S. 102.

A11)

Ehemals Johann Heinrich Roos?, Selbstbildnis; jetzt: Unbekannter Maler, Bildnis eines unbekanntes Mannes, Öl auf Leinwand, Alfred Bader Fine Arts.

Literatur: Unpubliziert;

Das bislang unpublizierte, sehr qualitätvolle Werk (**Abb. A11**) wurde von Rudi Ekkart als Selbstbildnis von Johann Heinrich Ross eingestuft und befindet sich heute im Besitz von Alfred Bader Fine Arts. Ekkart datiert es vor 1657.¹¹³⁵

Das Bildnis zeigt einen Mann von vielleicht 30 Jahren im Brustbildnis. Fast frontal blickt er den Betrachter mit leicht kritisch zusammengezogenen Augenbrauen an. Von links einfallendes Licht verschattet seine rechte Gesichtshälfte. Seine Gesichtszüge sind die eines jungen Mannes mit leichtem Bartschatten. Ein Kinngübchen betont sein markantes Kinn. Das Haar trägt er lang und in der Mitte gescheitelt. Über seinem am Hals geöffneten Hemd trägt er einen blauen Hausmantel mit pelzverbrämten Kragen.

Ein Vergleich mit den gesicherten Selbstbildnissen (**z.B. Kat. Nr. 98, Abb. 87**) zeigt durchaus eine Ähnlichkeit mit dem Pfälzer Maler. Aber ihm fehlt die für Roos so charakteristische Nase. Auch hat er im Gegensatz zu Roos volle Lippen. Auch ist das Porträt von höherer Qualität als Roos' Porträts. Stilistisch handelt es sich eher um eine Arbeit des 18. Jahrhunderts.¹¹³⁶

A12)

Ehemals: Johann Heinrich Roos, Selbstbildnis; jetzt: unbekannter Maler, Bildnis eines jungen Mannes, Öl auf Leinwand, 60 x 51 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. B0792.

Provenienz: Geschenk von Leopold Sonnemann an die Stadt Frankfurt am 2.7.1886;

Literaturauswahl: Biermann 1914, Bd. I, S. 87, Abb. 140, Bd. II, S. XLV;

Jedding, 1955, S. 87f; Kat. Ö 3;

Das hochformatige Brustbild (**Abb. A 12**) zeigt einen jungen, etwa 35 Jahre alten Mann im Dreiviertelporträt nach links. Er trägt einen kupferfarbenen Hausmantel mit grauem Kragen und einem weißen locker gebundenen Schal. Seine rechte Hand legt er sich auf die Brust. Er schaut den Betrachter freundlich und mit wachen Augen an. Seine ebenmäßigen Gesichtszüge sind jung. Ein leichter Schnurrbart verleiht ihm Würde. Das dunkelbraune Haar trägt er kinnlang und ist an den Ohren gelockt.

¹¹³⁵[Http://www.alfred.bader.com/](http://www.alfred.bader.com/) (zuletzt aufgerufen am 24.11.2014) Brief Alfred Bader vom 21.11.2013. Dr. Bader teilte mir in diesem Brief mit, dass es sich um eine mündliche Datierung von Ekkart handle. Ein Gutachten liege nicht vor.

¹¹³⁶Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke äußerte diese Vermutung in einem Gespräch. Es könnte sich seiner Meinung nach vielleicht um eine französische Arbeit handeln.

Das qualitätvolle Bildnis ist weder signiert noch datiert. An der stilistischen Zuschreibung an Johann Heinrich Roos wurden Zweifel geäußert. So schrieb Schmidt-Linsenhoff das Gemälde 1985 Wallerant Vaillant zu.¹¹³⁷

Erstmalig meinte Rolf Biermann 1914, hier ein Selbstbildnis des Pfälzer Malers zu sehen, fällte jedoch kein eindeutiges Urteil. Jedding hielt in seiner Arbeit 1955 ebenfalls ein Selbstbildnis für möglich,¹¹³⁸ kam aber in seiner 1998 erschienenen Monografie zur Familie Roos nicht mehr darauf zurück. Gegen die Annahme als Selbstbildnis spricht seiner Meinung nach die „legere Kleidung, die man auf zeitgenössischen Porträts vergebens sucht“.¹¹³⁹

Allerdings lässt sich im 17. Jahrhundert eine Vielzahl von Darstellungen mit Hausmantel finden. Ikonographisch spricht ebenfalls nichts gegen ein Künstlerporträt.

Wie ein Vergleich mit dem Selbstbildnis von 1665 (**Kat. Nr. 99, Abb. 88**) zeigt, weist das Gesicht aber nicht die physiognomischen Merkmale von Roos wie Nase oder Kinngübchen auf. So handelt sich also nicht um ein Selbstbildnis von Roos. Auch stilistische Gründe sprechen gegen Roos als Maler.

¹¹³⁷Siehe Objektkartei. Nach schriftlicher Mitteilung von Gisela Fiedler-Bender, Kaiserslautern Pfalzgalerie. Für diesen Hinweis danke ich Gabriele Betz, Frankfurt am Main, Historisches Museum.

¹¹³⁸Siehe Jedding 1955, S. 87f.

¹¹³⁹Jedding 1955, S. 88.

Anhang

Literaturverzeichnis

Adolph 1968: Adolph, Hubert (Hg.), Die goldene Palette. Tausend Jahre Malerei in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart. 1968.

Adolph 1993: Adolph, Volker, Der Künstler und der Tod. Selbstdarstellungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Köln. 1993.

Adriani 1977: Adriani, Götz, Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert. Köln. 1977.

Ahrens 1997: Ahrens, Kirsten, Künstler im Spiegel einer Sammlung. Graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick, 8. Juni bis 7. September 1997, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Münster. 1997.

AKL: De Gruyter Allgemeines Künstler-Lexikon. München/Leipzig/Berlin. 1983-2019.

Alonso 2014: Alonso, Jesus Cora, Donne's Holy Sonnet I and Alciato's Emblem CXXI. In: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1984393.pdf (zuletzt aufgerufen am 4.11.2014), 91-122.

Altner/Bächler/Bammes 1990: Altner, Manfred; Bächler, Christa; Bammes, Gottfried, Dresden. Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste [1764-1989]. Dresden. 1990.

Andratschke 2010: Andratschke, Claudia, Vom Lukasbild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonografie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit. Tübingen. 2010.

Andresen 1870-1885: Andresen, Andreas, Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke. Leipzig. 1870-1885.

Andrews 1973: Andrews, Keith, Elsheimer's portrait. In: Bruyn/Emmens 1973, S. 1-4.

Andrews 1977: Andrews, Keith, Adam Elsheimer. New York. 1977.

Andrews 1985: Andrews, Keith, Adam Elsheimer. Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen. München. 1985.

Appuhn-Radtke 1988: Appuhn-Radtke Sibylle, Das Thesenblatt im Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilans. Weissenhorn. 1988.

Appuhn-Radtke 2000: Appuhn-Radtke, Sibylle, Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620-1671) als Maler der Katholischen Reform. Regensburg. 2000.

Appuhn-Radtke 2006: Appuhn-Radtke, Sibylle; Wipfler, Esther Pia (Hg.), Freundschaft. Motive und Bedeutungen. München. 2006.

Appuhn-Radtke 2016: Appuhn-Radtke, Sibylle (u.a.) (Hg.), Johann Andreas Wolff, 1652-1716. Universalkünstler für Hof und Kirche. Starnberg. 2016.

Arburg 2006: Arburg, Hans-Georg von (Hg.), Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen. 2006.

Arndt 1972: Arndt, Karl, Chronos als Feind der Kunst. In: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 23 (1972), S. 329–342.

Arnold 1999: Arnold, Klaus; Schmolinsky, Sabine; Zahnd, Urs Martin (Hg.), *Das dargestellte Ich. Studien zu Selbstzeugnissen des späteren Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Bochum. 1999.

Arslan 1931: Arslan, Edoardo, *I Bassano*. Bologna. 1931.

Asemissen/Schweikhart 1994: Asemissen, Hermann Ulrich; Schweikhart, Gunter, *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin. 1994.

Ashcroft 1973: Ashcroft, Jeffrey, *Ad Astra Volandum: Emblems and Imagery in Grimmelshausen's "Simplicissimus"*. In: *The Modern Language Review*, 4/68 (1973), S. 843-862.

Aurnhammer 2006: Aurnhammer, Achim, *Vom Humanisten zum ›Trotzromanisten‹: Ulrich von Hutten's poetische Rom-Polemik*. In: Disselkamp, Martin; Ihring, Peter; Wolfzettel, Friedrich (Hg.), *Das alte Rom und die neue Zeit. / La Roma antica e la prima età moderna. Varianten des Rom-Mythos zwischen Petrarca und dem Barock. / Varietà del culto di Roma tra Petrarca e il barocco*. Tübingen. 2006, S. 153–169.

Babin 2012: Babin, Sarah, *Die Selbstbildnisse des Augsburger Malers Johann Ulrich Mayr (1630-1704). Magisterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium (M.A.)*. Augsburg. 2012.

Babin 2014: Babin, Sarah, *Hans Ulrich Franck (1590/94-1675)*. In: Hagenmüller 2014, S. 183–202.

Babin 2015: Babin, Sarah, *'Kunst geht nach Brot!'*. In: Münch/Tacke 2015, S. 160–170.

Bacher 2000a: Bacher, Jutta, *Die artes liberales – Vom Bildungsideal zum rhetorischen Topos*. In: Holländer 2000, S. 19-34.

Bacher 2000b: Bacher, Jutta, *Artes mechanicae*. In: Holländer, Hans (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. [Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert.]* Berlin. 2000, S. 35-49.

Bakoš 2004: Bakoš, Ján (Hg.), *Artwork through the market. The past and the present*. Bratislava. 2004.

Barner 1970: Barner, Wilfried, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen. 1970.

Barner 1981: Barner, Wilfried, *Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: Brummack 1981 S. 725-752.

Bätschmann 1989: Bätschmann, Oskar, *Malerei der Neuzeit*. Disentis. 1989.

Bätschmann 1995: Bätschmann, Oskar, *Gelehrte Maler in Bern*. In: *Kat. Ausstl. Bern 1995*, S. 165–200.

Baumgärtel 1999: Baumgärtel, Bettina, *Angelika Kauffmann*. Düsseldorf. 1999.

Bäuml 1950: Bäuml, Elisabeth, *Geschichte der alten Reichsstädtischen Kunstakademie von Augsburg*. München. 1950.

Baumstark 2008: Baumstark, Reinhold (Hg. u.a.), *Ulrich Loth. Zwischen Caravaggio und Rubens*. Ostfildern. 2008.

- Baur-Callwey 2007:** Baur-Callwey, Marcella, Die Differenzierung des Gemeinsamen. Männliche Doppelporträts in England von Hans Holbein d. J. bis Joshua Reynolds. München. 2007.
- Bayer 2002:** Bayer, Günther, Hans Conrad und Johann Sichelbein, die Lehrmeister von Johann Heiss. In: Kat. Ausstl. Friedrichshafen 2002, S. 54–65.
- Bayer 2003:** Bayer, Günther, Die Malerfamilie Sichelbein. 1580-1758. Lebensbilder und Werke. Lindenberg. 2003.
- Beaufort-Spontin 1982:** Beaufort-Spontin, Christian, Harnisch und Waffe Europas. Die militärische Ausrüstung im 17. Jahrhundert. Ein Waffenhistorisches Handbuch. München. 1982.
- Beck/Jakusch 2011:** Beck, Marina; Jakusch, Jens, Lucas Cranach der Ältere. In: Tacke/Irsigler 2011, S. 231–248.
- Bender 1981:** Bender, Elisabeth, Matthäus Gundelach. Leben und Werk. Frankfurt am Main. 1981.
- Bendlage 2008:** Bendlage, Andrea (Hg.), Recht und Verhalten in vormodernen Gesellschaften. Festschrift für Neithard Bulst. Bielefeld. 2008.
- Benesch 1927/28:** Benesch, Otto, Johann Ulrich Mayr. In: Old Master drawings 2, 1927/28, S. 25.
- Benkard 1927:** Benkard, Ernst, Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin. 1927.
- Belting 2013:** Belting, Hans, Faces. Eine Geschichte des Gesichts. München. 2013.
- Berghaus 1983:** Berghaus, Peter (Hg.), Der Archäologe. Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Münster. 1983.
- Bergmann-Gaadt 2005:** Bergmann-Gaadt, Martina; Bringmann, Michael (Hg.), "Es ist ein weites Feld". Festschrift für Michael Bringmann zum 65. Geburtstag: kunsthistorische Beiträge von Kollegen, Freunden und Schülern. Aachen. 2005.
- Bersohn 1891:** Bersohn, Mathias, Martinus Teophilus Polak. Ein Maler des 17ten Jahrhunderts. Frankfurt am Main. 1891.
- Beutin 1950:** Beutin, Ludwig, Simon Peter Tilman, 1601-1668. Ein bremisch-niederländischer Maler. Bremen. 1950.
- Beyer 2002:** Beyer, Andreas, Das Porträt in der Malerei. München. 2002.
- Biermann 1914:** Biermann, Georg, Deutsches Barock und Rokoko. Im Anschluss an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650-1800. Leipzig. 1914.
- Biedermann 1986:** Biedermann, Rolf, Meisterzeichnungen des deutschen Barock. aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. Augsburg. 1986.
- Birnfeld 2004:** Birnfeld, Nicole, Ein Leben für die Kunst? Anmerkungen zu Pictura-Darstellungen nördlich der Alpen. In: Roggendorf, Simone; Ruby, Sigrid (Hg.), (En)gendered. Marburg. 2004, S. 111-122.
- Birnfeld 2009:** Birnfeld, Nicole, Der Künstler und seine Frau. Studien zu Doppelbildnissen des 15. - 17. Jahrhunderts. Weimar. 2009.
- Blamberger 2015:** Blamberger, Günter (Hg.), Sind alle Denker traurig?. Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa. Paderborn. 2015.

- Blum 2011:** Blum, Gerd, Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. München. 2011.
- Bock 1921:** Bock, Elfriede, Die Deutschen Maler. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Berlin. 1921.
- Bohde 2006:** Bohde, Daniela, Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. Tizians Schindung des Marsyas. In: Renner/Schneider 2006, S. 135-160.
- Bonafoux 1985:** Bonafoux, Pascal, Der Maler im Selbstbildnis. Genf. 1985.
- Bonnefoit 1997:** Bonnefoit, Régine, Johann Wilhelm Baur (1607-1642). Ein Wegbereiter der barocken Kunst in Deutschland. Tübingen. 1997.
- Boon 1947:** Boon, Karel G. (Hg.), Het zelfportret in de Nederlansche en Vlaamsche schilderkunst. Amsterdam. 1947.
- Borggreffe 2007:** Borggreffe, Heiner (Hg.), Hans Rottenhammer (1564-1625). Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposions am Weserrenaissance-Museum Schloss Brake (17.-18. Februar 2007). Marburg. 2007.
- Borchmeyer 2017:** Borchmeyer, Dieter, Was ist deutsch?. Die Suche einer Nation nach sich selbst. Berlin. 2017.
- Bott 1966:** Bott, Gerhard, Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts: Jacob Marrell. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 6, 1966, S. 85–118.
- Bott 2011:** Bott, Gerhard, Ein stück von allerlei blumenwerk, ein stück von fruchten, zwei stück auf tuch mit hecht. Die Stillebenmaler Soreau, Binoit, Codino und Marrell in Hanau und Frankfurt 1600-1650. Hanau. 2001.
- Breuer 2003:** Breuer, Jutta, Das Künstlerselbstverständnis in zwei Selbstbildnissen von Johann Ulrich Mayr- unter Berücksichtigung weiterer Bildnisse des Künstlers. Magisterarbeit der Freien Universität Berlin. 2003.
- Brown 1991:** Brown, Christopher, Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. München. 1991.
- Brugerolles 2010:** Brugerolles, Emmanuelle, Lucas Kilian, dessinateur et graveur. In: Fuhling, Préaud 2010, S. 79–96.
- Bruhns 1957:** Bruhns, Leo, Deutsche Künstler in Selbstdarstellungen. Königsstein im Taunus. 1957.
- Brummack 1981:** Brummack, Jürgen (Hg.), Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen. 1981.
- Brunner 2007:** Brunner, Michael, Die frühe Geschichte des Glamourporträts. Von den Viri Illustres zu Van Dycks Icones. In: Ausstl. Kat. Überlingen 2007, S. 9-24.
- Brusati 1991:** Brusati, Celeste, Stilled lives, self-portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still-life painting. In: Simiolus 20.1990/91 (1991), S. 168-182.
- Bruyn/Emmens 1973:** Bruyn, Josua; Emmens, Jan Ameling, Album amicorum J. G. van Gelder. Den Haag. 1973.
- Buchner 1926:** Buchner, Ernst, Über einige Bilder des Augsburger Malers Johann Ulrich Mair. In: Das Schwäbische Museum. 1926, S. 175–184.

- Büchsel 2010:** Büchsel, Martin, Albrecht Dürers Stich "Melencolia I". Zeichen und Emotion – Logik einer kunsthistorischen Debatte. München. 2010.
- Bulst 2002:** Bulst, Neidhard; Lüttenber, Thomas; Prieuer, Andreas, Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. Ordner 'Kleidung'. Saeculum, I, 53, 2002, S. 21–73.
- Burg 2007:** Burg, Tobias, Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. Berlin, Münster. 2007.
- Burger-Wegener 1976:** Burger-Wegener, Catja, Johannes Lingelbach. 1622 - 1674. o.A. 1976.
- Burzer 2010:** Burzer, Katja, Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione. Die Vite Vasaris: Entstehung, Topoi, Rezeption. Venezia. 2010.
- Busch 1978:** Busch, Werner; Haussherr, Reiner, Kunst als Bedeutungsträger. Berlin. 1978.
- Busch 2004:** Busch, Werner; Kern, Margit; Kirchner, Thomas; Kohle, Hubertus (Hg.), Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag. München. 2004.
- Bushart 1967:** Bushart, Bruno, Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Königstein im Taunus. 1967.
- Bushart 1995:** Bushart, Bruno, Über den Augsburger Akademiebetrieb. In: Barockberichte 11/12, 1995, S.399–401.
- Bütikofer 2009:** Bütikofer, Kaspar, Der frühe Zürcher Pietismus (1689-1721). Der soziale Hintergrund und die Denk- und Lebenswelten im Spiegel der Bibliothek Johann Heinrich Lochers (1648-1718). Göttingen. 2009.
- Bütterlin 1986:** Bütterlin, Rudolf, Die Künstlerfamilie de Pay aus Riedlingen. In: Schwäbische Heimat 37, 1986, S. 24–33.
- Büttner 2008:** Büttner, Frank; Engelberg, Meinrad von, Barock und Rokoko. Darmstadt. 2008.
- Büttner 2011:** Büttner, Nils, Grenzüberschreitung. Deutsch-niederländischer Kunst- und Künftler Austausch im 17. Jahrhundert. Marburg. 2011.
- Büttner/Gottdang 2006:** Büttner, Frank; Gottdang, Andrea, Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten. München. 2006.
- Caesar 2012:** Caesar, Claudia C., Der „Wanderkünstler“. Ein kunsthistorischer Mythos. Berlin. 2012.
- Calabrese 2006:** Calabrese, Omar, Die Geschichte des Selbstporträts. München. 2006.
- Callahan 1989:** Callahan, Virginia Woods; Daly, Peter M., Andrea Alciato and the emblem tradition. Essays in honor of Virginia Woods Callahan. New York, N.Y. 1989.
- Carl 2014:** Carl, Klaus H., Deutsche Malerei. Vom Mittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit. New York. 2014.
- <https://books.google.de/books?id=J22lCgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=klaus+carl+deutsche+malerei&hl=de&sa=X&ved=0CCUQ6AEwAGoVChMI8uzgmIqByQIVJHxyCh0ZlwY4#v=onepage&q=sandrart&f=false> (Abschnitt 7, aufgerufen am 8.11.2015)

Cassin 2004: Cassin, Barbara (Hg.), Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon. Princeton/Oxford. 2004.

Castiglione/Wesselski 1999: Castiglione, Baldassare, Der Hofmann. Lebensart in der Renaissance. (Aus dem Italienischen von Albert Wesselski). 1999.

Cattani 1989: Cattani, Alfred, Zentralbibliothek Zürich, Schatzkammer der Überlieferung. Zürich. 1989.

Cavalli-Björkman 2001: Cavalli-Björkman, Görel, Ansikte mot ansikte. Porträtt från fem sekel. Stockholm. 2001.

Cazzola 2013: Cazzola, Fabiana, Im Akt des Malens: Aspekte von Zeitlichkeit in Selbstporträts der italienischen Frühen Neuzeit. Paderborn, München. 2013.

Chapeaurouge 1968: Chapeaurouge, Donat de, Theomorphe Portraits der Neuzeit. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 42, 1968, S. 262-302.

Chapman 1990: Chapman, H. Perry, Rembrandt's self-portraits. A Study in seventeenth-century identity. Princeton, NJ. 1990.

Chapman 2010: Chapman, H. Perry; Woodall, Joanna, Envisioning the artist in the early modern Netherlands. Het beeld van de kunstenaar in de vroegmoderne Nederlanden. Zwolle. 2010.

Chrościcki 2001: Chrościcki, Juliusz A. (Hg.), Arx felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników. Warszawa. 2001.

Clausberg 1981: Clausberg, Karl; Kimpel, Dieter (Hg.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte. Giessen. 1981.

Claussen 1981: Claussen, Peter Cornelius, Früher Künstlerstolz. In: Clausberg 1981, S. 7–34.

Claussen 1992: Claussen, Peter Cornelius, Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst. In: Winner/Bätschmann 1992, S. 19–54.

Claussen 2006: Claussen, Peter Cornelius, Holbeins Karriere zwischen Stadt und Hof. In: Müller 2006, S. 46–57.

Cranston 2014: Cranston, Jodi; Bellieni, Andrea, Tiziano. Un autoritratto: problemi di autografia nella grafica tizianesca. Crocetta del Montello, Venezia. 2014.

Curtius 2012: Curtius, Andreas, die Künstlerfamilie Sandrart. In: Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, S. 58–69.

DaCosta Kaufmann 1988: DaCosta Kaufmann, Thomas, The school of Prague. Painting at the court of Rudolf II. Chicago. 1988.

DaCosta Kaufmann 1998: DaCosta Kaufmann, Thomas, Krieg und Frieden, Kunst und Zerstörung, Mythos und Wirklichkeit. Überlegungen zur Lage der Kunst Mitteleuropas im Dreißigjährigen Krieg. In: Kat. Ausstl. Münster 1998, S. 162–172.

Dallett 1976: Dallett, Joseph B., Der vermutliche Ursprung von Grimmelshausens Pegasus. In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, 1, III, 1976, S. 170–172.

Damm/ Thimann 2013: Damm, Heiko; Thimann, Michael; Zittel, Claus (Hg.), The artist as reader. On education and non-education of early modern artists. Boston. 2013.

- Damm/Thimann/Zittel 2013:** Damm, Heiko; Thimann, Michael; Zittel, Claus, Introduction: Close and extensive reading among artists in the early modern period. In: Damm/ Thimann 2013, S. 1–70.
- Dann 1993:** Dann, Otto, Nation und Nationalismus in Deutschland. 1770-1990. München. 1993.
- Deckert 1929:** Deckert, Hermann (Hg.), Zum Begriff des Portraits, In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1929, S. 261-282.
- De Marchi/Van Miegroet 1994:** De Marchi, Neil; Van Miegroet, Hans J., Art, value, and market practices in the Netherlands in the seventeenth century. In: The Art Bulletin 76 (3) 1994, S. 451-464.
- Demele 2012:** Demele, Christine, Dürers Nacktheit. Das Weimarer Selbstbildnis. Münster. 2012.
- Denk 1998:** Denk, Claudia, Artiste, citoyen & philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung. München. 1998.
- Denk 2001:** Denk, Claudia, "Chardin n'est pas un peintre d'histoire mais c'est un grand homme". In: Gaetgens 2001, S.279–297.
- DeWitt 2008:** DeWitt, David A., The Bader Collection. Dutch and Flemish paintings. Kingston. 2008.
- DeWitt 2014:** DeWitt, David A., The Bader Collection. European paintings. Kingston. 2014.
- Diederer 2014:** Diederer, Roger; Kürzeder, Christoph (Hg.), Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther. München. 2014.
- Diemer 1980:** Diemer, Dorothea, Hans Krumper. In: Glaser 1980, S. 279–311.
- Diemer 2004:** Diemer, Dorothea, Hubert Gerhard und Carlo di Cesare del Palagio. Bronzeplastiker der Spätrenaissance. 2 Bände. Berlin. 2004.
- Dietrich 2010:** Dietrich, Dagmar, Johann Andreas Wolff (1652 - 1716) und seine Entwürfe zur Gestaltung des Münchner Bürgersaals. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Band 61. 2010, S. 109 - 137.
- Dittrich 1999:** Dittrich, Christian, Ein wiederaufgefundenes Selbstbildnis des Christoph Paudiss. In: Dresdener Kunstblätter, 43. 1999, S. 13–20.
- Dłudek 2001:** Dłudek, Maria (Hg.), Aix Felicitas. Festschrift Andrzej Rottermundt. Warschau. 2001.
- DnP:** Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth (Hg.), Der neue Pauly. Enzyklopedie der Antike. Stuttgart. 1996-2003.
- Dorfner/Babin 2014:** Dorfner, Thomas; Babin, Sarah, Rezension von: Wunderwelt. Der Pommersche Kunstschrank. Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg, 28. März bis 29. Juni 2014. In: Frühneuzeitinfo (25). 2014, S. S297–303.
- Drost 1926:** Drost, Willi, Barockmalerei in den germanischen Ländern. Handbuch der Kunstwissenschaft. Malerei des 17. Jahrhunderts. Potsdam. 1926.
- Drost 1943:** Drost, Willi, Die Danziger Gemäldegalerie. Neuerwerbungen 1940/41. Danzig. 1943. (Veröffentlichungen d. Stadtmuseums u. Gaumuseums f. Kunsthandwerk zu Danzig)
- Dülberg 1932a:** Dülberg, Franz, Vom Geiste der deutschen Malerei. Berlin. 1932.

- Dülberg 1932b:** Dülberg, Franz, Deutsche Bildnisse. Berlin. 1932.
- Eberhardt 2013:** Eberhardt, Robert (Hg.), Anton Graff. Porträts eines Porträtisten. Berlin. 2013.
- Eberlein 1776:** Eberlein, Christian Nikolaus, Verzeichniß der Herzoglichen Bilder-Gallerie zu Salzthalen / [Christian Nikolas Eberlein, Hochfürstl. Braunschweigischer Gallerie-Inspektor]. Braunschweig. 1776.
- Ebert-Schifferer 1991:** Ebert-Schifferer, Sybille, Vorwort. In: Kat. Ausstl. Frankfurt 1991, S. 9-12.
- Ebert-Schifferer 2006:** Ebert-Schifferer, Sybille; Mazzetti di Pietralata, Cecilia (Hg.), Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland : Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana, Rom, 3.-4. April 2006. München. 2009.
- Eco 1993:** Eco, Umberto, Über Spiegel und andere Phänomene. München. 1993.
- Eckardt 1971:** Eckardt, Götz, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts. Berlin. 1971.
- Ehlers 2006:** Ehlers, Joachim, Imperium und Nationalbildung im europäischen Vergleich. In: Schneidmüller 2006, S. 101–118.
- Ehrensperger 1999:** Ehrensperger, Alfred, Das alte Zürcher Begräbnisgebet in seiner geschichtlichen Entwicklung vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. In: Zwingliana XXVI, 1999, S. 75-86.
- Eichberger/Lorentz/Tacke 2017:** Eichberger, Dagmar; Lorentz, Philippe; Tacke, Andreas (Hg.), The artist between court and city (1300-1600). Petersberg. 2017.
- Ellenius 1966:** Ellenius, Allan, Karolinska bildidéer. [with an Engl. summary: Pictorial ideas in Swedish art of the Caroline period]. Uppsala. 1966.
- Emminghaus 1966:** Emminghaus, Johannes Heinrich, Johannes der Täufer. Recklinghausen. 1966.
- Engelberg 2006a:** Engelberg, Meinrad von, Wie deutsch ist der deutsche Barock? In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 69. 2006, S. 508–530.
- Engelberg 2006b:** Engelberg, Meinrad von, Reichsstil, Kaiserstil, »Teutscher Gusto«? zur »politischen Bedeutung des Deutschen Barock«. In: Kat. Ausstl. Magdeburg 2006, II, S. 189-300.
- Eser 2011:** Eser, Thomas, "Dürers Selbstbildnisse als "Probestücke". In: Tacke/Heintz 2011, S. 159–176.
- Eusterschulte 2000:** Eusterschulte, Anne, Imitatio naturae. Naturverständnis und Nachahmungslehre der frühen Neuzeit. In: Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Wiesbaden. 2000, S. 791–807.
- Ewald 1964:** Ewald, Gerhard, Ein unbekanntes Bildnis von Salomon Adler. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1964, S. 99–106.
- Ewald 1965:** Ewald, Gerhard, Loth, Johann Carl, 1632-1698. Amsterdam. 1965.
- Fachbach 2017:** Fachbach, Jens, Hofkünstler und Hofhandwerker am kurtrierischen Hof in Koblenz/Ehrenbreitstein 1629-1794: Studie, Handbuch, Quellen. Petersberg. 2017.

- Falk 2000:** Falk, Tilman, Dialog über Jahrhunderte. Erwerbungen und Stiftungen 1990-2000. München. 2000.
- Faßler 2000:** Faßler, Manfred (Hg.), Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder. München. 2000.
- Fischer 1953:** Fischer, Marcel, Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten. Zürich. 1953.
- Fischer 1992:** Fischer, Thomas, Schloß Leopoldskron. Salzburg. 1992.
- Fleischhauer 1958:** Fleischhauer, Werner, Barock im Herzogtum Württemberg. Stuttgart. 1958.
- Freedmann 1998:** Freedmann, Luba, Britto's Print after Titian's earliest Self-Portrait. In: Schweikhart 1998, S. 123–144.
- Fučíková 1997:** Fučíková, Eliška (Hg.), Rudolf II and Prague. The court and the city. Prague, London, New York. 1997.
- Fuhring 2010:** Fuhring, Peter; Préaud, Maxime, L'estampe au grand siècle. Études offertes à Maxime Préaud. Paris. 2010.
- Füssel 2010:** Füssel, Marian, Die Macht der Talare. Akademische Kleidung in Bildmedien der Frühen Neuzeit. In: Zitzlsperger 2010, S. 121-135.
- Füssli 1769:** Füssli, Johann Caspar, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz : Nebst ihren Bildnissen. Zürich. 1769 - 1779.
- Gadebusch 2010:** Gadebusch Bondio, Mariacarla (Hg.), Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte. Berlin, Münster. 2010.
- Gaetgens 2001:** Gaetgens, Thomas W. (Hg.), L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle. Paris. 2001.
- Gaier 2012:** Gaier, Martin, Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit. Paderborn. 2012.
- Garas 1981:** Garas, Klára, Christian Seybold und das Malerbildnis in Österreich im 18. Jahrhundert. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 56/57. 1981, S. 113-137.
- Garber 1991:** Garber, Klaus, Europäische Barock-Rezeption in Verbindung mit Ferdinand van Ingen, Wilhelm Kühlmann, Wolfgang Weiss. T. 2. Band 2. Wiesbaden. 1991.
- Garber 2001:** Garber, Klaus, Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion, Geschlechter, Natur und Religion, Bd. 1, 2001.
- Garber/Hendel 2014:** Garber, Klaus; Hendel, Christoph (Hg.); Laufhütte, Hartmut, Werke und Korrespondenz: Band 2: Birken-Wälder. Teil 1: Texte. Teil 2: Apparate und Kommentare. Berlin, Boston. 2014.
- Gatenbröcker 1991:** Gatenbröcker, Silke, Michael Herr. 1591 – 1661; ein Künstler zwischen Manierismus und Barock. Metzingen. 1991.
- Gatenbröcker 1996:** Gatenbröcker, Silke, Michael Herr (1591-1661). Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 17. Jahrhundert, mit Werkverzeichnis. Münster. 1996.
- Gatenbröcker 1998:** Gatenbröcker, Silke, Michael Herr (1591 - 1661). In: Barockberichte, 20/21, 1998, S. 196–203.
- Gaus 1974:** Gaus, Joachim, Ingenium und Ars. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 1974, S. 199–228.

- Gause 1993:** Gause, Ute, Paracelsus (1493-1541). Genese und Entfaltung seiner frühen Theologie. Tübingen. 1993.
- Gebhardt 2002:** Gebhardt, Volker, Kunstgeschichte deutsche Kunst. Köln. 2002.
- Gebhardt 2004:** Gebhardt, Volker, Das Deutsche in der deutschen Kunst. Köln. 2004.
- Geissler 1979:** Geissler, Heinrich, Zeichnung in Deutschland. Bd. 2. Stuttgart. 1979.
- Georgel 1987:** Georgel, Pierre; Lecoq, Anne-Marie, La Peinture dans la peinture. Paris. 1987.
- Gerken 1974:** Gerken, Gerhard, Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel. Braunschweig. 1974.
- Gerson/Meijer 1983:** Gerson, Horst; Meijer, Bert W., Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Amsterdam. 1983.
- Gerstl 2000:** Gerstl, Doris, Drucke des höfischen Barock in Schweden. Der Stockholmer Hofmaler David Klöcker von Ehrenstrahl und die Nürnberger Stecher Georg Christoph Eimmart und Jacob von Sandrart. Berlin. 2000.
- Gerstl 2002:** Gerstl, Doris, Freie Reichsstadt versus königliche Residenz. Die Vokation an die Nürnberger Künstler Georg Christoph Eimmart und Johann Philip Lemke an den Hof in Stockholm. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 2002, S. 272-280.
- Gerstl 2013:** Gerstl, Doris, Joachim von Sandrart und die Kunstmetropole Augsburg. Hieronymus Thomas als »Continuator« Sigmund von Birkens bei der Herausgabe der Teutschen Academie. In: Paas 2013, S. 93–98.
- Gieb 2007:** Grieb, Manfred H., Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. München. 2007.
- Gier 2001:** Gier, Helmut, "Augsburger Buchwesen und Kunst der Druckgraphik im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts: Der Verlag von Stephan Michelspacher, sein Gönner Philipp Hainhofer und der Kupferstecher Lucas Kilian". In: Paas 2001, S. 55–70.
- Giusti Galardi 2007:** Giusti Galardi, Giovanna; Sframeli, Maria, Artists' self-portraits from the Uffizi. Milano, Italy. 2007.
- Giusti Galardi 2013:** Giusti Galardi, Giovanna; Fehér, Ildikó, Gli autoritratti ungheresi agli Uffizi. [Firenze, Galleria degli Uffizi, San Pier Scheraggio,, 11 ottobre – 30 novembre 2013]. Firenze, 2013.
- Glaesemer 1974:** Glaesemer, Jürgen, Joseph Werner, 1637-1710. Zürich. 1974.
- Glaser 1980:** Glaser, Hubert (Hg.), Bayerische Geschichte und Kunst 1573-1651. Band 2: Um Glauben und Reich Kurfürst Maximilian I. München. 1980.
- Goering 1940:** Goering, Max, Deutsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Von den Manieristen bis zum Klassizismus. Berlin. 1940.
- Goethe 1837: **Goethe, Johann Wolfgang von, Goethes poetische und prosaische Werk in zwei Bänden, J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1837.**
- Goethe 1900/1999:** Goethe, Johann Wolfgang von, Schriften zur Kunst 1816–1832 II. Bildhauerei. Münzen, Medaillen, geschnittene Steine. Kunstgewerbe. Baukunst. Paralipomena (Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie

von Sachsen. [Weimarer-Ausgabe - Sophienausgabe]. 49. Band: zweite Abtheilung H.Böhlaus Nachf., Weimar., 1904), Nachdruck mit Kommentaren Band 57, Weimar. 1999.

Göke 2000: Göke, Rita, Studien zum Künstlerbildnis des 17. und 18. Jahrhunderts in England. Münster. 2000.

Goldscheider 1936: Goldscheider, Ludwig, Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart (Plastik, Malerei, Graphik). Wien. 1936.

Gormans 2010: Gormans, Andreas, Argumente in eigener Sache. In: Gadebusch 2010, S. 189–223.

Göttsche 1935: Göttsche, Gertrud, Wolfgang Heimbach. ein norddeutscher Maler des 17. Jahrhunderts. Berlin. 1935.

Gräf 2003: Gräf, Holger Th. (Hg.), Valentin Wagner (um 1610-1655). Ein Zeichner im Dreissigjährigen Krieg. Darmstadt. 2003.

Grieb 2007: Grieb, Manfred H., Nürnberger Künstlerlexikon. A – G. o. O. 2007.

Grimkowski 2005: Grimkowski, Rüdiger, Michael Willmann. Barockmaler im Dienst der katholischen Konfessionalisierung: der Grüssauer Josephszyklus. Berlin. 2005.

Grimm 1983: Grimm, Gunter E., Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Unters. zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung. Tübingen. 1983.

Groebner 1988: Groebner, Valentin, Die Kleider des Körpers des Kaufmanns. In: Zeitschrift für Historische Forschung 25, 1988, S. 323–358.

Groß 1996: Groß, Sibylle, Zeichnungen des deutschen Barock. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts. Berlin. 1996.

Gunnarsson 1976: Gunnarsson, Torsten, David Klöcker Ehrenstrahl. Stockholm. 1976.

Güthlein 1993: Güthlein, Klaus, Begegnungen. Worms. 1993.

Haak 2001: Haak, Christina, Das barocke Bildnis in Norddeutschland. Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld internationaler Strömungen. Frankfurt. 2001.

Haberkamm 1972: Haberkamm, Klaus, Sensus astrologicus. Zum Verhältnis von Literatur und Astrologie in Renaissance und Barock. Bonn. 1972.

Haberstock 2016: Haberstock, Eva, Der Augsburger Stadtwerkmeister Elias Holl (1573-1646). Werkverzeichnis. Petersberg. 2016.

Haemmerle 1922: Haemmerle, Albert, Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian. Augsburg. 1922.

Haemmerle 1923: Haemmerle, Albert, Die Radierungen des Hanns Ulrich Franckh, Malers aus Kaufbeuren 1603/1675. Augsburg. 1923.

Hagenmüller 2014: Hagenmüller, Martina; Sponsel, Wilfried, Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben. Deinigen. 2014.

Hamacher 1994: Hamacher, Bärbel; Karnehm, Christl (Hg.), Pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart. München. 1994.

Hämmerle 1922: Hämmerle, Albert, Die Künstlerfamilie Kilian. Augsburg. 1922.

Hämmerle 1923: Hämmerle, Albert (Hg.), Die Radierungen des Hanns Ulrich Franckh, Malers aus Kaufbeuren 1603/1675. Augsburg. 1923.

Hammer-Tugendhat 2010: Hammer-Tugendhat, Daniela, Tournez s'il vous plaît!: Transkriptionen einer Rückenfigur Gerard ter Borchs, In: Ambiguität in der Kunst. 2010, S. 73-91.

Hampe 1930: Hampe, Theodor, Die Augsburger Wachsbossiererfamilie Neuberger und ihre Arbeiten. In: Das Schwäbische Museum. 1930, S. 113–132.

Harms 1744: Harms, Anton Friedrich, Designation derer künstlichen und kostbaren Gemälden welche in denen Gallerien und Cabinetter des Fürstlichen Lust=Schlosses Salzhthalen sich befinden Catalogus der Mahlereyen zu Salzhthal. o.O. 1744.

Harms 2002: Harms, Wolfgang; Peil, Dietmar; Waltenberger, Michael, Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematis. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies = Multivalence and multifunctionality of the emblem: proceedings of the 5th International Conference of the Society for Emblem Studies. Frankfurt am Main- 2002.

Harper 2000: Harper, Anthony John; Höpel, Ingrid (Hg.), The German-language emblem in its European context. Exchange and transmission. Glasgow. 2000.

Haubl 2000: Haubl, Rolf, Spiegelmetaphorik. Reflexion zwischen Narzißmus und Perspektivität. In: Faßler 2000, S. 159-180.

Haupt 1998: Haupt, Herbert, Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein (1611-1684). Wien. 1998.

Haupt 2002: Haupt, Heinz-Gerhard (Hg.), Das Ende der Zünfte. Ein europäischer Vergleich (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft. Band 151). Göttingen. 2002.

Haupt 2007: Haupt, Herbert, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien, 1620 bis 1770. Ein Handbuch. Innsbruck. 2007.

Heck 2006: Heck, Michèle-Caroline, Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie. Paris. 2006.

Hegener 2008: Hegener, Nicole; Divi Iacobi Eqves. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli. München 2008.

Hegener 2013: Hegener, Nicole; Horsthemke, Florian (Hg.), Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Artists' signatures from Antiquity to the present. Petersberg. 2013.

Hellmuth 1998: Hellmuth, Eckhart (Hg. u. a), Nationalismus vor dem Nationalismus?. Hamburg. 1998.

Henkel/ Schöne 1996: Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart. 1996.

Herklotz 2000: Herklotz, Ingo, Zwei Selbstbildnisse von Nicolas Poussin und die Funktionen der Porträtmalerei. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 27, 2000, S. 243–268.

Herzog 1999: Herzog, Georges, Albrecht Kauw (1616-1681). Der Berner Maler aus Straßburg. Bern. 1999.

Hess 2010: Hess, Daniel, Renaissance, Barock, Aufklärung: Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg. 2010.

- Hessler 2014:** Hessler, Christiane, *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*. Berlin. 2014.
- Hirschfelder 2008:** Hirschfelder, Dagmar, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Berlin. 2008.
- Hirschfelder 2009:** Hirschfelder, Dagmar, *Tronie und bürgerliches Kostümporträt im Werk Rembrandts und seiner Nachfolger*. In: *Rembrandt. Jahrbuch der Berliner Museen*: N. F. 51.2009, S. 49-59.
- Hirschfelder 2010a:** Hirschfelder, Dagmar, *Handwerk und Wissenschaft: Zum Künstlerverständnis in der Frühen Neuzeit*. In: *Hess 2010*, S. 245–255.
- Hirschfelder 2010b:** Hirschfelder, Dagmar, *Repräsentation und Memoria. Bildnisse des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Kat. Mus. Nürnberg 2010*, S. 205-218.
- Hirschfelder 2013:** Hirschfelder, Dagmar (Hg.), *Tronies. Das Gesicht der frühen Neuzeit; Symposium München*. Berlin. 2013.
- Hoffmann 1999:** Hoffmann, Werner, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?*. Leipzig. 1999.
- Hofner-Kulenkamp 1999:** Hofner-Kulenkamp, Gabriele, *Erweiterte Selbstbildnisse. Malerfamilien des 16. Jahrhunderts*. In: *Arnold 1999*, S. 189–199.
- Hofner-Kulenkamp 2002:** Hofner-Kulenkamp, Gabriele, *Das Bild des Künstlers mit Familie. Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts*. Bochum. 2002.
- Holländer 2000:** Holländer, Hans (Hg.), *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion*. [Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert.] Berlin. 2000.
- Hollstein 1968:** Hollstein, Friedrich W. H; Boon, Karel G; Anzelewsky, Fedja (u.a.), *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400-1700, Bd. 8: Dürr to Friedrich*. Amsterdam. 1968.
- Hollstein 1976:** Hollstein, Friedrich W. H, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400-1700, Bd. 18: Philipp Kilian (continued) to Wolfgang Kilian*. Amsterdam. 1976.
- Hollstein 1980:** Hollstein, Friedrich W. H; Hoop Scheffer, Dieuwke de; Boon, Karel G, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts. Ca. 1450-1700, Bd. 21: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II: text*. Amsterdam. 1980.
- Hollstein 1983:** Hollstein, Friedrich W. H, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400-1700, Bd. 12: Conrad Grale to Johann Georg Guttwein*. Amsterdam. 1983.
- Hollstein 1989:** Hollstein, Friedrich W. H, Falk, Tilman, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400-1700, Bd. 25: Johan Ulrich Mayr to Matthaeus Merian the Elder*. Amsterdam. 1989.
- Hollstein 1991:** Hollstein, Friedrich W. H, Zijlma, Robert, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400-1700, Bd. 30: Nickel Nehrlich the Younger to Michael Ostendorfer*. Amsterdam. 1991.
- Hollstein 1993:** Hollstein, Friedrich W. H, Zijlma, Robert, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400-1700, Bd. 35: Bartholomaeus Reiter to Gottfried Rogg*. Amsterdam. 1993.

- Hollstein 1994:** Hollstein, Friedrich W. H, Zijlma, Robert, Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. Ca. 1400-1700, Bd. 39: Sandrart. Amsterdam. 1994.
- Hollstein 1998:** Hollstein, Friedrich W. H., Anzelewsky, Fedja; Boon, Karel G., Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. ca. 1400 – 1700, Bd. 45: Johann Reinhold Schildknecht to Conrad Schnitt. Amsterdam. 1998.
- Hollstein 2001:** Hollstein, Friedrich W. H., Bartrum, Giulia (Hg.), Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. ca. 1400 – 1700, Bd. 57: Johann Georg Schwertfeger to Johann Georg Seiller. Amsterdam. 2001.
- Holsten 1978:** Holsten, Siegmars, Einführung. In: Kat. Ausstl. Hamburg 1978, S. 6-9.
- Höltge 2004:** Höltge, Kathrin, Das Herzogliche Museum von 1806-1887. In: Luckhardt 2004, S. 201–253.
- Höper 1996:** Höper, Corinna, Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart. 1996.
- Hoppe-Harnoncourt 2016:** Hoppe-Harnoncourt, Alice (u.a.), Lucas Cranach d.Ä. - Judith mit dem Haupt des Holofernes. Die listige Witwe. Wien. 2016.
- Hubala 1978:** Hubala, Erich, Barock und Rokoko. München. 1978.
- Hülsen-Esch 1998:** Hülsen-Esch, Andrea von, Kleider machen Leute. Zur Gruppenrepräsentation von Gelehrten im Spätmittelalter. In: Oxele 1998, S. 225-257.
- Hüsgen 1780:** Hüsgen, Henrich Sebastian, Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen. Frankfurt am Main. 1780.
- Iserloh 1974:** Iserloh, Erwin, Die Verteidigung der Bilder durch Johannes Eck zu Beginn des reformatorischen Bildersturms. In: Würzburger Diözesangeschichtsblätter 35/36.1974, S. 75-85.
- Jacoby 1989:** Jacoby, Joachim, Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke. Braunschweig. 1989.
- Jacoby 2000:** Jacoby, Joachim; Aachen, Hans von, Hans von Aachen, 1552-1615. München; Berlin. 2000.
- Jacoby 2008:** Jacoby, Joachim, Die Zeichnungen von Adam Elsheimer. Kritischer Katalog. Frankfurt am Main. 2008.
- Jansen 1989:** Jansen, Dieter, Jan van Eycks Selbstbildnis. Der "Mann mit dem roten Turban" und der sogenannte "Tymotheos" der Londoner National Gallery, in: Bruckmanns Pantheon, 47.1989, S. 36-48.
- Janson 1952:** Janson, Horst W., Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance. London. 1952.
- Jedding 1955:** Jedding, Hermann, Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos. 1631 - 1685. Strasbourg (u.a.). 1955.
- Jedding 1960:** Jedding, Hermann, Bildnisse von Johann Melchior Roos (1633-1731). In: Festschrift des Historischen Museums der Pfalz in Speyer zum 50jährigen Bestehen seines Neubaues. Speyer. 1960, S. 308-316.
- Jedding 1985:** Jedding, Hermann, Der Tiermaler Johann Heinrich Roos, 1631 - 1685. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik ; zum 300. Todest. Kaiserslautern. 1985.

Jedding 1998: Jedding, Hermann; Roos, Johann Heinrich, Johann Heinrich Roos. Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas. Mainz. 1998.

Jong 2004: Jong, Jan de (Hg.), Virtus. Virtuosität en kunstliefhebbers in de Nederlanden: 1500-1700. Zwolle. 2004.

Jütte 2000: Jütte, Robert, Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München. 2000.

Kahane 1997: Kahane, Catharina, "Della Pittura". In: Frühneuzeit-Info, 8, 1997, S. 178–189.

Kanz 1993: Kanz, Roland, Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts. München. 1993.

Kanz 2002: Kanz, Roland, Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock. [Kunstwissenschaftliche Studien 103]. München. 2002.

Kanz 2007: Kanz, Roland, Das Komische in der Kunst. Köln. 2007.

Kanz 2007a: Kanz, Roland, Lachhafte Bilder. In: Kanz 2007, S. 26–58.

Kanzenbach 2007: Kanzenbach, Annette, Der Bildhauer im Porträt. Darstellungstraditionen im Künstlerbildnis vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. München. 2007.

Kat. Auktion München 2003: Ketterer Kunst KG, Sammlung Tremmel. München., 2003. (Ketterer Kunst München; 282).

Kat. Ausstl. Aachen 2001: Šafařík, Eduard A., Johann Kupezky (1666 - 1740). Ein Meister des Barockporträts. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, 10. November 2001 - 3. Februar 2002. Roma. 2001.

Kat. Ausstl. Amsterdam 2014: Bikker, Jonathan; Weber, Gregor J. M. (Hg.), Der späte Rembrandt. München. 2014.

Kat. Ausstl. Augsburg 1968: Thon, Christina, Augsburger Barock. Ausstellung unter dem Patronat von ICOM; Augsburg, Rathaus und Holbeinhaus, 15. Juni bis 13. Oktober 1968. Augsburg. 1968.

Kat. Ausstl. Augsburg 1985: Baer, Wolfram; Krufft, Hanno-Walter; Roeck, Bernd (Hg.), Elias Holl und das Augsburger Rathaus. Eine Ausstellung der Stadt Augsburg, Stadtarchiv, 22.6.-1.9.1985. Regensburg. 1985.

Kat. Ausstl. Augsburg 2012: Krämer, Gode; Prange, Peter (Hg.), Faszination Barock. Zeichnungen und Gemälde des Deutschen Barock aus einer Augsburger Sammlung; [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in Schloss Achberg, vom 31. März bis 10. Juni 2012, und in den Kunstsammlungen und Museen Augsburg im Schaetzlerpalais, vom 27. Juli bis 30. September 2012]. Berlin; München. 2012.

Kat. Ausstl. Bergamo 2003: Rossi, Francesco (Hg.), Fra Galgario. Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo. Bergamo. 2003.

Kat. Ausstl. Berlin 1966: Klessmann, Rüdiger (Hg.), Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. Berlin. 1966.

Kat. Ausstl. Berlin 2003: Roth, Michael; Pénot, Sabine, Georg Flegel. Die Aquarelle. München. 2003.

Kat. Ausstl. Berlin 2007: Schulze Altcappenberg, Hein-Thomas (Hg.), Disegno. Der Zeichner im Bild der frühen Neuzeit. München/Berlin. 2007.

Kat. Ausstl. Berlin 2011: Christiansen, Keith; Weppelmann, Stefan (Hg.), Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst: [erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Bode-Museum, Berlin, 25. 08. 2011 - 18. 03. 2011. Metropolitan museum of art, New-York, 19. 12. 2011 - 18. 03. 2012]. Berlin. 2011.

Kat. Ausstl. Berlin 2013: Fehlmann, Marc; Verwiebe, Birgit (Hg.), Anton Graff. Gesichter einer Epoche. München. 2013.

Kat. Ausstl. Berlin/Magdeburg 2006: Ottomeyer, Hans, Götzmann, Jutta (Hg.), Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation. 962- bis 1806; Altes Reich und Neue Staaten, 1495 bis 1806; 29. Ausstellung des Europarates in Berlin und Magdeburg, [28. August bis 10. Dezember 2006]. Dresden. 2006.

Kat. Ausstl. Bern 1995: Kunstmuseum Bern, Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert. Bern. 1995.

Kat. Ausstl. Bern 2000: Brunner, Monika; Fehlmann, Marc (Hg.), Alte Meister. Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung [Ausstellung], Kunstmuseum Bern, 2000, [14. Juni bis 10. September: Katalog]. Bern. 2000.

Kat. Ausstl. Braunschweig 1947: Herzog Anton Ulrich-Museum, Führer durch die Bildnis-Ausstellung niederländischer, französischer, deutscher Malerei des Barock. [Kunsthäfte des Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig 1947-10/12]. Braunschweig. 1947.

Kat. Ausstl. Braunschweig 1975: Klessmann, Rüdiger (Hg.), Deutsche Kunst des Barock. Braunschweig. 1975.

Kat. Ausstl. Braunschweig 1980: Klessmann, Rüdiger (Hg.), Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs. Braunschweig. 1980.

Kat. Ausstl. Braunschweig 1993: Bilder vom alten Menschen. In der niederländischen und deutschen Kunst 1550-1750: Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 14. Dezember 1993 bis 20. Februar 1994. Braunschweig. 1993.

Kat. Ausstl. Braunschweig 2002: Horký, Mila (Hg.), Künstlerbilder, Künstlermythen. Graphik und Zeichnung des 16. bis 18. Jahrhunderts: Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 17. Januar bis 1. April 2002. Braunschweig. 2002.

Kat. Ausstl. Braunschweig 2006: Luckhardt, Jochen (Hg.), Lockenpracht und Herrschermacht. Perücken als Statussymbol und modisches Accessoire; Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 10. Mai bis 30. Juli 2006. Leipzig. 2006.

Kat. Ausstl. Budapest/Homburg 1995: Gosztola, Annamária; Ember, Ildikó (Hg.), Rembrandt, Rubens, Van Dyck ... Italiensehnsucht nordischer Barockmaler; Meisterwerke aus dem Museum der Bildenden Künste Budapest; Sinclair-Haus, Bad Homburg v. d. Höhe, 10. Juni bis 23. Juli 1995; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 30. Juli bis 24. September 1995. Milano. 1995.

Kat. Ausstl. Coburg 2010: Müller, Matthias; Weschenfelder, Klaus; Böckem, Beate; Hansmann, Ruth (Hg.), Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich. Berlin. 2010.

Kat. Ausstl. Darmstadt 1974: Schoch, Rainer (Hg.), Repräsentation und Selbstverständnis. Bildnisse vom 16. - 20. Jahrhundert. Gemälde aus eigenem Bestand; Ausstellung 8.3. - 19.5.1974. Darmstadt. 1974.

Kat. Ausstl. Dresden 2006: Schneidmüller, Bernd (Hg.), Heilig - Römisch - Deutsch. Das Reich im mittelalterlichen Europa: [Internationale Tagung zur 29. Ausstellung des Europarates und Landesausstellung Sachsen-Anhalt: Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation, 962 bis 1806; von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters]. Dresden. 2006.

Kat. Ausstl. Essen 1988: Beaufort, Christian (Hg.), Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. [Ausstellung Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen, 10.6. - 30.10.1988]. Essen. 1988.

Kat. Ausstl. Florenz 2013: Spinelli, Riccardo, Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713); collezionista e mecenate; [Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno – 3 novembre 2013]. Florenz. 2013.

Kat. Ausstl. Frankfurt 1966: International Council of Museums, Adam Elsheimer. Werk, künstlerische Herkunft und Nachfolge. Frankfurt am Main. 1966.

Kat. Ausstl. Frankfurt 1991: Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich: deutsche Malerei aus der Eremitage, Ausstellungskatalog der Schirn-Kunsthalle Frankfurt am Main. München. 1991.

Kat. Ausstl. Frankfurt 1993: Wettengl, Kurt (Hg.), Georg Flegel (1566 - 1638), Stilleben. [Publikation zur Ausstellung \"Georg Flegel (1566 - 1638), Stilleben\" des Historischen Museums Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Schirn Kunsthalle Frankfurt vom 18. Dezember bis 13. Februar 1994]. Stuttgart. 1993.

Kat. Ausstl. Frankfurt 1997: Wettengl, Kurt (Hg.), Maria Sibylla Merian. (1647 - 1717); Künstlerin und Naturforscherin zwischen Frankfurt und Surinam; Begleitheft zur Ausstellung; [eine Ausstellung des Historischen Museums anlässlich des 350. Geburtstages der Künstlerin, 18. Dezember 1997 bis 1. März 1998]. Frankfurt am Main. 1997.

Kat. Ausstl. Frankfurt 2003: Flegel, Georg; Heilmeyer, Marina; Roth, Michael, Georg Flegel, die Aquarelle. [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, vom 25. Juli bis 9. November 2003 sowie im Historischen Museum Frankfurt a. M. vom 11. Dezember 2003 bis 22. Februar 2004]. München (u.a.). 2003.

Kat. Ausstl. Frankfurt 2006: Klessmann, Rüdiger (Hg.); Elsheimer, Adam, Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer (1578-1610). Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 17. März - 6. Juni 2006... Frankfurt am Main. 2006.

Kat. Ausstl. Freising 1989: Benker, Sigmund (Hg.), Ausstellung im Diözesanmuseum und in den historischen Räumen des Dombergs in Freising. München. 1989.

Kat. Ausstl. Freising 1994: Fahr, Friedrich; Ramisch, Hans; Steiner, Peter (Hg.), Von Cranach bis Jawlensky. Kunst und Religion im Wandel. 77 Neuerwerbungen aus fünf Jahrhunderten. Freising. 1994.

Kat. Ausstl. Freising 2007: Hahn, Sylvia; Schwarzenberger-Wurster, Monika; Steiner, Peter Bernhard (Hg.), Christopher Paudiss 1630-1666. Der bayerische Rembrandt? Regensburg. 2007.

Kat. Ausstl. Friedrichshafen 2002: Meighörner, Wolfgang, Johann Heiss. Schwäbischer Meister barocker Pracht: [Ausstellung vom 18. Okt. 2002 bis 9. Februar 2003 im Zeppelin Museum Friedrichshafen]. Friedrichshafen. 2002.

Kat. Ausstl. Friedrichshafen 2009: Zeller, Ursula (Hg.), Johann Heinrich Schönfeld. Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen; [anlässlich der Ausstellungen \"Johann Heinrich Schönfeld - Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen\", 16. Oktober 2009 bis 7. Februar 2010, Zeppelin-Museum Friedrichshafen - Technik und Kunst ; \"Johann Heinrich Schönfeld - Zeichnungen und Druckgraphik\", 7. November 2009 bis 7. März 2010, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung]. Köln. 2009.

Kat. Ausstl. Hamburg 1978: Holsten, Siegmars, Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen. Hamburg. 1978.

Kat. Ausstl. Hannover 2005: Schmidt, Sabine (Hg.), Gold, Kokosnuss, Edelstahl. Kunstkammerschätze gestern und heute; [anlässlich der Ausstellung: Gold Kokosnuss Edelstahl, Kunstkammerschätze gestern und heute, vom 10. Februar bis 8. Mai 2005]. Hannover. 2005.

Kat. Ausstl. Höchstädt 2002: Frei, Hans, Lebensbilder. Geschichte und Kunst in Bildnissen aus Schwaben. [Katalog zur Ausstellung des Forums für Schwäbische Geschichte im Schloss Höchstädt vom 30. April bis 13. Oktober 2002]. Oberschönenfeld. 2002.

Kat. Ausstl. Innsbruck 1957: Tiroler Landesmuseum, Tiroler Künstlerbildnisse. Innsbruck. 1957.

Kat. Ausstl. Kaiserslautern 1935: Pfälzisches Gewerbemuseum, Johann Heinrich Roos. [Gedächtnis-Ausstellung veranst. Vom Pfälz. Gewerbemuseum, d. Theodor Zink-Museum u. d. N.S.Kulturgemeinde Ortsverb. Kaiserslautern im Pälz. Gewerbemuseum; Kaiserslautern vom 3. Okt. bis 10. Nov. 1935]. Kaiserslautern. 1935.

Kat. Ausstl. Kaiserslautern 1985: Pfalzgalerie Kaiserslautern, Der Tiermaler Johann Heinrich Roos (1631-1685). Gemälde, Zeichnung, Druckgraphik. Zum 300. Todestag. [13. Oktober – 24. November 1985, Gemälde: Pfalzgalerie d. Bezirksverb. Pfalz, Kaiserslautern; Zeichn. u. Druckgraphik: Theodor-Zink-Museum, Kaiserslautern]. Kaiserslautern. 1985.

Kat. Ausstl. Köln 1991: Levine, David; Mai, Ekkehard (Hg.), I Bamboccianti. niederländische Malerrebelln im Rom des Barock. Milano. 1991.

Kat. Ausstl. Köln 1992: Mai, Ekkehard (Hg.), Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Zeitalter der flämischen Malerei; [Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, 4. September bis 22. November 1992; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 12. Dezember bis 8. März 1993; Kunsthistorisches Museum Wien, 2. April bis 20. Juni 1993]. Köln. 1992.

Kat. Ausstl. Köln 2006: Mai, Ekkehard; Paarlberg, Sander; Weber, Gregor J. M. (Hg.), Vom Adel der Malerei. Holland um 1700; Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, Dordrechts Museum; Museumslandschaft Hessen Kassel. Köln. 2006.

Kat. Ausstl. Legnica 2001: Kapustka, Mateusz; Kozieł, Andrzej; Oszczanowski, Piotr (Hg.), Op Nederlandse manier. Inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV-XVIII w.: katalog wystawy. Legnica. 2001.

Kat. Ausstl. London/Rom 2001: Brown, Beverly Louise (Hg.), The Genius o Rom. 1592-1623. London. 2001.

Kat. Ausstl. Mainz 2009: Hanebutt-Benz, Eva-Maria (Hg.), Die also genannte Schwarze Kunst, in Kupfer zu arbeiten. Technik und Entwicklung des Mezzotintos. [Katalog zur Ausstellung Gutenberg-Museum Mainz und Landesmuseum Mainz, Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, 4. Oktober bis 29. November 2009;

Galerie Albstadt, Städtische Kunstsammlungen, 21. Februar bis 6. Juni 2010]. Berlin. 2009.

Kat. Ausstl. Mainz 2014: Sors, Anne-Katrin; Arnulf, Arwed (Hg.), Die Englische Manier. Mezzotinto als Medium druckgrafischer Reproduktion und Innovation; [Katalog zur Ausstellung in der Göttinger Universitätskunstsammlung 27. April 2014 - 01. März 2015]. Göttingen. 2014.

Kat. Ausstl. Metzingen 1991: Gatenbröcker, Silke (Hg.), Michael Herr. 1591 - 1661; ein Künstler zwischen Manierismus und Barock. Metzingen. 1991.

Kat. Ausstl. München 1972: Petzet, Michael (Hg.), Bayern - Kunst und Kultur. Ausstellung, veranstaltet von den Münchner staatlichen & städtischen Museen & dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte & dem Bayerischen Rundfunk; Münchner Stadtmuseum, 9. Juni - 15. Okt. 1972. München. 1972.

Kat. Ausstl. München 1976: Glaser, Hubert (Hg.), Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Max-Emanuel-Zeit. München. 1976.

Kat. Ausstl. München 2001: Eschenburg, Barbara; Friedel, Helmut; Fend, Mechthild; Tacke, Andreas (Hg.), Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus: [Kunstabau, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 8. September bis 25. November 2001]. Köln; München. 2001.

Kat. Ausstl. München 2002: Mai, Ekkehard; Wettengl, Kurt; Büttner, Andreas (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Wolfratshausen; München; Köln. 2002.

Kat. Ausstl. München 2005: Vignau-Wilberg, Thea (Hg.), In Europa zu Hause. Niederländer in München um 1600 = Citizens of Europe. Dutch and Flemish artists in Munich c. 1600. München. 2005.

Kat. Ausstl. München 2011: Haag, Sabine (Hg.), Dürer - Cranach - Holbein. Die Entdeckung des Menschen: das deutsche Porträt um 1500; eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München; Kunsthistorisches Museum Wien, 31. Mai 2011 bis 4. September 2011, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 16. September 2011 bis 15. Januar 2012. München. 2011.

Kat. Ausstl. München 2014: Diederer, Roger (u. a. Hg.), Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther. Anlässlich der Ausstellung „Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther“ in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 12. Dezember 2014 bis 12. April 2015. München. 2014.

Kat. Ausstl. München 2018: Döring, Annalena (Hg.), Platz da im Pantheon!. Künstler in gedruckten Porträtserien bis 1800. Passau. 2018. (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München: Bd. 45)

Kat. Ausstl. Münster 1997: Trescher, Stephan (Hg.), Künstler im Spiegel einer Sammlung : graphische Bildnisse von Malern, Bildhauern und Kupferstechern aus dem Porträtarchiv Diepenbroick; 8. Juni bis 7. September 1997. Münster. 1997.

Kat. Ausstl. Münster 1998 I: Bußmann, Klaus (Hg.), 1648 - Krieg und Frieden in Europa. Textband I, Politik, Religion, Recht und Gesellschaft. Münster. 1998.

Kat. Ausstl. Münster 1998 II: Bußmann, Klaus (Hg.), 1648 - Krieg und Frieden in Europa. Textband II, Kunst und Kultur. Münster. 1998.

Kat. Ausstl. Nürnberg 1962: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Barock in Nürnberg. 1600-1750. Aus Anlaß der Dreihundertjahrfeier der Akademie der bildenden Künste. Nürnberg. 1962.

Kat. Ausstl. Nürnberg 1998: Grossmann, G. Ulrich; Bachner, Franziska; Gerstl, Doris (Hg.), Von teuscher Not zu höfischer Pracht, 1648-1701. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 2. April - 16. August 1998. Nürnberg. 1998.

Kat. Ausstl. Nürnberg 1999: Hess, Daniel (Hg.), Eitelkeit und Selbsterkenntnis. Selbstbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg. 1999.

Kat. Ausstl. Nürnberg 2004: Dienst, Barbara (Hg.), Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider: Ausstellungskatalog. Nürnberg. 2004.

Kat. Ausstl. Nürnberg 2012a: Berninger, Ulrike; Henkel, Matthias (Hg.), 1662 - 1806, die Frühzeit der Nürnberger Kunstakademie. Eine Ausstellung der Gemälde- und Skulpturensammlung der Museen der Stadt Nürnberg im Stadtmuseum Fembohaus vom 16. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg. 2012.

Kat. Ausstl. Nürnberg 2012b: Hess, Daniel (Hg.), Der frühe Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012. Nürnberg. 2012.

Kat. Ausstl. Oberschönenfeld 2002: Frei, Hans (Hg.); Kießling, Rolf, Lebensbilder. Geschichte und Kunst in Bildnissen aus Schwaben. Oberschönenfeld. 2002.

Kat. Ausstl. Prag 1997: Fučíková, Eliška (Hg.), Rudolf II and Prague. The Court and the city. [Exhibition "Rudolf II and Prague: The Imperial Court and Residential City as the Cultural and Spiritual Heart of Central Europe", 30 May 1997 - 7 September 1997]. London (u.a.). 1997.

Kat. Ausstl. Prag 2013: Škréta, Karel; Stolárová, Lenka; Holečková, Kateřina, Karel Škréta (1610-1674). Dílo a doba: studie, dokumenty, prameny. Praha. 2013.

Kat. Ausstl. Salzburg/Breslau 1994: Wagner, Franz (Hg.); Klessmann, Rüdiger, Michael Willmann (1630 - 1706). Studien zu seinem Werk; Katalogbuch zu der Ausstellung von 31 Gemälden Willmanns; vom 15.7. - 25.9.1994 in der Residenzgalerie Salzburg; vom 22.10. - 11.12.1994 im Nationalmuseum Breslau. Salzburg. 1994.

Kat. Ausstl. Stockholm 1976: Gunnarsson, Torsten (Hg.), David Klöcker Ehrenstrahl. Stockholm. 1976. (Nationalmusei utställningskatalog; 401).

Kat. Ausstl. Stockholm 2001: Cavalli-Björkman, Görel; Karlsson, Eva-Lena; Ekkart, Rudolf E. O; Larsson, Lars Olof; Nilsson, Bo (Hg.), Face to face. Portraits from five centuries. Stockholm. 2001.

Kat. Ausstl. Strasbourg 1998: Koefoed, Marie (Hg.); Baur, Johann Wilhelm, Johann Wilhelm Baur. 1607-1642: maniérisme et baroque en Europe; Palais Rohan, Galerie Robert Heitz 14 mars - 7 juin 1998. Strasbourg. 1998.

Kat. Ausstl. Stuttgart 1979: Geissler, Heinrich (Hg.), Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540-1640. Katalog Band 1+2 zur Ausstellung 1.12.1979 - 17.2.1980, Staatsgalerie Stuttgart - Graphische Sammlung. Stuttgart. 1979.

Kat. Ausstl. Toulouse 2003: Hémerly, Axel (Hg.), Fra Galgario (1655-1743). Peintre de caractères: Toulouse, Musée des Augustins, 31 janvier-10 mai 2004. Toulouse. 2003.

Kat. Ausstl. Überlingen 2007: Brunner, Michael, Dürer - Van Dyck - Warhol. Das inszenierte Porträt seit 1300 : [anlässlich der Sonderausstellung "Glanz und Glamour -

Wunsch und Wirklichkeit\": das Menschenbild von Van Dyck bis Andy Warhol, Städtische Galerie Überlingen 3.6.-22.10.2006]. Petersberg. 2007.

Kat. Ausstl. Vaduz 1979: Baumstark, Reinhold, Deutsche Malerei 15. - 19. Jahrhundert. Aus den Sammlungen des Regierenden Fürsten von Liechtenstein. Ausstellungskatalog. Vaduz. 1979

Kat. Ausstl. Wolfenbüttel 2012: Schreurs, Anna; Kleinbeck, Julia (Hg.), Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie. Wiesbaden. 2012.

Kat. Ausstl. Wrocław 1995: Oszczanowski, Piotr (Hg.), Theatrum vitae et mortis. Graphik, Zeichnung und Buchmalerei in Schlesien, 1550 - 1650; [Katalog der vom 9.2. - 18.3.1996 im Historischen Museum in Breslau (Rathaus) gezeigten Ausstellung Theatrum Vitae et Mortis]. Wrocław. 1995.

Kat. Ausstl. Zürich 1984: Weber, Bruno (Hg.), Das Porträt auf Papier. Zentralbibliothek Zürich, Ausstellungsraum Predigerchor, 15. Mai bis 14. Juli 1984. Zürich. 1984.

Kat. Ausstl. Zürich 2003: Riether, Achim (Hg.), Rudolf Meyer. (1605-1638): Kunsthaus Zürich, 23. Mai bis 17. August 2003, Staatliche Graphische Sammlung München, 1. Oktober 2003 bis 4. Januar 2004. Zürich. 2003.

Kat. Mus. Amsterdam 1976: Thiel, Pieter J. J. van (Hg.), All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue. Amsterdam. 1976.

Kat. Mus. Augsburg 1905: Reber, Franz von (Hg.), Katalog der Königlichen Gemäldegalerie in Augsburg. München. 1905.

Kat. Mus. Augsburg 1912: Katalog der K. Gemälde-Galerie zu Augsburg. München. 1912.

Kat. Mus. Augsburg 1970: Städtische Kunstsammlungen, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Bd. 2. Deutsche Barockgalerie. Augsburg. 1970.

Kat. Mus. Augsburg 1984: Krämer, Gode (Bearb.), Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Augsburg. 1984.

Kat. Mus. Augsburg 2016: Trepesch, Christof (Hg.), Die Deutsche Barockgalerie im Schaezlerpalais. Meisterwerke der Augsburger Sammlung. Berlin/München. 2016.

Kat. Mus. Basel 1966: Öffentliche Kunstsammlungen (Hg.), Kunstmuseum Basel. Katalog, Teil 1. Die Kunst bis 1800, sämtliche ausgestellte Werke. Basel. 1966.

Kat. Mus. Basel 2011: Bürgi, Bernhard Mendes; Zimmer, Nina (Hg.), Kunstmuseum Basel. Die Meisterwerke. Gemälde, Skulpturen, Fotografien, Installationen, Videos. Ostfildern. 2011.

Kat. Mus. Berlin 1973: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hg.), Vom späten Mittelalter bis zu Jacques Louis David. Neuerworbene und Neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Berlin. 1973.

Kat. Mus. Braunschweig 1991: Herzog Anton Ulrich-Museum. Kurzführer. Braunschweig. 1991.

Kat. Mus. Braunschweig 1997: Heusinger, Christian von (Hg.), Die Handzeichnungssammlung. Geschichte und Bestand. Katalog zu Tafelband I. Braunschweig. 1997.

Kat. Mus. Budapest 2003: Ember, Ildikó (Hg.), German, Austrian, Bohemian and British paintings. ed. by Ildikó Ember and Imre Takács. Budapest. 2003.

Kat. Mus. Budapest 2003: Tátrai, Vilmos, A dialogue of paintings. an unconventional guided tour in the Old Masters' Gallery of the Budapest Museum of Fine Arts. Budapest. 2003.

Kat. Mus. Coburg 1952: Kunstsammlungen Veste Coburg (Hg.), Das abendländische Bildnis seit 1500. Coburg. 1952.

Kat. Mus. Coburg 1970: Maedebach, Heino; Maedebach, Minni (Hg.), Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus fünf Jahrhunderten. 15.-19. Jahrhundert; aus dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Coburg. 1970.

Kat. Mus. Dresden 1992: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.), Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke. Leipzig. 1992.

Kat. Mus. Dresden 2005: Max, Harald (Hg.), Gemäldegalerie Alte Meister, Band II: Illustriertes Gesamtverzeichnis. Köln. 2005.

Kat. Mus. Frankfurt 1973 I: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M. (Hg.), Katalog der alten Zeichnungen. Alte Meister, Band I. Text, bearbeitet von Edmund Schilling. München. 1973.

Kat. Mus. Frankfurt 1973 II: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M. (Hg.), Katalog der alten Zeichnungen. Alte Meister, Band II: Tafeln, bearbeitet von Edmund Schilling und Kurt Schwarzweller. München. 1973.

Kat. Mus. Frankfurt am Main 1974: Schilling, Edmund (Hg.), Katalog der deutschen Zeichnungen. Alte Meister, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. München. 1974.

Kat. Mus. Göttweig 1987: Lechner, Gregor Martin (Hg.), Künstlerporträts. der Bestand der Göttweiger Sammlung. Göttweig. 1987.

Kat. Mus. Hamburg 1930: Kunsthalle zu Hamburg (Hg.), Katalog der Alten Meister. Hamburg. 1930.

Kat. Mus. Hamburg 2007: Sitt, Martina; Walczak, Gerrit (Hg.), Die Gemälde der alten Meister. Die Deutschen, Englischen, Französischen, Italienischen und Spanischen Gemälde 1350-1800. Hamburg; Köln. 2007.

Kat. Mus. Kassel 1996: Schnackenburg, Bernhard (Hg.), Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog. Mainz. 1996.

Kat. Mus. Köln 1973: Erichsen-Firle, Ursula; Vey, Horst (Hg.), Katalog der Deutschen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, mit Ausnahme des Kölnischen Stadtmuseums. Köln. 1973.

Kat. Mus. Mailand 1989: Slavich, Paola; Pirovano, Carlo (Hg.), Pinacoteca di Brera. scuole lombarda, ligure e piemontese, 1535 - 1796. Milano. 1989.

Kat. Mus. Mailand 2010: Arrigoni, Luisa; Maderna, Valentina (Hg.), Pinacoteca di Brera. Dipinti. Milano. 2010.

Kat. Mus. Nürnberg 1934: Lutze, Eberhard, Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Nürnberg. 1934.

Kat. Mus. Nürnberg 2010: Hess, Daniel; Hirschfelder, Dagmar; Bär, Frank P. (Hg.), Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Nürnberg. 2010.

Kat. Mus. Schleißheim 1905: Bever, H., Katalog der Gemälde-Galerie im K. Schlosse zu Schleissheim, Amtliche Ausgabe. München. 1905.

Kat. Mus. Schleißheim 1914: Braune, Heintz, Katalog der Gemälde-Galerie im K. Schlosse zu Schleissheim, Amtliche Ausgabe. München. 1914.

Kat. Mus. Zürich 1996: Wütherich, Lucas; Ruoss, Mylène (Hg.), Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Zürich. 1996.

Kat. Mus. Zürich 2007: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.), Kunsthaus Zürich. Gesamtkatalog der Gemälde und Skulpturen. Ostfildern. 2007.

Kathke 1997: Kathke, Petra, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert. Berlin. 1997.

Kauffmann 1943: Kauffmann, Hans, Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift Dagobert Frey. Breslau. 1943, S. 133-157.

Kaufmann 1998: Kaufmann, Thomas DaCosta, Krieg und Frieden, Kunst und Zerstörung, Mythos und Wirklichkeit. Überlegungen zur Lage der Kunst Mitteleuropas im Dreissigjährigen Krieg. In: 1648, Textbd. 2. Kunst und Kultur München. 1998, S. 162-172.

Kayling 2003: Kayling, Annegret, Poussins Kunstauffassung im Kontext der Philosophie. Eine Interpretation des Louvreselbstbildnisses unter Berücksichtigung seiner Briefe und seines Oeuvre. Marburg. 2003.

Keazor 2003: Keazor, Henry, Rezension von: Klingsöhr-Leroy, Cathrin, Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom 'Noble Peintre' zum 'Pictor Doctus'. In: Kunstform, 4.2003, 9. München. 2003.

Kehrli 2010: Kehrli, Manuel, "sein Geist ist zu allem fähig". Der Maler, Sammler und Kunstkenner Johann Rudolf Huber 1668-1748. Basel. 2010.

Keil 2000: Keil, Inge, Augustanus Opticus. Johann Wiesel (1583-1662) und 200 Jahre optisches Handwerk in Augsburg. Berlin. 2000.

Keller 1967: Keller, Harald, Entstehung und Blütezeit des Freundschaftsbildes. In: 2. Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower. 1967, S. 161-173.

Kemp 1974: Kemp, Wolfgang, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19. 1974. Marburg, S. 219-240.

Kemp 1977: Kemp, Martin, From "mimesis" to "fantasia". In: Viator, 8, 1977, S. 347-398.

Kerrut 2002: Kerrut, Christiane, Atelierbilder in der deutschen Malerei von 1800 bis 1860. Frankfurt am Main. 2002.

Ketelsen-Volkhardt 2003: Ketelsen-Volkhardt, Anne-Dore (Hg.), Georg Flegel. 1566-1638. München. 2003.

- Kiefer 2003:** Kiefer, Marcus, Rezension von: Kanz, Roland, Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock. München/Berlin. 2002. In: sehepunkte 3 (2003), Nr. 12 [15.12.2003]
- King 1998:** King, Cathrine, Italian Self-Portraits and the reward of Virtue. In: Schweikhart 1998, S. 69–91.
- Kircks 2010:** Kircks, Juliane von, Brautbild-Wappen-Weltkarte. Soziale Stellung und Aufgaben der Hofkünstler vor der Zeit Maximilians I. In: Müller 2010, S. 113–125.
- Klapsia 1935:** Klapsia, Heinrich, Beiträge zur Kunsttätigkeit am österreichischen Kaiserhofe im 17. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 9, 1935, S. 223–248.
- Kleffmann 2000:** Kleffmann, Andrea Beate, Ateliendarstellungen im 18. und 19. Jahrhundert. Essen. 2000.
- Klein 1933:** Klein, Dorothee, St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna. Berlin. 1933.
- Kleinert 2006:** Kleinert, Katja, Ateliendarstellungen in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Realistisches Abbild oder glaubwürdiger Schein? Petersberg. 2006.
- Kleinmann 1996:** Kleinmann, Ute, Rahmen und Gerahmtes. Das Spiel mit Darstellung und Bedeutung: eine Untersuchung des illusionistischen Rahmenmotivs im Oeuvre Gerrit Dous. Frankfurt am Main; New York. 1996.
- Klemm 1986:** Klemm, Christian, Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf. Berlin. 1986.
- Klemm 1989:** Klemm, Christian, Ein Maler im Atelier. In: Jahresbericht / Kunsthau Zürich. 1989, S. 78–81.
- Klessmann 1994:** Klessmann, Rüdiger, Johannes Hertz, ein Nachfolger Caravaggios in Nürnberg. In: Hamacher 1994, S. 138–163.
- Klessmann 2001:** Klessmann, Rüdiger, Christoph Ludwig Agricola. Ein vergessener Landschaftsmaler des Barock. In: Chrościck 2001, S. 207–215.
- Klessmann 2004:** Klessmann, Rüdiger, Der Landschaftsmaler Christoph Ludwig Agricola. Zur Charakteristik und Chronologie seiner Werke. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 43/44, 2004/05, S. 207–224.
- Klessmann 2007:** Klessmann, Rüdiger, Christopher Paudiß, ein Einzelgänger und Philantrop. In: Kat. Ausstl. Freising 2007, S. 83-92.
- Klibansky 1990:** Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt am Main. 1990.
- Klingen 1996:** Klingen, Stephan, Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts. Weimar. 1996.
- Klingsöhr-Leroy 2002:** Klingsöhr-Leroy, Cathrin, Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom "Noble Peintre" zum "Pictor Doctus". München. 2002.
- Kloss 1934:** Kloss, Ernst, Michael Willmann. Leben und Wirken eines deutschen Barockmalers. Breslau. 1934.

Kluge 2002: Kluge, Friedrich, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. München. 2002²⁴.

Kluge 2007: Kluge, Arnd, Die Zünfte. Stuttgart. 2007.

Kluxen 2012: Kluxen, Andrea M., Die Anfänge der Kunstakademie in Nürnberg. In: Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, S. 24-29.

Knauer 1997: Knauer, Martin, \"Bedenke das Ende\". Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreissigjährigen Krieges. Tübingen. 1997.

Knebel 2006: Knebel, Kristin, \"Die Perücken haben heut zu Tage einen nicht geringen Antheil an dem Ceremoniel\". In: Kat. Ausstl. Braunschweig 2006, S. 13–23.

Knocke 2007: Knocke, Helmut; Böttcher, Dirk (Hg.); Mlynek, Klaus (Hg.); Thielen, Hugo, Hannover – Kunst- und Kultur-Lexikon. Handbuch und Stadtführer. Springe. 2007.

Koerner 1996: Koerner, Joseph Leo, The moment of self-portraiture in German renaissance art. Chicago. 1996.

Kohle 1989: Kohle, Hubertus, Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff; mit einem Exkurs zu J.B.S. Chardin. Hildesheim. 1989.

Köhler 1986: Köhler, Johannes, Der \"Emblematum liber\" von Andreas Alciatus (1492-1550). Eine Untersuchung zur Entstehung, Formung antiker Quellen und pädagogischen Wirkung im 16. Jahrhundert. Hildesheim. 1986.

Köhler 2000: Köhler, Johannes, Über einen europäischen Aspekt der Augsburger Erstaussgabe der Embleme von Andrea Alciato. In: The German-language emblem in its European context. 2000, S. 61-77.

Kölsch 2005: Kölsch, Gerhard, Die \"Probestücke\" Frankfurter Maler von 1648 bis um 1860. eine wenig bekannte Sammlung im Historischen Museum Frankfurt am Main. In: Bergmann-Gaadt 2005, S. 159–193.

Költzsch 2000: Költzsch, Georg-W., MalerModell. der Maler und sein Modell ; Geschichte und Deutung eines Bildthemas. Köln. 2000.

Konečný 1997: Konečný, Lubomír, Picturing the Artist in Rudolfine Prague. In: Kat. Ausstl. Prag 1997, S. 107–121.

Konečný 1998: Konečný, Lubomír; Bukovinská, Beket, Rudolf II, Prague and the world. Papers from the International Conference, Prague, 2-4 September, 1997. Prague. 1998.

Konečný 2007: Konečný, Lubomír, Rottenhammer's representations of muses and arts. In: Borggreffe 2007, S. 89–98.

Königfeld 1982: Königfeld, Peter, Der Maler Johann Heiß. Memmingen und Augsburg, 1640-1704. Weissenhorn. 1982.

Königfeld 2001: Königfeld, Peter, Der Maler Johann Heiss. Memmingen und Augsburg, 1640-1704. Weissenhorn. 2001.

Königfeld 2002: Königfeld, Peter, Anmerkungen zum Leben und Werk von Johann Heiss. In: Kat. Ausstl. Friedrichshafen 2002, S. 42–53.

Körner 1990: Körner, Hans, Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung. Hildesheim, New York. 1990.

- Körner 2007:** Körner, Hans, "Wie die Alten sungen...". Anmerkungen zur Geschichte des Putto. In: Kanz 2007, S. 59–90.
- Köster 2017:** Köster, Constanze, Jürgen Ovens (1623-1678). Maler in Schleswig-Holstein und Amsterdam. Petersberg. 2017.
- Koziel 1997:** Koziel, Andrezwej, Michael Willmann- i.e. David Heidenreich - the "Rudolphian" drawings of Michael Willmann. In: Bulletin du Musée National de Varsovie Muzeum Narodowe, 38, 1997, S. 66–92.
- Krämer 1978:** Krämer, Gode, Ein wiedergefundenes Bild aus der Frühzeit Elsheimers, In: Pantheon, 36.1978, S. 319-326.
- Krämer 1998:** Krämer, Gode, Das Kunstzentrum Augsburg während des dreißigjährigen Krieges. Malerei und Zeichnung, in 1648. In: Kat. Ausstl. Münster 1998, S. 227–234.
- Krapf 1979:** Krapf, Michael, Die Baumeister Gump. Wien; München. 1979.
- Kraut 1986:** Kraut, Gisela, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei. Worms. 1986.
- Kretschmer 2008:** Kretschmer, Hildegard, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart. 2008.
- Krieger 2007:** Krieger, Verena, Was ist ein Künstler? Genie - Heilsbringer - Antikünstler; eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen. Köln. 2007.
- Kruse 2014:** Kruse, Christiane (Hg.), Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne. Wiesbaden. 2014.
- Krusenstjern 1999:** Krusenstjern, Benigna von, Buchhalter ihres Lebens. Über Selbstzeugnisse aus dem 17. Jahrhundert, In: Arnold 1999, S. 139–146.
- Kubach-Reutter 2012:** Kubach-Reuter, Ursula, Die Nürnberger Malerordnung zwischen "Freier Kunst" und "Kunstakademie", die "Probestücke" im Nürnberger Rathaus. In: Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, S. 50–57.
- Küffner 1978:** Küffner, Marianne, Zu Victor Emil Janssens Selbstbildnis in der Hamburger Kunsthalle. In: Busch 1978, S. 379–403.
- Kugler 2000:** Kugler, Andrea; Nebel, Monika; Herlin, Friedrich, Friedrich Herlin. Eine spätgotische Bilderwelt. Nördlingen. 2000.
- Kuhn 2016:** Kuhn, Barbara (Hg.), Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie. Paderborn. 2016.
- Kurbjuhn 2014:** Kurbjuhn, Charlotte, Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur. Berlin. 2014.
- Kurras 1987:** Kurras, Lotte, Zu gutem Gedenken. Kulturhistorische Miniaturen aus Stammbüchern des Germanischen Nationalmuseums, 1570-1770. München. 1987.
- Kurras 1988/1994:** Kurras, Lotte, Die Stammbücher (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Die Handschriften des Germanischen Nationalmuseums, 5). 2 Bde. Wiesbaden. 1988/1994.
- Ladner 1983:** Ladner, Gerhart Burian, Die Anfänge des Kryptoporträts. In: Deuchler, Florens (Hg.), Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien. Michael Stettler zum 70. Geburtstag. Bern. 1983, S. 78-98.

- Lange 2011:** Lange, Justus, Simon Peter Tilmann (1601-1668). Erfolg und Misserfolg eines Deutschen Künstler in den Niederlanden. In: Büttner, Nils; Meier, Esther (Hg.), Grenzüberschreitung. Marburg. 2011, S. 103-122.
- Langedijk 1992:** Langedijk, Karla (Hg.), Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz. Firenze. 1992.
- Lange-Eichbaum 1985:** Lange-Eichbaum, Wilhelm; Kurth, Wolfram, Genie, Irrsinn und Ruhm. Die Maler und Bildhauer. München. 1985.
- Langer 2001:** Langer, Andrea; Michels, Georg, Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag - Krakau - Danzig - Wien. Stuttgart. 2001.
- Larsson 1998:** Larsson, Lars Olof, Jürgen Ovens und die Malerei an den nordeuropäischen Höfen um die Mitte des 17. Jahrhunderts. In: Larsson 1998, S. 170–184.
- Larsson 1998:** Larsson, Lars Olof, Wege nach Süden - Wege nach Norden. Aufsätze zu Kunst und Architektur; als Festgabe zum 60. Geburtstag. Kiel. 1998.
- Laufhütte 2000:** Laufhütte, Hartmut, Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. Wiesbaden. 2000.
- Lauterbach 2012:** Lauterbach, Iris, Gärtner, virtuoso, Gartenkünstler, In: Nerdinger 2012, S. 727–743.
- Le Blanc 1854-1889:** Le Blanc, Charles, Manuel de l'amateur d'estampes. Paris.1854-1889.
- Legner 2009:** Legner, Anton: Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung ; eine illustrierte Anthologie. Köln. 2009.
- Lehmann 2009:** Lehmann, Evelyn, Das grosse Kasseler Tierbild. Das barocke \"Thierstück\" von Johann Melchior Roos, die Kasseler Menagerien und einiges mehr über Mensch und Tier. Petersberg. 2009.
- Leonardo/Herzfeld 1925:** Leonardo, da Vinci; Herzfeld, Marie, Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig neu herausgegeben und eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena. 1925.
- Lepper 2004:** Lepper, Marcel, "[...] die gantze weite Welt sey ihm ein grosses Buch [...]".Buch und Weltbuch in der simplicianischen Continuatio. In: Simpliciana. Schriften der Grimmshausen-Gesellschaft, XXVI, 2004, S. 389–401.
- Lessmann 1991:** Lessmann, Sabina, Susanna Maria von Sandrart (1658-1716). Arbeitsbedingungen einer Nürnberger Graphikerin im 17. Jahrhundert. Hildesheim; New York. 1991.
- Leuker 2012:** Leuker, Maria-Theresia, Die sichtbare Welt. Visualität in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts. Münster. 2012.
- Liedke 1978:** Liedke, Volker, Das Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser (1566 - 1825). In: Ars Bavarica, 10. 1978, S. 21–53.
- Lilienthal 1981:** Lilienthal, Michael; Charisius, Johann Balthasar, Stammbücher als kulturhistorische Quellen. Votr. geh. anlässl. e. Arbeitsgesprächs vom 4. bis 6. Juli 1978 i. d. Herzog-August-Bibliothek. München. 1981.

- Logemann/Thimann 2011:** Logemann, Cornelia (Hg.); Thimann, Michael, Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit. [Tagung über Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit, die vom 24. bis 25. September 2009 an der Universität Heidelberg stattfand]. Zürich. 2011.
- Löhr 2010:** Löhr, Wolf-Dietrich, Von Gottes »I« zu Giottos »O«. Schöpferhand und Künstlerkörper zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Bilstein, Johannes; Reuter, Guido (Hg.): Auge und Hand (51-76). Oberhausen. 2010.
- Lombaerde 2014:** Lombaerde, Piet, The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries. Turnhout. 2014.
- Longo 2008:** Longo, Lucia; Triva, Antonio Domenico, Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera. Bologna. 2008.
- Lorenz 1995:** Lorenz, Angelika, Wolfgang Heimbach Selbstbildnis, 1660: Das Kunstwerk des Monats / Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Landschaftsverband Westfalen-Lippe. 1995.
- Lorenz 2000:** Lorenz, Angelika, Renaissance und Barock im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Münster. 2000.
- Loschek 2011:** Loschek, Ingrid, Reclams Mode- und Kostümllexikon. Stuttgart. 2011
- Lossow 1994:** Lossow, Hubertus, Michael Willmann (1630-1706). Meister der Barockmalerei. Würzburg. 1994.
- Luckhardt 2004:** Luckhardt, Jochen; Leschhorn, Wolfgang; Döring, Thomas, Das Herzog Anton Ulrich-Museum und seine Sammlungen 1578, 1754. München. 2004.
- Lüdeking 2014:** Lüdeking, Karlheinz, Der Leib und die Lettern. Albrecht Dürers Selbstbildnis von 1500. In: Vorträge aus dem Warburg-Haus. 11.2014, S. 7-40.
- Lutze 1934:** Lutze, Eberhard, Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, Nürnberg 1934.
- Maaz 2008:** Maaz, Bernhard, Im Tempel der Kunst. Die Künstlermythen der Deutschen. München. 2008.
- Maedebach 1970:** Maedebach, Minni, Ausgewählte Zeichnungen von 100 Künstlern aus 5 Jahrhunderten (15. bis 19. Jahrhundert). Coburg. 1970.
- Mahn 1927:** Mahn, Hannshubert, Lorenz und Georg Strauch. Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs im 16. und 17. Jahrhundert. Tübingen. 1927.
- Mai 1998:** Mai, Ekkehard (Hg.), Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne. [Vorträge, gehalten anlässlich der Ausstellung "Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der moderne von Archimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya"; Kunstwissenschaftliche Bibliothek 6]. Köln. 1998.
- Mai 2002a:** Mai, Ekkehard, Atelier und Bildnis. In: Kat. Ausstl. München 2002, S. 110–125.
- Mai 2002b:** Mai, Ekkehard, Rembrandt - Selbstbildnis als Zeuxis. Ein Werk aus dem Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, Köln. Berlin. 2002.
- Malmborg 1978:** Malmborg, Boo von, Svensk porträttkonst under fem århundraden. Malmö (u.a.). 1978.
- Mango 2001:** Mango, Elena, Von Seneca zu Pseudo-Seneca. In: Wohlgemuth 2001, S. 385–404.

- Manuth 1994:** Manuth, Volker, Aspekte der Zeichenkunst des Michael Willmann. In: Salzburg 1994b, S. 143–160.
- Manuth 1999:** Manuth, Volker, Rembrandt, Künstlerporträts und Selbstbildnis: Tradition und Rezeption. In: White 1999, S. 38–57.
- Manuth 2007:** Manuth, Volker, „...ein trefflicher Discipel von Rembrandt“. Christopher Paudiß und die niederländische Malerei. In: Kat. Ausstl. Freising 2007, S. 93-109.
- Manuth 2016a:** Manuth, Volker (u. a. Hg.), Example or alter ego? Aspects of the portrait historié in Western art from antiquity to the present. Turnhout. 2016 (Nijmegen art historical studies; Bd. 22).
- Manuth 2016b:** Manuth, Volker, Der Maler als Heiliger. Aspekte des Künstler-portrait historié. In: Manuth 2016a, S. 191-201.
- Marniger 2009:** Marniger, Eva, Schönfeld als »pictor doctus«: Bemerkungen zu seinem Künstlerselbstverständnis. In: Kat. Ausstl. Friedrichshafen 2009, S. 87–89.
- Marschke 1998:** Marschke, Stefanie, Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance. Weimar. 1998.
- Matt 1956:** Matt, Hansjakob von, Der Radierer Rudolf Meyer von Zürich, 1605 - 1638. mit einem kritischen Katalog seines druckgraphischen Werkes; 24 Abbildungen im Text und auf Tafeln. Immensee. 1956.
- Mauer 1998:** Mauer, Benedikt, Die Hauschronik des Elias Holl - Autobiographie eines Renaissancearchitekten? In: Schweikhart 1998, S. 193–201.
- Mayer 1928:** Mayer, August L., Die Gemälde der Sammlung Comtesse de la Beraudière. In: Pantheon 1, 1928, S. 275–283.
- Mayer 1996:** Mayer, Bernd M., Von Schongauer zu Rembrandt. Meisterwerke der Druckgraphik aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Städtische Galerie Altes Theater Ravensburg, 10. November 1996 bis 12. Januar 1997. Ostfildern (Ruit) bei Stuttgart. 1996.
- Mayer 2003:** Mayer, Bernd M.; Falk, Tilman; Fischer Pace, Ursula Verena, Europäische Meisterzeichnungen aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Ravensburg. 2003.
- Mazzetti 2011:** Mazzetti di Pietralata, Cecilia, Joachim von Sandrart (1606-1688). I disegni. Milano. 2011.
- McGrath 2016:** McGrath, Maeve, Daniel Neuberger the younger and Anna Felicitas Neuberger. The ceroplastic oeuvres 1621 - 1680 and 1650 - 1731. Regensburg. 2016.
- Medaković 1991:** Medaković, Dejan, Serbischer Barock. Sakrale Kunst im Donaauraum. Wien; Köln; Weimar. 1991.
- Meier 2004:** Meier, Esther, Joachim von Sandrarts 'LebensLauf'. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 31, 2004, S. 205–239.
- Meier 2011:** Meier, Esther, Joachim von Sandrart zwischen Stadt und Hof. In: Büttner 2011
- Meier 2012:** Meier, Esther, Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession. Regensburg. 2012.
- Melchior-Bonnet 2001:** Melchior-Bonnet, Sabine, The Mirror. A History. New York. 2001.

- Messerer 1962:** Messerer, Wilhelm, Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit. Regensburg. 1962.
- Metzger 2002:** Metzger, Christoph, Porträtmalerei in Schwaben 1500-1900. In: Kat. Ausstl. Oberschönenfeld 2002, S. 50–62.
- Metzler 2014:** Metzler, Sally, Bartholomäus Spranger. Imperial artist of Prague. New Haven. 2014.
- Meurer 2009:** Meurer, Susanne, Sandrart und seine Leser. Zur Rezeption der deutschen Akademie. In: Ebert-Schifferer 2009, S. 233–244.
- Meyer 1981:** Meyer, Conrad, Spiegel der Christen. Nutzliche Zeitbetrachtung. Faksimilieausgabe. Zürich. 1981.
- Meyer zur Capellen 2006:** Meyer zur Capellen, Jürg, Die virtus Raffaels. In: Poeschke 2006, S. 129–141.
- Michels 2001:** Michels, Annette, Lucas Kilian fecit: gezeichnete und gestochene Bilder des Augsburger Kupferstechers Lucas Kilian (1579 - 1637). In: Paas 2001, S. 41-54.
- Middelkoop 2011:** Middelkoop, Norbert, Jürgen Ovens in Amsterdam. In: Büttner 2011, S. 123–138.
- Möhle 1940:** Möhle, Hans, Adam Elsheimer. ein deutscher Malerpoet in Rom. Burg bei Magdeburg. 1940.
- Morsbach 1999:** Morsbach, Christiane, Die Genrebilder von Wolfgang Heimbach (um 1613 - nach 1678). Oldenburg. 1999.
- Morsbach 2002:** Morsbach, Christiane, Wolfgang Heimbach. In: Störtkuhl 2002, S. 213–224.
- Morsbach 2005:** Morsbach, Christiane, Simon Peter Tilmann (1601-1668) aus Bremen als Genremaler. In: Bergmann-Gaadt, Martina, „Es ist ein weites Feld“. Festschrift für Michael Bringmann zum 65. Geburtstag. Kunsthistorische Beiträge von Kollegen, Freunden und Schülern. Aachen. 2005, S. 87-124.
- Morsbach 2008:** Morsbach, Christiane, Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert. Weimar. 2008.
- Mortzfeld 1986:** Mortzfeld, Peter, Die Porträtsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. München; London (u.a.). 1986.
- Mortzfeld 1989:** Mortzfeld, Peter, Die Porträtsammlung der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. 1989.
- Möseneder 2009:** Möseneder, Karl, Paracelsus und die Bilder. Über Glauben, Magie und Astrologie im Reformationszeitalter. Tübingen. 2009.
- Müller 1966:** Müller, Wolfgang, Einleitung. In: Kat. Ausstl. Berlin 1966, S. 9–16.
- Müller 1970:** Müller, Wolfgang, Deutsche Malerei. In: Hubala, Erich, Die Kunst des 17. Jahrhunderts. Berlin. 1970, S. 195-198.
- Müller 1997:** Müller, Reimar, Zur Anthropologie der Spätantike. In: Sitzungsberichte der Leibnitz-Sozietät 18. 1997, S. 121–133.
- Müller 2006:** Müller, Christian, Hans Holbein d. J. - die Jahre in Basel 1515 - 1532. München. 2006.

- Müller 2010:** Müller, Matthias; Weschenfelder, Klaus; Böckem, Beate; Hansmann, Ruth, Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich. Berlin. 2010.
- Müller/Pfisterer 2011:** Müller, Jan-Dirk; Pfisterer, Ulrich, Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620). Berlin; Boston. 2011.
- Münch/Tacke 2015:** Münch, Birgit Ulrike; Tacke, Andreas (Hg. u.a.), Die Klage des Künstlers. Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800. Petersberg. 2015.
- Museum of Fine Arts, Boston 1997:** Museum of Fine Arts, Boston, Rogier van der Weyden, St. Luke drawing the virgin. Selected essays in context. Turnhout. 1997.
- Nagler 1835-1852:** Nagler, Georg Kasper (Hg.), Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc. Leipzig. 1835-1852.
- Nerdinger 1987:** Nerdinger, Eugen; Beck, Lisa, Dreihundert Jahre Schule für Gestaltung in Augsburg. Von der Reichsstädtischen Kunstakademie zum Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Augsburg. Augsburg. 1987.
- Nerdinger 2012:** Nerdinger, Winfried, Der Architekt: Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes. München. 2012.
- Neumann 1968:** Neumann, Jaromír, Peter Brandl. 1668-1735. Praha. 1968.
- Neumeyer 1964:** Neumeyer, Alfred, Der Blick aus dem Bild. Berlin. 1964.
- Nicolaisen 2000:** Nicolaisen, Jan; Seifertová, Hana, Georg Flegel, Vögel, 1637. Leipzig. 2000.
- Nieden 2002:** Nieden, Daniela, Matthäus Merian der Jüngere (1621-1687). Göttingen. 2002.
- Nieder 2002:** Nieder, Horst, Wilhelm Dilich (um 1571-1650). Zeichner, Schriftsteller und Kartograph in höfischem Dienst. Lemgo. 2002.
- Niewind 2017:** Niewind, Julia, "Ne ghe n'è un altro in tuta sta cità". Joseph Heintz d.J. und der venezianische Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts. In: Tacke/Herzog/Jeggle 2017, S. 191-206.
- Niewind 2017a:** Niewind, Julia, Joseph Heintz d. J. und die Zeremonien der Serenissima. Die venezianische Festkultur des 17. Jahrhunderts im Werk eines Augsburger Malers. Trier. 2017. https://tricat.uni-trier.de/primo-explore/fulldisplay?docid=TRI_ALEPH002256017&context=L&vid=TRI_UB_I&lang=de_DE&search_scope=TRI_ALL&adaptor=Local%20Search%20Engine&isFrbr=true&tab=default_tab&query=any,contains,Niewind&sortby=date&facet=frbrgroupid,include,2039249820&of fset=0 (zuletzt aufgerufen 23.09.2019)
- Noll 2005:** Noll, Thomas, Alexander der Grosse in der nachantiken bildenden Kunst. Mainz am Rhein. 2005.
- Nystad 1999:** Nystad, Saam, Der Goldhelm. In: Jahrbuch der Berliner Museen, 41, 1999, S. 245–250.
- Obermüller 1974:** Obermüller, Klara, Studien zur Melancholie in der barocken Lyrik: Andreas Gryphius, Paul Fleming, Johann Christian Guenther, Teildr. o.O. 1974.

- Oertel 1936:** Oertel, Robert, Ein Künstlerstammbuch vom Jahre 1616. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 57, 1936, S. 98–108.
- Oestreich 1989:** Oestreich, Gerhard, Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547-1606). Der Neustoizismus als politische Bewegung. Göttingen. 1989.
- Oexle 1998:** Oexle, Otto Gerhard; Hülsen-Esch, Andrea von, Die Repräsentation der Gruppen. Texte, Bilder, Objekte. Göttingen. 1998.
- Olbrich 1963:** Olbrich, Harald, Ein sowjetischer Beitrag zur Deutschen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts. Rezension von A.N. Isergina, Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. In russischer Sprache, Leningrad/Moskau 1960. In: Bildende Kunst, 1963, S. 386.
- Olin 2000:** Olin, Martin, Det Karolinska porträttet. Ideologi, ikonografi, identitet. Stockholm. 2000.
- Opitz 2015:** Opitz, Ursula, Philipp Uffenbach. Ein Frankfurter Maler um 1600. Berlin. 2015.
- Oszczanowski 1998:** Oszczanowski, Piotr, Between tradition and the avant-garde. In: Konečný 1998, S. 134–144.
- Oxele 1998:** Oexle, Otto Gerhard (Hg.), Die Repräsentation der Gruppen: Texte, Bilder, Objekte. Göttingen. 1998. (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 141).
- Paas 2001:** Paas, John Roger, Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit. Augsburg. 2001.
- Paas 2013:** Paas, John Roger; Biller, Josef H.; Hopp-Gantner, Maria-Luise, Gestochen in Augsburg. Forschungen und Beiträge zur Geschichte der Augsburger Druckgrafik. Augsburg; Bay. 2013.
- Panofsky/Saxl 1923:** Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz, Dürers "Melencolia I". eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig. 1923.
- Papenbrock 2001:** Papenbrock, Martin, Landschaften des Exils. Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler. Köln. 2001.
- Pauli 1930/31:** Pauli, Gustav, Ein neues Selbstbildnis von Jürgen Ovens in der Kunsthalle Hamburg. In: Nordelbingen 8, 1930/31, S. 243-47.
- Peltzer 1928:** Peltzer, Rudolf Arthur, Zu unserem Aufsatz über die Sammlung Beraudière. In: Pantheon, 1928, S. 374f.
- Peltzer 1937:** Peltzer, Rudolf Arthur, Christoph Paudiss und seine Tätigkeit in Freising. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F. 12.1937, S. 251-280.
- Penkert 1978:** Penkert, Sibylle, Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jh. Darmstadt. 1978.
- Peter-Raupp 1979:** Peter-Raupp, Hanna, Zum Thema „Kunst und Künstler“. In: Geissler 1979 II, S. 223–230.
- Petschar 2011:** Petschar, Hans, Die Porträtsammlung Kaiser Franz I. Zur Geschichte einer historischen Bildersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien. 2011.
- Pevsner 1986:** Pevsner, Nikolaus; Floerke, Roland, Die Geschichte der Kunstakademien. München. 1986.

- Pfeiff 1990:** Pfeiff, Ruprecht, Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes von der Antike bis zur Französischen Revolution. Münster. 1990.
- Pfisterer 1999:** Pfisterer, Ulrich, Phidias und Polyklet von Dante bis Vasari. Zu Nachruhm und künstlerischer Rezeption antiker Bildhauer in der Renaissance. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 26. 1999, S. 61-97.
- Pfisterer 2005:** Pfisterer, Ulrich; Rosen, Valeska von, Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart. 2005.
- Pfisterer 2006:** Pfisterer, Ulrich, Freundschaftsbilder - Liebesbilder. In: Appuhn-Radtke 2006, S. 239–259.
- Pfisterer 2010:** Pfisterer, Ulrich, Apelles im Norden. In: Müller 2010, S. 9–21.
- Pfisterer 2011:** Pfisterer, Ulrich (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart. 2011.
- Pigler 1954:** Pigler, Andor, Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. In: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 3/4, 1954, S. 215–234.
- Pigler 1974:** Pigler, Andor, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Budapest. 1974.
- Pilz 1977:** Pilz, Kurt, „Kilian, Lucas“. In: Neue Deutsche Biographie 11. 1977, S. 604.
- Plackinger 2015:** Plackinger, Andreas, Künstlerbilder. Inszenierung und Tradition im 19. Jahrhundert. München. 2015.
- Pleschinski 2014:** Pleschinski, Hans, Der Holzvulkan. Ein deutscher Festbrief. München. 2014.
- Plinius 1881-1882:** Plinius Secundus, Gaius, Naturalis historiae. Die Naturgeschichte. Ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen. Leipzig. 1881-1882.
- Pochat 2009:** Pochat, Götz, Kunst, Kultur, Ästhetik. Gesammelte Aufsätze. Wien; Berlin; Münster. 2009.
- Poeschke 1993:** Poeschke, Joachim, Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang. München. 1993.
- Poeschke 2006:** Poeschke, Joachim; Weigel, Thomas, Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Münster. 2006.
- Polleroß 1988:** Polleroß, Friedrich, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert. In: Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 18. Worms. 1988.
- Polleroß 1991:** Polleroß, Friedrich, Between typology and Psychology. The role of the identification portrait in updating Old Testament representations. In: Artibus et historiae. 12.1991, 24, S. 75-117.
- Polleroß 1995:** Polleroß, Friedrich, „Mas exemplar, que imitador de David“. Zur Funktion des Identifikationsporträts zwischen Tugendspiegel und Panegyrik. In: Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock, Bd. 1. (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 25). Wiesbaden. 1995, S. 229-245.
- Posselt 2012:** Posselt, Christina, "Nach diesem verließ unser H. von Sandrart das Contrafät-mahlen, und bliebe bey den großen Historien". In: Kat. Ausstl. Wolfenbüttel 2012, S. 43-52.

- Prange 2007:** Prange, Peter (Hg.), Deutsche Zeichnungen 1450-1800. Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle – Kupferstichkabinett. Köln. 2007.
- Prange 2008:** Prange, Peter, International und regional. In: Büttner 2008, S. 490–496.
- Priever 2008:** Priever, Andreas, Die 'causa' Merian. Streit im Chor der Frankfurter Barfüßerkirche. In: Bendlage 2008, S. 123–138.
- Prinz 1966:** Prinz, Wolfram, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568. Firenze. 1966.
- Prinz 1971:** Prinz, Wolfram, Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien. Band 1: Geschichte der Sammlung. mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten, und Dokumentenanhang. Berlin. 1971.
- Prinz 1973:** Prinz, Wolfram, The Four Philosophers of Rubens and the pseudo-Seneca in seventeenth-century painting, in: The art bulletin, 55 ,1973, S. 410-428
- Pruss 1974:** Pruss, Irina, Kunst des 17. Jahrhundert. Dresden; Moskau. 1974.
- Raupp 1978:** Raupp, Hans-Joachim, Musik im Atelier. In: Oud-Holland 92, 1978, S. 106–129.
- Raupp 1980:** Raupp, Hans-Joachim, Selbstbildnisse und Künstlerporträts – ihre Funktion und Bedeutung. In: Kat. Ausstl. Braunschweig 1980, S. 7-35.
- Raupp 1984:** Raupp, Hans-Joachim, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim; New York. 1984.
- Raupp 1993:** Raupp, Hans-Joachim, Der alte Künstler und das Alterswerk. In: Kat. Ausstl. Braunschweig 1993, S. 87–97.
- Raupp 1998:** Raupp, Hans-Joachim, Allegorische Selbstporträts und Selbstdarstellungen in der Graphik um 1600. In: Schweikhart 1998, S. 174–190.
- Raupp 2012:** Raupp, Hans-Joachim, Gerard ter Borchs "Demokrit" und "Heraklit", In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 73. Köln. 2012, S. 183-194.
- Rave 1960:** Rave, Paul Ortwin, Das Selbstbildnis des Johannes Gump in den Uffizien. In: Pantheon 18, München. 1960, S. 28–31.
- Reichert 2003:** Reichert, Klaus, Gelehrte Dichter. Zur Geschichte eines behaupteten Widerspruchs. In: Städtke, Klaus; Kray, Ralph (Hg.), Spielräume des auktorialen Diskurses. Berlin. 2003, S. 39-48.
- Renner/Schneider 2006:** Renner, Daniela; Schneider, Manfred (Hg.), Häutung. Lesearten des Marsyas-Mythos. Paderborn. 2006.
- Ried 1931:** Ried, Fritz (Hg.), Das Selbstbildnis. Berlin. 1931.
- Riether 1991:** Riether, Achim, Michael Herr, Matthäus Merian und Rudolf Meyer. Zur Beziehung dreier Künstlerkollegen. In: Kat. Ausstl. Metzingen 1991, S. 35–56.
- Riether 2002:** Riether, Achim; Meyer, Rudolf Theodor, Rudolf Meyer (1605-1638). Schweizer Zeichenkunst zwischen Spätmanierismus und Frühbarock: Katalog der Handzeichnungen. München. 2002.
- Riether 2003:** Riether, Achim, Rudolf Meyer (1605 - 1638). Ein Zürcher Zeichner zwischen Manierismus und Barock, Zürich 2003.

- Riewerts 1937:** Riewerts, Theodor, Gottfridt Müller und die Künstler in seinem Stammbuch. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 58, 1937, S. 195–204.
- Ripa 1644:** Ripa, Cesare, Iconologia, of, Uytbeeldingen des verstands. Amsterdam. 1644.
- Roettgen 1991:** Roettgen, Steffi, Deutsche Malerei - was ist das? In: Kat. Ausstl. Frankfurt 1991, S. 18–33.
- Roll 2007:** Roll, Carmen, Katalog der ausgestellten Werke von Christopher Paudiß. In: Kat. Ausstl. Freisinger 2007, S. 202-301.
- Roll 2014:** Roll, Carmen, Vom Ideal des pictor doctus. Von Höfischer Attitüde und bürgerlicher Wertvorstellung. Der Wandel des Künstlerbildnisses im 18. Jahrhundert, In: Kat. Ausstl. München 2014, S. 48-59.
- Rörer 1926:** Rörer, Hermann, Die Hamburgerischen Maler Otto Wagenfeld und Joachim Luhn und ihre Schule. Hamburg. 1926.
- Rossi 2003:** Rossi, Francesco, Fra' Galgario. Le seductioni del ritratto nel' 700 europeo. Milano. 2003.
- Roth 1981:** Roth, Hans, Von alter Zunftherrlichkeit. Rosenheim. 1981.
- Roth 2004:** Roth, Michael, Georg Flegel : die Aquarelle. München. 2003.
- Röttgen 1962:** Röttgen, Herwarth, Ein barockes Bild von Vergänglichkeit und Hoffnung. Zum Selbstbildnis Daniel Preisslers mit seiner Familie. In: Das Münster. 15.1962, S. 48-49.
- Rüffer 2014:** Rüffer, Jens, Werkprozess, Wahrnehmung, Interpretation. Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur. Berlin. 2014.
- Safarik 2001:** Safarik, Eduard A., Johann Kupezky (1666 - 1740). Ein Meister des Barockporträts, Rom 2001.
- Sander 2002:** Sander, Jochen, Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. künstlerische Selbstreflexion und Künstlerselbstbildnis im Kontext christlicher Ikonographie. In: Kat. Ausstl. München 2002, S. 70-81.
- Sandrart 1675/Kirchner 2012:** Sandrart, Joachim von, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hrsg. von T. Kirchner, A. Nova, C. Blüm, A. Schreurs und T. Wübbena, 2008–2012 <http://www.sandrart.net/de/>
- Sandrat 1683:** Sandrat, Joachim von, Academia nobilissimae artis pictoriae. Nürnberg. 1683.
- Saul 1994:** Saul, Norbert, Das Obentrautdenkmal in Seelze und sein Schöpfer Jeremias Sutel. In: Seelzer Geschichtsblätter 9, S. 33–38.
- Savoy 2011:** Savoy, Bénédicte, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen; mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon. Wien (u.a.). 2011.
- Schäfer 2009:** Schäfer, Bernd; AltSchäfer, Martina, Schwarze Kunst – Erfindung und Verbreitung der Mezzotintotechnik im deutschsprachigen Raum bis 1700. In: Kat. Ausstl. Mainz 2009, S. 91-164.

- Schaffroth 1898:** Schaffroth, J. G., Hans Jakob Dünz, der Chorweibel und Illustrator der Lochrödel (1617-1649). In: Neues Berner Taschenbuch, 4, 1898, S. 67–91.
- Schauerte 2012:** Schauerte, Thomas, "Lobreiche Wißenschaften". In: Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, S. 30–34.
- Scherp 1995:** Scherp, Astrid., Tobias Pock (1610-1683). Ein Wegbereiter der österreichischen Sakralmalerei im 17. Jahrhundert. Inauguraldissertation an der Universität Stuttgart, 1995.
- Scherp 1997:** Scherp, Astrid, Das Familienporträt des Wiener Barockmalers Tobias Pock, in: Sevcik 1999, S. 45-59.
- Schilling 1972:** Schilling, Heinz, Niederländische Exulanten im 16. Jahrhundert. Ihre Stellung im Sozialgefüge und im religiösen Leben. Gütersloh. 1972.
- Schlichtenmaier 1988:** Schlichtenmaier, Kuno, Studien zum Münchner Hofmaler Johann Andreas Wolff (1652 - 1716) unter besonderer Berücksichtigung seiner Handzeichnungen. o. O. 1988.
- Schlüter-Göttsche 1969:** Schlüter-Göttsche, Gertrud, Ein Beitrag zur Ovens-Forschung. In: Nordelbingen. Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. 38.1969, S. 87-98.
- Schlüter-Göttsche 1975:** Schlüter-Göttsche, Gertrud, Ist das Original des Porträts, das Jürgen Ovens (1623-1678) von seiner Frau Maria 1655 malte, nach Schloss Gottorf zurückgekehrt? Miscellen zu Repliken von Ovens' Bildnissen. In: Nordelbingen. Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. 44.1975, S. 64-69.
- Schlüter-Göttsche 1976:** Schlüter-Göttsche, Gertrud, Die Selbstbildnisse und Bildnisse von Jürgen Ovens (1623-1678). In: Nordelbingen, 45, 1976, S. 30–53.
- Schlüter-Göttsche 1978:** Schlüter-Göttsche, Gertrud, Jürgen Ovens. Ein schleswig-holsteinischer Barockmaler. Heide in Holstein. 1978.
- Schmidt 1919:** Schmidt, Harry, Der Hamburger Maler David Kindt. In: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 23, 1919, S. 25-51.
- Schmidt 1914:** Schmidt, Harry, Das Nachlass-Inventar des Malers Jürgen Ovens. In: Oud-Holland, 32, 1914, S. 29–49.
- Schmidt 1922:** Schmidt, Harry, Jürgen Ovens, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei im XVII. Jahrhundert. Kiel. 1922.
- Schmidt 1941:** Schmidt, Fritz, Der Kaufbeurer Maler Hans Ulrich Franck. In: Das schöne Allgäu (Kempten), 9. Jahrgang (1941), Heft 8.
- Schmidt 1968:** Schmidt, Diether, Ich war, ich bin ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Maler des 20. Jahrhunderts. Berlin. 1968.
- Schmidt 2003:** Schmidt, Olaf, "Callots fantastisch karikierte Blätter": Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns. Berlin. 2003, S. 23-25.
- Schmidt 2010:** Schmidt, Sebastian, "dan syn machten dy vürtefflichen künstler reich". Zur ursprünglichen Bestimmung von Albrecht Dürers Selbstbildnis im Pelzrock. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2010, S. 65–82.
- Schmitt 1998:** Schmitt, Lothar, Kunst und Künstler in der deutschsprachigen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Schweikhart 1998, S. 93–121.

Schmitz 1969: Schmitz, H.-Günther, Phantasie und Melancholie. Barocke Dichtung im Dienst der Diätetik, In: *Medizinhistorisches Journal*, Bd. 4, H. ¾. 1969. S. 210-230.

Schmitz 1976: Schmitz, H.-Günter, Das Melancholieproblem in Wissenschaft und Kunst der frühen Neuzeit, In: *Sudhoffs Archiv*, Bd. 60, H.2 (1976 2. Quartal). 1976, S. 135-162.

Schnabel 2003: Schnabel, Werner Wilhelm, Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts. Tübingen. 2003.

Schneider 1992: Schneider, Norbert, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst: 1420 - 1670. Köln. 1992.

Schoch/Mende/Scherbaum 2001: Schoch, Reiner; Mende, Matthias; Scherbaum, Anna, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. München. 2001.

Scholl 2004: Scholl, Dorothea, Von den \"Grottesken\" zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance. Münster. 2004.

Schreurs 2008a: Schreurs, Anna, »Das gnädige Schicksel erbarmete sich dieser Finsternis und ließe der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen« Joachim von Sandrart (1606–1688) – Künstler und Weltenbürger aus Frankfurt. In: *Forschung Frankfurt I*, 2008, S. 57–61.

Schreurs 2008b: Schreurs, Anna, Vorbild Elsheimer: Mondscheinlandschaft mit Amor und Venus pudica von Joachim von Sandrart. In: *Thielemann/Gronert 2008*, S. 221–239.

Schreurs 2009: Schreurs, Anna, Der "teutsche Apelles" malt die Götter Minerva und Saturn. In: *Ebert-Schifferer 2009*, S. 51–67.

Schreurs 2010a: Schreurs, Anna, Joachim von Sandrart, "den Kunstliebenden zu Dienste". In: *Kat. Ausstl. Wolfenbüttel 2012*, S. 21 - 31.

Schreurs 2010b: Schreurs, Anna, Von den „Vite“ Vasaris zu Sandrarts „Academie“: Künstler, Dichter und Gelehrte. In: *Burzer 2010*, S. 249–269.

Schuchhardt 1919: Schuchhardt, Carl, Die Hannoverschen Bildhauer der Renaissance. Hannover. 1919.

Schulz 1876: Schulz, Alwin, Die Breslauer Maler des 16. Jahrhunderts. In: *Grünhagen 1867*, S. 352–401.

Schulz 1882: Schulz, Alwin, Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler: (1500 – 1800). Breslau. 1882.

Schumann 1964: Schumann, Helmut, Der Scharfrichter. Seine Gestalt - seine Funktion. Kempten. 1964.

Schuster 1978: Schuster, Peter-Klaus, Theodor Fontane: Effi Briest. Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen. 1978. *Studien zur deutschen Literatur*, 55.

Schuster 1991: Schuster, Peter-Klaus, Malencolia I. Dürers Denkbild. 2 Bd. Berlin. 1991.

Schuster 1999: Schuster, Peter-Klaus, "Die Armut des Künstlers" und andere ikonographische Ambivalenzen. In: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 38, 1999, S. 221–236.

Schwarz 1992: Schwarz, Matthäus; Braunstein, Philippe; Guémy, Antoine, Un banquier mis à nu. Paris. 1992.

Schwarz 2002: Schwarz, Christiane, Das Album Amicorum als Ort für Produktion und Rezeption von Emblemen. Überlegungen zu drei Stammbüchern (1639 - 1652) der Familie Maior aus Breslau. In: Harms 2002, S. 907–929.

Schweikhart 1992: Schweikhart, Gunter, Boccaccios De claris mulieribus und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert. In: Winner/ Bättschmann 1992, S. 113–136.

Schweikhart 1993: Schweikhart, Gunter, Das Selbstbildnis im 15. Jahrhundert. In: Poeschke 1993, S. 11–39.

Schweikhart 1993a: Schweikhart, Gunter, Künstler als Gelehrte. Selbstdarstellungen in der Malerei des 16. Jahrhunderts. In: Güthlein 1993, S. 18.

Schweikhart 1998: Schweikhart, Gunter, Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance. Köln. 1998.

Schweikhart 1999: Schweikhart, Gunter, Vom Signaturenbildnis zum autonomen Selbstporträt. In: Arnold 1999, S. 165–187.

Schwinges 2010: Schwinges, Rainer Christoph, Fashion and clothing in Late Medieval Europe. Basel. 2010.

Secker 1924: Secker, Hans, Der Danziger Maler Johann Krieg. In: Repetitorium für Kunstwissenschaft, 4, 1924, S. 259–273.

Seidenberg 1963: Seidenberg, Margot, Drei Berner Bildnisse von David Sulzer und Johann Dünz. In: Jahrbuch des Berner Historischen Museums in Bern, XLIII und XLIV, Bern. 1963/1964, S. 246–260.

Seifertová 2000: Seifertová, Hana, zur Neuerwerbung der "Vögel" von Georg Flegel. In: Nicolaisen 2000, S. 49–58.

Sello 1988: Sello, Gottfried, Malerinnen aus fünf Jahrhunderten. Hamburg. 1988.

Sepp 2016: Sepp, Hans Rainer, Autoporträt – die Suche nach dem Selbst. In: Kuhn 2016, S. 23-39.

Ševčík 1997: Ševčík, Anja K., Tobias Pock. Vlastní podobizna s rodinou = Tobias Pock. Praha. 1997.

Ševčík 1999: Ševčík, Anja K., Vlastni podobizana s rodinou. Selbstporträt im Familienkreis. Praha. 1997.

Ševčík 1999a: Ševčík, Anja, Familie und Künstlertum im Spiegel des Selbstporträts. Anmerkungen zu einem Selbstbildnistypus, in: Ševčík 1999, S. 22-32.

Sichelstiel 2012: Sichelstiel, Ludwig, Die Künstlerfamilie Prießler. In: Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, S. 70–81.

Sjöblom 1947: Sjöblom, Axel, David Klöcker Ehrenstrahl. Malmö. 1947.

Slavich 1990: Slavich, Paola (Hg.), Pinacoteca di Brera. Scuola veneta. Mailand. 1990.

Smeyers 1991: Smeyers, Maurits, Jan van Eyck, "Pictor Doctus". In: Onze Alma Mater, 45, 1991, S. 305-333.

Smith 1994: Smith, Pamela H., The business of alchemy. Science and culture in the Holy Roman Empire. Princeton, N.J. 1994.

- Söll-Tauchert 2010:** Söll-Tauchert, Sabine, Hans Baldung Grien (1484/85-1545). Selbstbildnis und Selbstinszenierung. Köln. 2010.
- Speich 1984:** Speich, Klaus, Die Künstlerfamilie Dünz aus Brugg. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Barockzeit im reformierten Stand Bern. Brugg. 1984.
- Sperl 2011:** Sperl, Alexander, Das Bild des Gelehrten. Europäische Ideen- und Wissenschaftsgeschichte im Spiegel des Gelehrtenporträts. In: Petschar 2011, S. 185–227.
- Sponsel 1896:** Sponsel, Jean Louis, Sandrarts Teutsche Akademie. Dresden. 1896.
- Stadler 2006:** Stadler, Ulrich, Vom Liebhaber der Wissenschaft zum Meister in der Kunst. In: Arburg 2006, S. 19–35.
- Stewart 1983:** Stewart, J. Douglas, Sir Godfrey Kneller and the English Baroque portrait. Oxford. 1983.
- Stoichita 1998:** Stoichita, Victor I.; Jatho, Heinz, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München. 1998.
- Stolárová 2010:** Stolárová, Lenka; Vlnas, Vít, Karel Škréta 1610-1674. His work and his era. Prague. 2010.
- Störtkuhl 2002:** Störtkuhl, Beate, Hansesstadt, Residenz, Industriestandort. Beiträge der 7. Tagung des Arbeitskreises Deutscher und Polnischer Kunsthistoriker in Oldenburg, 27. - 30. September 2000. München. 2002.
- Ströle Jegge 1999:** Ströle Jegge, Ingeborg, Totentanz und Obrigkeit: illustrierte Erbauungsliteratur von Conrad Meyer im Kontext reformierter Bilderfeindlichkeit im Zürich des 17. Jahrhunderts. Frankfurt am Main. 1999.
- Strübin Rindisbacher 2002:** Strübin Rindisbacher, Johanna, Daniel Heintz. Architekt, Ingenieur und Bildhauer im 16. Jahrhundert. Bern. 2002.
- Stuhr 1981:** Stuhr, Michael, Deutsche Malerei des Barock. Leipzig. 1981.
- Suckale 2005:** Suckale, Robert, Dumont. Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute. Köln. 2005.
- Sumowski 1979-1992:** Sumowski, Werner, Drawings of the Rembrandt school. New York. Bd. 1-10. 1979-1992.
- Sumowski 1983:** Sumowski, Werner, Gemälde der Rembrandt-Schüler. Bd. 1-5. 1983.
- Sumowski 1995:** Sumowski, Werner, "The artist in despair". A new drawing by Adam Elsheimer. In: Master drawings, 33, New York. 1995, S. 152–156.
- Suzuki 1996:** Suzuki, Yoko, Studien zu Künstlerporträts der Maler und Bildhauer in der venetischen und venezianischen Kunst der Renaissance. Von Andrea Mantegna bis Palma il Giovane. Münster. 1996.
- Szymański 1965:** Szymański, Stanisław, Martino Teofilo Polacco (Marcin Teofilowicz), pittore. (1570 - 1639). Trento. 1965.
- Tacke 1995:** Tacke, Andreas, Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Mainz. 1995.
- Tacke 1997:** Tacke, Andreas, Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 51, Berlin. 1997, S. 43–70.

Tacke 1998: Tacke, Andreas, „Der Kunst-Feind Mars“. Die Auswirkungen des Krieges auf Kunst und Künstler nach Sandrarts „Teutscher Academie“. In: Kat. Ausstl. Münster 1998, S. 245–252.

Tacke 1999: Tacke, Andreas, Vom Handwerker zum Künstler: Thesen zu den Anfängen der deutschen Akademien nach dem westfälischen Frieden. In: Thuillier 1999, S. 319-334.

Tacke 2001a: Tacke, Andreas, „Wenn Sie meinen Rat hören wollen, meine Herren, ...“: zu Antiken, Abgüssen und weiblichen Aktmodellen in nordalpinen Akademien und Künstlerwerkstätten des 17. Jahrhunderts. In: Eschenburg 2001, S. 55–70.

Tacke 2001b: Tacke, Andreas, Der Künstler über sich im Dreißigjährigen Krieg: Überlegungen zur Bildlichkeit von Selbstwahrnehmung in der Frühen Neuzeit. In: Garber 2001, S. 999–1041.

Tacke 2001c: Tacke, Andreas, Malerei des 17. Jahrhunderts in Deutschland. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 6,2001, S. 27–40.

Tacke 2001d: Tacke, Andreas; Ludwig, Heidrun; Timann, Ursula, „Der Mahler Ordnung und Gebräuch in Nürnberg“. Die Nürnberger Maler(zunft)bücher ergänzt durch weitere Quellen, Genealogien und Viten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. München. 2001.

Tacke 2002: Tacke, Andreas, "Raths-Herren, Geschlechter und Kaufleuthe". In: Kat. Ausstl. Friedrichshafen 2002, S. 140–149.

Tacke 2003: Tacke, Andreas, Valentin Wagners Gesellenwanderung. Grundlagen und Voraussetzungen nach der Dresdner und den Deutschen Malerordnungen. In: Gräf 2003, S. 25-38.

Tacke 2005: Tacke, Andreas, Italiensehnsucht und Akademiegedanke. Das Basler Familienporträt Matthäus Merian des Jüngeren. In: Wolters 2005, S. 73–83.

Tacke 2012a: Tacke, Andreas, "Was Nürnberg nicht selbst zeugte, kam von allen Orten dahin". In: Kat. Ausstl. Nürnberg 2012, S. 42–57.

Tacke 2012b: Tacke, Andreas, "worzu die Academien dienen". In: Kat. Ausstl. Wolfenbüttel 2012, S. 101 – 111.

Tacke 2018: Tacke, Andreas (Hg.), Statuta pictorum. kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnung im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches. Petersberg. 2018.

Tacke/Heintz 2011: Tacke, Andreas; Heinz, Stefan, Menschenbilder. Beiträge zur altdeutschen Kunst. Petersberg. 2011.

Tacke/Irsigler 2011: Tacke, Andreas; Irsigler, Franz, Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Darmstadt. 2011.

Tacke/Timann 2014: Tacke, Andreas; Timann, Ursula, Echte Nürnberger? Zugewanderte Künstler als Malerlehrlinge, Gesellen beziehungsweise Meister. In: Korn, Brigitte; Diefenbacher, Michael; Zahlaus, Steven M. (Hg.), Von nah und fern. Zuwanderer in die Reichsstadt Nürnberg (Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg; 4). Begleitband zur Ausstellung Stadtmuseum Fembohaus 29.03.–10.08.2014. Petersberg. 2014, S. 47–54.

Tacke/Fachbach/Müller 2017: Tacke, Andreas; Fachbach, Jens; Müller, Matthias (Hg.), Hofkünstler und Hofhandwerker in deutschsprachigen Residenzstädten der Vormoderne. Petersberg. 2017.

Tacke/Herzog/Jeggle 2017: Tacke, Andreas; Herzog, Markwart; Jeggle, Christof (u.a. Hg.), Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof. Prozesse der Preisbildung in der europäischen Vormoderne. Petersberg. 2017.

Tasch 1999: Tasch, Stephanie Goda, Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds. Weimar. 1999.

ThB: Thieme, Ulrich, Becker, Felix (Hg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig. 1907-1950.

Thiel 1976: Thiel, Pieter J. J. van (Hg.), All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. a completely illustrated catalogue. Amsterdam. 1976.

Thielemann 2008: Thielemann, Andreas, Klage - Klugheit - Standhaftigkeit. Künstleroptik von Vitruv und Alberti bis Elsheimer und Poussin. In: Thielemann/Gronert 2008, S. S. 15-50.

Thielemann/Gronert 2008: Thielemann, Andreas; Gronert, Stefan, Adam Elsheimer in Rom. Werk - Kontext - Wirkung: Akten des Internationalen Studententages der Bibliotheca Hertziana, Rom, 26. - 27. Februar 2004. München. 2008.

Thimann 2007: Thimann, Michael, Gedächtnis und Bild-Kunst. Die Ordnung des Künstlerwissens in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie. Freiburg i. Br. 2007.

Thimann 2008: Thimann, Michael, »Ein lieblicher betrug der Augen«. Die Deutsche Malerei zwischen 1600 und 1750. In: Büttner 2008, S. 514–523.

Thimann 2011: Thimann, Michael, Decorum. In: Pfisterer 2011, S. 84-[88].

Thöne 1940: Thöne, Friedrich, Freisingers Zeichnungen. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 7, 1940, S. 39–63.

Thuillier 1999: Thuillier, Jacques (Hg.), 1648: paix de Westphalie, l'art entre la guerre et la paix; actes du colloque organisé par le Westfälisches Landesmuseum le 19 novembre 1998 à Münster et à Osnabrück et le Service Culturel du Musée du Louvre les 20 et 21 novembre 1998 à Paris. Klincksieck. 2000. (Conférences et colloques / Louvre).

Thullier 1998: Thuillier, Jacques, Der Dreißigjährige Krieg und die Künste. In: Kat. Ausstl. Münster 1998, S. 14–28.

Trabant 2003: Trabant, Jürgen, Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens. München. 2003.

Trauth 2009: Trauth, Nina, Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock. (Kunstwissenschaftliche Studien; 157). Berlin. 2009.

Trenschel 1968: Trenschel, Hans-Peter, Die Bildnisse im Bernischen Historischen Museum. In: Jahrbuch des Berner Historischen Museums in Bern (45. und 46. Jahrgang), Bern. 1968, S. 73–185.

Trepesch 2006: Trepesch, Christof, Das Schaezlerpalais und die Deutsche Barockgalerie. Augsburg. 2006.

Trümper 2011: Trümper, Timo, Jacob Weyer (1623-1670) und die Hamburger Malerei im Kontext der niederländischen Kunst. In: Büttner 2011, S. 91-102.

- Trümper 2012:** Trümper, Timo, Der Hamburger Maler und Zeichner Jacob Weyer (1623-1670). Petersberg. 2012.
- Tümpel 1971:** Tümpel, Christian, Ikonographische Beiträge zu Rembrandt. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 16. 1971, S. 20-38.
- Tutsch 1995:** Tutsch, Claudia, "Man muß ihnen wie seinem Freund, bekannt geworden seyn...". Zum Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Anton von Maron. Mainz. 1995.
- Tylicki 2001:** Tylicki, Jacek, Manierismusrezeption in Malerei und Zeichnung Breslaus und einiger preußischer Städte. In: Langer 2001, S. 185–197.
- Ufer 2008:** Ufer, Ulrich, Welthandelszentrum Amsterdam. Globale Dynamik und modernes Leben im 17. Jahrhundert. Köln. 2008.
- Valentin 2017:** Valentin, Elke, Das Aufschreibbuch des Stuttgarter Hofmalers Georg Nikoluas List (1610-1685) – „ein landkindr, der die burgerlichen Beschwerden...leydet“. In: Tacke/Fachbach/Müller 2017, S. 201-215.
- Valerius 2010:** Valerius, Gudrun, Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648 - 1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder. Norderstedt. 2010.
- Valerius 2010a:** Valerius, Gudrun, Die "Académie de Saint-Luc" als Rivalin der "Académie Royale de Peinture et Sculpture". In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 73 (2010), H. 1, München; Berlin (u.a.). 2010, S. 115-126.
- Vignau-Wilberg 1997:** Vignau-Wilberg, Thea, Pictor doctus: Drawing and the Theory of art around 1600. In: Fučíková 1997, S. 179–188.
- Vlieghe 1987:** Vlieghe, Hans, Rubens portraits of identified sitters painted in Antwerp. London. 1987.
- Vogtherr 2003:** Vogtherr, Christoph Martin, Gemälde aus der Sammlung des Prinzen Heinrich von Preussen in Bordeaux. In: Jahrbuch / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 4, Berlin. 2003, S. 105–111.
- Völker 1978:** Völker, Ludwig, Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltz bis Benn. München. 1978.
- Völlnagel 2008:** Völlnagel, Jörg; Wullen, Moritz; Schuster, Peter-Klaus, Unsterblich! Der Kult des Künstlers. München; Berlin. 2008.
- Wackernagel 1895:** Wackernagel, Rudolf, Selbstbiographie des jungen Matthäus Merian. In: Basler Jahrbuch 1895, S. 227-244.
- Waetzold 1966:** Waetzoldt, Stephan, Vorwort. In: Kat. Ausstl. Berlin 1966, S.7-8.
- Wagner 1969:** Wagner, Gretel, Ein Stammbuchblatt von Johann Krieg. In: Berliner Museen, 19, Berlin. 1969, S. 76–78.
- Walch 1999:** Walch, Peter, Angelika Kauffmanns Deckengemälde für die Royal Academy in London. In: Kat. Ausstl. Düsseldorf 1999, S. 69–72.
- Waldmann 1995:** Waldmann, Susann, Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei. Frankfurt am Main. 1995.
- Warda 2011:** Warda, Susanne, Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Köln. 2011.
- Warnke 1985:** Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln. 1985.

- Warnke 1991:** Warnke, Martin, Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte. In: Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung. Wiesbaden. 1991, S. 1207–1223.
- Warnke 1996:** Warnke, Martin, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln. 1996.
- Waser 1913:** Waser, Maria, Die Geschichte der Anna Waser. Ein Roman aus der Wende des 17. Jahrhunderts. Stuttgart; Berlin. 1913.
- Watanabe-O' Kelly 1978:** Watanabe-O' Kelly, Helen, Melancholie und die melancholische Landschaft im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1978.
- Ważbiński 1989:** Ważbiński, Zygmunt, St Luke of Bavaria by Engelhard de Pee. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 52, 1989, S. 240–245.
- Weber 1975:** Weber, Bruno. Züricher Künstler im Selbstporträt. Unbekannte Zeichnungen aus der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich. In: Turicum, 6, Nr.4, 1975.
- Weber 1990:** Weber, Wolfgang, Im Kampf mit Saturn. Zur Bedeutung der Melancholie im anthropologischen Modernisierungsprozess des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für historische Forschung, Vol. 17, No. 2. 1990, S. 155-192.
- Weber 2002:** Weber, Matthias, Die Reichspolizeiordnungen von 1530, 1548 und 1577. Historische Einführung und Edition. Frankfurt am Main. 2002.
- Weber 2006:** Weber, Gregor J. M., Ein Steiler Aufstieg - einige Aspekte der Nobilitierung der Malerei um 1700. In: Kat. Ausstl. Köln 2006, S. 51–60.
- Wegmann 2017:** Wegmann, Susanne, Der selbstbewusste Maler. Lucas Cranach der Ältere im Selbstbildnis. In: Heydenreich, Gunar; Görres, Daniel; Wismer, Beat (Hg.): Lucas Cranach der Ältere. München. 2017, S. [20]-27.
- Weisz 1949:** Weisz, Leo, Die Werdmüller. Schicksale eines alten Zürcher Geschlechtes. 3 Bde. Zürich. 1949.
- Wendehorst 1989:** Wendehorst, Alfred, Das Bistum Würzburg. Berlin (u.a.). 1989.
- Westermann 2004:** Westermann, Mariët, Playing the market. The artist as agent in the Dutch Golden Age. In: Bakoš 2004, S. 93-105.
- Wetering 1999:** Wetering, Ernst van de, Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts. In: Kat. Ausstl. Stuttgart 1999, S. 8–37.
- White 1999:** White, Christopher (Hg.), Rembrandts Selbstbildnisse. (aus Anlaß der Ausstellung Rembrandts Selbstbildnisse, organisiert durch The National Gallery in London). Stuttgart. 1999.
- Widmer 1978:** Widmer, Sigmund, Zürich eine Kulturgeschichte, Bd. 6: Ein Puritaner im Barock. Zürich; München. 1978.
- Wiemers 1996:** Wiemers, Michael, Bildform und Werkgenese. Studien zur zeichnerischen Bildvorbereitung in der italienischen Malerei zwischen 1450 und 1490. München. 1996.
- Wiesemann 2014:** Wiesemann, Marjorie, Die späten Selbstbildnisse. In: Kat. Ausstl. Amsterdam 2014, S. 36–55.

Winkel 2006: Winkel, Marieke de, Fashion and fancy. Dress and meaning in Rembrandt's paintings. Amsterdam. 2006.

Winckelmann 1671/1977: Winckelmann, Johann Just, Oldenburgische Friedens- und der benachbarten Örter Kriegshandlungen. eine wahrhafte Beschreibung der Grafschaften Oldenburg und Delmenhorst, Herschaften, Jhever und Knipphausen, Statt- und Butjadinger- und würden Landen. 1671/1977.

Winner 1957: Winner, Matthias, Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen. Köln. 1957 [Ersch. 1959].

Winner 1962: Winner, Matthias, Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets \"Allegorie reelle\" und der Tradition. In: Jahrbuch der Berliner Museen 4, Berlin. 1962, S. 150–185.

Winner 2006: Winner, Matthias, Das \"O\" von Lorenzo Lotto und Parmigianinos Selbstbildnis im Konvexspiegel. In: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertzian 36, 2006, S. 93–116.

Winner 2009: Winner, Matthias, Ex ungue leonem. Eine kunsttheoretische Vignette in Sandrarts Teutscher Academie. In: Ebert-Schifferer 2009, S. 193–209.

Winner/Bätschmann 1992: Winner, Matthias; Bätschmann, Oskar, Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom, 1989. Weinheim. 1992.

Wishnevsky 1967: Wishnevsky, Rose, Studien zum \"portrait historié\" in den Niederlanden. 1967.

Wittig 2004: Wittig, Holger, Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum. Band 1: Das Schloss und die Sammlungsbauten. Norderstedt. 2004.

Wittkower 1963: Wittkower, Rudolf; Wittkower, Margot, Born under Saturn. the character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution. London. 1963.

Wohlgemut 2001: Wohlgemuth, Matthias; Fehlmann, Marc; Zelger, Franz, \"Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann\". Festschrift für Franz Zelger. Zürich. 2001.

Wolf 1844: Wolf, Joseph Heinrich, Allgemeine bayerische Chronik oder Geschichts-Jahrbücher: mit bes. Beziehung auf d. 19. Jh. E. Monatsschr. f. alle Stände. 1844.

Wolf 1990: Wolf, Gerhard, Salus populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter. Weinheim. 1990.

Wolf 2004: Wolf, Werner, Mise en Abyme. In: Nünning, Ansgar (Hg.), Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart. 2004, S. 34ff.

Wolters 2005: Wolters, Wolfgang; Gaier, Martin; Nicolai, Bernd; Weddigen, Tristan, Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag = Lo sguardo incorruttibile: studi di storia dell'arte in onore di Wolfgang Wolters in occasione del settantesimo compleanno. Trier. 2005.

Woods-Marsden 1998: Woods-Marsden, Joanna, Renaissance self-portraiture. The visual construction of identity and the social status of the artist. New Haven. 1998.

Wouk 2014: Wouk, Edward H., Humanae societati necessaria. In: Lombaerde 2014, S. 89–125.

Wüthrich 1971: Wüthrich, Lucas Heinrich, Schweizerische Portraitkunst. Von der Renaissance bis zum Klassizismus. Bern. 1971.

Wüthrich 2007: Wüthrich, Lucas Heinrich, Matthäus Merian d. Ä.. eine Biographie. Hamburg. 2007.

Zeeb 2011: Zeeb, Reiner, Johann Ulrich Mayr (1630-1704) in seinen Augsburger und Nürnberger Selbstbildnissen und Mayrs Bildniskunst. (unter Berücksichtigung der italienischen Kunsttheorie). In: Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben, 103, 2011, S. 187–219.

Zeeb 2017: Zeeb, Reiner, Zwischen Decorum, Realistik und Kunsttheorie. Porträtstrategien des Rembrandtschülers Johann Ulrich Mayr. In: Kunstrevolution und Form. 2017, S. 79-107.

Zimmer 1971: Zimmer, Jürgen, Joseph Heintz der Ältere als Maler. Weissenhorn. 1971.

Zimmer 1985: Zimmer, Jürgen, Joseph Heintz als Architekt. In: Kat. Ausstl. Augsburg 1985, S. 98-118.

Zimmer 1988: Zimmer, Jürgen, Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente. München. 1988.

Zimmer 2005: Zimmer, Jürgen, Joseph Heintz il Giovane disegnatore. In: Studi trentini di scienze storiche. Sezione 2, 83/84, 2005, S. 85–111.

Zimmermann 1959: Zimmermann, Helmut, Hannoversche Bildhauer zwischen 1550 und 1750. Eine genealogische Studie. Sonderdruck aus: Hannoversche Geschichtsblätter, Neue Folge, Bd. 12, Heft ¾. 1959, S. 261-358.

Zitzlsperger 2008: Zitzlsperger, Philipp, Kleidung, Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin. 2008.

Zitzlsperger 2010: Zitzlsperger, Philipp, Kleidung im Bild - zur Ikonologie dargestellter Gewandung. In: Zitzlsperger, Philipp (Hg.), Kleidung im Bild. Berlin (u.a.). 2010, S. 7-10 (Textile studies: 1).

Zöllner 2002: Zöllner, Frank, Vasari, Condivi und Michelangelos Sixtinische Decke. Passion und Triumph des Ausdruckskünstlers. In: Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Gesehen von Giorgio Vasari und Ascanio Condivi. Freiburg im Breisgau. 2002 (Rombach Wissenschaften, Quelle zur Kunst, Bd. 17)

Zottmann 1913: Zottmann, Ludwig, Der Brüsseler Maler Engelhard de Pee als Porträtist am Hofe Herzog Wilhelm V. und Maximilian I. In: Altbayerische Monatszeitschrift, 7, 1913, S. 6–12.

Lebenslauf von Sarah Babin,

geb. am 27.01.1986, in Frechen, Köln

Seit 2/2018	Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Gemäldegalerie am Herzog Anton Ulrich-Museum
Von 2/2016 bis 1/2018	Wissenschaftliche Volontärin der Gemäldegalerie am Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig
Von 12/2012 bis 05/2015	wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für Kunstgeschichte (mit besonderem Schwerpunkt Frühe Neuzeit) an der Universität Trier
von 10/2012 bis 06/2016	Promotion: „Das deutsche Selbstbildnis im 17. Jahrhunderts.“ (Arbeitstitel) im Projekt 'artifex' der Universität Trier, geleitet von Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke
2005-2012	Studium der Kunstgeschichte (M.A.) an der Universität Augsburg (Nebenfächer: Klassische Archäologie, Neuere u. Neueste Geschichte)
01/ bis 06/2010	wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Bayerischen Landesausstellung 2010 <i>Bayern und Italien: „Künstlich auf welsch und deutsch“</i>
2009-2012	Teilnahme an dem Projekt „Studenten führen Studenten“ (Leiter Dr. Stefan Hartmann), Augsburg
SoSe 2009	Tutorenstelle an der Universität Augsburg für die Exkursion des Lehrstuhls Kunstgeschichte nach Rom (Leitung Prof. Dr. Thomas Raff, Dr. Andrea Worm)
WiSe 2008/09	Mitarbeit an der Erstellung eines Kulturpfads für die Bayrische Landesausstellung 2010 im Rahmen eines Seminars der Fachrichtung Didaktik der Geschichte und des Hauses der Bayerischen Geschichte (aus finanziellen Gründen nicht verwirklicht)
08/ bis 12/ 2008	Praktikum bei den Kunstsammlungen und Museen Augsburg u.a. für die Ausstellung <i>Entdeckungen. Malerei des 19. Jahrhunderts</i>
2008-2012	Museumsführerin bei den Kunstsammlungen und Museen Augsburg: Führungen durch die <i>Deutsche Barockgalerie</i> , durch Sonderausstellungen des Hauses und durch die <i>Staatgalerie Alte Meister</i> in der Katharinenkirche, sowie Themenführungen zu einzelnen Ausstellungen und Veranstaltungen der <i>Regio Augsburg</i> ; Museumsführerin im TIM (Textilmuseum) Augsburg

Abbildungsverzeichnis

A) Selbstbildnisse von Künstlern

Abb.1



Salomon Adler (1630-1709), Selbstbildnis mit orientalischem Hut, circa 1660, Öl auf Leinwand, 101 x 88 cm, Florenz, Museo Stefano Bardini.

Fotonachweis: Wikipedia Commons

Abb. 2



Salomon Adler (1630-1691), Selbstbildnis, um 1660, Öl auf Leinwand,
103,5 x 134,5 cm, Verbleib unbekannt.
Fotonachweis: http://www.anja-ritter-kunsthandel.de/de/archiv.html?detail_id=190 (zuletzt 26.09.2019)

Abb.3



Salomon Adler (1630-1691), Selbstporträt, um 1690, Öl auf Leinwand,
121 x 95 cm, Budapest, Museum of Fine Arts Budapest, Inv. Nr. 1986
Fotonachweis: © Szépművészeti Múzeum - Museum of Fine Arts
Budapest 2019

Abb. 4



Salomon Adler (1630-1691), Selbstbildnis um 1680-90, Öl auf Leinwand, 111 x 83 cm,
Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv. Nr. Reg. Cron. 832.
Fotonachweis: Kat. Mus Mailand 1989, S. 174.

Abb. 5



Salomon Adler (1630-1691), Selbstbildnis, um 1690, Öl auf Leinwand, 74 x 59 cm, Crema, Palazzo Terni de Gregory, Collezione Terni di Gregory.
Fotonachweis: Kat. Ausstl. Bergamo 2003, S. 159.



Christoph Ludwig Agricola (1665-1724), Selbstbildnis, um 1690, Öl auf
Leinwand, 41 x 35 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
Braunschweig, Inv. Nr.1002.

Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig



Johann Azelt (Azold, Atzelt) (1654-1692), Selbstbildnis, Kupferstich, 13,3x 9,7 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), Inventar-Nr. MP 1077, Kapsel-Nr. 15.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 8



Johann Wilhelm Baur (1607-1642), Selbstbildnis, 1637, Radierung, 10,5 x 14 cm,
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, JWBaur AB 3.25, Inv. Nr. ZL 99/7691.
Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

Abb. 9



Peter Jan Brandl (1668-1735), Selbstbildnis, um 1697, Öl auf Leinwand, 73 x 55 cm, Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. O 18923 (Leihgabe aus der Sammlung Lobowicz).

Fotonachweis: Safarik 2001, S. 185.



Barthel Conrad (1575-1616), Stammbuchblatt mit Selbstbildnis als Maler von Merkur, Venus und Amor, um 1600, Feder in Schwarz und Grau laviert auf Papier, 148, x 9,7 cm, Privatsammlung.
Fotonachweis: Privatsammlung



**Engelhard de Pee (um 1540/50-1605), Selbstbildnis an der Staffelei, 1601, Öl auf Leinwand, 105 x 92,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München, Inv. Nr. 41.
Fotonachweis: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.**

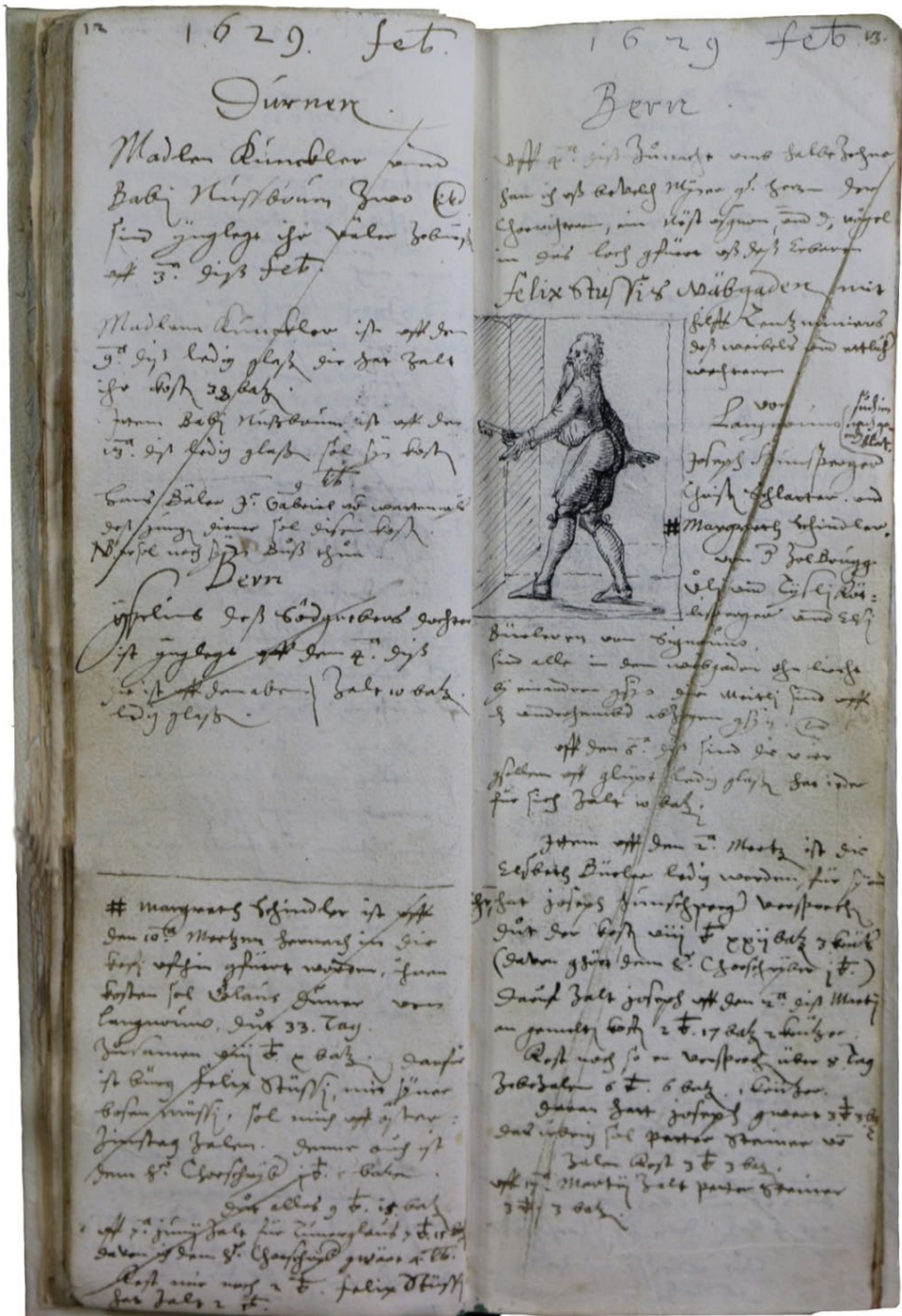


Johann de Pay d. J. (1609-1660), Selbstbildnis, 1649, Öl auf Leinwand,
87,5 x 74,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Alte Pinakothek
München,
Inv.- Nr. 4844.

Fotonachweis: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Andreas Dotter, Selbstbildnis, 1647, Feder auf Papier, laviert, aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 137321, Folio 111.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Hans Jakob I Dünz (1574/79-1649), Selbstbildnis-Karikatur als 'Gefangenenwart', 1629, Feder, Lochrodel-Eintrag vom 4. Februar 1629, Bern, Staatsarchiv, Loch-Rodel, 1628 – 1633, Inv. Nr. B IX 593, Folio 13.

Fotonachweis: Staatsarchiv Bern.

Abb. 15



Johannes Dünz (1645-1736), Selbstbildnis vor der Staffelei, 1695, Öl auf Holz,
28,2 x 23 cm (oval), Bern, Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 38556 .
Fotonachweis: Bernisches Historisches Museum, Bern. Foto: Stefan Rebsamen

Abb. 16:



David Klöcker von Ehrenstrahl (1628-1698), Selbstbildnis, 1690, 81 x 63 cm,
Stockholm, Schloss Gripsholm, Inv. Nr. 971 .
Fotonachweis: Wikimedia Commons

Abb. 17



David Klöcker von Ehrenstrahl (1628-1698), Selbstbildnis mit Allegorien, 1691, Öl auf Leinwand, 171 x 145 cm, Stockholm, Schwedisches Nationalmuseum, Inv. Nr. NM 949.
Fotonachweis: Wikimedia Commons



David Klöcker von Ehrenstrahl (1628-1698), Selbstporträt, schwarze und rote Kreide, 18 x 14 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. NMH 159/1891.

Fotonachweis: Schwedischen Nationalmuseums, Stockholm.



Adam Elsheimer (1578-1610), Der in Armut verzweifelnde Künstler, um 1603,
Feder in Braun, 18,1x19,4 cm, München, Staatliche Graphische
Sammlung, Inv. Nr. 1996:28Z.

Fotonachweis: © Staatliche Graphische Sammlung München



Adam Elsheimer (1578-1610), Selbstporträt, um 1606/07, Öl auf Leinwand,
63,7 x 48 cm, Florence, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1784.
Fotonachweis: bpk/Scala – courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali

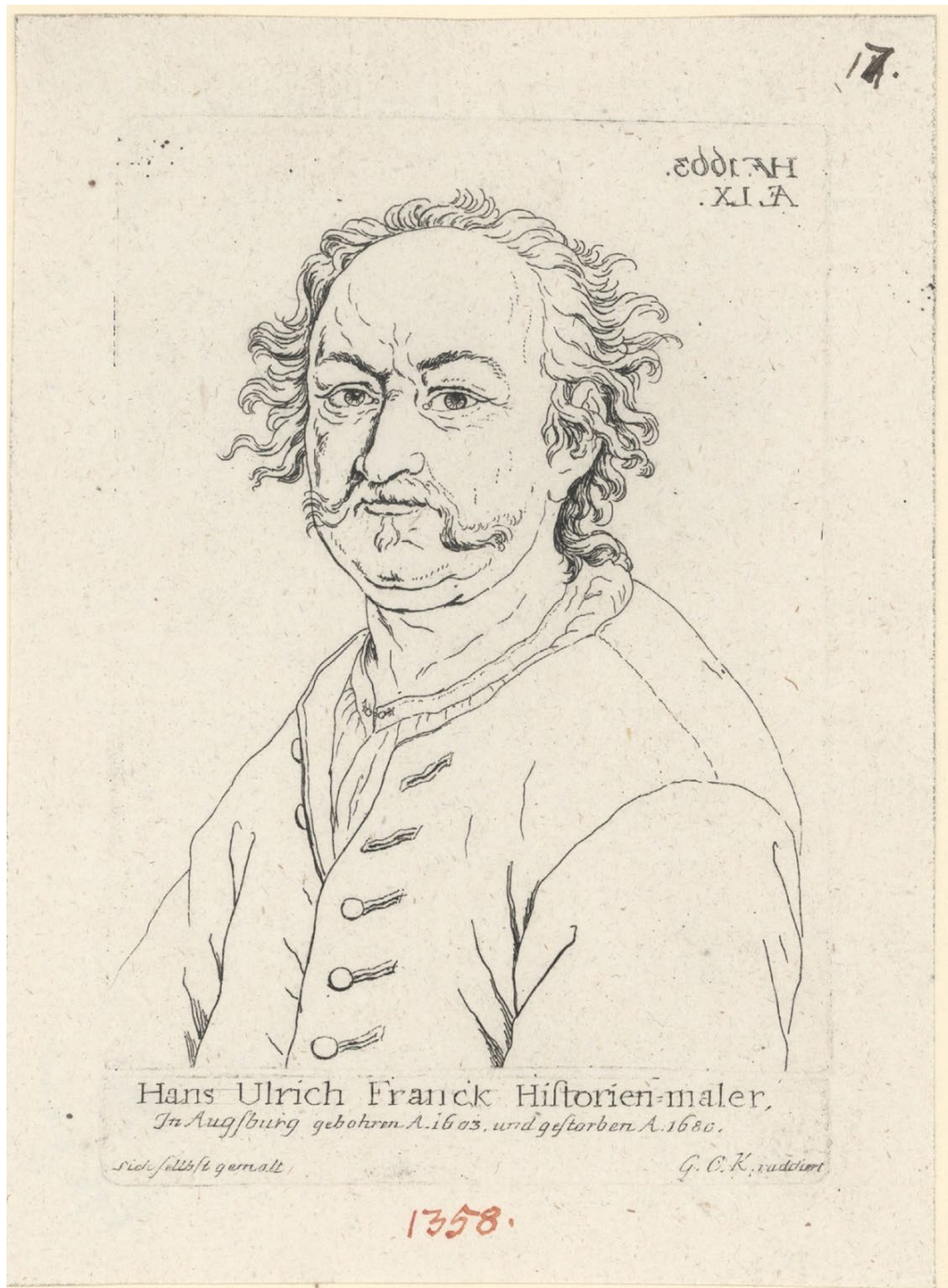
Abb. 21



Christoph Fensterer, Selbstbildnis, Öl auf Leinwand, 80,5 x 64,5
cm, Kassel, Staatliche Museen, Inv. Nr. GK 1153.
Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister,
Foto: Arno Hensmanns.



**Georg Flegel, (1566-1638), Selbstbildnis, 1630, Aquarellzeichnung, 15,65 x 21,6 cm, Ehemals Berlin, Kupferstichkabinett, Kriegsverlust.
Fotonachweis: Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin**



Georg Christoph Kilian (1709–1781), Bildnis des **Hans Ulrich Franck (um 1590/94-1675)**, nach dessen Selbstbildnis, 1734, 15,5 x 11,2 cm, Radierung, getuscht, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G1848.
Fotonachweis: Kunstsammlungen und Museen Augsburg.



Johannes Gump (1626-1663), Selbstbildnis, 1646, Öl
auf Leinwand,
88,5 x 89 cm, Ø 88 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze,
Inv. Nr. 1901 (A437).
Fotonachweis: bpk/Scala – courtesy of the Ministero
Beni e Att. Culturali



Georg Thomas Gutthäter (1654-1695), Selbstbildnis, 1671, Radierung,
16,2 x 11,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung Inv. Nr.
1954:270D.

Fotonachweis: © Staatliche Graphische Sammlung München

Abb. 26



Hanß Ge[woldt?], Selbstbildnis, Bleistift, aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Hs 137321, Folio 99r.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Johann Franziskus Ermel (1614-1693), Bildnis des **Christoph Halter (1592-1648)** (nach seinem Selbstbildnis), Druckgrafik, 1636, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Ms 9815a, Mappe 160.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



C. Haepf, Bacchanal mit Schindung eines Malers, 1626, Pinsel in mehreren Grautonstufen auf grau grundiertem Papier, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. C 7076 v.

Fotonachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert Boswank



David Heidenreich (um 1573-1633), Selbstporträt, um 1620, 90 x 60 cm, Öl auf Holz, Wroclaw, Muzeum Archidiecezjalne, Inv. Nr. 1113.
Fotonachweis: Oszczanowski 1998, S. 139.



Wolfgang Heimbach (1615- nach 1678?), Selbstbildnis, 1660, Öl auf Holz,
26,3 x 20,0 cm, Münster, Landesmuseum Münster, Porträtarchiv Diepenbroick
Inv. Nr. 2937.

Fotonachweis:

LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster



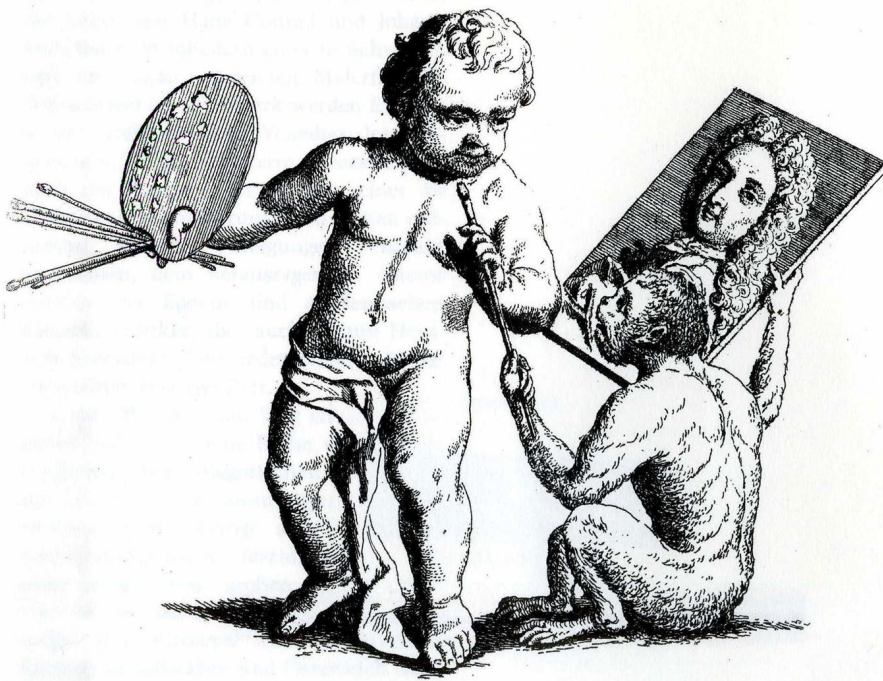
Joseph Heintz d. Ä. (1564 – 1609), Selbstbildnis mit Familie, um 1608/09,
Kupfer, 23 x 35 cm, Schloss Weißenstein bei Pommersfelden: Sammlung
Schönborn-Wiesentheid, Nr. 233.
Fotonachweis: Zimmer 1971, Abb. 69.



Joseph Heintz d. J. (1600-1678), Der Maler (Selbstbildnis), 1621,
schwarzer Kohlestift, braun aquarelliert, 10,9 x 7,5 cm, Danzig,
Muzeum Narodowe w Gdańsku, Inv. Nr. MNG/SD/386/R.
Fotonachweis: Muzeum Narodowe w Gdańsku



Johann Heintz, Der Genius der Malerei flieht den alternden Maler, 1631,
Feder in Grau laviert, 9,4 x 15 cm, Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 1942.285.
Fotonachweis: gemeinfrei



Ioannes Heiss

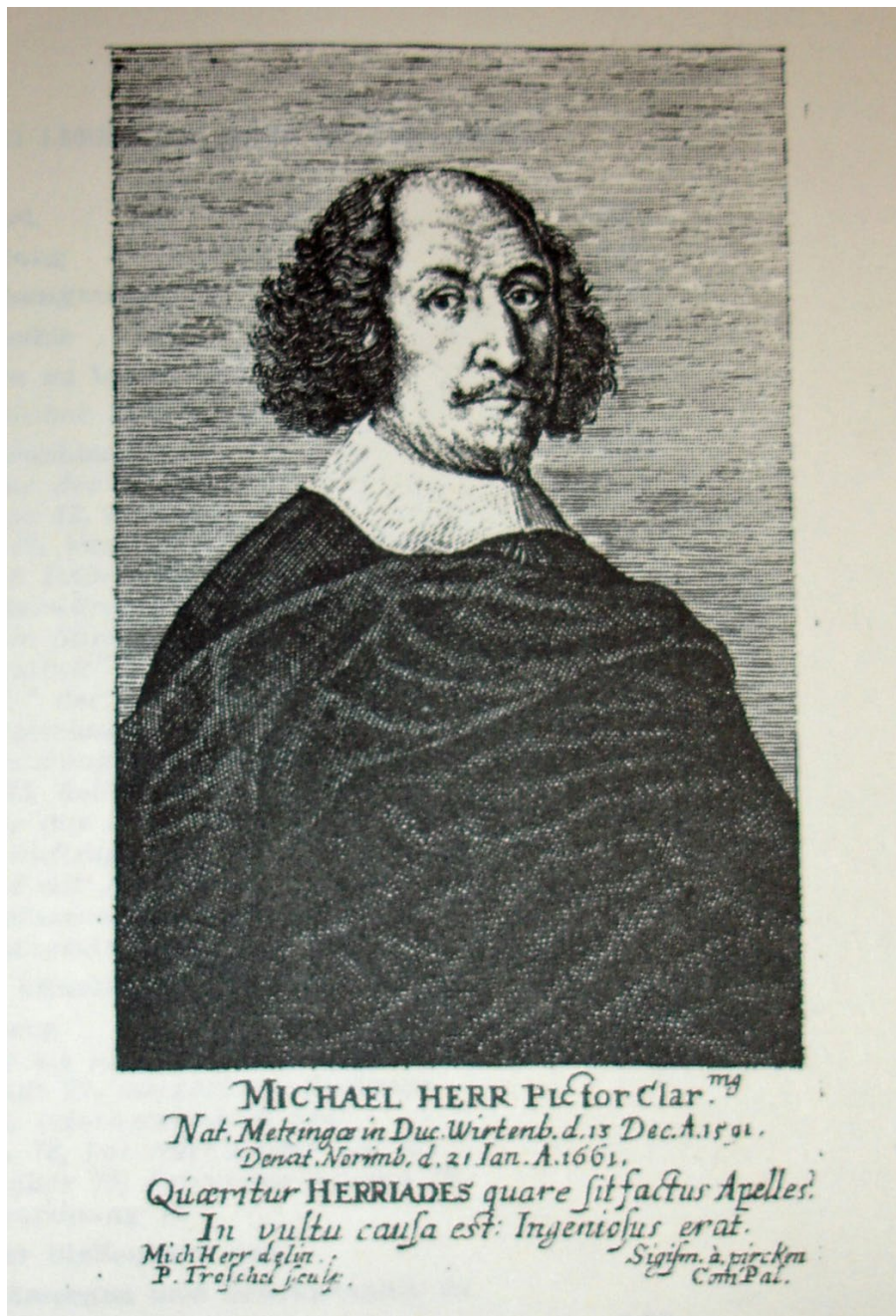
Historien Maler in Augspurg.

Geboren in Memmingen A. 1640. Gestorben A. 1704.

sich selbst gemalt

G. C. Kilian, f. 1773.

Georg Christoph Kilian (1709–1781), Allegorie des **Malers Johann Heiss**,
nach dessen Selbstbildnis des Johann Heiss (1640-1704), 1773,
Kupferstich, 14,7 x 15,6 cm, Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Inv. KDB 687-35.
Fotonachweis: Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin



Michael Herr (1591-1661), Selbstbildnis, um 1640/50, 10,1 x 7,4 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Troschel, 364-133.
Fotonachweis: Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

Abb. 36



Johann Herz (1599-1635), Selbstbildnis als Johannes der Täufer, 1627, Öl auf Nadelholz, 95 x 95 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 434, Dauerleihgabe der Stadt Nürnberg.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Michel Hofpaur, Selbstbildnis, aus dem Stammbuch des Malergesellen Ferdinand Simmerl, Lavierte Federzeichnung, 1643, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Hs 137321, Folio. 16r.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Michel Hofpaur, Selbstbildnis, aus dem Stammbuch des Malergesellen Ferdinand Simmerl, Lavierte Federzeichnung, 1644, Nürnberg, Germanisches National Museum, Inv. Nr. Hs 137321 Folio 83r.

Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 39



Johann Rudolf Huber (1668-1748), Selbstbildnis?, um 1690, schwarze Kreide und Rötel, mit weißer Deckfarbe gehöht, 41,2 x 29,9 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 23415.

Fotonachweis: bpk/Hamburger Kunsthalle/Christoph Irrgang



Georg Keller (1568-1634) Stammbuchblatt mit Selbstbildnisakt, 1627, Feder in Braun und Schwarz, Pinsel, das Wappen rot, blau und grün aquarelliert, mit Gold gehöht, Teile des Bodens grün, 12,5 x 20 cm, Städel Museum, Graphische Sammlung,

Frankfurt am Main, Inv. Nr. 6285.

Fotonachweis:

© Städel Museum - ARTOTHEK



Lucas Kilian (1579-1637), Selbstbildnis, 1635, Kupferstich, 16,5 x12,2 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung), Inventar-Nr. MP 12645, Kapsel-Nr. 216.

Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg



Bartholomäus Kilian (1630-1696), Selbstbildnis, Kupferstich, in:
Joachim von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, 1683,
Tafel 7.

Fotonachweis: <http://ta.sandrart.net/-artwork-5369>



David Kindt (1580-1652), Selbstbildnis ?, 1604, Öl auf Leinwand, 74,7 x 61,5 cm,
Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. Nr. 457.
Fotonachweis: bpk/Hamburger Kunsthalle/Elke Walford



Johann Krieg (um 1590-1647), Stammbuchblatt mit Selbstbildnis, 1615, 18,1 x 13,2 cm, aquarellierte Federzeichnung, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Kunstbibliothek Berlin, Inv. Nr. Lipp-HdZ 34. Fotonachweis: Lipperheidesche Kostümbibliothek, Kunstbibliothek Berlin.



Hans Krumper (um 1570-1634), Maler an der Staffelei sitzend (Selbstbildnis), um 1613, Feder in Grau, grau laviert und mit der Tuschfeder übergangen,
13 x 8,6 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum
Braunschweig, Inv. Nr. Z 306.
Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

Abb. 46



Johann Philipp Lembke (1631-1711), Selbstbildnis, Öl auf Silber, Ø 3,9 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A-4334-1
Fotonachweis: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.10233>

Abb. 47



Johannes Lingelbach (1622-1674), Selbstbildnis mit Geige, Öl auf Eichenholz,
35 x 25 cm, Zürich, Kunsthaus, Stiftung Ruzicka, Inv. Nr. R. 56.
Fotonachweis: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung.



Georg Nikolaus List (um 1610–1685), Selbstbildnis, um 1650, Rötel auf Papier, Eintrag im Stammbuch des Johann König d. J., Anna-Amalia Bibliothek, HAAB Weimar Stb 112, Inv. Nr. Folio 17.

Fotonachweis: Anna-Amalia Bibliothek, Weimar.



Johann Carl Loth (1632-1698), Selbstbildnis, 1693, Öl auf
Leinwand, 78,5 x 62 cm, Florenz, Uffizien, Galleria degli autoritratti,
Inv. Nr. Inv. Nr. 1890:1866.
Fotonachweis: Ewald 1965, Tafel 2.



Johann Carl Loth (1632-1698) (Kopie nach), Selbstbildnis, Leinwand,
74,5 x 61,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek
München ,
Inv.- Nr. 10929.

Fotonachweis: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Joachim Luhn (um 1640-1717), Der Maler und seine Familie, um 1670, Öl auf Leinwand, 126 x 152 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 576. .

Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig



Jacob Marrel (1613-1681), Selbstporträt, 1635, Kupferstich, 13 x 11,4 cm, Frankfurt/M, Historisches Museum, Inv. Nr. N 42093.

Fotonachweis: Historisches Museum, Frankfurt am Main, Foto: Horst Ziegenfusz.

Abb. 53 I



Johann Conrad Schnell (1675-1726) d. J., Bildnis des **Johann Ulrich Mayr**, nach dessen Selbstbildnis von 1648, Radierung 22,5 x 17 cm.
Augsburg, Grafische Sammlung, Inv. Nr. G 1890.
Fotonachweis: Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

Abb. 53 II



Johann Conrad Schnell (1675-1726) d. J. , Bildnis **des Johann Ulrich Mayr**, nach dessen Selbstbildnis von 1648, Radierung 22,5 x 17 cm.
Augsburg, Grafische Sammlung, Inv. Nr. G 1889.
Fotonachweis: Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

Abb. 53 III

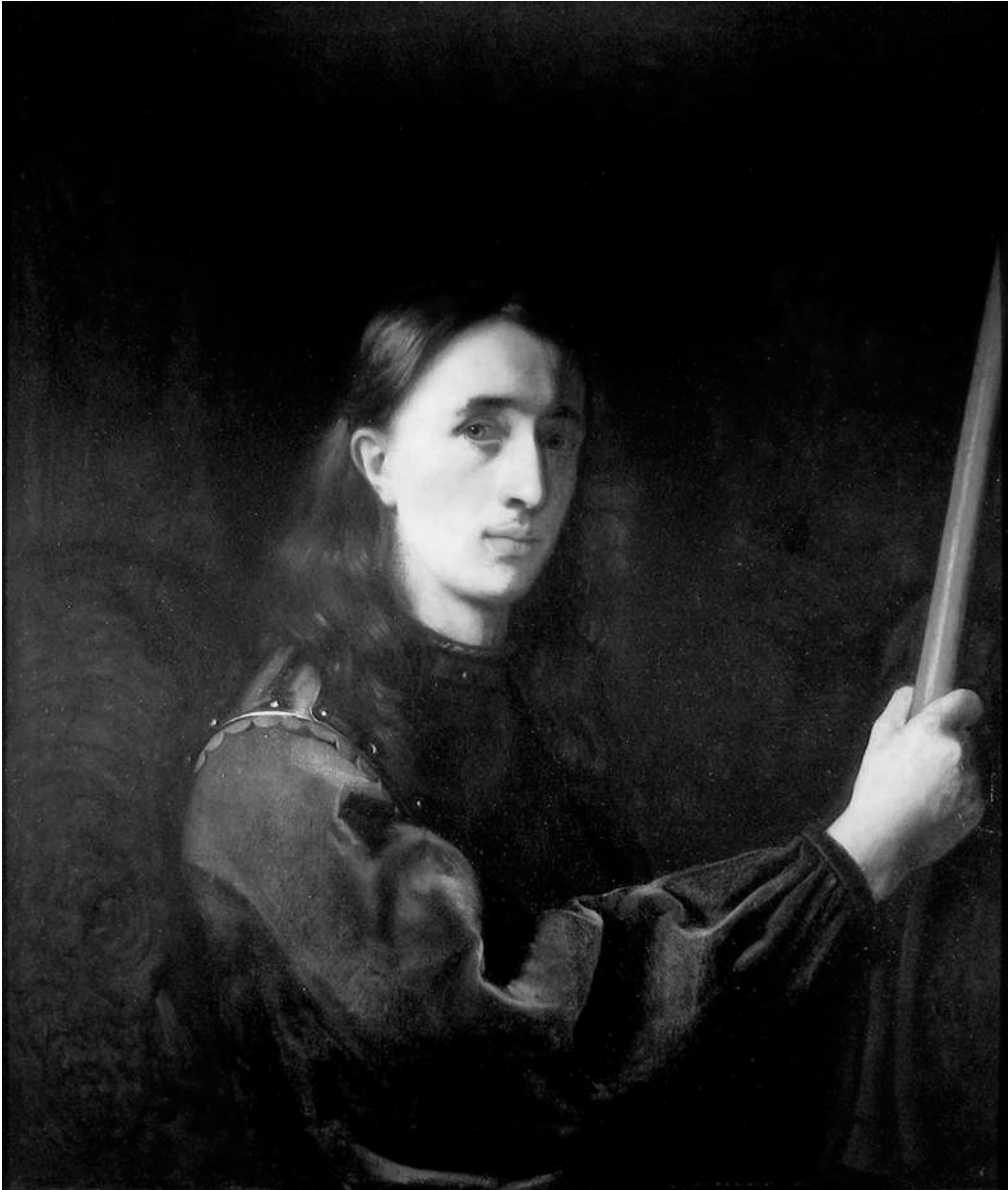


Johann Conrad Schnell (1675-1726) d. J., Bildnis des **Johann Ulrich Mayr**, nach dessen Selbstbildnis von 1648, Radierung 22,5 x 17 cm, Berlin, Kupferstichkabinett Inv. Nr. 956-130.
 Fotonachweis: Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

Abb. 53 IV



Johann Conrad Schnell (1675-1726) d. J., Bildnis des **Johann Ulrich Mayr**,
nach dessen Selbstbildnis von 1648, Radierung 22,5 x 17 cm.
Berlin, Kupferstichkabinett Inv. Nr.: 957-130.
Fotonachweis: Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.



Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis mit Kürass und Fahne, Öl auf Leinwand, 91,8 x 78,9 cm, Milwaukee, Queens University, Collection of Alfred and Isabel Bader.

Fotonachweis: Sumowski 1983 Bd. IV, S. 2185.



Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis mit antikem Kopf,
1650, Öl auf hellgrau grundierter Leinwand, 107 x 88,5 cm
(Beschnitten), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm
757.

Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 56



Johann Ulrich Mayr, (1630-1704), Selbstbildnis, 1663, Öl auf Leinwand, 121 x 99,5 cm, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. 3772.
Fotonachweis: Kunstsammlungen und Museen Augsburg.



Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis mit Säule, um 1670,
Öl auf Leinwand,
99 x 79 cm, unbekannte Privatsammlung.
Aus: Sumowski 1994, Band V, S. 3279.



Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis, 1650?, Pinsel in
zwei Grautönen,
85 x 14,9 cm, Frankfurt am Main , Städelsches Kunstinstitut, Inv.
Nr.15699.

Fotonachweis: © Städel Museum – ARTOTHEK.



Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Selbstbildnis, ca. 1675,
Kohlezeichnung. In: Sandrart, Joachim von,
Originalzeichnungen zu der anno 1675 gedruckten Academia der
edlen Bau-, Bild- und Malerkünste - BSB Cod. icon. 366, [S.1.],
Niederlande Italien Süddeutschland um 1624 – 1688, München,
Bayerische Staatsbibliothek, Inv. Nr. BSB-Hss Cod. icon. 366],
Folio 33 recto.

Aus: <http://daten.digitaler-sammlungen.de/~db/pdf/1326274510bsb00020449.pdf>

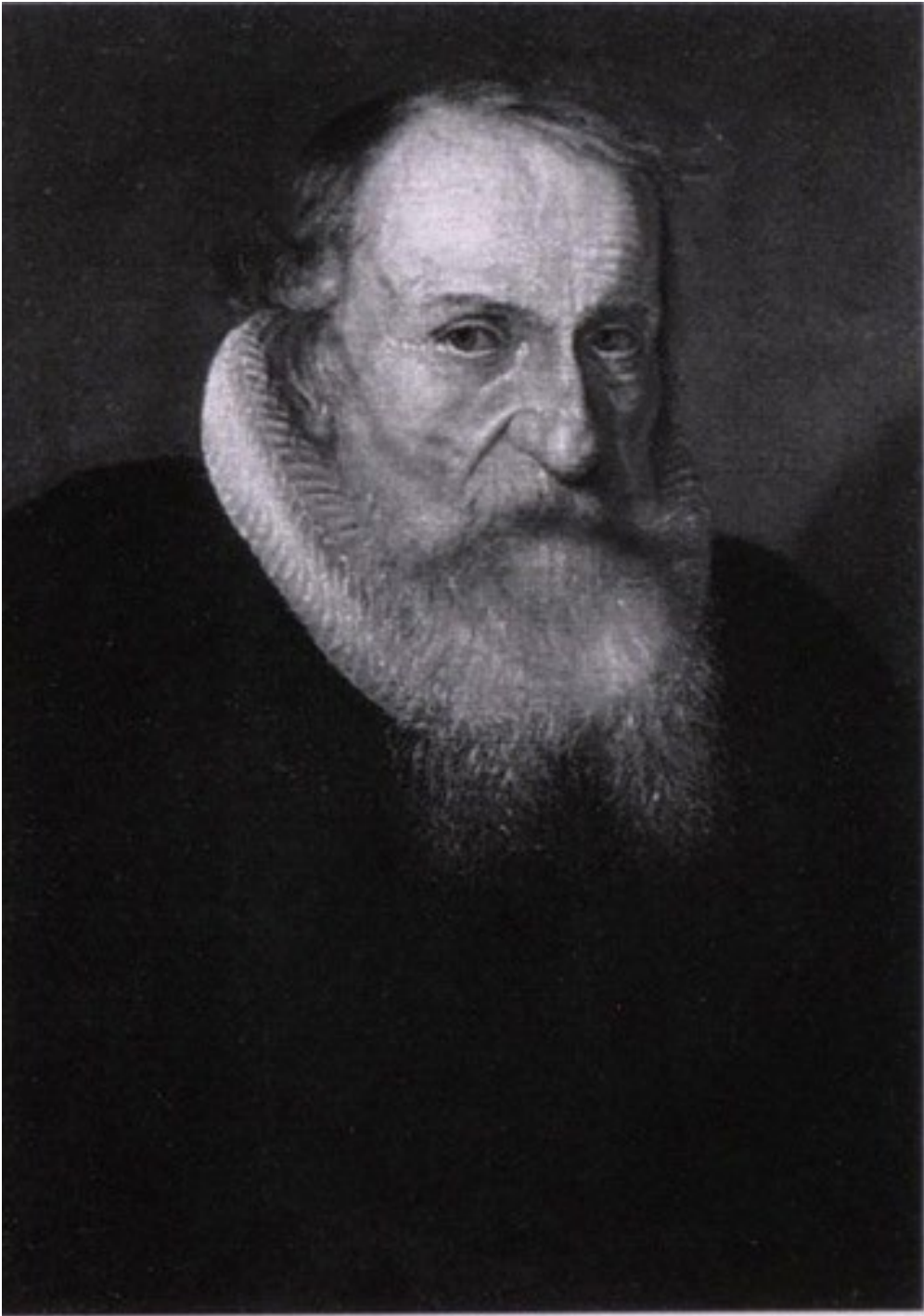


**Matthäus Merian d. J. (1621-1687), Familienbildnis, um 1642, Öl auf
Leinwand,
118,5 x 140 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Inv. Nr. 2318.
Fotonachweis: gemeinfrei**

Abb. 61

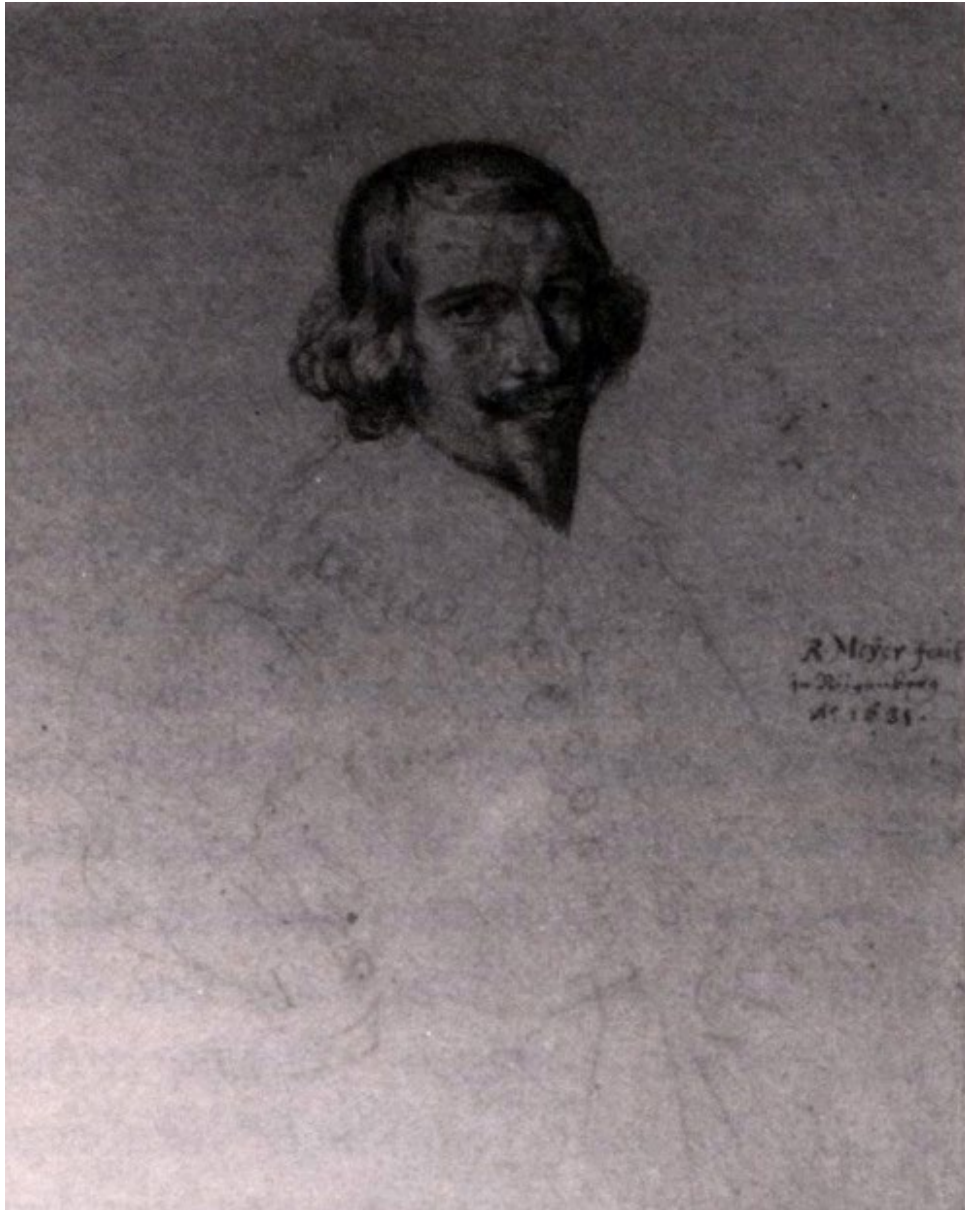


Matthäus Merian d. J. (1621-1687), Selbstbildnis mit Seneca-Büste,
um 1650, Öl auf Leinwand, 111 x 94,7 cm, Frankfurt am Main ,
Historisches Museum, Inv. Nr. B.2008.002.
Fotonachweis: Historischen Museum, Frankfurt am Main



**Dietrich Meyer d. Ä. (1572-1658)/ Conrad Meyer (1618-1689),
Selbstbildnis/Bildnis des Vaters, Öl auf Leinwand 47x 37 cm, Zürich,
Schweizerisches Landesmuseum Zürich Inv. Nr. LM 6766.
Fotonachweis: Schweizerisches Landesmuseum Zürich**

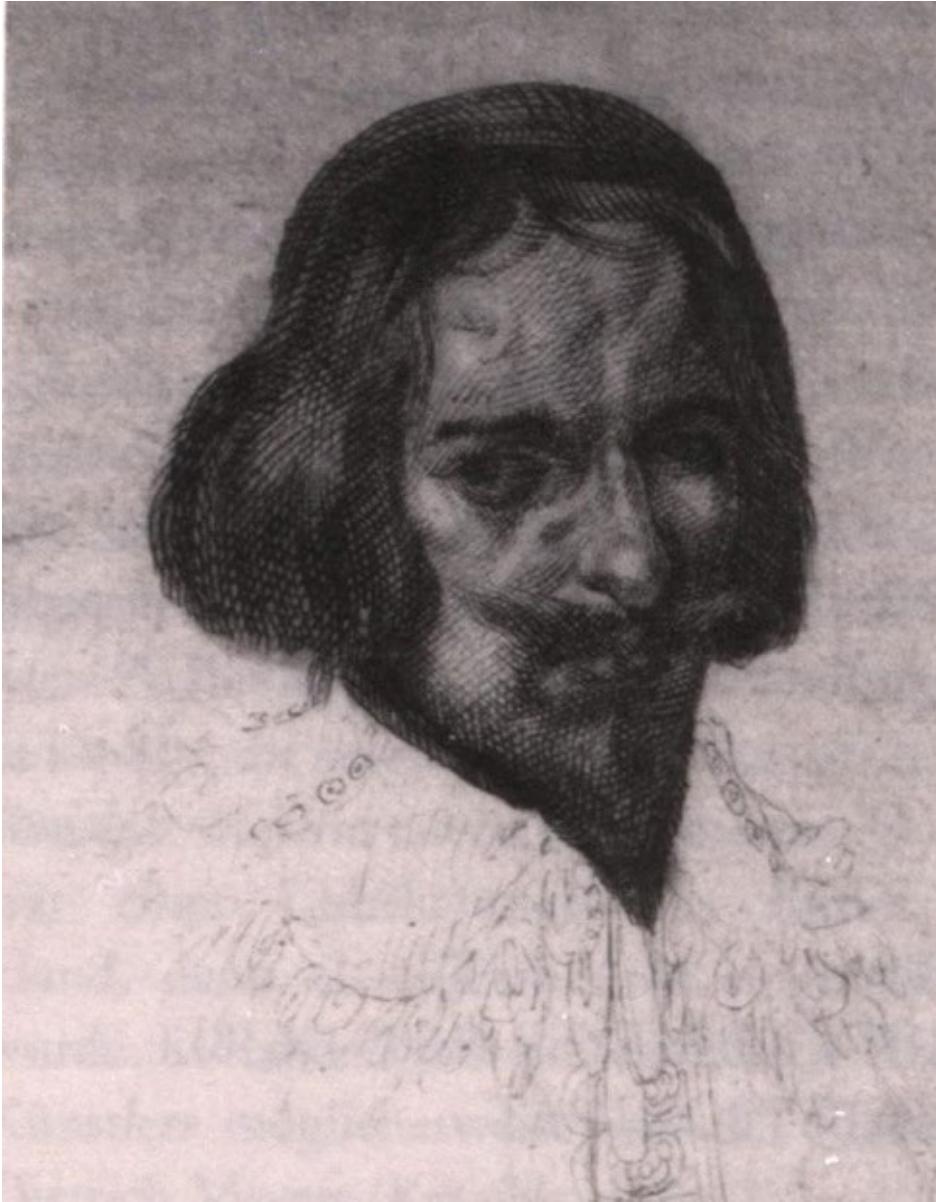
Abb. 63



Rudolf Meyer (1605-1638), Selbstporträt, 1631, Feder in Schwarz (Kopf und Aufschrift) und Bleistift, 17,7/18,1 x 14,2/14,7 cm, Zürich, Kunsthhaus Zürich, Grafische Sammlung., Graphische Sammlung (Klebeband O 36 Folio 2a)

Fotonachweis: Kunsthhaus Zürich, Grafische Sammlung.

Abb. 64



**Rudolf Meyer (1605-1638), Selbstbildnis, 1631, 17,3/17,6 x 13,9/14,1 cm, Feder in Braun, Korrekturen in schwarzer Feder, hellgrau laviert, Zürich, Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung., Graphische Sammlung (Klebeband O 36, Folio 2b).
Fotonachweis: Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung.**

Abb. 65



Rudolf Meyer (1605-1638), Tod und Maler (Selbstbildnis), 1626,
Feder in Braun, grau laviert, 12,5/12,7 x 90/94 cm (Blatt),
Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung., Graphische Sammlung
(Klebeband O 36, Folio 43f.), Inv. Nr. Z.A.B.2171.
Fotonachweis: Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung.



Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis mit Totenschädel,
1647, Feder in Schwarz, 13,3 x 10,7 cm, Zürich, Kunsthaus
Zürich, Grafische Sammlung., Graphische Sammlung, Inv. Nr.
1329, Schachtel N 15 A 1.

Fotonachweis: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung.



Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis mit Totenschädel,
Stammbuchblatt für Hans Heinrich Hanner, 1649, Feder in Schwarz auf
Pergament, 70 x 10,9 cm, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Schloss
Georgium, Inv. Nr. B XI/18.
Fotonachweis: Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Schloss Georgium



Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis, Stammbuchblatt für Rudolf Simmler, 1652, Feder in Schwarz auf Pergament, 92 x 13,3 cm, Zürich, Zentralbibliothek Zürich, Conrad Meyer, Schachtel 1.
Fotonachweis: Zürich, Zentralbibliothek Zürich.

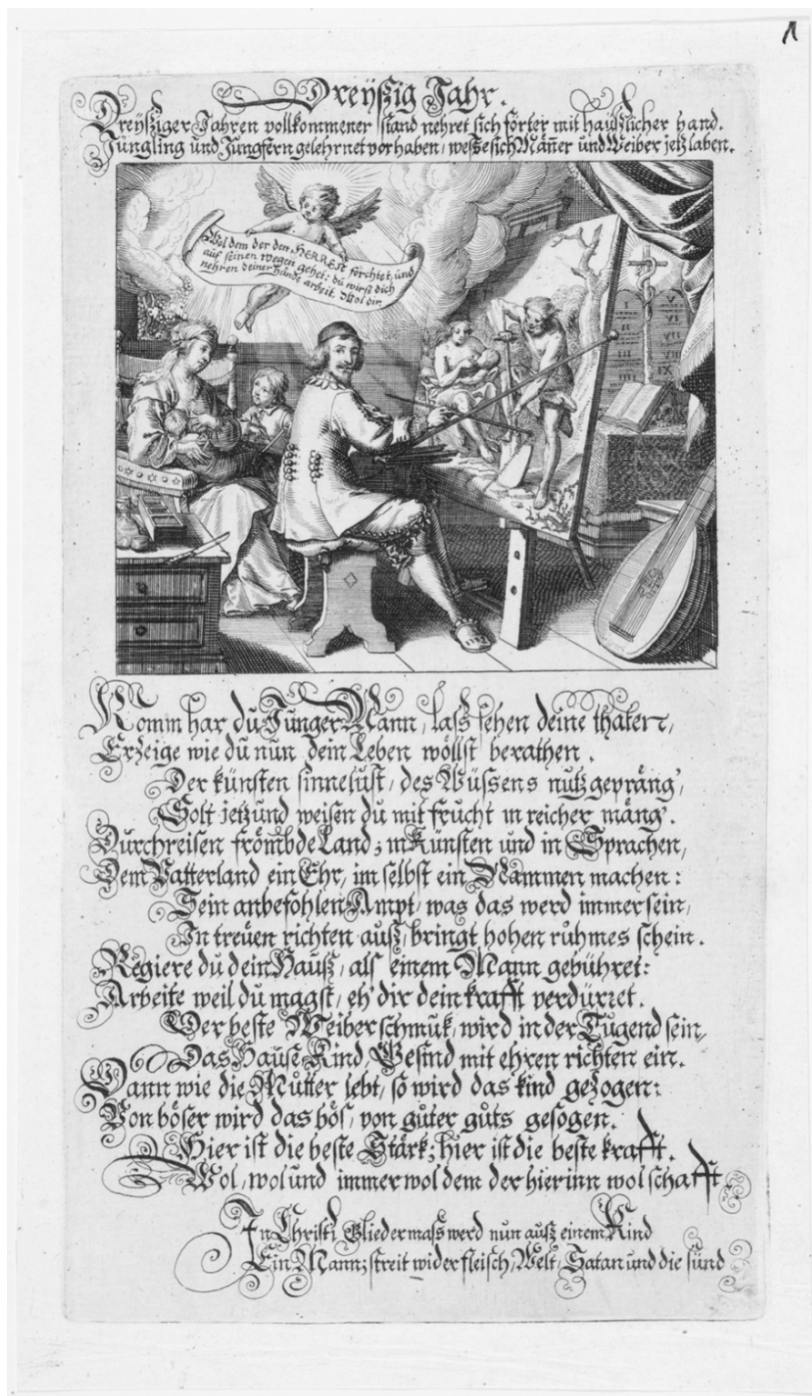


Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis, um 1649-55, schwarze und weiße Kreide auf graubraunem Papier, 27,4 x 23,2 cm, Zentralbibliothek Zürich, Inv. Nr. Conrad Mayer ZE1 1.0165.001.
Fotonachweis: Zürich, Zentralbibliothek Zürich.

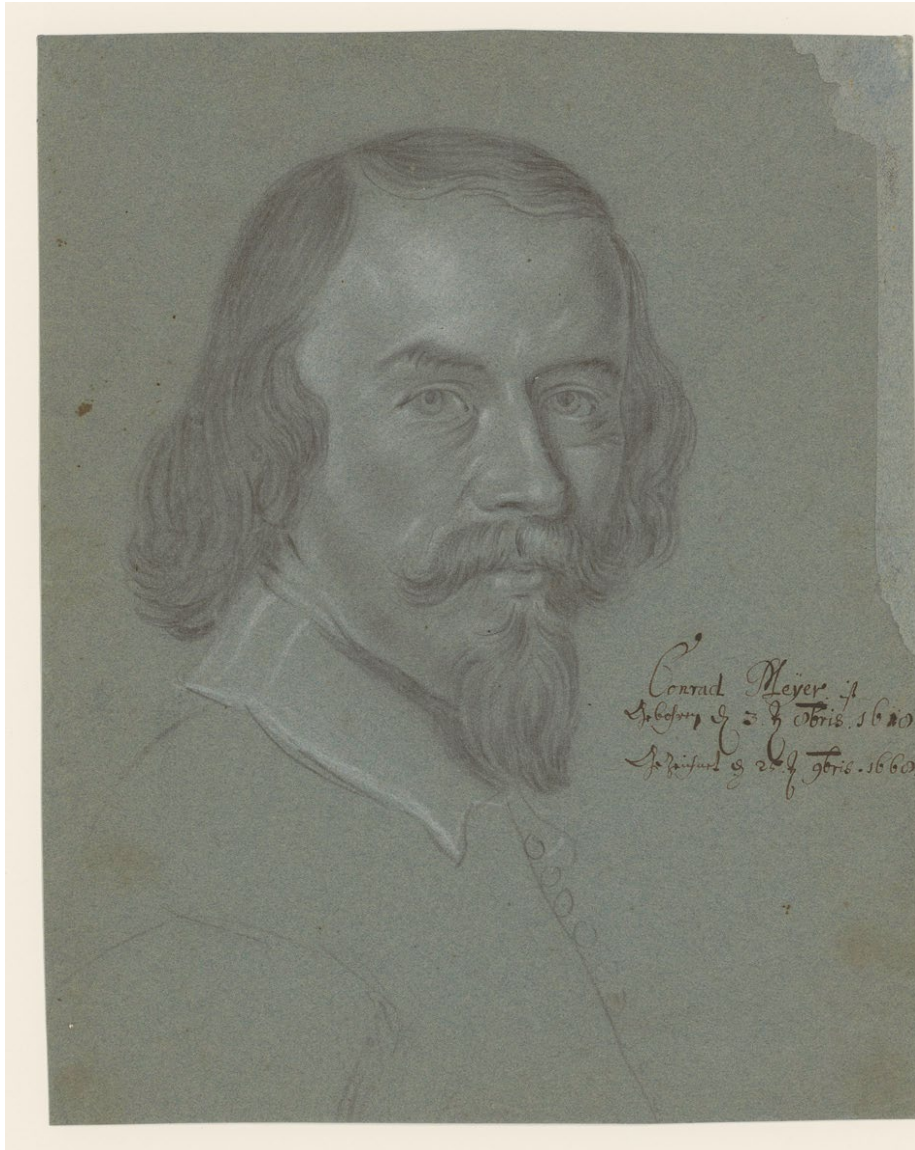


Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis, um 1665, Öl auf Leinwand, 49 x 41 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung., Knellersche Sammlung, 1854. Inv. 200.

Fotonachweis: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung.

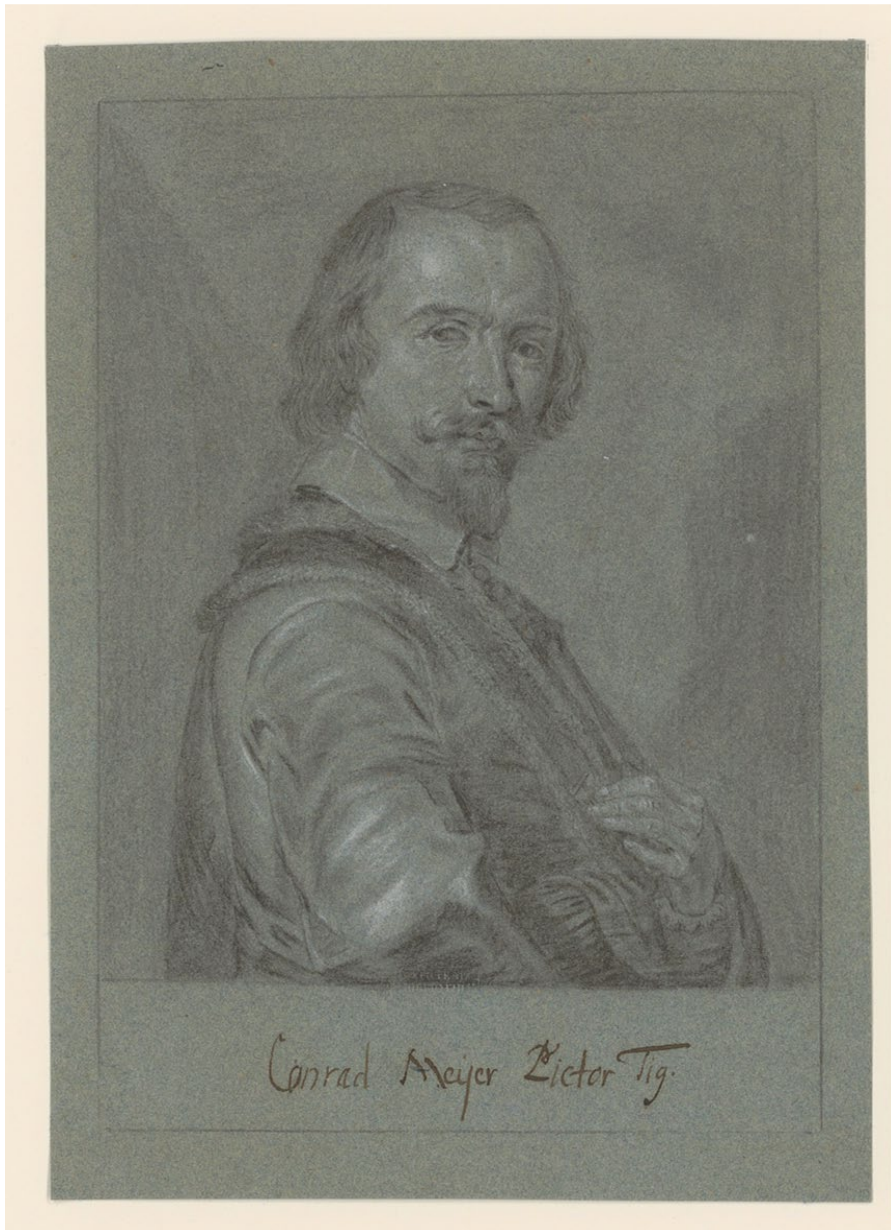


Conrad Meyer (1618-1689), Dreissig Jahr: aus: *Nutzliche Zeitbetrachtung*, 1675, Kupferstich und Radierung, 23, 3 x 13,3 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.
Fotonachweis: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Conrad Meyer (1618-1689), Selbstporträt, 1660, schwarze und weiße Kreide auf graublauem Papier, Bild und Blatt 27,5 x 22 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Meyer Conrad ZEI 1.0016.018 Pp.

Fotonachweis: Zürich, Zentralbibliothek Zürich.



Conrad Meyer (1618-1689), Selbstporträt, um 1670, schwarze und weiße Kreide auf graublauem Papier, Bild 15,4 x 12,8 cm, Blatt 20,2 x 14,5 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Meyer Conrad ZEI 1.0016.003 Pp.
Fotonachweis: Zürich, Zentralbibliothek Zürich.



Conrad Meyer (1618-1689), Selbstbildnis, 1675, Feder und Pinsel in schwarz, grau laviert, Bild 11,2 x 9,5 cm, Unterlage 12,8 x 9,7 cm, Zürich, Zentralbibliothek, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Meyer Conrad ZE1 1.0016.006 Pp .
Fotonachweis: Zürich, Zentralbibliothek Zürich.



Conrad Meyer (1618-1689), Selbstporträt, Kupferstich, 1675, in: Miscellantafel mit Porträts Schweizer Künstler (TA 1675, Tafel FF).

Fotonachweis: <http://ta.sandart.net/-artwork-2590>



Daniel Neuberger d. J. (um 1620-1681), Selbstbildnis zwischen Minerva und Saturn, um 1660, Wachs, Holz, Glas, Schildpatt, Bez: Neuberger S.C.M. Spulptor Fec.1660 (nicht mehr sichtbar), 19,6 x 26,5 x 7,5 cm, Hannover, Kestner Museum, Inv. Nr. 1913,33.

Fotonachweis: © Landeshauptstadt Hannover, Museum August Kestner. Fotograf: Christian Tepper.



Georg Christoph Eimmart d. J. (1638-1705), Bildnis des Daniel Neuberger nach einem Selbstbildnisentwurf von **Daniel Neuberger (um 1620-1681)**, Kupferstich, 30,1 x 22,9 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 1901.

Fotonachweis: Kunstsammlungen und Museen Augsburg.



Daniel Neuberger (um 1620-1681), Selbstbildnis, 1678,
Tuschepinselzeichnung, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg,
Graphische Sammlung Inv. Nr. 1899.
Fotonachweis: Kunstsammlungen und Museen Augsburg.



Jürgen Ovens (1623-1678), Selbstbildnis, um 1650, Öl auf
Leinwand, 64, 5 x 55 cm, Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 26.
Fotonachweis: bpk/Hamburger Kunsthalle/Elke Walford



Jürgen Ovens (1623-1678), Selbstbildnis, Detail des Epitaphs der Familie Ovens, um 1652, Öl auf Leinwand, 145 x 126 cm, Tönning, St. Laurentius Kirche.

Fotonachweis: Constanze Köster (Kiel).

Abb. 81



Jürgen Ovens (1623-1678), Selbstbildnis, um 1652, Kreide in Braun und Gelb auf grauem Papier, 37,5 x 24, 6 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 22347.
Fotonachweis: bpk/Hamburger Kunsthalle/Christoph Irrgang



Christoph Paudiß (um 1625-1666), Selbstbildnis (?), Rötel, Wasserfarben, verblasster oder entfernter Goldrand, 127x 107 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv. NR. C 7611.

Fotonachweis: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend



Christoph Paudiß (um 1625-1666), Selbstbildnis mit grauem Hut, um 1655, Öl auf Leinwand, 75, 5 x 60 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1996; Inv. Nr. 1722-1728, A 12.

Fotonachweis: Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Hans-Peter Klut



Tobias Pock (1610-1683), Selbstbildnis mit Familie, um 1669, Öl auf
Leinwand, 121,4 x 195,5 cm, Národní galerie v Praze v Praze, Inv. Nr. O 17229.
Fotonachweis: Sevcik 1999, S. 7.



Martin Theophil Polak (1570-1639), Selbstbildnis, 1631, Öl auf Leinwand,
62 x 52 cm, Tiroler Landesmuseum, Inv. Nr. Gem 1602.
Fotonachweis: Tiroler Landesmuseum



**Daniel Preisler (1627-1665), Die Familie des Künstlers mit Selbstbildnis, 1665, Öl auf Leinwand, 96 x 124 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 923.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.**

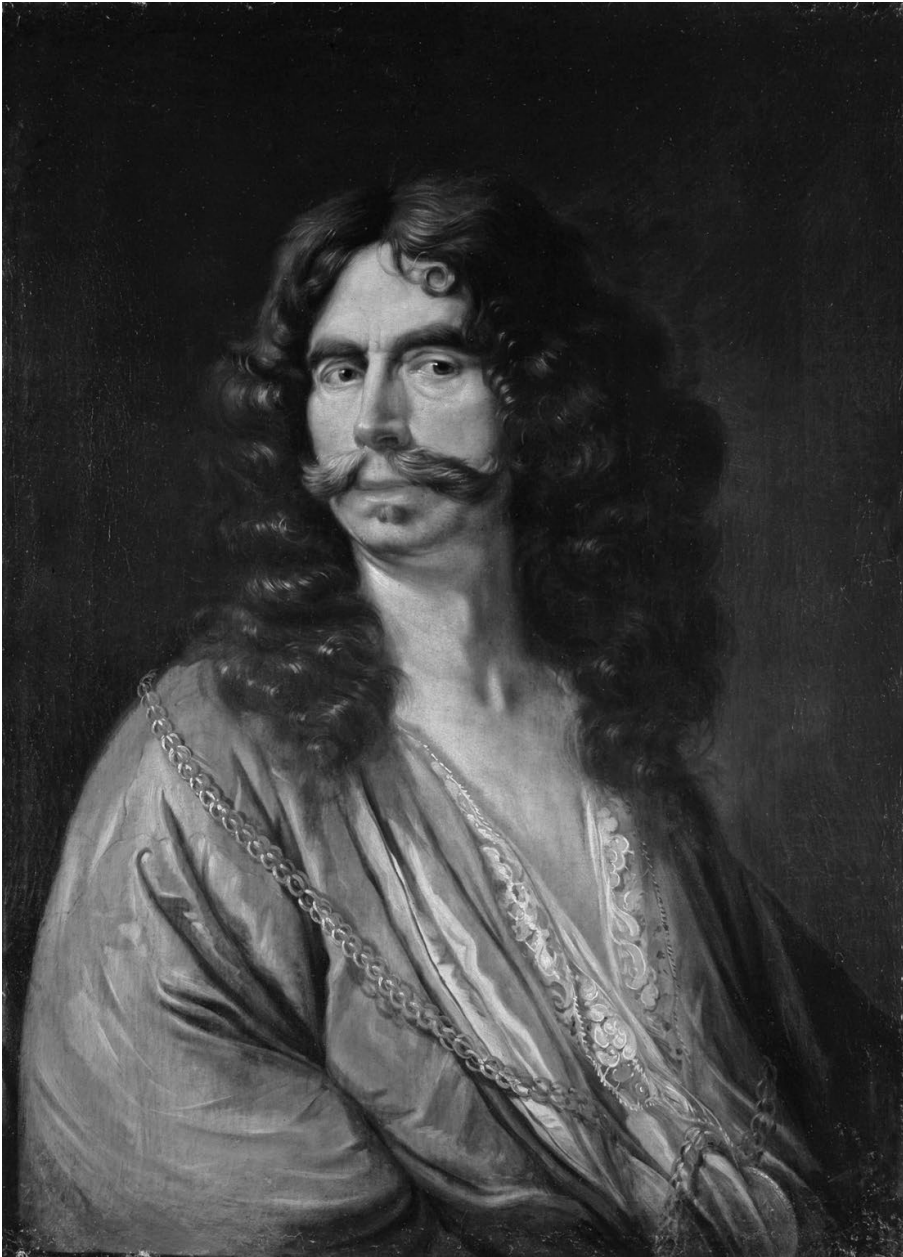
Abb. 87



**Johann Heinrich Roos (1631-1685), Selbstbildnis, um 1656, Öl auf Leinwand, 91 x 73cm, Schleißheim, Staatsgalerie Europäischer Barockmalerei der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Nr. 762.
Fotonachweis: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.**



Johann Heinrich Roos (1631-1685), Selbstbildnis, 1665, Öl auf
Leinwand,
107, 5 x 88 cm, Historisches Museum Frankfurt am Main , Inv. Nr.
B.1970.02.
Fotonachweis: Historisches Museum, Frankfurt am Main, Foto: Horst
Ziegenfusz.



Johann Heinrich Roos (1631-1685), Selbstbildnis, 1682, Öl auf
Leinwand,
83 x 60 cm, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich Museum, Inv. Nr.
559.
Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig



Johann Melchior Roos (1663-1731), Selbstbildnis 1684, Rötel, 25,7 x 19,9 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Fotonachweis: Jedding 1998, S. 230, Abb. 328.

Abb. 91



Johann Melchior Roos (1663-1731), Wahrscheinliches Selbstbildnis,
Rötel, auf geripptem Büttenpapier , 27,9 x 18,1 cm, Städel Museum,
Frankfurt am Main, Graphische Sammlung
Fotonachweis: © Städel Museum - ARTOTHEK



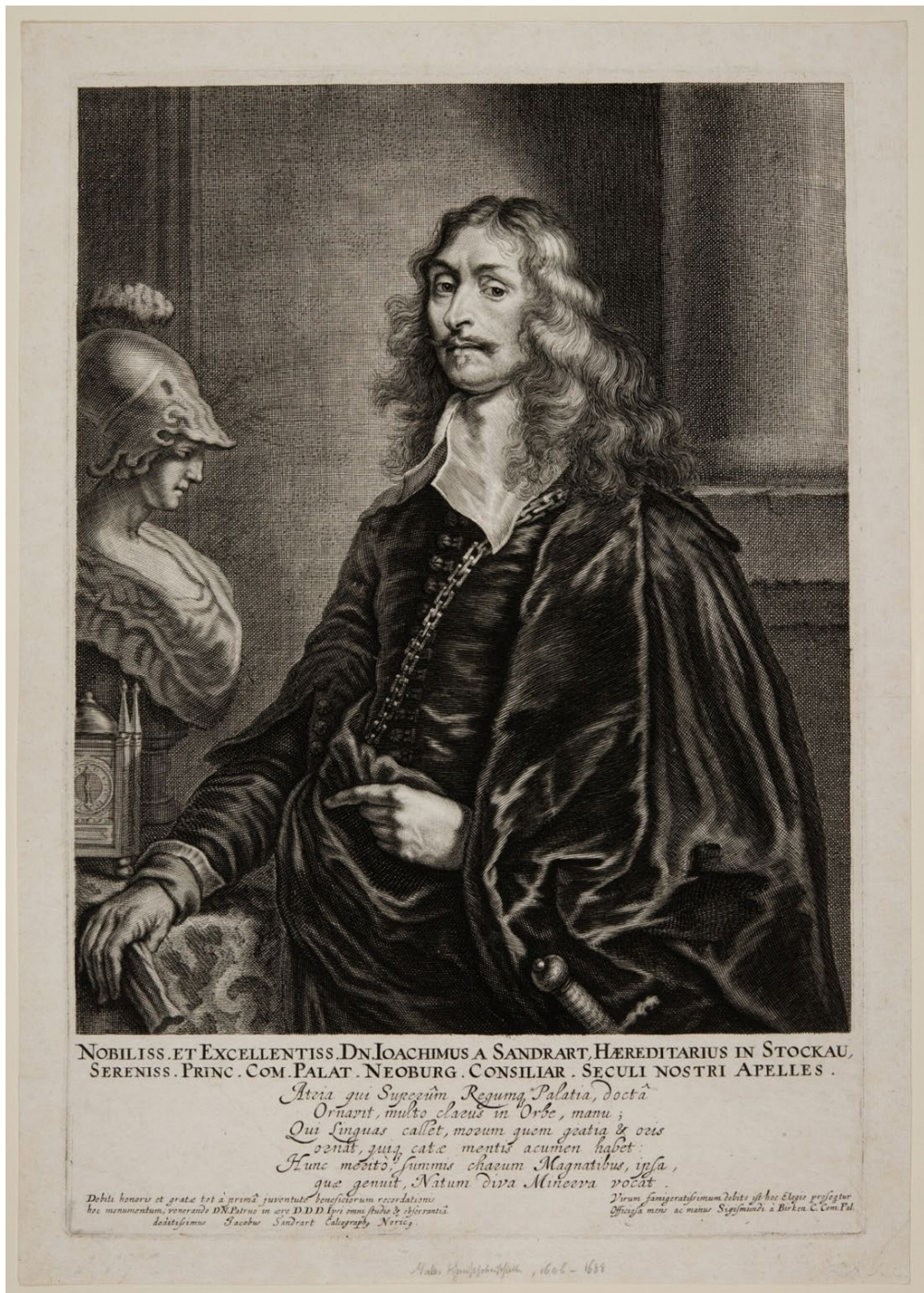
Johann Georg Seiller (1663-1740), Bildnis des **Johann Melchior Roos** (1663-1731) nach einem Selbstbildnis, 1689, Mezzotinto, 22,6x15,9 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. C05255.
Fotonachweis: Historisches Museum, Frankfurt am Main, Foto: Horst Ziegenfusz.



Johann Melchior Roos (1663-1731)?, Selbstbildnis ?, Öl auf Leinwand, 85 x 70 cm, Darmstadt Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK -321-1960.
Fotonachweis: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



Theodor Roos (1638-1687), Selbstbildnis, 1678, signiert und datiert, Öl auf Leinwand, 102 x 82 cm, Verbleib unbekannt.
Fotonachweis: Galerie Neuse, Bremen.



Jacob von Sandrart (1630-1708), nach einem Selbstbildnis des **Joachim von Sandrart (1606-1688)**, 1668, Kupferstich, 33,1 x 22,5 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. JvSandrart V 3.5044.

Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig



Joachim von Sandrart (1606-1688), Selbstbildnis, Bleistift und Aquarell in grau und braun auf Papier, 21,8 x 18,3 cm, Sankt Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. 5574.

Aus: Mazzetti 2011, S. 156, Abb. 135.

Abb. 97



Joachim von Sandrart (1606-1688), Selbstbildnis?, 28,7 x 27 cm, Kreide auf grünlichem Papier, teilweise weiß gehöht , 28,7 x 26,9 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. Z.0436.
Fotonachweis: Kunstsammlungen der Veste Coburg; www.kunstsammlungen-coburg.de



Fr. Schinnagel, Selbstbildnis, Bleistift auf Papier, aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 137321, Folio 95.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Abb. 99



Michael Schnabel (1627-1664), Selbstbildnis an der Staffelei mit Hund, Feder auf Papier, braun laviert, aus dem Stammbuch des Johann König d. J. , Anna-Amalia Bibliothek, HAAB Weimar Stb 112, Folio 65.

Fotonachweis: Anna-Amalia Bibliothek, HAAB Weimar



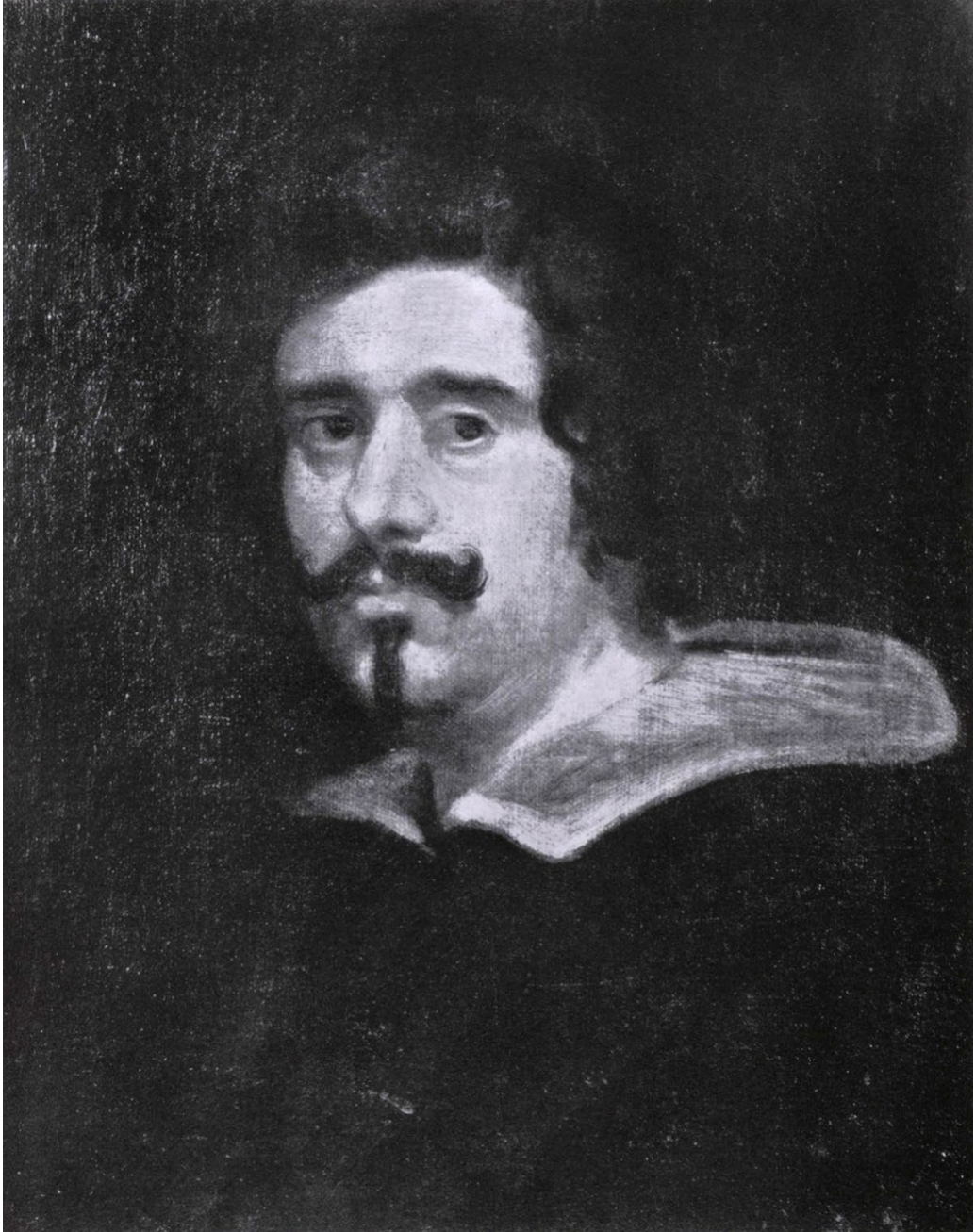
Sebald Schwaiger, Selbstbildnis, 1645, Feder auf Papier, aus dem Stammbuch des Ferdinand Simmerl, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 137321, Folio 80.
Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Aegidius Sadeler, nach **Bartholomäus Spranger (1546-1611)**, Gedenkblatt für die verstorbene Gattin Christina geb. Müller, 1600, Kupferstich , 29,2 x 41,4 cm , Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr.

ESadeler AB 3.33

Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig



Johann Christoph Storer (1611-1671), Selbstbildnis, Öl auf Leinwand,
55 x 44 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz, Inv. Nr. 1890.
Fotonachweis: Kat. Ausstl. Berlin 1966, Abb. 95.



Lorenz Strauch (1554-1630), Selbstbildnis im Alter von 60 Jahren, 1614, Öl auf Weichholz, 43,5 x 52,5 x 1 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm 429.

Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Jeremias Sutel (1587-1631), Allegorisches Selbstbildnis, aus dem Stammbuch Gottfried Müller, Feder in Braun, graubraun laviert, 18,2 x 15,0 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr.: 79, fol. 239r..

Fotonachweis: Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin



Christian Hagen, Porträt des **Simon Peter Tilmann (1601-1668)** nach seinem Selbstbildnis von 1668, Kupferstich, 19x13 cm, Bremen, Focke-Museum., Inv. Nr. A.0382

Foto: Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte



Johann Rudolf Werdmüller (1639-1668), Selbstbildnis, um 1664,
Öl auf Holz, 26x19 cm, Zürich, Kunsthaus Zürich, Grafische
Sammlung., Knellersche Sammlung, 1854, Inv. 213.
Fotonachweis: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung.



Joseph Werner (1637-1710), Jugendliches Selbstbildnis mit Palette, um 1653, Öl auf Leinwand, 93,3 x 76,9 cm, Bern Kunstmuseum Inv. Nr. 538.

Fotonachweis: Glasemer 1974, S. 209.



Joseph Werner d. J. (1637-1710), Selbstbildnis vor der Staffelei, 1662, Gouache und Tusche auf Pergament und Holz, 22 x 15, 5 cm, Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr. P 168-193.
Fotonachweis: bpk/Victoria and Albert, London



Anna Waser (1678-1714), Kopie des Selbstporträts **Josephs Werner d. J. (1637-1710)**, 1693, Pinsel in Gouache auf Pergament, geleimt auf Kupferplatte, 9 x 7,2 cm, Kupferplatte 9,7 x 8 cm, ZB Graphische Sammlung, Inv. Nr. 319 .

Fotonachweis: Zürich, Zentralbibliothek Zürich.

Abb. 110



Michael Willmann (1630-1706), David (Selbstbildnis ?), 1660 oder früher, Öl auf Leinwand, 106 x 87 cm, Schloss Rheinsberg (Leihgabe des Musée des Beaux-Arts, Bordeaux).

Fotonachweis: Grimkowski 2005, S. 470.

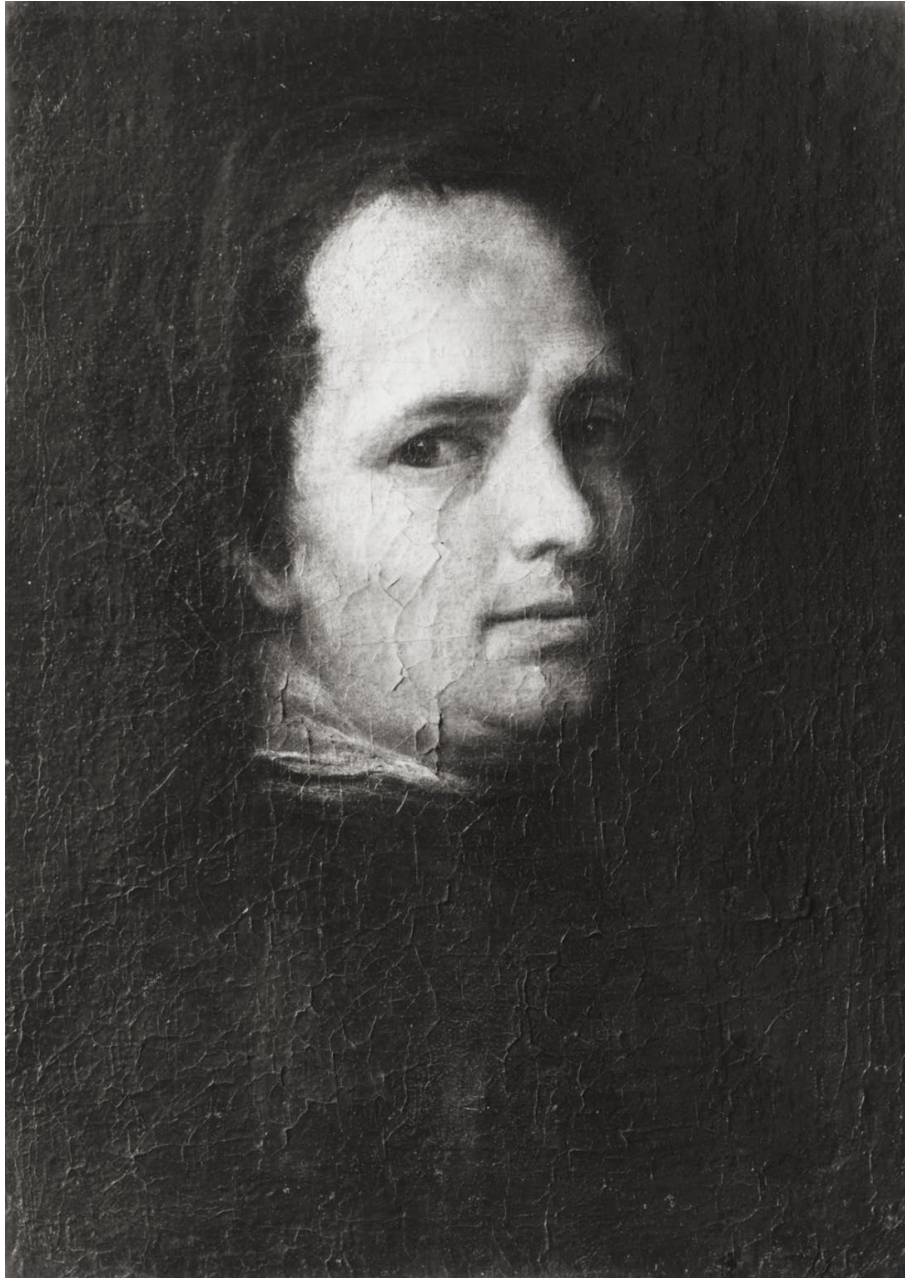


Michael Willmann (1630-1706), Selbstbildnis zeichnend, 1675,
Radierung, 10,8 x 8,3cm , Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum,
Inv. Nr. MWillmann V 3.6122
Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum



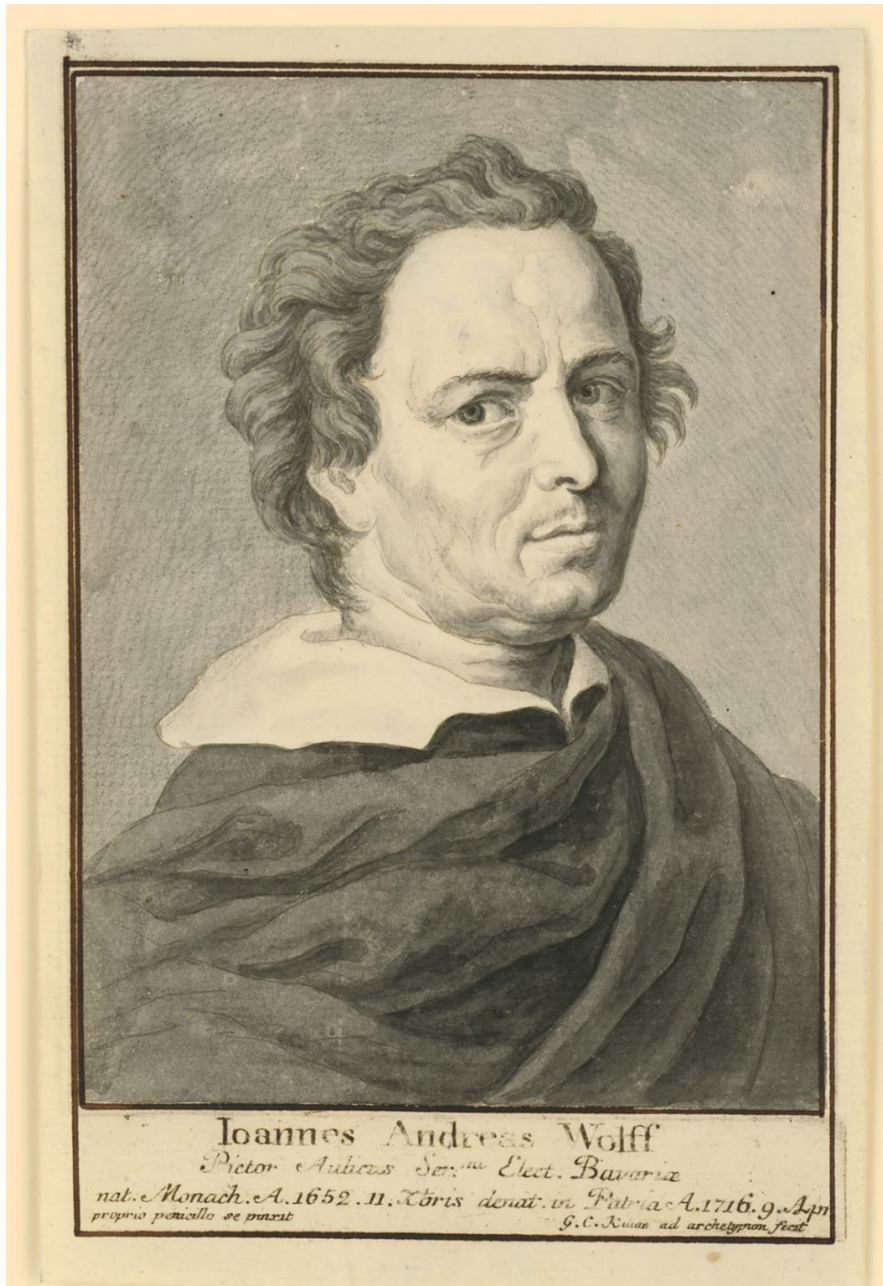
Michael Willmann (1630-1706), Selbstbildnis, 1682, Öl auf Leinwand, 64 x 51 cm, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Inv. Nr. M. Ob. 1439 (Leihgabe des Nationalmuseums Warschau) .

Fotonachweis: Kat. Ausstl. Salzburg/Breslau 1994, S. 117.



Johann Andreas Wolff (1652-1716), Selbstbildnis, um 1695, Öl
auf Leinwand, 50 x 36 cm, München, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Inv. Nr. 1202 .

Fotonachweis: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Georg Christoph Kilian (1709–1781), Bildnis des **Johann Andreas Wolff (1652-1716)** nach dessen Selbstbildnis, 14,5 x 10,0 cm, Feder und Pinsel in braun, schwarz, grau laviert, München, Staatliche Graphische Sammlung Inv. Nr. 86 583. Fotonachweis: © Staatliche Graphische Sammlung München

B) Selbstbildnisse von Laienkünstlern

Abb. 115



Joachim Nützel (1629-1671), Selbstbildnis, Mezzotinto, um 1670, Blatt: 131 x 92 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, Inv. Nr.

JNuetzel AB 3.1

Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

Abb. 116



Johann Kaspar Schneider (1616-1673), Selbstbildnis, um 1673, Schabkunst, 19,9 x 14,5 cm (Blatt), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung (Paul Wolfgang Merkelsche Familienstiftung), Inventar-Nr. MP 21496, Kapsel-Nr. 368.

Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

C) Selbstbildnisse von weiblichen Künstlern

Abb. 117



Susanna Maria von Sandrart (1658-1716), Selbstbildnis, um 1678, Kohle auf Papier, partiell weiß gehöht, 34,1 x 25 cm, Museen der Stadt Nürnberg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. Nor. K 4814.

Fotonachweis: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Clara Isabella Gräfin von Waldburg-Wolfegg (1630-1670),
Selbstbildnis während sie das Porträt ihres Gatten malt, um 1650, Öl auf
Leinwand, 89, 5 x 61, 5 cm, Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu
Waldburg-Wolfegg, Inv. Nr. G 221.

Fotonachweis: Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg



Anna Waser (1678-1714), Selbstbildnis im 12. Jahr, wie sie das Bildnis ihres Lehrers Johannes Sulzer malt, 1691, Öl auf Leinwand, 83 x 68 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung., Knellersche Sammlung, 1854, Inv. 212'.

Fotonachweis: Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung.



Anna Waser (1678-1714), Selbstbildnis, 1697, Tuschpinsel laviert, Feder in braun, 9,5x 15,7 cm, aus dem Stammbuch von Johann Jakob Scheuchzer (1672-1733), Zentralbibliothek Zürich, Ms Z II649, Bl. 137 recto.
Fotonachweis: Zentralbibliothek Zürich

D) Abgeschriebene Selbstbildnisse

A1)



Johann Elsheimer (1593-1635), früher: Selbstbildnis, 1626, jetzt:
Bildnis eines alten Mannes, 1626, Rötel, in brauner Fassung, 11,7 x 16,2
cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig,
Kupferstichkabinett, Inv. Nr. ZWB X 29.
Fotonachweis: Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

A2)



Johann Ulrich Mayr (1630-1704), David mit dem Haupt des Goliath, um 1650, Öl auf Leinwand, 122 x 89 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. 8608.

Fotonachweis: Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

A3)



Johann Ulrich Mayr (1630-1704), Junger Mann an der Staffelei, um 1660,
Öl auf Leinwand, 110 x 100 cm, Holländischer Privatbesitz
Fotonachweis: Sumowski 1983 Bd. III, S. 2216.

A4)



Johann Ulrich Mayr, (1630-1704), Junger Mann mit Schwert, 1654, Öl auf Leinwand, 112 x 96 cm, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv. Nr. 8609.

Fotonachweis: Kunstsammlungen und Museen Augsburg.

A5)



Früher Matthäus Merian d. J., Selbstbildnis, Jetzt: unbekannter Maler des 17. Jahrhunderts, Bildnis eines Mannes auf Reisen, Öl auf Leinwand, 74,5 x 63 cm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. Gk 317.
Fotonachweis: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

A6)



Jürgen Ovens (1623-1678), Selbstbildnis vor der Staffelei, um 1670/75, Öl auf Leinwand, 125 x 95 cm, Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE 2752.

Fotonachweis: Büttner 2005, S. 174.

A7)



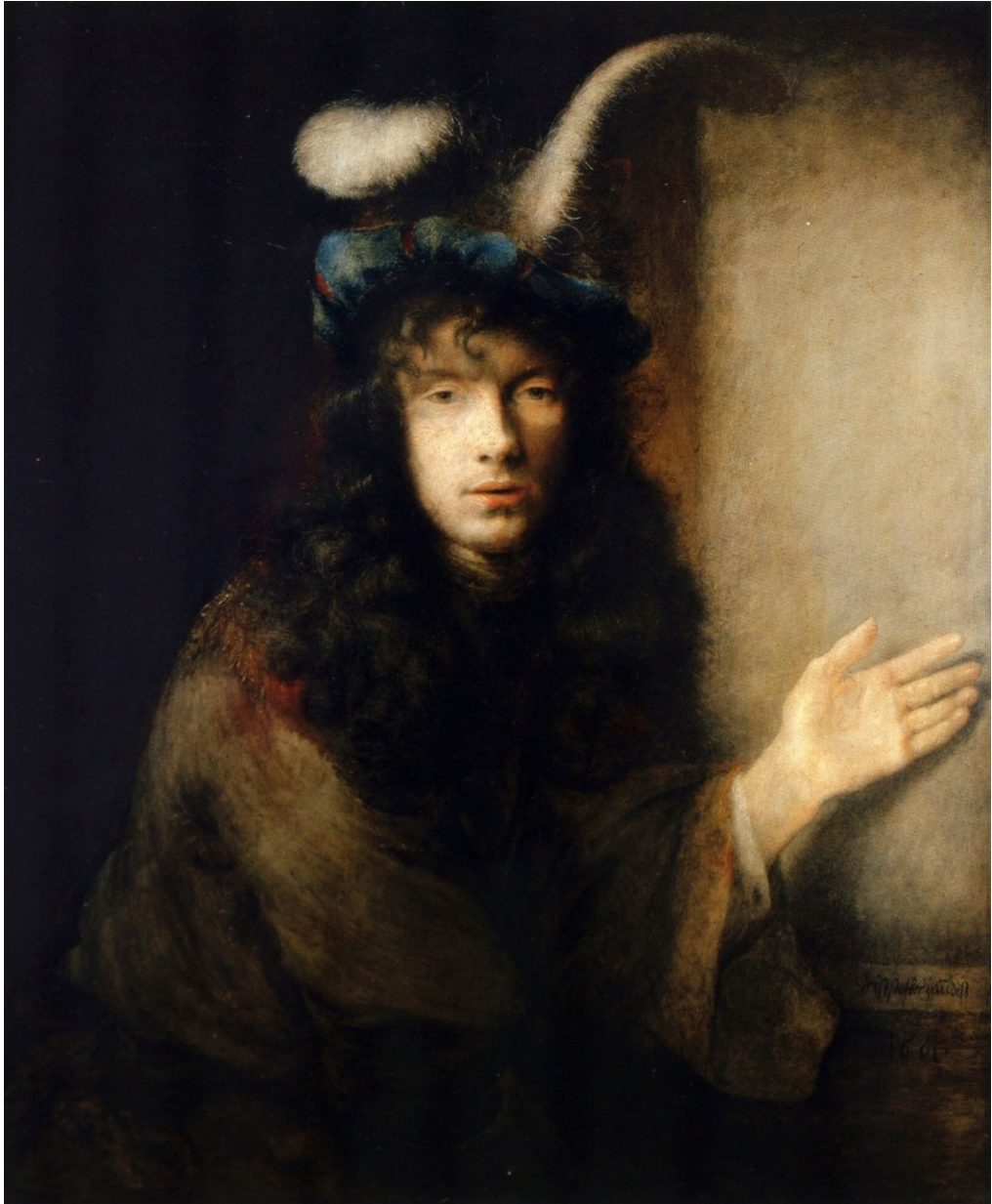
Jürgen Ovens (1623-1678)?, Porträt eines Nobelmannes 1640/50,
schwarze Kreide auf gelblichem Papier, 31,4 x 20,7 cm, Hamburg,
Hamburger Kunsthalle, Grafische Sammlung Inv. Nr. 22812.
Fotonachweis: bpk/Hamburger Kunsthalle/Christoph Irrgang

A8)



**Christopher Paudiß (um 1625-1666), Mann mit Gamsbart, Öl auf
Leinwand,
87 x 69 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte
Pinakothek, Inv. Nr. 5607.
Fotonachweis: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.**

A9)



Christoph Paudiß (um 1625-1666), Mann mit ausgestreckter Hand, 1661,
Öl auf Pappelholz, 98 x 80 cm, Prag, Národní galerie v Praze, Inv. Nr. 4127
(Z 451) .

Fotonachweis: Sumowski 1983 Bd. IV, S. 2352.

A10)



**Christoph Paudiß (um 1625-1666), Mann mit Federbarett, 1660 , Öl auf Holz, 60 x 43 cm, Galerie des Schottenstifts, Wien.
Fotonachweis: Wien, Schottenstift, Museum**

A11)



**Christopher Paudiß (um 1625-1666), Mann mit rotem Federbarett, Öl auf
Leinwand, 66,5 x 53,8 cm, Freising, Diözesanmuseum, Inv. Nr. D 9223.
Fotonachweis: Diözesanmuseum Freising, Foto: Walter Bayer.**

A12)



Ehemals Johann Heinrich Roos?, Selbstbildnis; jetzt: Unbekannter Maler, Bildnis eines unbekanntes Mannes, Öl auf Leinwand, Alfred Bader Fine Arts.
Fotonachweis: www.alfredbader.com (zuletzt aufgerufen 2017)

A13)



Ehemals: Johann Heinrich Roos, Selbstbildnis; jetzt: unbekannter Maler, Bildnis eines jungen Mannes, Öl auf Leinwand, 60 x 51 cm, Frankfurt am Main Historisches Museum, Inv. Nr. B0792.
Fotonachweis: Historisches Museum, Frankfurt am Main, Foto: Horst Ziegenfusz.