

---

# Jahrbuch für Europäische Geschichte

## Band 11

---

### 2010



Herausgegeben  
von Heinz Duchhardt

---

Oldenbourg

# Jahrbuch für Europäische Geschichte

# Jahrbuch für Europäische Geschichte

Herausgegeben  
am Institut für Europäische Geschichte  
von Heinz Duchhardt

Band 11  
2010

R. Oldenbourg Verlag München 2010

Redaktion: Zaur Gasimov

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2010 Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, München  
Rosenheimer Straße 145, D-81671 München  
Internet: [oldenbourg.de](http://oldenbourg.de)

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Dieter Vollendorf  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier (chlorfrei gebleicht).  
Gesamtherstellung: Grafik+Druck GmbH, München

ISBN 978-3-486-59784-4  
ISSN 1616-6485



# Inhaltsverzeichnis

## Schwerpunktthema: Erfahrungsraum Europa

Eckhard Leuschner, Passau: Bilder von der Fremde. Epistemische und soziale Aspekte der Auslandsaufenthalte deutschsprachiger Künstler an drei Beispielen (Albrecht Dürer, Joseph Werner, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein)	3
Markus A. Castor, Paris: Zwischen Diplomatie und malerischem Furor. Rubens und Europa	25
Christoph Harer, Hannover: „... quei concerti son lamenti“. Italienische Musiker am Hofe Johann Friedrichs in Hannover	55
Andrea Maglio, Napoli: Auf den Spuren des Meisters. Die Schinkelschüler und die Reise nach Italien	79
Ralph-Miklas Dobler, Roma: Arno Breker zwischen Paris, Rom und Berlin	91
Burcu Dogramaci, München: Vom Bosphorus an die Spree, von der Spree an den Bosphorus. Deutsch-türkische Künstlermigrationen im frühen 20. Jahrhundert	117
Julia Drost, Paris: Europas neue Nomaden – Max Ernst zwischen Welterkundung und Vertreibung	139

## Andere Beiträge

- Simon Groenveld, Leiden:  
Der zwölfjährige Waffenstillstand in den Niederlanden von 1609.  
Ein halber Frieden zwischen *libertates* und *religiones* 161

## Europa-Institute und Europa-Projekte

- Raoul Motika/Christoph Ramm, Hamburg:  
TürkeiEuropaZentrum Hamburg 189
- Aksel Kirch, Tallinn:  
Euroopa-Instituut and Social Research in Estonia 195

## Forschungsberichte

- Martina Steber, London:  
Die erste Blütezeit der modernen Europa-Historiographie 199
- Eva-Maria Ziege, London:  
Die Entstehung und Entwicklung des Antisemitismus als  
politische Bewegung im europäischen Vergleich 205

## Auswahlbibliographie

- Zaur Gasimov, Mainz:  
Europa-Schrifttum 2009 213
- Autorenverzeichnis 237

# SCHWERPUNKTTHEMA

## Erfahrungsraum Europa

Wenn man Europa als einen Kommunikationsraum und -zusammenhang versteht, dann liegt die Versuchung ständig nahe, nach den Menschen zu fragen, die in der Vormoderne oder Moderne diesen Raum „erfahren“ und in ihm kommuniziert haben: also die Handwerkergelesen und die Soldaten, die Geistlichen und die akademische Jugend und viele andere Berufs- oder Sozialgruppen. Die Schriftleitung des Jahrbuchs für Europäische Geschichte hat sich – auch um Nachbarwissenschaften einmal ein Forum zu geben – entschieden, nach den „europäischen“ Erfahrungen von Künstlern in einem weiten Sinn zu fragen: Malern, Bildhauern, Architekten, aber auch Musikern. Die Grundannahme ist, dass sich Künstler mehr als andere Sozialgruppen von ihrer jeweiligen Umgebung, die sie sich „erfahren“, inspirieren lassen, aus dem fremden Ambiente Anregungen aufnehmen und in ihrem jeweiligen Werk umsetzen. Dass sie auch aus ihrer angestammten Heimat Impulse in ihren neuen künstlerischen Kontext einfließen ließen, versteht sich von selbst – Transferleistungen erfolgten grundsätzlich in beiden Richtungen.

Der Band versammelt in seinen Schwerpunktthema sieben Beiträge, für deren Einwerbung der für diesen Band zuständige Mitarbeiter Zaur Gasimov verantwortlich war: sechs Aufsätze zu kunsthistorischen Themen, die sich vom 16. Jahrhundert bis an die Schwelle der Gegenwart spannen, und einem, der die Musikgeschichte und ihre transkulturell-rezeptionsgeschichtlichen Ansätze zum Tragen kommen lässt. Wie bei allen Schwerpunkten des Jahrbuchs für Europäische Geschichte kann das Thema selbstredend nicht flächendeckend ausgeleuchtet werden. Die Thematik von „Europas neuen Nomaden“ – so Julia Drost – und ihren europäischen Erfahrungshaushalten bleibt auf der Agenda der betreffenden Fachdisziplinen.





Bilder von der Fremde.  
Epistemische und soziale Aspekte der  
Auslandsaufenthalte deutschsprachiger Künstler an  
drei Beispielen (Albrecht Dürer, Joseph Werner,  
Johann Heinrich Wilhelm Tischbein)

Von

*Eckhard Leuschner*

Was professionelle Tätigkeiten deutschsprachiger Künstler in größerer Ferne von dem ihnen durch Geburt und/oder Bürgerschaft zugekommenen Territorium angeht, hat sich in den letzten Jahren das Spektrum in den Bereich der Baumeister, Steinmetze und (Kunst-) Handwerker sowie auf „Mischmotivationen“ wie Pilgerfahrten und diplomatische Missionen ausgedehnt<sup>1</sup>, doch werden bezüglich der Zeit zwischen dem späten 15. und dem frühen 19. Jahrhundert meist die gleichen Namen besprochen, und noch immer stehen die Italienreisen im Mittelpunkt. Vor allem fehlen großflächig vergleichend angelegte Arbeiten zu den gut drei Jahrhunderten zwischen den Auslandsaufenthalten Dürers und seiner Schüler einerseits und den Sehnsuchtsreisen der neoklassizistischen und romantischen Künstler andererseits. Ist diese Lücke womöglich damit zu erklären, dass letztere sich aufgrund der Verbindung mit Hauptepochen der deutschen Literatur einer permanenten Aufmerksamkeit sicher sein konnten und dass das Paradigma der „selbständigen Künstler- und Erlebnisreise“, das zur Abgrenzung von den Wanderjahren der Gesellen oder Reisen der Hofkünstler im Gefolge geistlicher und weltlicher Herren formuliert wurde, dem heutigen Publikum kunsthistorischen Schrifttums leichter zu vermitteln ist? Dies mag schon deshalb so sein, weil die Hauptprodukte der meisten Künstlerreisen um 1800 Landschaftsbilder waren, die scheinbar ungetrübt die Unmittelbarkeit einer inspirierten Wahrnehmung der „schönen“ (oder wenigstens „erhabenen“) Ferne transportieren, während der fachkundige Zugang zur thematisch und funktionell stär-

<sup>1</sup> Vgl. zur Einführung die Aufsätze im Ausst. Kat. Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen, Westfälisches Landesmuseum Münster, Regensburg 2008, v. a. Volker PLAGEMANN, Von der Pilgerfahrt zur ‚Reise ins Licht‘: Künstlerreisen nach Italien, S. 36–44. Zum 18. Jahrhundert: Joachim REES, Lust und Last des Reisens. Kunst- und reisesoziologische Anmerkungen zu Italienaufenthalten deutscher Maler 1770–1830, in: Ausst. Kat. Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit, hrsg. von Frank Büttner und Herbert W. Rott, Neue Pinakothek, München 2005, S. 55–79.

ker differenzierten Produktion „in der Fremde“ tätiger Künstler zwischen ca. 1500 und 1750 oft ungleich schwerer fällt.

Studien zu den genauen Modalitäten der „Grenzenlosigkeit“ künstlerischer Tätigkeit vor dem 18. Jahrhundert erfordern Aufmerksamkeit für zahlreiche Faktoren, denn Auslandsaufenthalte von Künstlern verbanden und verbinden sich mit einer charakteristischen Selbst-Adaptation an die besonderen Umstände, sei es in Hinsicht auf die sozialen oder kulturellen Bedingungen, sei es aus der Konfrontation mit zeitgenössischen oder älteren Kunstwerken und divergierenden Auffassungen vom „Wesen“ der Kunst; auch muss die Verwertung der internationalen Erfahrungen nach der Rückkehr in die Herkunftsregion in den Blick genommen werden. Generell ist gleich anfangs festzustellen, dass „Internationalität“ speziell in der Dürerzeit noch kaum mit den engen Kategorien und Grenzen der Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts zu definieren ist und dass der vertiefte Austausch geographisch entfernter Teile Europas in der frühneuzeitlichen Kunst nicht allein über auswärtige Tätigkeiten von Malern zustande kam, sondern mindestens ebenso sehr bedingt war durch die Expansion des Marktes für Bilder und Texte aller Art, logistische Neuerungen wie schnellere und effizientere Reproduktionstechniken und eine zunehmende Vernetzung von Politik, Geldwirtschaft und Intelligenzija über alle Sprach- und Landesgrenzen hinweg. Der Hinweis auf letztgenannte Faktoren soll den Wert des Studiums der Auslandsaufenthalte von Künstlern nicht herabsetzen; auch impliziert er keineswegs, dass die Künstler-Kunstgeschichte durch Künstlersozio-logie, Wirtschafts- oder Wissensgeschichte im Sinne des Schreibens über das Schreiben über Kunst ersetzt werden könnte. Vielmehr erscheint es sinnvoll, das Künstlerindividuum und seine Hervorbringungen gerade im Spannungsfeld zwischen sozialen Zusammenhängen und Episteme zu untersuchen, also sowohl die Arbeitsbedingungen in der Gesellschaft als auch die sich wandelnden Auffassungen von Kunst als spezifischer Fertigkeit und Regelsystem.

Unabhängig davon ist es beim Studium auswärtig tätiger Künstler selbstverständlich, dass die Kunstgeschichte an der Beschäftigung mit dem einzelnen Namen und dem persönlichen Stil festhält – ironischerweise schon deswegen, weil Künstler der Frühen Neuzeit und ihr Publikum selbst in solchen Kategorien dachten, denn die Schablonen dafür lieferten spätestens seit Carel van Mander und Joachim von Sandrart die gedruckt vorliegenden Malerviten mitsamt ihrem Insistieren auf dem Zusammenhang individueller Kreativität und den „Gesetzen der Kunst“ bzw. des Primats der „rechte schoon Antijck-sche“ über die „rouwe en plompe Barbarische Wijse“<sup>2</sup>. Insofern ist es nicht

<sup>2</sup> Carel VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, Fol. 220r (Vita von Lambert Lombard). Vgl. auch das Kapitel „Biography as the prism of Netherlandish concerns“, in: Walter S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, London 1991, S. 78–91.

unbegründet, im auswärtigen Auftreten vieler Maler und Zeichner des 17. und 18. Jahrhunderts Elemente eines Rollenspiels und Self-Fashioning nach (oder entgegen) literarisch präsenten Musterbildern zu sehen, die, exzentrisch und topisch zugleich, die generelle Innen- wie Außenwahrnehmung des Künstlertums prägten. Noch Goethe begab sich bekanntlich als Filippo Moller auf Italienfahrt<sup>3</sup>.

Anhand von drei ausgewählten Künstlern aus dem angesprochenen Zeitraum zwischen ca. 1500 und 1800 soll im Folgenden einigen Leitfragen nachgegangen werden. Welche Gründe führten diese Künstler über die territorialen, ökonomischen oder kulturellen Grenzen ihrer ursprünglichen Tätigkeit, wie reflektiert ihre Kunst die Orte jenseits solcher (von ihnen oder anderen definierten) Grenzen, und welche Erfahrungen brachten sie aus der „Fremde“ zurück? Was, wenn überhaupt, änderte sich im Verlauf des genannten Zeitraums von ca. 300 Jahren am Arbeits- und Wahrnehmungsverhalten „auswärtiger“ Künstler oder an der Art der von ihnen vor, anlässlich oder nach Auslandsaufenthalten geschaffenen Werke?

### Albrecht Dürer

Zu seiner Zeit ist Albrecht Dürer (1471–1528) vergleichsweise weit herumgekommen. Eine Gesellenreise führte ihn in den frühen 1490er Jahren an den Oberrhein. Zweimal war er für längere Zeit in Italien, einmal am Niederrhein und in den Niederlanden. Die wichtigsten Fakten zu den beiden Italienfahrten Albrecht Dürers, diesen „geradezu mythisch verklärte[n] Urbild[ern] der europäischen Künstlerreise in den Süden“<sup>4</sup>, sind jedem Kunstinteressierten bekannt – dies unabhängig von der andauernden Diskussion um die genaue Datierung der ersten Reise des Künstlers zur Mitte der 1490er Jahre. Der Ertrag der früheren Italienfahrt Dürers, dieser verlängerten Ausbildungszeit oder „überschaubare[n] Wanderschaftsergänzung“<sup>5</sup>, besteht wesentlich in den Landschaftsaquarellen aus den Alpen und Oberitalien, deren geographische Lokalisierung die Reiseroute des Künstlers über Innsbruck, Bozen und Trient, die sich weitgehend an den Kaufmannsweg zwischen Nürnberg und Venedig hielt, gut nachvollziehbar macht. Auch wenn diese Studien wohl erst nachträglich koloriert oder komplettiert wurden und letztlich darauf angelegt gewesen sein mögen, Vorrat für die Gestaltung von Landschaftsdetails in den

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Roberto ZAPPERI, *Das Inkognito: Goethes ganz andere Existenz in Rom*, München 1999.

<sup>4</sup> Vgl. zusammenfassend Petra MARX, *Albrecht Dürer in Venedig*, in: *Orte der Sehnsucht* (wie Anm. 1), S. 69–75.

<sup>5</sup> Volker PLAGEMANN, *Zur Frühgeschichte der Künstlerreisen nach Italien*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 41 (2002), S. 37–155, hier S. 67.

Hintergründen zukünftiger Gemälde oder Stiche zu schaffen<sup>6</sup>, gelten sie doch als Gründungswerke einer topographischen Kunst, die den unmittelbar festgehaltenen Eindrücken des Unterwegsseins erstmals eigenen Wert zumaß<sup>7</sup>. Neben diesen Landschaftsaquarellen finden sich auch Tierstudien sowie einige Kopien nach Details in Werken zeitgenössischer venezianischer Künstler wie Gentile Bellini, vor allem die bekannten „Turbanträger“, die der Venezianer aufgrund seiner Erfahrungen am Hofe von Sultan Mehmet II. mit besonderer Authentizität darzustellen vermochte<sup>8</sup>. Auffälligerweise fehlen hingegen *in situ* angefertigte Studien nach antiker Kunst. Was Dürers Darstellungen mythologischer Themen wie die berühmten „Meergottheiten“ oder das „Bacchanal“ betrifft, ist längst erkannt, dass er sich auf Kupferstiche von und nach Andrea Mantegna bezog, die er ebenso gut in Nürnberg wie in Italien finden konnte<sup>9</sup>.

1505 bis 1507 unternahm Dürer seine zweite Reise nach Venedig, wo nun bereits Tizian und Giorgione tätig waren; doch galt die Bewunderung des Nürnbergers nach wie vor der älteren Generation und deren koloristischen und kompositorischen Leistungen. Sowohl aufgrund der erhaltenen Werke als auch durch die Briefe des Malers an seinen Freund Willibald Pirckheimer ist der zweite Italienaufenthalt Dürers ungleich besser nachvollziehbar als der erste. Hauptprodukt, wenn nicht gar eigentlicher Anlass dieser Reise war das als „Rosenkranzfest“ (heute in der Nationalgalerie, Prag) bekannte Altarbild, das die in Venedig ansässige deutsche Kaufmannschaft für die nahe ihres Dienstsitzes Fondaco dei Tedeschi gelegene Bartholomäuskirche bestellt hatte<sup>10</sup>. Daneben schuf er kleinerformatige religiöse Bilder<sup>11</sup>, darunter die „Madonna mit dem Zeisig“ (heute in der Gemäldegalerie Berlin), sowie einige Porträts – und er strengte einen Prozess gegen den am Ort tätigen Kupfer-

<sup>6</sup> Vgl. dazu etwa Bernard AIKEMA, Katalogeintrag, in: Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian, hrsg. von Bernard Aikema und Beverly Louise Brown, Ausst. Kat. Palazzo Grassi Venedig, Cinisello Balsamo 1999, S. 398.

<sup>7</sup> MARX, Dürer (wie Anm. 4), S. 73; Kristina HERRMANN-FIORE, Dürers neue Kunst der Landschaftsaquarelle, in: Ausst. Kat. Albrecht Dürer, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Maria Luise Sternath, Albertina Wien, Ostfildern 2003, S. 27–44.

<sup>8</sup> Zu Gentile Bellinis Orientalen Vgl. MARX, Dürer (Wie Anm. 4), S. 71.

<sup>9</sup> Vgl. Marzia FAIETTI, *Aemulatio versus simulatio. Dürer oltre Mantegna*, in: Ausst. Kat. Dürer e l'Italia, hrsg. von Kristina Herrmann-Fiore, Rom, Scuderie del Quirinale, Mailand 2007, S. 81–87.

<sup>10</sup> Zum „Rosenkranzfest“ vgl. Ausst. Kat. Albrecht Dürer: the Feast of the Rose Garlands, 1506–2006, hrsg. von Olga Kotková, Národní Galerie v Praze, Prag 2006.

<sup>11</sup> Zum (in der Zuschreibung nicht mehr unumstrittenen) Gemälde „Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten“ Vgl. Martin SCHAWA, „... und lest nach dem sin ...“: Albrecht Dürers Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel von 1506, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. F., 48 (1997), S. 43–66.

stecher Marcantonio Raimondi, der Drucke Dürers unautorisiert kopiert hatte, wegen Urheberrechtsverletzung an<sup>12</sup>.

Die Wertschätzung Dürers in Italien ist als ein Faktum anzusehen, das sich vor allem mit seiner graphischen Produktion verband, die ihm längst vorausgeeilt war und seinen Ruf verbreitet hatte. Nicht nur konnte ihm der Verkauf mitgebrachter Drucke einen Teil der Fahrtkosten finanzieren, sondern die Stiche sorgten als Referenzwerke auch für neue Aufträge, anlässlich derer Dürer allenfalls das Vorurteil zerstreuen musste, er könne weniger gut mit Farben als mit dem Grabstichel umgehen. Es kann allerdings kein Zweifel daran bestehen, dass die zweite Venedigreise wesentlich dadurch bedingt war, dass der Künstler zwar die nun manifeste internationale Wertschätzung seiner Arbeit auskosten, diese aber letztendlich in Vorteile im heimischen Nürnberg ummünzen wollte. Durch die Pflege enger Kontakte zu den internationalen Netzwerken der Großkaufleute und Humanisten, durch vorgeführte „Weltgewandtheit“ und gegenüber seinem Briefpartner geschickt angebrachte Hinweise auf die außerhalb der Heimatstadt gefundene Anerkennung versuchte Dürer, sich gegenüber den Landsleuten in ein gutes Licht zu setzen und langfristig seinen sozialen Status zu verbessern. Kaum zufällig hat er seine „großen“ Werke in Venedig für deutsche Institutionen oder Auftraggeber geschaffen. Dürer hat sich in Italien weniger „neu erfunden“ als ins rechte Licht gesetzt.

Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise von 1520-21 ist eines der ersten derartigen Schriftwerke eines Künstlers überhaupt; es bietet an vielen Stellen kostbarste Details, wirkt aber in der Auswahl des Berichtswerten vielfach irritierend „unkünstlerisch“ und scheint mehr ein Konto- und Rechnungsbuch als eingehender Erlebnisbericht oder gar Ort verschriftlichter Reflexionen über das eigene Metier. Konkreter Anlass für die Fahrt war Dürers Bemühen, eine ihm vom 1519 verstorbenen Kaiser Maximilian ausgesetzte Leibrente durch dessen Nachfolger Karl V. bestätigen zu lassen; daneben strebte der Nürnberger auch danach, seine Graphiken zu verkaufen oder einzutauschen, Porträtaufträge auszuführen, Kontakte mit Künstlerkollegen zu etablieren und (ähnlich wie schon in Venedig) seine inzwischen erreichte Bekanntheit zu genießen. Selbstverständlich bewegte sich Dürer, was die architektonische und Bild-Produktion vergangener Zeiten sowie – ansatzweise – künstlerische und kunsthistorische Theoriebildung angeht, bereits in einem durch sein Vorwissen strukturierten Raum: Bekanntestes Beispiel sind die von ihm bewunderten antiken Säulen in der Aachener Pfalzkapelle, zu denen Dürer aufschrieb, Karl der Große habe sie aus Rom heranschaffen lassen und sie seien kunstgerecht nach den Vorschriften

<sup>12</sup> Vgl. dazu u. a. Lisa PON, Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. *Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven/London 2004.

Vitruvs gemacht<sup>13</sup>. Auch notierte er die Nachricht von der Auflösung der Werkstatt Raffaels nach dessen Tod und seine Begegnung mit Il Vincidor, Schüler des Urbinaten<sup>14</sup>. Er ließ sich in Köln ein (vermutliches) Bild Stephan Lochners zeigen<sup>15</sup>, er besuchte in Gent den Altar Jan van Eycks<sup>16</sup>. Aber fast immer fehlt eine eingehendere Erörterung dieser Werke nach künstlerischen oder anderen Gesichtspunkten. Es ist bezeichnend, dass Dürer sich im Antwerpener Teil seines Tagebuchs zwar ausführlichst über die reiche Ausstattung von Prozessionen und allegorischen Umzügen auslässt<sup>17</sup>, aber nur ein einziges Bild erwähnt, das er sich, gegen ein Trinkgeld, habe aufsperrern lassen<sup>18</sup> – es wird nicht deutlich, um welches Werk es sich dabei handelte. Auch geht er auf den Blick vom Turm der St. Bavo-Kirche in Gent ungleich länger ein als auf das im gleichen Gebäude befindliche Altargemälde van Eycks<sup>19</sup>. Sah er eingehende Deskriptionen von Kunstwerken als unnötig an? Verfügte er nicht über das (kunst-) terminologische Instrumentarium, um diese Werke schriftlich zu würdigen? Möglicherweise hat er, wie zuvor in Venedig, nach einzelnen solchen Bildern kopiert, insofern hätte er sich also weniger schreibend als – „künstlertypisch“ – zeichnend damit auseinandergesetzt, obwohl keine entsprechenden Studien von seiner Hand bekannt sind. Aber auch die erhaltenen Werke der Niederländischen Reise zeigen (abgesehen von den Porträts) entweder allgemeine „Sehenswürdigkeiten“ wie den Antwerpener Hafen oder Kuriositäten wie exotische Kostüme und Tiere, verraten also einen Zugang, der weder derjenige eines umherziehenden Malergesellen noch eines Connaisseurs war, sondern mindestens teilweise der Attitüde eines reisenden Kaufmanns oder Adligen und dessen aufgeschlossenem, aber nicht kennerschaftlichen Blick auf die Besonderheiten der „Fremde“ entsprach – einer „nahen“ Fremde schon deshalb, weil sie Reichsterritorium war, aber auch deswegen, weil im Tagebuch nie von Sprach- oder Kommunikationsschwierigkeiten Dürers in den Niederlanden die Rede ist. Angesichts der von ihm im Welthandelszentrum Antwerpen empfangenen Gaben wie „türkische Tücher“, Korallen oder Papageien scheinen die eigentlichen Modifikationen seiner Weltsicht durch die Öffnung von Perspektiven über den europäischen Horizont hinaus stattgefunden zu haben: Diese „ferne Fremde“ eignete sich Dürer materiell an<sup>20</sup>.

<sup>13</sup> Gerd UNVERFEHRT, *Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen 2007, S. 95.

<sup>14</sup> UNVERFEHRT, *Dürer* (wie Anm. 13), S. 87–88.

<sup>15</sup> UNVERFEHRT, *Dürer* (wie Anm. 13), S. 107.

<sup>16</sup> UNVERFEHRT, *Dürer* (wie Anm. 13), S. 157–160.

<sup>17</sup> UNVERFEHRT, *Dürer* (wie Anm. 13), S. 55–59.

<sup>18</sup> UNVERFEHRT, *Dürer* (wie Anm. 13), S. 107–109.

<sup>19</sup> UNVERFEHRT, *Dürer* (wie Anm. 13), S. 158.

<sup>20</sup> Vgl. UNVERFEHRT, *Dürer* (wie Anm. 13), S. 219–222.

## Von Albrecht Dürer zu Joseph Werner

War Dürer unter den reisenden Künstlern des 16. Jahrhunderts ein Ausnahmephänomen? In mancher Hinsicht fällt es schwer, ihm unter den im genannten Zeitraum an mehreren weit auseinander liegenden Orten in Europa tätigen Künstlern Persönlichkeiten an die Seite zu stellen, die ähnlich differenzierte Interessen hatten. Dies hat nur am Rande damit zu tun, dass im Laufe des Cinquecento nicht mehr Venedig, sondern (auch aufgrund der sich europaweit intensivierenden Antikenbegeisterung) Rom das wichtigste Ziel nordalpiner Maler war, unter denen sich Meister wie Maerten van Heemskerck durch besonders intensive antiquarische Studien auszeichneten<sup>21</sup>. Er und seine niederländischen Kollegen zehrten zeitlebens von ihren Zeichenetüden in den Ruinen Roms, die sie nach ihrer Rückkehr in Gemälde und Reproduktionsgraphik umsetzten und damit ganz wesentlich das Italienbild der Daheimgebliebenen, aber auch dasjenige künftiger Reisender prägten. Ein Italienfahrer wie Pieter Brueghel d. Ä. hielt sich hingegen von den Relikten der Antike weitgehend fern (womöglich auch deshalb, weil dieses Marktsegment längst besetzt war), widmete sich aber umso intensiver der zeichnerischen Darstellung der von ihm bis nach Sizilien durchreisten Landschaften südlich der Alpen – auch hierfür mag letztlich der Verwertungsaspekt, also die vorgesehene spätere Umsetzung in Gemälde oder Modelle für Kupferstiche, ausschlaggebend gewesen sein<sup>22</sup>.

Der übliche Status in Italien tätiger Maler aus dem Norden war spätestens seit Mitte des 16. Jahrhunderts derjenige anonymer Helfer bei einem der vielen fabrikmäßig organisierten Groß- und Ausstattungsprojekte in den Kirchen und Palazzi von Rom, Florenz, Venedig oder Genua<sup>23</sup>. Aus solchen Malern wurden nach der Rückkehr in die Heimat gelegentlich unabhängige Meister und sogar Künstlerpersönlichkeiten, die (wie Frans Floris oder Maerten de Vos) als Werkstattleiter den Stil einer ganzen Stadt oder Region bestimmten. Insofern ist es nicht immer leicht zu entscheiden, ob eine der im späteren 16. Jahrhundert in Nordeuropa tätigen Bilderfabriken die alte Gilde- und Werkstattstruktur des Mittelalters fortführte oder vielmehr solche Produktionstechniken anwendete, die in den großen italienischen *Cantieri* der

<sup>21</sup> Vgl. zu Maerten van Heemskerck die Werkauswahl, in: Ausst. Kat. *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, hrsg. von Nicole Dacos, Brüssel 1995, S. 216–225.

<sup>22</sup> Vgl. Nils BÜTTNER, „Quid Siculas sequeris per mille periculas terras“: Ein Beitrag zur Biographie Pieter Brueghels d. Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italienreise, in: *Marburger Jahrbuch 27 (2000)*, S. 209–242.

<sup>23</sup> Vgl. etwa Bert W. MEIJER, *Flemish and Dutch Artists in Venetian Workshops: the Case of Jacopo Tintoretto*, in: Ausst. Kat. *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian*, hrsg. von Bernard Aikema und Beverly Louise Brown, Palazzo Grassi Venedig, Cinisello Balsamo 1999, S. 133–143.



Epoche gängig waren<sup>24</sup>. Selbst im Studio von Peter Paul Rubens scheint sich nach dessen Rückkehr aus Italien 1608 der Transfer rezenter italienischer Stilelemente mit dem Aufbau einer Werkstattorganisation nach bewährten Antwerpener Mustern verbunden zu haben. Im Übrigen war es gerade Rubens, der wie kein anderer Künstler seit Dürer seine Auslandserfahrung und Auslandskontakte im Dienst von Hochadel und Klerus als Mittel der eigenen Prestige- und damit Absatzsteigerung zu nutzen verstand<sup>25</sup>.

Die schon im Spätmittelalter obligate Wanderschaft der Malergesellen und die im Laufe des 16. Jahrhunderts ähnlich üblich gewordene „Gastarbeiterzeit“ junger Künstler in Italien, die mit einem mehr oder weniger ausgeprägten Studium der örtlichen Monumente verbunden war, erlebte im Laufe des 17. Jahrhunderts gewisse Modifikationen. Einerseits setzte sich eine allgemeine Spezialisierung der handwerklichen wie der künstlerischen Arbeit nach Gattungen und Techniken durch, die „Fachleute“ in der Wiedergaben antiker Ruinen oder Skulpturen, Landschaften, Genreszenen etc. hervorbrachte. Andererseits sorgte die europaweite Reglementierung der künstlerischen Ausbildungswege jenseits alter Werkstatt- und Gildestrukturen für vereinheitlichte Standards, die man auch als Partikularaspekte einer sich seit dem Hochbarock verstärkenden Tendenz zu international ähnlicher werdenden Institutionen, Leitbildern oder Normen auffassen kann<sup>26</sup>. Stärker noch als in der bereits durch Usancen des internationalisierten Handels und Kontakte mit dem Renaissance-Humanismus geprägten Erlebniswelt Dürers entspann sich nun, überspitzt gesagt, eine Kultur wachsender Ähnlichkeit, ein Netz gemeinsamer Verständigungsformen, die einerseits durch das Repräsentationsbedürfnis der Höfe<sup>27</sup> und des Großbürgertums, andererseits durch eine fast alle Wissensfelder kodifizierende internationale Text- und Bild-Publizistik bestimmt waren.

Was die Kunst des späteren 17. und des 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum angeht, hatten die von vielen Malern und Bildhauern zur Erlangung eines höheren sozialen Status herbeigesehnten oder initiierten Kunstakademien schon wegen des Fortbestehens der Gilden auf die tatsächliche

<sup>24</sup> Zu fabrikartigen Produktionsverfahren im Antwerpen des 16. Jahrhunderts vgl. Eckhard LEUSCHNER, A Grisaille Oil Sketch from the “De Backer Group” and Workshop Practices in Sixteenth Century Antwerp, in: *The Metropolitan Museum Journal* 43 (2008), S. 99–110.

<sup>25</sup> Vgl. Nils BÜTTNER, Rubens, München 2007, S. 37–47.

<sup>26</sup> Vgl. den Überblick über die wichtigsten europäischen Kunstakademien des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts in Ausst. Kat. „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“. Dreihundert Jahre Akademie der Künste, hrsg. von Agnete von Specht, Berlin 1996, S. 50–66.

<sup>27</sup> Zur Rolle von Kunstförderung bei der Manifestation oder Bekräftigung von Herrschaftsansprüchen in der Frühen Neuzeit Vgl. die Fallstudie von Eckhard LEUSCHNER, *Omnem lapidem movere: Modelle und Motivationen der Architektur- und Kunstpolitik Wolf Dietrich von Raitenaus*, in: *Höfe und Residenzen geistlicher Fürsten, Strukturen, Regionen und Salzburgs Beispiel in Mittelalter und Neuzeit*, hrsg. von Wolfgang Wüst [u. a.], Ostfildern 2010, S. 171–189.

künstlerische Praxis in den Fürstentümern, Klein- und Kleinstterritorien und Reichsstädten nicht sofort einen so hohen Einfluss, wie man heute meinen könnte<sup>28</sup>. Auffällig ist allerdings, dass bei international tätigen Künstlern die eben bei Dürer festgestellte Vielfalt der Interessen und des Themenspektrums abnahm – sei es deshalb, weil sich das Erlebnis von Alterität an den zu dieser Zeit aufgesuchten auswärtigen Arbeitsorten reduzierte, sei es, weil die erwähnten Spezialisierungen und Festlegungen sich auswirkten: Zwar entstanden, was Italien angeht, seit dem frühen 17. Jahrhundert die für uns „typischen“ Bilder sonnendurchfluteter Landschaften des Südens, doch ihre Produzenten stellten kaum etwas anderes her als solche – oft für den nordeuropäischen Markt bestimmten – Werke, die selbst dort, wo sie konkret identifizierbare Topographien zeigen, etwas von der „idealen Ortlosigkeit“ haben, die von den Kunstakademien Europas bis weit ins 18. Jahrhundert präferiert wurde<sup>29</sup>. Wenn die wesentlichsten Zeugnisse für Auslandsaufenthalte von Künstlern des Barock dergleichen Landschaften wären, könnte man für manchen international tätigen Maler der Epoche bezweifeln, dass er überhaupt aus seiner Heimatregion herausgekommen ist. Und doch vermochten gerade Künstler dieser Zeit internationale Karrieren vorzuweisen, die diejenigen ihrer Vorgänger weit in den Schatten stellten.

Die Biographie des aus der Schweiz gebürtigen Joseph Werner (1637–1710) ist der womöglich komplexeste Fall eines in der zweiten Hälfte des 17. und im frühen 18. Jahrhundert europaweit beschäftigten Wanderkünstlers<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Vgl. Andreas TACKE, „[...] auf niederländische Manier“: Sandrarts römisches Willkommensfest im Lichte der Künstlersozialgeschichte, in: Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler zwischen Italien und Deutschland. Akten des Internationalen Studententages der Bibliotheca Hertziana Rom, 3.–4. April 2006, hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer und Cecilia Mazzetti di Pietralata, München 2009, S. 9–20, bes. S. 20.

<sup>29</sup> Vgl. Michael THIMANN, Historische Landschaften. Ferdinand Oliviers „Trauernde Juden an den Wassern Babylons“, in: Ausst. Kat. „An den Wassern Babylons saßen wir“. Figurationen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik: Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann, hrsg. von Alexander Bastek und Michael Thimann, Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck, Petersberg 2009, S. 23–39, bes. S. 24–25.

<sup>30</sup> Grundlegend zu Werner ist noch immer: Jürgen GLAESEMER, Joseph Werner 1637–1710, Zürich/München 1974; Vgl. daneben Oskar BÄTSCHMANN, Gelehrte Maler in Bern: Joseph Werner und Wilhelm Stettler, in: Ausst. Kat. Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert, hrsg. von Georges Herzog und Elisabeth Rytter, Bd. 2, Bern 1995, S. 165–200. Vgl. außerdem ikonographische Fallstudien zu Werken Werners in: Balázs KAPOSSY, Numismatische Randnotizen zu einigen Werken von Joseph Werner, in: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums 51/52 (1971–75), S. 187–192; Eckhard LEUSCHNER, Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1997, S. 167–169; Wolfgang RATJEN, Tee bei Thiems. Reminiszenz aus einem Sammler-Leben, in: *L'arte del disegno*. Christel Thiem zum 3. Januar 1997, hrsg. von Gunther Thiem, München 1997, S. 161–163; Peter O. KRÜCKMANN, „Der ideale Fürst“: eine Miniatur von Joseph Werner gibt Rätsel auf, in: *Arx* 27, 2 (2005), S. 13–16. Zum Einfluss von Werner auf andere europäische Künstler vgl. die Fallstudie von Guido M.C. JANSEN, Eglon van der Neer, Franz Ertinger en Joseph Werner

Werner war als Maler, Miniaturist, Zeichner und Druckgraphiker in bedeutenden Kunststädten der Epoche tätig: in Basel, Frankfurt am Main, Rom, Versailles und Paris, Augsburg, München und Wien, Berlin und Bern. Porträtminiaturen mit Darstellungen von Ludwig XIV. von Frankreich, Adelaide von Savoyen, Kaiser Leopold von Österreich und anderer Mitglieder des europäischen Adels dürfen als Höhepunkte seines Œuvres gelten. Aber auch im eher bürgerlichen Terrain von Frankfurt, Augsburg und Bern schuf er wichtige Bilder, die Musterbeispiele für die zu jener Zeit in verschiedenen Teilen Europas thematisch zwar diversifizierten, aber stilistisch doch stark vereinheitlichten Anforderungen an Kunst sind.

Nach Ausbildungszeiten in Basel bei Jacob Meyer und in Frankfurt bei Matthäus Merian d. J. ging Werner um 1654 nach Rom. Spätestens dort machte er sich als Maler von Miniaturen einen Namen. Gemäß den Angaben bei Joachim von Sandrart<sup>31</sup> sowie nach Ausweis des 1662 datierten, heute im Victoria & Albert Museum in London befindlichen Selbstporträts war Werner in Rom seinem Anspruch und Auftreten nach bereits ein arrivierter Künstler, der sich auch durch seine „Gelehrtheit“ in Szene zu setzen verstand<sup>32</sup>. Es mag diese den Bestrebungen der königlichen Kunstakademie Frankreichs und ihrer Außenstelle in Rom nahe stehende intellektuelle Attitüde Werners oder seiner Spezialisierung als Miniaturist geschuldet gewesen sein: Jedenfalls wurde er gegen Ende des Jahres 1662 nach Paris berufen, wo er – entgegen seinen hochfliegenden Erwartungen dem *premier peintre* Charles Le Brun untergeordnet<sup>33</sup> – schwerpunktmäßig als Bildnismaler im Klein- und Kleinstformat zu arbeiten hatte. Werner, dessen in den Berichten seines Schülers Wilhelm Stettler überliefertes pompöses Auftreten als eleganter Hofmann nach dem Modell Le Bruns in keinem Verhältnis zu seiner bescheidenen Stellung in Versailles und an seinen späteren Beschäftigungsorten stand, porträtierte seine Modelle gemäß dem Zeitgeschmack vor allem als Figuren aus dem Mythos. Von Ludwig XIV. schuf er Porträts als Sonnengott Apollo im Triumphwagen und als heldenhafter Töter des Drachen Pytho<sup>34</sup>. Zusätzlich zu solchen Bildnissen malte Werner auch reine Allegorien und mythologische Miniaturen<sup>35</sup>. Nicht zuletzt in diesem Bereich, der Miniaturmalerei, ist

de Jonge: notities bij een aanwinst, in: Bulletin van het Rijksmuseum 39 (1991), S. 435–439.

<sup>31</sup> Joachim VON SANDRART, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, Bd. 2, Buch 3, S. 333.

<sup>32</sup> BÄTSCHMANN, Gelehrte Maler (wie Anm. 30), S. 184–195.

<sup>33</sup> GLAESEMER, Werner (wie Anm. 30), S. 21.

<sup>34</sup> Anne SURGERS, Joseph Werner: Louis XIV en Apollon, in: dies., Et que dit ce silence? La rhétorique du visible, Paris 2007, S. 201–209.

<sup>35</sup> Vgl. Xavier SALMON, Pomp and Power: Drawings from Versailles, Ausst. Kat. Wallace Collection, London 2006, S. 16–19; Nicole GARNIER-PELLE/Nathalie LEMOINE-BOUCHARD, Portraits des maisons royales et impériales de France et d'Europe. Les miniatures du musée Condé à Chantilly, Paris 2007, Kat. Nr. 1374; Nathalie LEMOINE-BOUARD, Les peintres en miniature actifs en France 1650–1850, Paris 2008, S. 536–537.

der kunsthistorische Forschungsbedarf nach wie vor groß: Waren diese Werke Vorarbeiten für größere Bilder, sollten sie in Möbel oder Vertäfelungen montiert werden oder dienten sie, in Gruppen gehängt, als Wanddekoration von Kunstkammern<sup>36</sup>?

Nach seiner Zeit in Frankreich, in der er bei seinem Bemühen um einen bevorzugten Platz als Hofkünstler letztlich scheitern musste, weil sich seine Malerei schon im Maßstab nicht mit den am Ort geschätzten Favoriten messen konnte, war Werner ab ca. 1667 in Augsburg tätig; 1668 heiratete er Anna Maria, die Schwester des Augsburger Künstlers Johann Ulrich Mayer. Der Rückzug in den deutschen Sprachraum bedeutete allerdings nicht, dass Werner von seiner internationalen Erfahrung absah. Im Gegenteil: Er annoncierte seine Karriere in Rom und Versailles. Auch arbeitete er mit Kupferstechern und Graphikverlegern wie dem Augsburger Elias Hainzelmann zusammen, der von 1665 bis 1675 in Paris in der Werkstatt von François de Poilly I tätig gewesen war, und den Werner also wohl schon aus seiner Zeit dort kannte. In kirchlichem Auftrag entstand das großformatige „Abendmahl“ für die evangelische Heilig-Kreuz-Kirche in Augsburg, was schwerlich ohne die in Rom und Paris gewonnene Erfahrung mit den Bildern Nicolas Poussins denkbar ist<sup>37</sup>. Die Stadt, durch Handelsbeziehungen ohnehin mit allen Teilen Europas verflochten, lechzte nach solchen Manifestationen des *grand goût*. Kaum zufällig wurde gerade in Augsburg eine der ersten deutschen – privaten – Kunstakademien nach römisch-französischem Muster gegründet<sup>38</sup>.

In seiner Augsburger Zeit reiste Werner auch zu Auftragsarbeiten an die Höfe in München und Wien, deren ästhetische Selbstdarstellung sich zum Ende des 17. Jahrhunderts mehr und mehr nach dem Modell des Sonnenkönigs formte. 1680 schuf er eine Allegorie anlässlich der Heirat des Grand Dauphin Ludwig von Frankreich mit Prinzessin Maria Anna von Bayern<sup>39</sup>. Therese Kunigunde von Polen, die zweite Frau Kurfürst Maximilians II. Emanuel, stellte er als Jagdgöttin Diana dar. Werners internationale Erfahrung war Vorbedingung für solche prestigeträchtigen Arbeiten. Dennoch erhielt er keine Festanstellung an einem der genannten Höfe. 1682 kehrte Werner in die Schweiz zurück. Die Gründe sind unklar. War es die Konkurrenz der vielen anderen Maler in Augsburg, die verhinderte, dass Werner in der sich insgesamt verschlechternden ökonomischen Situation der Stadt weiterhin sein Auskommen hatte? In Bern fand er jedenfalls ein bürgerlich-enges

<sup>36</sup> Vgl. Theodoor H. LUNSINGH SCHEULEER, *A la recherche du mobilier de Louis XIV*, in: *Mélanges Verlet: Studi sulle arti decorative in Europa*, Turin 1985, S. 38–49.

<sup>37</sup> GLAESEMER, Werner (wie Anm. 30), S. 185.

<sup>38</sup> Vgl. BÄTSCHMANN, *Gelehrte Maler* (wie Anm. 30), S. 184.

<sup>39</sup> Vgl. Nadine VON ESSEN, *Allegorie zur Vermählung des Grand Dauphin von Frankreich, Louis (1661–1711), mit Prinzessin Maria Anna Christine Victorie von Bayern (1660–1690)*, in: *Weltkunst* 71 (2001), S. 2209.