



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die „Taufe des Eunuchen“ und der Einfluss der niederländischen Kunst im deutschsprachigen Raum (ca. 1600-1800)“

Verfasserin

Magdalena Priester

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

**Die „Taufe des Eunuchen“ und der Einfluss der niederländischen Kunst im
deutschsprachigen Raum (ca. 1600-1800)**

1. Einleitung.....	2
1.1 Aufbau.....	2
1.2 Forschungslage.....	3
1.3 Zeitliche und geografische Rahmenbedingungen	6
1.4 Methodik.....	8
2. Der deutschsprachige Raum im 17. und 18. Jahrhundert.....	8
2.1 Geografische und politische Situation.....	8
2.2 Die Situation der Maler.....	10
2.3 Malerei und Grafik im Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts	13
3. Die Niederlande-Rezeption im deutschsprachigen Raum	21
3.1 Der Einfluss der Niederlande im 17. Jahrhundert	22
3.1.1 Der Norden: Oldenburg, Schleswig Holstein, Hamburg, Berlin, Köln	22
3.2 Das 18. Jahrhundert	28
4. Die Taufe des Eunuchen.....	34
4.1 Vorstellung des Sujets	34
4.2 Motivgeschichte	35
4.3 Die Taufe des Eunuchen in den Niederlanden.....	36
4.3.1 <i>Die Taufe des Eunuchen</i> und ihre religiöse Interpretation in den Niederlanden.....	47
4.3 Die Taufe des Eunuchen in Frankreich und Italien	52
4.4 Die Taufe des Eunuchen im deutschsprachigen Raum.....	60
4. 4. 1 Nahsichtige Darstellungen, Hochformate	64
4. 4. 2 Querformat und/oder Reiter	75
5. Die <i>Taufe des Eunuchen</i> und die Niederlande-Rezeption im deutschsprachigen Raum.....	83
6. Zusammenfassung	87
7. Anhang.....	91
7.1 Bibelübersetzungen der Biblia Pentabla 1710	91
7.2 Abbildungsnachweis.....	93
7.3 Bibliographie.....	98
7.4 Abstract in deutscher Sprache:.....	109
7.5 Abstract in englischer Sprache.....	110
7.6 Lebenslauf:.....	111
7.7 Abbildungsverzeichnis.....	112

1. Einleitung

Diese Diplomarbeit widmet sich der Aufgabe, die Geschichte des neutestamentarischen Bildthemas „*die Taufe des Eunuchen*“ um ihr Auftreten im deutschsprachigen Raum zu erweitern. Das Sujet entwickelte in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts eine eigene Bildtradition, ist jedoch in anderen Ländern selten. Es liegt daher nahe, eine Untersuchung dieses Themas mit der Frage nach dem Verhältnis der Kunst der Niederlande und des deutschsprachigen Raums im 17. und 18. Jahrhundert zu verknüpfen.

Die Darstellungen der „*Taufe des Eunuchen*“ im deutschsprachigen Raum werden vorgestellt, untersucht und dann an ihrem Beispiel der Umgang mit niederländischen Vorbildern besprochen. Um den nötigen Hintergrund für diese Untersuchung zu liefern, wird die Geschichte des Sujets in den Niederlanden skizziert und auch ein Blick auf die französischen Darstellungen geworfen. Letzteres ist notwendig, da, zumindest in einem Fall, niederländische Bildideen durch die Vermittlung eines französischen Vorbildes in den deutschsprachigen Raum gelangten. Zudem liefern die französischen Darstellungen Informationen zum Umgang mit dem Sujet außerhalb der Niederlande, und bilden somit einen interessanten Vergleichswert. In dieser Diplomarbeit wird außerdem auf die politische und wirtschaftliche Situation im so genannten „Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation“ eingegangen, die Literatur zu Malerei und Grafik des deutschsprachigen Raums zusammengefasst, und die Niederlande-Rezeption allgemein thematisiert.

1.1 Aufbau

Diese Arbeit beginnt mit einer kurzen Vorstellung des deutschsprachigen Raumes im 17. und 18. Jahrhundert, um die nötige Hintergrund-Information zu liefern. Die geografische, wirtschaftliche und politische Situation wird kurz vorgestellt und die Stellung und Ausbildung der Maler betrachtet. Am Ende dieser Einführung wird beschrieben, wie sich Malerei und Grafik im deutschsprachigen Raum zu dieser Zeit präsentieren. In diesem Kontext ist die Frage nach dem Einfluss der niederländischen Kunst von Bedeutung, wobei hier der Fokus auf die Historienmalerei gelegt wird, da es sich bei der *Taufe des Eunuchen* um ein neutestamentarisches Thema handelt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit wird *die Taufe des Eunuchen* als Sujet vorgestellt. Die Anfänge des Themas werden dabei nur kurz skizziert, da sie bereits ausführlich in anderer Literatur

behandelt worden sind,¹ und sie für das Thema dieser Arbeit keine wesentlichen Informationen liefern. Die Entwicklung zu einer eigenen Bildtradition in den Niederlanden und die vereinzelt Beispiele in anderen Ländern sollen hingegen genauer verfolgt werden, da diese Werke für die Darstellungen des Sujets im deutschsprachigen Raum prägend geworden sind. Den Schwerpunkt dieses Kapitels bildet die Frage, wie sich das Thema im deutschsprachigen Raum präsentiert. Die Werke werden vorgestellt, und es soll gezeigt werden, in welchen Medien und in welcher Zahl die *Taufe des Eunuchen* hier anzutreffen ist. Weiters sind die Fragen, auf welchem Wege dieses Thema in den deutschsprachigen Raum gekommen ist, und warum sich gerade bestimmte Künstler mit diesem seltenen Sujet beschäftigen, relevant. Beides kann nur beantwortet werden, wenn wir die Auftraggeber, den religiösen Hintergrund und die persönlichen Umstände der Protagonisten berücksichtigen, beziehungsweise die Gesamtsituation im deutschsprachigen, wenn nicht sogar europäischen Raum mit einbeziehen.

1.2 Forschungslage

Die deutsche Malerei und Grafik des 17. und 18. Jahrhundert führte, im Vergleich zur Malerei anderer Länder, über mehrere Jahrzehnte eine Art Schattendasein. Die Wurzeln dafür liegen unter anderem in der abwertenden Haltung im 19. Jahrhundert gegenüber dem Barock in vielen Regionen Europas.² Das führte dazu, dass sich weder die Wissenschaft noch das Publikum besonders für die Werke dieser Epoche interessierten, und so verschwanden sie nicht selten in den Depots großer Sammlungen und wurden wenig gesehen.³ Manche Faktoren, die die Malerei und Grafik des deutschsprachigen Raums unattraktiv erscheinen ließen, waren ideologischer, manche rationaler Natur. So war etwa die Ansicht weit verbreitet, dass sich im deutschsprachigen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts keine Werke finden lassen, die es wert sind, untersucht zu werden, weil sämtliche begabten Künstler im Zuge des 30ig jährigen Krieges das Land verlassen hätten.⁴ Daneben macht es die schlechte

¹ Zu diesem Thema siehe: Bonebakker 1998.

² Morsbach 2008, S.38 bzw. Warnke 1991, S. 1207-1208. Im deutschen Sprachraum wurde diese Haltung zum Beispiel durch Heinrich Wölfflin vertreten, der 1888 den Barock als „entartete Renaissance“ bezeichnete. Wölfflin führt außerdem die Begriffe „nationale Formpsychologie“ und „Volksstil“ ein. Letzterer wird in Abgrenzung zu den Begriffen „Individualstil“ und „Zeitstil“ benutzt und setzt die Annahme voraus, dass es in sich geschlossene Nationen bzw. den „Stil einer Rasse“ gäbe. Vgl. Wölfflin 1888, S. 6 und 8.

³ Vgl. Morsbach 2008, S. 37. Die jüngere Forschung widmet sich gerade in Sammlungskatalogen wieder vermehrt der Aufarbeitung dieser Bestände.

⁴ Ebenda. Z.B. Eckhardt 1888, S. 5. Ein Extremfall ist Woermann 1920, S. 417, der Adam Elsheimer als den einzigen bedeutenden deutschen Maler ansieht.

Quellenlage schwierig einzelne Künstlerpersönlichkeiten wirklich zu fassen, ein Defizit, das langsam aufgearbeitet werden muss – worauf in der Forschung auch des Öfteren hingewiesen wird.⁵ So gibt es bis heute nur wenige Künstlermonographien, und auch die gattungsspezifische Literatur beinhaltet noch Lücken.⁶

Ein weiterer Umstand, der die Kunst der Barockzeit im deutschsprachigen Raum für die Wissenschaft weniger attraktiv erscheinen ließ, war die uneinheitliche und von Fremdeinflüssen abhängige Kunstlandschaft. Die „Abhängigkeit“ der Kunst von „äußeren Einflüssen“ wurde gerade zur Zeit des Nationalsozialismus als besonders fatal gesehen, und man war daran interessiert, jegliche Forschung auf diesem Gebiet zu verhindern.⁷ So wurde die Forschung zur Barockmalerei in Deutschland, die in den 1930er Jahren etwas an Bedeutung gewonnen hatte, durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen, und erst ab den 1950er Jahren in Ausstellungen wieder thematisiert.⁸ Die Kataloge zu diesen Ausstellungen stellen Aufsätze zum Thema bereit, und sorgen dafür, dass zumindest einige der Werke wieder gesehen werden können. Sie bilden somit einen wichtigen Beitrag zur Forschung.⁹ Moderne Überblickswerke zu Malerei und Grafik im deutschsprachigen Raum fehlen jedoch weiterhin. So wurde, Steffi Roettgen zufolge, nach 1950 nur ein Buch diesem Thema im 17. Jahrhundert in Deutschland gewidmet, dessen Inhalt über den Forschungsstand vor 1945 hinausgeht.¹⁰ Zudem fehlt eine neuere Publikation über die Malerei und Grafik des deutschen Sprachraums des 16. oder 18. Jahrhunderts.¹¹ Die Informationslage sieht jedoch besser aus,

⁵ Vgl. Klessmann 1989, S. 7-8. oder Morsbach 2008, S. 37.

⁶ Gattungsspezifische Literatur existiert z.B. von Hans Tintelnot 1951 (Die Barocke Freskomalerei Deutschlands), Christina Haak 2001 (Das Barocke Bildnis in Norddeutschland) sowie Christiane Morsbach 2008 (Die deutsche Genre Malerei).

⁷ Morsbach vermutet die Ursprünge dafür, der Kunst Deutschlands des 17. Jh. Eigenständigkeit abzusprechen, in dem Werk „*Renaissance und Barock*“ von Heinrich Wölfflin (1888). Die Tradition, eine sogenannte „Beeinflussbarkeit eines Volkes“ als negativ zu Werten, geht hingegen noch weiter zurück, wie Roettgen anhand eines Textdokuments von 1570 beweist. Vgl. Roettgen 1991, S. 20.

⁸ Klessmann 1989, S. 7-8. Der Autor weist darauf, hin, dass die Forschung zu Elsheimer, und zur Fresko Malerei eine Ausnahme darstellt, die auf eine lange Forschungsgeschichte zurückblicken kann.

⁹ Vgl. Morsbach 2008. Zu nennen sind unter anderem: Kat. London 1959, Grote 1952, Bushart 1967, Herzog/Lehmann 1968, Liebmann 1972, Kat. Köln 1973, Kat. München 1973, Kat. Schleißheim 1980, Kat. Detroit 1982, Kat. Hannover 1990, Kat Nürnberg 1995, Kat. Frankfurt 1999. Bushart 2003, Kat. Prag 2003.

¹⁰ Vgl. Roettgen 1991, S. 19. Die Literaturlage sieht besser aus, wenn es um die Bearbeitung einzelner Regionen des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation geht. Die Autorin vermutet die Ursache dafür darin, dass die Bundesländer nach 1950 eingesprungen sind, um eine überregionale Identität, die auch mit großer Mühe nicht festzumachen war, zu ersetzen.

¹¹ Vgl. Roettgen 1991, S. 19. Die einzige Monographie zur deutschen Kunst des 17. und 18. Jh. ist während des 2. Weltkrieges erschien (Autor: Max Göring), Vgl. Bushart 1967, S. 5.

wenn man sich nicht auf den gesamten deutschen Sprachraum, sondern die einzelnen Regionen des „alten Reichs“ konzentriert. Es ist dennoch auffällig, dass die moderne Forschung – im Bezug auf Tafelmalerei und Grafik – erneut dazu tendiert, jenen Zeitraum etwas zu vernachlässigen, den schon die Wissenschaftler des 19. und frühen 20. Jahrhundert weitgehend ausgeblendet hatten.¹²

Aufgrund der starken Einflüsse von außen müssen sich Autoren und Autorinnen, die sich mit der „deutschen Malerei“ beschäftigen, zwangsläufig auch der Niederlande-Rezeption im deutschsprachigen Raum widmen, worauf später genauer eingegangen werden soll. Die Publikation von Elisabeth Hermann-Fichtenau, die den Einfluss Hollands in Bezug auf die Österreichische Malerei untersucht, widmet sich direkt dieser Fragestellung.¹³ Dafür gliedert die Autorin ihr Werk nach Gattungen.¹⁴ Nicht unerwähnt bleiben sollte auch eine Dissertation zum Thema „Deutsche Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts von Ina Maria Keller, eingereicht 1971 und zehn Jahre später veröffentlicht. Die Autorin beschäftigt sich anhand von Beispielen verschiedener Künstler mit diesem Thema, und geht zudem ausführlich auf die Einstellung der Kunsttheorie des 18. Jahrhundert in Bezug auf Rembrandt ein.¹⁵

Die Literaturlage zum Thema die *Taufe des Eunuchen* ist zwar nicht besonders umfangreich, das Thema findet sich jedoch in den entsprechenden Ikonographie-Lexika, wie Pigler und oder z.B. dem LCI.¹⁶ Daneben existiert sogar eine monographische Studie dieses Sujets von Odilia Bonebakker.¹⁷ Sie untersucht darin die Geschichte der *Taufe des Eunuchen* und die Blüte des Themas in den Niederlanden bis etwa 1750. Bonebakker schenkt jedoch jenen Darstellungen, die außerhalb der Niederlande entstanden sind, wenig Beachtung; lediglich im Anhang werden die Werke des deutschsprachigen Raums genannt, die in der vorliegenden Arbeit als Ausgangspunkt dienen. Bonebakker aktualisiert einige Einträge in Bezug auf die aktuellen Standorte bzw. Publikationen der Werke, reduziert die Liste der Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* jedoch erheblich. Dass diese Liste der Darstellungen im

¹² Vgl. Roettgen 1991, S. 19. Die Freskomalerei, sowie die Architektur im deutschsprachigen Raum kann auf eine lange Forschungstradition zurückblicken, und wurde sowohl regional als auch überregional beleuchtet. Siehe exemplarisch: Bauer 1976-2010, Krins 2001, Engel 2006/2007. Von Engelberg 2006, S. 289-300. Meiner Beobachtung nach, sind Malerei und Grafik im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhundert inzwischen ebenso gut erforscht, im Bezug auf das 17. Jahrhundert empfinde ich die Forschung allerdings als lückenhaft.

¹³ Vgl. Hermann-Fichtenau 1983.

¹⁴ Vgl. Hermann-Fichtenau 1983.

¹⁵ Vgl. Keller 1971.

¹⁶ Vgl. Pigler 1974, S. 389-392. LCI 1976, Bd. 8, S. 205-206.

¹⁷ Vgl. Bonebakker 1998.

deutschsprachigen Raum wesentlich kürzer ausfällt, als jene der älteren Forschung, ist meiner Ansicht nach in diesem Maße nicht gerechtfertigt: Denn im Laufe meiner Recherche hat sich gezeigt, dass die meisten bei Pigler verzeichneten Darstellungen noch auffindbar sind und nach wie vor Künstlern des deutschsprachigen Raums zugeschrieben werden. Davon abgesehen, liefert Bonebackers Text einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung des Themas „*Die Taufe des Eunuchen*“, wobei der Schwerpunkt auf die Zusammenhänge dieses Sujets mit Reformationsliteratur und der Sammeltradition gelegt wurde.

1.3 Zeitliche und geografische Rahmenbedingungen

In den Regionen des ehemaligen „Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation“ entstanden mehrere Werke zum Thema „*Taufe des Eunuchen*“, wobei uns heute zwölf Bilder erhalten sind, die aus der Hand von zehn verschiedenen Künstlern stammen.¹⁸ Damit kennen wir aus dieser Region wesentlich mehr Darstellungen als zum Beispiel aus dem französischen oder italienischen Raum. Die Zeitspanne, die diese Diplomarbeit berücksichtigt, sollte sich demnach nach den Entstehungsdaten dieser Werke richten, wobei sich die Schwierigkeit ergab, dass diese Bilder nur in Ausnahmefällen datiert sind. Ich habe mich daher dazu entschlossen, mich zusätzlich an den Lebensdaten der Künstler, die *Die Taufe des Eunuchen* umgesetzt haben, zu orientieren, sofern diese bekannt sind. Die vermutlich ältesten dieser Künstler sind Christoph Krafft und Wolfgang Heimbach, welche am Beginn des 17. Jahrhunderts geboren wurden. Die letzte Darstellung, die angesprochen werden soll, stammt von Adam von Bartsch und ist 1798 entstanden.¹⁹ Somit finden sich im deutschsprachigen Raum nahezu über zwei Jahrhunderte Darstellungen der *Taufe des Eunuchen*.

Wenn in dieser Arbeit vom „deutschsprachigen Raum“ gesprochen wird, ist jenes Gebiet gemeint, das im 17. und 18. Jahrhundert unter der Bezeichnung „Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation“ zusammengefasst wurde. Es ist zu betonen, dass dieses komplexe Staatengebilde, dem einige Zeit lang sowohl die Schweiz, Österreich, Tschechien und natürlich die spätere Republik Deutschland angehörten, nicht mit unseren modernen Nationalstaaten verglichen werden kann.²⁰ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gab es zwischen den Gebieten Mittel- und Osteuropas und den westlichen Ländern erhebliche Unterschiede in der Auffassungen einer Nation. Der Westen verstand den Begriff „Nation“ zunehmend ident

¹⁸ Diese Zahl bezieht sich auf jene Werke, die uns heute noch erhalten sind, und die tatsächlich noch gesichtet werden können. Es ist davon auszugehen, dass es das ein oder andere Werk mehr gab, von dem wir heute aufgrund fehlender Quellen nichts mehr wissen.

¹⁹ Vgl. Kat. Berlin 1987, S. 74-75.

²⁰ Vgl. Neumann 1969, S. 15.

mit dem Begriff „Staatsgebiet“, während die Vorstellung von „Nation“ in Mittel und Osteuropa einstellungs- und sprachabhängig war. Das verbindende Element dieser Gebiete war demnach die deutsche Sprache.

Heute von „deutscher Kunst“ oder „Kunst Deutschlands“ zu sprechen erscheint dennoch problematisch, auch wenn die Kunst des deutschsprachigen Raums in der Literatur nicht selten unter diesen Begriffen zusammengefasst wird.²¹ Meist geschieht das unter Berufung auf das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, welches tatsächlich eine gewisse Art der Zusammengehörigkeit suggeriert. Die moderne Forschung rechtfertigt die Nutzung dieses Begriffs hingegen meist mit dem sprachlichen Zusammenhang.²² Es ist jedoch spätestens durch den Zugang der Nationalsozialisten zur Frage nach der „Deutschen Kunst“ kaum mehr möglich, diese Begriffe ohne unangenehmen Beigeschmack zu nutzen.²³ Die Nationalsozialisten konnten ihre Theorien auf zahlreichen Autoren aufbauen, die vor dem Zweiten Weltkrieg intensiv der Frage nach dem „Wesen der deutschen Kunst“ nachgingen.²⁴ Autoren wie Sedlmayr, Pinder und der späte Heinrich Wölfflin lieferten wichtige Grundlagen; besonders auf Linie der Nationalsozialisten bewegte sich dabei allerdings Kurt Karl Eberlein, der 1934 ein aus heutiger Sicht ausgesprochen problematisches Buch mit dem Titel „Was ist Deutsch an der deutschen Kunst“ veröffentlichte.²⁵ Gerade für das 17. Jahrhundert ist es jedoch praktisch unmöglich so etwas wie „die deutsche Kunst“ zu definieren,²⁶ wie im

²¹ Z.B. Börsch-Supan 1988, Bushart 2003, Morsbach 2008, Bonnet 2010; etc.

²² Vgl. Roettgen 1991, S. 18.

²³ Vgl. Morsbach 2008, S. 45.

²⁴ Es kam in Deutschland, meist in Kriegssituationen, immer wieder zu „Nationalen Selbstfindungswellen“ (Zitat Gebart 2004, S. 28), Im Gegensatz dazu verlief dieser Prozess in den meisten anderen Ländern relativ stringent. 1770 entstand eine Bewegung, die aus dem Wunsch hervor ging, sich vom internationalen Klassizismus abzugrenzen – mit dem Ergebnis, dass die deutsche Gotik zu einer Art Nationalstil ausgerufen wurde. Vgl. Gebhart 2004, S. 28-29. In der Mitte des 19. Jh. gibt es jedoch auch offenere Ansichten. Wie Volker Gebhart ausführt, verweisen zu dieser Zeit die beiden Kunsthistoriker Franz Kugler und Carl Schnaase nicht auf einen Nationalstil, sondern auf Zusammenhänge, die über Reichs- und Kulturgrenzen hinausgehen. Erst danach gewinnt die Idee eines „deutschen Nationalstils“ erneut an Bedeutung. Gefördert wurde dies unter anderem durch eine Streitschrift Émile Mâles, eines französischen Kunsthistorikers. Dieser holte, sozusagen als Antwort auf die Zerstörung der Kathedrale von Reims durch das deutsche Heer (1914), zu einem Rundumschlag gegen die Deutschen aus. Im Wesentlichen spricht sein Text der Kunst Deutschlands jegliche Genialität und Eigenständigkeit ab und konstatiert ihr massive Abhängigkeit von Frankreich. Obwohl Mâle in seinem Text bei weitem nicht alle Genres und Zeiträume aufgreift, fühlten sich die deutschen Wissenschaftler in der Folge dazu genötigt, besonders intensiv nach der Eigenständigkeit, dem „Deutschen“ in der „deutschen Kunst“ zu suchen. Vgl. Gebhart 2004, S. 12-21.

²⁵ Vgl. Gebhart 2004, S. 25.

²⁶ Vgl. Tacke 1997, S. 60-64.

Kapitel zur Malerei des deutschsprachigen Raums noch ausgeführt werden wird. Um diesen Problemen Rechnung zu tragen, ist daher im Titel meiner Diplomarbeit von Kunst „im deutschsprachigen Raum“ die Rede. Der Titel ist auch deshalb so gewählt, um bereits durch die Formulierung Klarheit über das geografische Gebiet zu schaffen.

1.4 Methodik

Diese Arbeit stützt sich im Wesentlichen auf die direkte Analyse der Darstellungen der *Taufe des Eunuchen*. Diese sind insbesondere deshalb als wichtige Quellen anzusehen, da, wie bereits thematisiert, schriftliche Primärquellen im deutschsprachigen Raum eher dünn gesät sind. Ein wichtiger Teilbereich der Recherche war demnach das Auffinden von Werken zum Thema aus dem deutschsprachigen Raum. Dabei konnte ich mich zum Teil auf Publikationen stützen, vor allem jedoch erhielt ich Unterstützung einiger Mitarbeiter europäischer Sammlungen, die mir Abbildungen und auch gelegentlich Informationen zu den gesuchten Werken zukommen ließen. Einige der Werke konnte ich zudem im Original studieren,²⁷ wobei sich gerade die Albertina in Wien als Fundgrube erwies, da sich hier mehrere Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* befinden.

Selbstverständlich wurde auch eine umfassende Literatur-Recherche durchgeführt, um die Hintergründe für die Entstehung dieser Werke berücksichtigen zu können, beziehungsweise die Vorbilder und die Motivgeschichte des Sujets zu kennen. Diese Arbeit widmet sich jenen Medien, in denen Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* ausgeführt wurden: Der Malerei und der Grafik. Plastische Darstellungen dieses Themas sind – abgesehen von frühchristlichen Beispielen – nicht bekannt.

2. Der deutschsprachige Raum im 17. und 18. Jahrhundert

2.1 Geografische und politische Situation

Um die Entwicklung der Historienmalerei, im engeren Sinne die Entwicklung der *Taufe des Eunuchen* im deutschsprachigen Raum zu untersuchen, ist es unabdingbar, einen Blick auf die politische und geografische Situation dieses Gebiets zu werfen. Der deutschsprachige Raum des 17. und 18. Jahrhundert setzt sich aus vielen Gebieten unterschiedlicher Größe

²⁷ *Die Landschaft mit Taufe des Kämmerers* von Hartmann in Prag sowie die Zeichnungen in der Albertina von Dietrich und Schalch. Auf diese Werke wird im Weiteren genauer eingegangen werden.

zusammen, die gemeinsam seit Ende des 15. Jahrhundert das „Heilige Römische Reich Deutscher Nation“ bilden.²⁸ Dieser Zusammenschluss darf jedoch nicht über den Umstand hinweg täuschen, dass es sich von Anfang an um ein äußerst heterogenes Gebiet handelt. In der Phase seiner größten Ausdehnung gehörten dem Heiligen römischen Reich deutscher Nation die Gebiete der heutigen Republik Deutschlands, sowie das Erzherzogtum Österreich, die Herzogtümer Krein, Kärnten, Steiermark, Elsaß und Lothringen, Holstein und Schleswig, die Grafschaften Görz und Tirol, Brixen, Trient, die Freigrafschaft Burgund und die Länder der heutigen Schweiz an.²⁹ Ebenso waren Oldenburg, Pommern, der ehemalige Ordensstaat Preußen, das Königreich Böhmen und das Königreich Mähren dem Reich verbunden.³⁰ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert gingen allerdings einige Gebiete an Frankreich verloren bzw. setzten einige Staaten im Laufe der Zeit ihre Unabhängigkeit durch, wie etwa die Schweizer Eidgenossen.³¹ Die einzelnen Gebiete wurden von ihren eigenen Landesfürsten regiert, welche unterschiedlich große Macht und Souveränität genossen. Die so genannten Kurfürsten wählten den Kaiser des Gesamtreiches.³² Im Gegensatz zu Frankreich, England und Spanien war das Heilige Römische Reich Deutscher Nation ausgesprochen dezentral. Es gab mehrere einflussreiche Zentren, sowohl was den Handel als auch das kulturelle Leben betrifft. Die Kaiser des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation waren häufig genötigt, ihr Reich in der Tradition der mittelalterlichen Wanderkönige zu bereisen, und so gab es keine Hauptstadt für den gesamten Reichsverband.³³ Das höchste Organ im Staat waren die Reichstage, die regelmäßig an verschiedenen Orten stattfanden und die Einheit des Reiches garantierten.³⁴ Die Länderfürsten zwangen die Bevölkerung üblicherweise dazu, der von ihnen bevorzugten Konfession zu folgen, und es wurde kaum Religionsfreiheit gewährt.³⁵ Wer sich dem Diktat seines Fürsten nicht beugen wollte, hatte nur die Wahl abzuwandern. Die Herrscher der einzelnen Regionen stammten wie allgemein üblich entweder aus dem weltlichen oder dem geistlichen Adel.³⁶ Eine besondere Rolle spielten die Reichsstädte, die, bedingt durch das mittelalterliche Stadtrecht, eine gewisse Autonomie genossen. In diesen

²⁸ Vgl. Morsbach 2008, S. 45.

²⁹ Die Länder der heutigen Schweiz schlossen sich zur sog. Schweizer Eidgenossenschaft zusammen, und schieden im Jahre 1648 aus dem Reichsverband aus. Vgl. Morsbach 2008, S. 45.

³⁰ Ebenda. S. 45-46.

³¹ Ebenda. Weiters werden z.B. Belgien, Österreich und Böhmen zu souveränen Staaten.

³² Stimmberechtigt waren nur die Kurfürsten. Das österreichische Herrscherhaus konnte hierbei über drei Jahrhunderte seine Vormacht sichern. Vgl. Morsbach 2008, S. 48.

³³ Vgl. Von der Osten 1973, S. 177.

³⁴ Vgl. Morsbach, S. 48.

³⁵ Ebenda, S. 47.

³⁶ Ebenda, S. 48.

Städten regierte der Rat der Stadt, der dem Kaiser direkt unterstellt war.³⁷ Die Reichsstädte waren überwiegend evangelisch-lutheranisch eingestellt. In Ausnahmefällen wurde auch Religionsfreiheit gewährt, wobei anzumerken ist, dass es in Gebieten, wo mehrere Konfessionen parallel existierten, regelmäßig zu Zusammenstößen zwischen den Anhängern der verschiedenen Glaubensrichtungen kam.³⁸ Von den Reichsstädten abgesehen, lässt sich feststellen, dass die südlichen Gebiete des Heiligen römischen Reichs Deutscher Nation weiterhin der Katholischen Kirche angehörten, während sich der Norden eher an Luther orientierte.³⁹ Die Ausnahme bildet die heutige Schweiz: Hier setzte sich, unter anderem durch die Aktivitäten Zwinglis, der reformierte Glaube durch.⁴⁰

2.2 Die Situation der Maler

Die politische, wirtschaftliche und religiöse Situation beeinflusste das Leben der Künstler stark. Gerade der Umstand, dass die Landesfürsten die Religion ihres Landes bestimmten, verlangte den Künstlern mitunter großes Anpassungsvermögen ab, um weiterhin an Aufträge der Adelsschicht zu kommen.⁴¹ Die Ausbildung der Künstler begann in der Regel mit zehn bis 14 Jahren. Zwischen dem Vormund und dem Lehrherren wurde ein Lehrvertrag aufgesetzt, der regelte, welche Aufgaben welche Partei während der Ausbildung übernehmen sollte.⁴² Ein Lehrjunge musste in das Zunftbuch eingetragen werden. Die Zünfte des 17. Jahrhunderts sind üblicherweise als Handwerksverbände zu verstehen, wobei auch Berufe, die nicht unbedingt derselben Sparte angehörten, in einer Zunft zusammengefasst werden konnten.⁴³ Anfangs hatte der Lehrling Hilfsarbeiten auszuführen. Eine theoretische

³⁷ Vgl. Morsbach 2008, S. 48.

³⁸ Vgl. Morsbach 2008, S. 49. Augsburg gewährte seinen Bewohnern Religionsfreiheit. In Frankfurt und Hamburg gab es Flüchtlingsgemeinden von Reformierten.

³⁹ Das Erzherzogtum Österreich und das Herzogtum Bayern waren romtreu eingestellt.

⁴⁰ Zwingli wirkte ab 1518 in Zürich. Seine Ideen standen jenen des Erasmus von Rotterdam näher als jenen Luthers. Während Luther keine Loslösung von der „alten Kirche“ anstrebte, sondern nur deren Reform durchsetzen wollte, grenzt sich Zwingli klar von ihr ab. Zwingli starb 1531. Seine Anhänger verband vor allem ein Mix aus modernen Ideen, anti-habsburgerischen Tendenzen und einer grundsätzlichen Feindschaft gegenüber der katholischen Kirche. Vgl. Van der Osten 1973, S. 179.

⁴¹ Vgl. Morsbach 2008, S. 47. Gehörte man nicht der richtigen Religion an, wurde man meist nicht für Aufträge in Betracht gezogen.

⁴² Vgl. Morsbach 2008, S. 49. Meist wurde festgelegt, dass der Meister für Kost und Logis des jungen Künstlers aufkommen musste, während die Familie ein kleines Einkommen gewährleistete.

⁴³ Ebenda. Z.B. Perückenmacher neben den üblicherweise zusammengeschlossenen Malern, Glasern, Bildhauern und Goldschmieden. Die Ausnahme bildet Hamburg, dort gab es eine eigene Zunft für Maler und Glaser.

Ausbildung ist bis zur Entstehung der ersten Kunstakademien (Nürnberg 1692) in diesem Raum nicht üblich.⁴⁴ Die Zünfte forderten von ihren Lehrlingen, dass diese einen Teil ihrer Ausbildung im Ausland zu absolvieren hätten.⁴⁵ Dieser Umstand und die allgemein unsichere Auftragssituation ist der Grund, weshalb sich im deutschsprachigen Raum eine besonders starke Wanderung der Künstler beobachten lässt.⁴⁶ Die Länge der Reisen und die bevorzugten Destinationen waren davon abhängig, welche finanziellen Mitteln dem Maler zu Verfügung standen, wobei es auch vorkam, dass Reisen gesponsert wurden.⁴⁷ Meistens wurden jedoch Länder aufgrund ihrer größeren geografischen Nähe bevorzugt: So reisten die Maler aus dem Süden bevorzugt nach Italien, während man aus dem Nordwesten eher nach Holland ging.⁴⁸ Zwei weitere Faktoren, die die Reiseziele der Künstler beeinflussen konnten, waren zudem der Dienstgeber des Malers, der eine Fortbildung an einem bestimmten Ort wünschte, sowie Van Manders Empfehlung an die Maler, sich in Italien weiterzubilden.⁴⁹ Die Maler schlossen sich auf ihren Reisen zu Gruppen zusammen, um größeren Schutz zu genießen.⁵⁰ Hatten sie ihre Lehrzeit im Ausland vollendet, wurden sie zu Gesellen und kehrten häufig an ihren ersten Ausbildungsort zurück, wo die Künstler, wollten sie selbst als Meister aktiv werden, ein „Probstück“ an das Rathaus liefern mussten, um ihr Können zu beweisen.⁵¹ Im deutschen Sprachraum wurde es ortsfremden Künstlern in der Regel erschwert, selbstständig tätig zu werden: Zum Schutz der Interessen bereits ansässiger Künstler wurde es

⁴⁴ Vgl. Morsbach 2008, S. 49. Die erste Kunstakademie im deutschsprachigen Raum soll 1662 in Nürnberg gegründet worden sein.

⁴⁵ Ebenda, S. 46. In einem Erlass des Hamburger Malamtes in nachzulesen, dass niemand in die Zunft aufgenommen werden sollte, der nicht mindestens zwei Jahre im Ausland verbracht hat. Vgl. Morsbach 2008, S. 50.

⁴⁶ Tacke weist darauf hin, dass man zwischen den Wanderungen der Gesellenzeit und den späteren Wanderungen danach unterscheiden muss. Er verwendet den Begriff „Wanderkünstler“ nicht in Zusammenhang mit der Lehrzeit. Vgl. Tacke 1997, S. 46. Weiteres zum Problem der Wanderschaften im Bezug auf die Malerei Deutschlands siehe Roettgen 1991, S. 31-32; oder Kat. Berlin 1996, S. 4.

⁴⁷ Vgl. Morsbach 2008, S. 50.

⁴⁸ Vgl. Göttische 1935, S. 9. Oder Morsbach 2008, S. 50. Die beliebtesten Ziele waren zuerst Italien, Frankreich und die Niederlande, im 18. Jh. Italien, Frankreich und die Schweiz. Ab den 1760er Jahren häufen sich die Paris-Aufenthalte. Vgl. Lammel 1998, S. 8.

⁴⁹ So unternahm etwa Christian Wilhelm Ernst Dietrich im Jahre 1743 eine Studienfahrt nach Italien auf Wunsch Kurfürst August des II. in dessen Dienst Dietrich stand. Vgl. Saur Lexikon 2000, Bd. 27. S. 297-298. Van Manders wichtiges Werk *Het schilder Boeck* erfreute sich auch im deutschsprachigen Raum großer Beliebtheit. Vgl. Morsbach 2008, S. 50.

⁵⁰ Vgl. Morsbach 2008, S. 50.

⁵¹ Vgl. Tacke 1997, S. 54-55. Wie das Probstück auszusehen hatte, war häufig reglementiert. So konnte unter anderem das Thema oder die Technik vorgegeben werden. Die Probstücke wurden im Rathaus verwahrt, wodurch mit der Zeit beachtliche regionale Sammlungen entstanden. Unglücklicherweise wurden diese im 19. Jh. verkauft und dadurch in alle Winde zerstreut.

den Zugezogenen mit bürokratischen Mitteln praktisch unmöglich gemacht, selbst als Meister oder gleichrangiger Mitarbeiter tätig zu werden.⁵² Oftmals wurde an einem neuen Ort zudem ein neues Meisterstück gefordert, auch wenn der Künstler bereits anderswo die Erlaubnis zur Tätigkeit erworben hatte.⁵³ Zusätzlich war es einem zugezogenen Maler verboten, einen eigenen Haushalt zu gründen – letzterer galt allerdings als Grundvoraussetzung, überhaupt in die Zunft aufgenommen werden zu können, und außerhalb der Zunft war jede handwerkliche Tätigkeit nur in Ausnahmefällen gestattet.⁵⁴ Der einzige Weg, selbstständig als Maler tätig zu werden, war also meist, die Witwe eines verstorbenen Meisters zu heiraten, und so den Verstorbenen sowohl im Haushalt, als auch in der Werkstatt zu ersetzen.⁵⁵ Eine Sonderstellung nahmen die Hofmaler ein. In dieser Funktion war es erlaubt, außerhalb der Zünfte aktiv zu sein. Diese Stellung musste den Künstlern auch aus anderen Gründen äußerst erstrebenswert erscheinen – war diese Anstellung doch auch mit Ruhm, einem regelmäßigen Einkommen, kostenlosem Quartier und Verköstigung und oftmals Naturaliengeschenken verbunden.⁵⁶ In dieser Position hatte man die Aufgabe, dem Repräsentationswunsch des Herrschers zu entsprechen, und meist zählte auch die Verwaltung und Verbesserung der kaiserlichen Sammlung zu den Aufgaben, die ein Hofmaler zu erfüllen hatte.⁵⁷ Neben der typischen Ausbildung der Künstler durch die Lehre kann man im 17. Jahrhundert auch im deutschsprachigen Raum Tendenzen zu einer akademischen Ausbildung der Maler beobachten: Meister, Gesellen und gelegentlich auch Laien bildeten sich in sogenannten Zeichenschulen weiter.⁵⁸ Trotz diesem Streben in Richtung einer Akademisierung der Malerei wurde diese im deutschsprachigen Raum dennoch bis ins 18. Jahrhundert als Handwerk verstanden, und die Künstler genossen meist wenig Ansehen.⁵⁹ Bis auf wenige Ausnahmen,

⁵² Vgl. Morsbach 2008, S. 50.

⁵³ Vgl. Tacke 1997, S. 55.

⁵⁴ Die Obrigkeit sah die Arbeitsberechtigung Zugereister gelegentlich weniger streng als die ortsansässigen Meister. Vgl. Tacke 1997, S. 46. Gelegentlich konnten im 17. Jh. aufgrund der zunehmenden Spezialisierung der Maler auf bestimmte Genres auch Frauen künstlerisch tätig sein, obwohl diese von den Zünften prinzipiell ausgeschlossen waren. Vgl. Tacke 1997, S. 49.

⁵⁵ Vgl. Morsbach 2008, S. 50.

⁵⁶ Ebenda. Oder auch: Müller 1995, S. 43.

⁵⁷ Vgl. Morsbach 2008, S. 52. Ein Hofmaler musste demzufolge auch Restaurationsarbeiten übernehmen können oder als Kunstagent tätig werden. Daneben malte er hauptsächlich Portraits und Historien.

⁵⁸ Vgl. Tacke 1997, S. 51. Diese Entwicklung lässt sich gut aus dem sprunghaften Anstieg von akademischen Zeichenübungen und Darstellungen von Akademie- Sitzungen in der zweiten Hälfte des 17. Jh. herauslesen.

⁵⁹ Vgl. Lammel 1998, S. 7. Die Künstler versuchten im 18. Jh. dieser Einstellung entgegenzuarbeiten, indem sie besonders betonten, dass sie durchaus „geistige Fähigkeiten“ für ihre Arbeit benötigen würden.

wie Anton Raphael Mengs, Jakob Philipp Hackert oder Anton Graff, lebten sie häufig in Armut.⁶⁰

Eine neue Entwicklung des 17. und 18. Jahrhundert war, dass Künstler im Vergleich zum 16. Jahrhundert vermehrt auch im Kunsthandel tätig waren. Das mag mit der Tatsache zusammenhängen, dass Kunstwerke insgesamt zunehmend über den Kunsthandel verkauft wurden.⁶¹ Neben dem Künstler, der seine Bilder selbst verkaufte, gab es auch eine Reihe professioneller Kunsthändler, die Bilder an- und verkauften, bzw. in manchen Fällen auch Auftraggeber zu Bilderbestellungen animieren konnten.⁶²

Generell nahm die Leidenschaft für das Sammeln unter den Herrschenden um die Mitte des 17. Jahrhundert stark zu.⁶³ Die so angelegten „Kunstkammern“ sollten das Wissen der Zeit repräsentieren: man sammelte Bücher, Münzen, Waffen, astronomische und biologische Gegenstände, Kuriositäten, Gemälde, Grafiken und vieles mehr.⁶⁴ Die Sammler konzentrierten sich immer mehr auf den Ankauf von Gemälden, und um die Wende vom 17. auf das 18. Jahrhundert lösten Gemälde und Skulptursammlungen die „enzyklopädischen Kunstkammern“ vermehrt ab.⁶⁵ Dieser Höhepunkt der Sammelleidenschaft wurde mit Beginn des 18. Jahrhundert aufgrund von Unruhen jedoch gebremst: Sammlungen wurden verkauft, oder als Teil der Kriegsbeute in alle Himmelsrichtungen zerstreut.⁶⁶

2.3 Malerei und Grafik im Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts

In der Einleitung dieser Arbeit wurde bereits auf die vielen Probleme bei der wissenschaftlichen Bearbeitung der Kunst des deutschsprachigen Raums verwiesen. Die (häufig bemängelte) Uneinheitlichkeit von Malerei und Grafik, sowie die starken „Fremdeinflüsse“ als wichtige Charakteristika der Malerei des 17. und 18. Jahrhundert wurden angesprochen. Die Tatsache, dass häufig davon ausgegangen wurde, es hätte durch die politischen Unruhen keine reiche Kunstproduktion im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation gegeben, wurde bisher noch nicht erwähnt. Es ist zu betonen, dass diese

⁶⁰ Vgl. Lammel 1998, S. 7.

⁶¹ Vgl. Tacke 1997, S. 47.

⁶² Vgl. Tacke 1997, S. 48. Tacke nennt als Beispiel den Kunsthändler Philipp Hainhofer (1578-1647) aus Augsburg.

⁶³ Vgl. Hanna Seifertová in: Kat. Braunschweig 1997, S.11. Die Sammlerleidenschaft nahm derartige Ausmaße an, dass Begriffe wie „Mahlereywurm“ und „Bilderappetit“ entstehen konnten. Vgl. Boll 1928, S. 201, 207.

⁶⁴ Vgl. Morsbach 2008, S. 51.

⁶⁵ Vgl. Hanna Seifertová in: Kat. Braunschweig 1997, S. 11. Bzw. Morsbach 2008, S. 51.

⁶⁶ Vgl. Morsbach 2008, S. 52. Zur Sammlersituation vgl. auch Fleischhauer 1976, S. 42-48.

Ansicht aus heutiger Perspektive sicher falsch zu nennen ist. Wie Christian Tacke bemerkte, kam die Kunstproduktion nicht überall zum Erliegen, wenn auch nicht zu bestreiten ist, dass der 30-jährige Krieg Auswirkungen auf das Künstlerhandwerk hatte.⁶⁷ Das Kriegsgeschehen zerfiel jedoch im Grunde in viele kleinere regionale Scharmützel: So waren manche Gebiete stark von den Folgen der Auseinandersetzungen betroffen, während andere Regionen nahezu unbehelligt blieben.⁶⁸ Daher lässt sich teilweise sogar ein Anstieg der Kunstproduktion beobachten, weil es auch eine Reihe an Kriegsgewinnern gab, deren Bedarf an Luxusgütern – und die Malerei ist hier hinzuzurechnen – mit dem Profit stark angestiegen war.⁶⁹ In Bezug auf die vielen Fremdeinflüsse und das Fehlen einer „Nationalen Schule“ wurden im 19. Jahrhundert oft ebenso die Unruhen im 30-jährigen Krieg als Erklärung für die „Minderwertigkeit“ der Kunst im deutschsprachigen Raum jener Zeit herangezogen.⁷⁰ In der Literatur der Nachkriegszeit begann man jedoch, andere Gründe für diese Entwicklung zu suchen. So bemerkte Erwin Panofsky in seinem Werk über Albrecht Dürer 1955, dass Deutschland keinen der allgemein akzeptierten Stile hervorgebracht habe, deren Namen als Überschriften für die Kapitel der Kunstgeschichte dienen würden.⁷¹ Im Gegensatz zu vielen Wissenschaftlern vor ihm vermutete Panofsky die Ursache dieser Entwicklung jedoch nicht allein im 30-jährigen Krieg, sondern in einem „extremen Individualismus“ der deutschen Künstler.⁷² Bruno Bushart sah die Kunst im deutschsprachigen Raum zudem schon ein halbes Jahrhundert zuvor in der Krise und geht davon aus, dass der große künstlerische Vorsprung anderer Länder nur mittels intensivem Studiums dieser Kunst aufgeholt werden konnte, wobei immer die Gefahr bestand nur nachzuahmen.⁷³ Die jüngere Forschung nimmt inzwischen vermehrt eine Mischung aus historischen, wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Gründen für

⁶⁷ Vgl. Tacke 1997, S. 45.

⁶⁸ Ebenda, S. 46.

⁶⁹ Ebenda. Ein Beispiel dafür wäre die Augsburger Goldschmiedekunst des 17. Jh., die einen kräftigen Aufschwung erlebte. Es sei dennoch darauf hingewiesen, dass gerade der Bestand an barocker Kunst im deutschen Sprachraum deutlich geringer ist als in Frankreich, Italien oder den Niederlanden. Vgl. Kat. Berlin 1996.

⁷⁰ Vgl. Morsbach 2008, S. 38.

⁷¹ Vgl. Panofsky 1955, S. 3. bzw. Ebert-Schifferer 1991, S.9.

⁷² Vgl. Ebert-Schifferer 1991, S.9. Helmut Börsch-Supan schließt sich dieser Einschätzung an. Börsch-Supan 1988, S. 10.

⁷³ Vgl. Bushart 1967a, S. 6-7. Bushart sieht die „deutsche Kunst“ in der Krise, da sie sich im 16. Jh. vom Rest Europas abgeschnitten entwickelt, und außerdem der Kontakt zur Altdeutschen Malerei (Dürer, Altdorfer) abgerissen sein soll. Die Kunst wichtiger Zentren, wie die Rheinregion, Süddeutschland und Österreich soll zu Provinzialismus verkommen sein.

die vielen verschiedenen Stile und Einflüsse im deutschsprachigen Raum an.⁷⁴ So vermutet man heute, dass ein Zusammenhang zwischen dem Fehlen „regionaler Schulen“ und den starken Wanderungen der Künstler im deutschsprachigen Raum besteht, da derartige konstante Entwicklungen eine gewisse Sesshaftigkeit der Maler voraussetzen.⁷⁵ Im deutschsprachigen Raum war Derartiges durch die Ausbildungssituation und Forderungen der Zünfte und der wirtschaftliche Situation vieler Künstler jedoch immer nur für einen relativ kurzen Zeitraum möglich: Als Beispiel wäre die Kunst in Augsburg des 16. Jahrhundert oder die Frankfurter Stilllebenmalerei des 17. Jahrhundert zu nennen.⁷⁶

Die Unterschiede der Kunstentwicklung werden deutlich, wenn man verschiedene Reichsstädte miteinander vergleicht, oder aber den Norden mit den Regionen des Südens. Diese Regionen werden aus arbeitstechnischen Gründen meist gesondert erforscht, eine Methode, die zwar eine ahistorische Grenzziehung beinhaltet, jedoch nach Tacke einige Vorteile bei der Stilkategorisierung bieten kann.⁷⁷

Im Folgenden soll ein Blick auf die wichtigsten Züge der Entwicklung der bildenden Kunst in einigen wichtigen Zentren des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation eingegangen werden.

Am Beginn des 17. Jahrhundert wuchs Prag unter Rudolf II. (1552-1612) zu einem wichtigen Kunstzentrum heran. Die Hofkunst Rudolfs trägt deutliche Züge eines Spätmanierismus,

⁷⁴ Vgl. Ebert-Schifferer 1991, S.9. Meinrad von Engelberg fasst in einem Aufsatz von 2006 in 12 Thesen die wichtigsten Faktoren zusammen, die die Kunstentwicklung des deutschsprachigen Raums entscheidend beeinflussen. Zwar steht in diesem Artikel das Thema Architektur im Vordergrund, die gelisteten Faktoren müssen sich jedoch auch auf Malerei und Grafik ausgewirkt haben. Von Engelberg nennt unter anderem: Die plurale Staatsangehörigkeit, konfessionelle Vielfalt, territoriale Zersplitterung – aber stabile Friedensordnung, Polyzentrik, die Autonomie der Reichsstädte, Offenheit für fremde Einflüsse, Regionalismus, handwerkliche Orientierung und antiakademische Ästhetik als prägend. Vgl. Von Engelberg 2006. S. 523-529.

⁷⁵ Vgl. Ebert-Schifferer, S. 10.

⁷⁶ Vgl. Ebert-Schifferer, S. 10. Bzw. Roettgen 1991, S. 22. und 31. Roettgen sieht in Ausbildungs- und Zunftforderungen auch den Grund für ein Fehlen einer regional übergreifende Schönheitslehre zur Zeit Dürers. Die wirtschaftliche Situation war außerdem immer wieder schwierig, da die Malerei dem Handwerk sehr lange verbunden blieb und daher nicht besonders prestigeträchtig war. Vor allem im Norden Deutschlands gab es im 17. Jh. keine großen Aufträge der öffentlichen Hand. Aus dieser Situation heraus gingen die Künstler in Länder, wo sich besser verdienen lies. Roettgen zufolge erhält man auch darum leicht den Eindruck, dass die Geschichte der deutschen Malerei des Barock vor allem auch außerhalb Deutschlands stattgefunden hätte.

⁷⁷ Vgl. Tacke 1997, S. 63.

wobei barocke Tendenzen zu beobachten sind.⁷⁸ Es waren eine Reihe ausländischer Künstler am Hof versammelt, sowie in den Niederlanden und Italien geschulte, einheimische Maler, die begannen, den erlernten Stil umzuformen.⁷⁹ Ein wichtiger Vertreter dieser Kunst ist Hans Rottenhammer (1564-1625), der sich in Venedig und Rom aufgehalten hatte. Seine religiösen Darstellungen haben unter anderem Adam Elsheimer stark beeinflusst. Rottenhammer verließ Prag im frühen 17. Jahrhundert und wirkte fortan in Augsburg, wo er das Kunstgeschehen beeinflussen konnte.⁸⁰ Auf die Kunst Rudolf II. aufbauend, konnte sich die Barockkunst in Böhmen relativ rasch ausbreiten; diese Entwicklung wurde zusätzlich durch italienische und niederländische Einflüsse beschleunigt.⁸¹ Eine besonders wichtige Künstlerfigur für die Malerei dieser Region ist Karel Škréta.⁸²

Nach dem Tod Rudolph II. begann der Aufstieg der Kunst Augsburgs. Es gab eine breite Auftraggeberschicht aus Kirche und reichen Patriziern sowie dem Rat der Stadt. Durch diese günstigen Umstände zog die Stadt namhafte Künstler an, die sowohl der Malerei als auch der Zeichnung zu einem Aufschwung verhelfen konnten.⁸³ Unter Einfluss Rottenhammers sowie einiger Niederländer entwickelte sich ein in Augsburg eine „grazile und dennoch volkstümliche Kunst“ (Zitat Bruno Bushart),⁸⁴ deren Folgen bis ins 18. Jahrhundert spürbar bleiben konnten – eine Tradition über Generationen, die so im übrigen deutschsprachigen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts nicht anzutreffen ist.⁸⁵

An den katholischen Höfen München und Wien hingegen waren ausländische Künstler tonangebend, während im Norden und Westen Deutschlands die Kunst zunehmend den Ansprüchen einer Gebrauchskunst nachkommen musste.⁸⁶ Letzteres führte, zusammen mit

⁷⁸ Vgl. Bushart 1967a, S. 7.

⁷⁹ Ebenda. Zu nennen wären Hans von Aachen (1552-1615) oder dessen Schüler Johann Heintz d.Ä. (1564-1609).

⁸⁰ Vgl. Bushart 1967a, S. 9.

⁸¹ Vgl. Neumann 1969, S. 65. Im Gegensatz zur Architektur des Böhmisches Barocks knüpft diese Malerei direkt an Renaissance und manieristische Vorstellungen an, während erstere lange Zeit stark gotisch geprägte Züge trägt. Vgl. auch Neumann 1969, S. 11.

⁸² Vgl. Neumann 1969, S. 67-69. Škréta war ein Maler aus einer angesehenen protestantischen Familie. Seine Malerei orientiert sich an Italien und geht zunehmend einen Weg der barocken Ausdrucksmittel. Typisch für seine Kunst ist die plastische Schilderung, sein Sinn für Dramatik, genaue Beobachtung und daher überzeugender Ausdruck, ausgeführt mit pastosem Farbauftrag. Er malte meist religiöse Szenen oder schlichte Alltagsdarstellungen. Zu Škréta siehe auch: Stolárová 2011.

⁸³ Vgl. Sybille Groß in: Kat. Berlin 1996, S. 8.

⁸⁴ Vgl. Bushart 1967a, S. 9.

⁸⁵ Ebenda. Neben Rottenhammer wirkten im Augsburg des 17. Jh. unter anderem: Matthäus Grundelach, der stark unter dem Einfluss Rottenhammers stand, oder Matthias Kager, der sich vermehrt in Richtung Peter Candid und Peter Paul Rubens orientierte.

⁸⁶ Vgl. Bushart 1967a, S. 9.

der Anwesenheit vieler niederländischer Künstler, zu einer starken Spezialisierung auf die Themen Portrait, Stillleben und Genrebilder. Ähnliches kann man auch in Frankfurt zu Beginn des 17. Jahrhundert beobachten. Frankfurt, ein ausgesprochen wichtiges Zentrum des Kunsthandels, vereinte manieristische Ideen (über die Malerfamilie Valckenborch eingeführt) mit niederländischen und italienischen sowie Impulsen der Prager Hofkunst.⁸⁷ Die Stadt konnte sich trotz des 30-jährigen Krieges zudem als Zentrum des Buchdrucks und Buchhandels behaupten.⁸⁸

Auch in Nürnberg gab es im 17. Jahrhundert eine starke Kunsttradition, aus der einige qualitätsvolle Werke hervor gegangen sein sollen, allerdings haben sich nicht viele davon erhalten.⁸⁹ Die Annahme, dass es durch den 30-jährigen Krieg keine eigenständige Barockkunst Nürnbergs gegeben habe, die sich in der Forschung des Öfteren findet, erweist sich für diese Stadt als ebenso unhaltbar wie für das ganze Reich.⁹⁰ Die Stadt war durch Truppenaufmärsche usw. stark angeschlagen und erlebte erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert wieder einen deutlichen Aufschwung,⁹¹ dennoch lässt sich durch schriftliche Quellen ausreichend belegen, dass in Nürnberg eine rege Kunstproduktion im Gange war. So spricht Joachim von Sandrart sehr positiv über die Nürnberger Kunst.⁹² Eine weitere Quelle für das Kunstleben bildet die sogenannte „Hauersche Handschrift“, die beinahe ein Jahrhundert geführt wurde und viele Künstler, deren Viten und Werke festhält.⁹³ Durch diese Quellen ist bekannt, dass viele Nürnberger Künstler Italienreisen wahrnahmen, und dass sich viele zugereiste Künstler, unter anderem aus Amsterdam, in der Stadt aufhielten.⁹⁴ In Nürnberg waren vor allem die Genres Standesportrait, Stillleben und Landschaft verbreitet.

⁸⁷ Vgl. Bushart 1967a, S. 10.

⁸⁸ Vgl. Sybille Groß in: Kat. Berlin 1996, S. 43-44.

⁸⁹ Vgl. Tacke 1995, S. 72.

⁹⁰ Ebenda. Bzw. Tacke 1997, S. 45.

⁹¹ Vgl. Sybille Groß in: Kat. Berlin 1996. S. 52.

⁹² Vgl. Tacke 1995, S. 62. Oder Tacke 1997, S. 45: Sandrarts Werk „Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Malerey- Künste“ Nürnberg 1675-1680, ist zu entnehmen, dass es sowohl in Nürnberg als auch in den meisten anderen Gebieten des Reiches eine rege Kunstproduktion gab.

⁹³ Diese Handschrift ist nach Johann Hauer benannt, der im 17. Jh. mit der Niederschrift begonnen hatte. Sein Sohn und andere Autoren führten die Arbeit weiter. Diese Handschrift bildet eine der wichtigsten Quellen für die Barockmalerei Nürnbergs; sie verzeichnet 600 Künstler, berichtet über deren Hintergründe und die Ausbildungsgegebenheiten. Die Hauer'sche Handschrift befindet sich heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Vgl. Tacke 1995, S. 62-65.

⁹⁴ Vgl. Tacke 1995, 65. Bzw. 72. Als Beispiel für amsterdamer Maler in Nürnberg kann die Valckenborch (Falckenburg) genannt werden.

Im Vergleich mit anderen Zentren gibt es weniger religiöse Historien.⁹⁵ Dabei ist anzumerken, dass gerade die mythologische/ christologische Tafelmalerei im deutschsprachigen Raum unter einheimischen Künstlern nicht besonders häufig anzutreffen ist, bzw. diese Werke oft besonders eklektische Züge tragen.⁹⁶ Gerade jene Maler, die sich für Historienmalerei interessierten, sollen, so Bruno Bushart, besonders häufig ins Ausland gegangen sein.⁹⁷

Auch das 18. Jahrhundert ist geprägt von verschiedenen Kunstströmungen. Phasenweise existieren Spätbarock, Rokoko und Klassizismus nebeneinander, die sich teilweise mit realistischen Tendenzen vermischen.⁹⁸ Die Kunst des Rokoko hält sich, gefördert durch die katholische Kirche, vor allem in Süddeutschland und West-Österreich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts.⁹⁹ Im Fresko ist die Malerei des Rokoko stark italienisch geprägt, während die Tafelmalerei etwas mehr unter französischem Einfluss steht.¹⁰⁰ Ab den 1760er Jahren gewinnt jedoch eine Strömung an Gewicht, die als Antwort auf Barock und Rokoko zu verstehen ist: der Frühklassizismus.¹⁰¹ Vor allem zwischen den Schlesischen Kriegen (1740-1763) und der Französischen Revolution (1789-1799) gibt es auch Tendenzen zu einem stärkeren Realismus, mit Interesse an sachlicher Menschenerfassung und einer Distanzierung von stofflicher Überhöhung.¹⁰² Für diese Strömung war die französische und niederländische Kunst eine Quelle der Inspiration.¹⁰³ Mit dem Ende der schlesischen Kriege kam es daher

⁹⁵ Vgl. Tacke 1995, S. 72.

⁹⁶ Vgl. Bushart 1967a, S. 10. Die Rede ist hier von der Tafelmalerei.

⁹⁷ Vgl. Bushart 1967a, S. 10-13. Der Autor nennt Adam Elsheimer und Johann Liss (1597-1631) als Beispiel. Obwohl diese Künstler nach ihren Aufenthalten in Italien nicht mehr in ihre jeweilige Heimat zurückkehrten, findet ihre Kunst im deutschsprachigen Raum Niederschlag. So finden sich Einflüsse Elsheimers im Werk von Thomann von Hagelstein, König, Knüpfer, Juvenel d. J. oder auch Johann Heinrich Schönfeld. Johann Liss kann hingegen als Vorläufer Rottmayrs, Asam, Spiegler und Maulbertsch gesehen werden.

⁹⁸ Vgl. Lammel 1998, S. 11. und 14. Die in der Literatur bedeutende Strömung „Sturm und Drang“ spielt in der bildenden Kunst kaum eine Rolle.

⁹⁹ Vgl. Lammel 1998, S. 11.

¹⁰⁰ Vgl. Lammel 1998, S. 11.

¹⁰¹ Vgl. Lammel 1998, S. 11. Man orientierte sich an der Antike, dem französischen und italienischen Klassizismus des 17. Jh. sowie der italienischen Renaissance.

¹⁰² Vgl. Lammel 1998, S. 14-15. Als „Schlesische Kriege“ sind eine Reihe von Auseinandersetzungen zwischen Friedrich dem Großen von Preußen und dem Habsburgerhaus zusammengefasst. Die Auseinandersetzungen begannen durch die preußische Politik im Habsburger Erbfolgekrieg und wurden mit dem Frieden von Hubertusburg beigelegt.

¹⁰³ Vgl. Lammel 1991, S. 14-15. Eine Hochburg dieses Stils war Frankfurt. Die realistischen Einschläge sind zum Beispiel im Werk von J.G. Trautmann, Justus Juncker, Karl Georg Urlaub und Johann C. Seekatz zu bemerken.

möglicherweise auch in manchen Gebieten des deutschsprachigen Raums zu einer Zäsur in der Kunstentwicklung, da die Anzahl an Aufträgen im Bereich Architektur-Ausschmückung abnahmen.¹⁰⁴ Daneben starben gegen 1760 eine Reihe bedeutende Maler des Spätbarock: Daniel Gran (1757), Johann Baptist Zimmermann (1758), Johann Zick (1759), Paul Troger (1762), Johann Konrad Seekatz (1768) und Johann Georg Trautmann (1769), um nur einige zu nennen.¹⁰⁵

Die Kaiserstadt Wien war ab der Mitte des 18. Jahrhundert kein Gebiet, das auf eine besonders großartige Kunstproduktion verweisen konnte, da Maria Theresia und ihr Nachfolger Josef II. aufgrund der Kriege mit Preußen wenig Gedanken auf die Kunst richteten.¹⁰⁶ Dennoch wirkten hier einige bedeutende Künstler, wie Jakob Matthias Schmutzer oder Franz Anton Maulbertsch.¹⁰⁷ In der reformierten Schweiz löst sich die Malerei dieser Zeit von der Architektur: Die Tafelmalerei gewann gegenüber dem Fresko an Bedeutung. Das Zentrum der deutschsprachigen Länder der Schweiz war Zürich, wo die Landschaftsmalerei einen massiven Aufschwung erlebte. Die Künstler orientierten sich dafür an der niederländischen Kunst.¹⁰⁸ Im Kontrast dazu gab es in Süddeutschland, getragen von den Klöstern, immer noch eine starke Nachfrage nach Freskierungen. Die Werke, die hier entstanden, sind jedoch oft von altmodischer Anmutung, da die aktiven Freskantenteile meist aus Malerfamilien stammten, deren Stil oft über Generationen weitergegeben werden konnte.¹⁰⁹

Im Zusammenhang mit der Kunst im deutschsprachigen Raum stößt man häufig auf den Begriff Eklektizismus.¹¹⁰ Dieser bedeutet vereinfacht ausgedrückt das Aneignen

¹⁰⁴ Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 17.

¹⁰⁵ Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 17.

¹⁰⁶ Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 17-18. Oder Galavics 1993, S. 85.

¹⁰⁷ Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 17-18. Franz Anton Maulbertsch, entfernte sich mit der Zeit von dem Stil der Residenz und dem österreichischen Spätbarock. Der Maler und seine Schüler wirkten auch in Böhmen, was einer der Gründe dafür ist, dass sich die Malerei in dieser Region ähnlich entwickelt wie in Wien. Auch, dass es in Prag nur mehr wenige talentierte einheimische Künstler gab, ist mit der Situation in Wien vergleichbar. Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 18.

¹⁰⁸ Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 18. Wichtige Künstler des 18. Jh. in der Schweiz waren unter anderem Anton Graff und Johann Heinrich Füssli.

¹⁰⁹ Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 20.

¹¹⁰ Der Begriff Eklektizismus geht auf Diogenes Laertes zurück, der in seiner Philosophie-Geschichte das Wort „eklektisch“ in Bezug auf eine Sekte nutzte, die aus den verschiedensten Lehren jene Elemente heraus greift, die am besten gefallen. J.J. Winkelmann verwendete den Begriff als erstes in Bezug auf die Kunstgeschichte: Er charakterisierte damit die Arbeit der Gebrüder Carracci, wertete dieses Vorgehen jedoch nicht negativ (Winkelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*. Dresden 1763, S.26.) Vgl. Lehmann/Petris 2012, S. 2-3.

unterschiedlichster Vorbilder.¹¹¹ Ein besonders großes Problem im Zusammenhang mit dieser Thematik ist, dass der Begriff Eklektizismus im deutschsprachigen Raum häufig so genutzt wurde, dass der Eindruck entsteht, es hätte eine übergreifende „Deutsche Schule“ gegeben, in der es allgemein bevorzugt wurde sich an fremden Vorbildern zu orientieren, anstatt eine „eigene“ Kunstentwicklung voranzutreiben.¹¹² Diese Einheit existiert in der Kunst im deutschsprachigen Raum jedoch nicht. Eklektizismus ist zudem kein Phänomen, das nur im deutschsprachigen Raum auftritt, was anhand verschiedener Diskussionen dieser Thematik auch in Frankreich oder England (ab 1820) erkennbar ist.¹¹³ Dabei wird der Begriff bis heute sehr unterschiedlich verstanden, was bisweilen zu Missverständnissen führen kann.¹¹⁴ Die Kunstkritik des 18. Jahrhunderts, in der dieser Ausdruck das erste Mal im Zusammenhang mit der bildenden Kunst verwendet wird,¹¹⁵ sah dieses Phänomen anfangs meist nicht negativ – im Gegenteil, dieses Vorgehen wurde den Künstlern teilweise empfohlen.¹¹⁶ Mit der Zeit verbreitete sich jedoch eine negative Haltung gegenüber dieser Arbeitsweise,¹¹⁷ von der sich die neuere Forschung wieder zu lösen versucht. So forderte Sybille Ebert-Schifferer 1991 diese abwertende Haltung gegenüber dem Eklektizismus aufzugeben, da eine gewisse Offenheit, für eine Region die in der Mitte Europas liegt, typisch ist, und nach heutigem gesamteuropäischen Verständnis positiv gesehen werden sollte.¹¹⁸

Nach Gisold Lammel ist das eklektizistische Verfahren im 18. Jahrhundert nicht zuletzt auch Ausdruck von ökonomischem Denken und Willen zum Fortschritt, konnte man so doch auf

¹¹¹ Vgl. Ebert-Schifferer 1991, S.10. Die Autorin gibt hier zurecht zu bedenken, dass im Grunde die gesamteuropäische Kunstgeschichte und jegliche Kunstentwicklung bis zu einem gewissen Grad auf diesem Prinzip aufbauen muss.

¹¹² Vgl. Ebert-Schifferer 1991, S.10.

¹¹³ Vgl. Lehmann/Petri 2012, S. 4.

¹¹⁴ Vgl. Lehmann/Petri 2012, S. 5. Aufgrund dieser unterschiedlichen Auffassungen empfehlen Doris Lehmann und Grischka Petri anstatt von Eklektizismus lieber von „eklektischen Verfahren/eklektisch gestalteten Kunstwerken“ zu sprechen.

¹¹⁵ Siehe Fußnote 110

¹¹⁶ Vgl. Lehmann/Petri 2012, S. 3. Raffael Anton Mengs, empfahl in *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack der Malerey*, (Ausgabe Zürich 1774, S. 124-125.) den Künstlern gewisse, besonders positiv bewertete Stile nachzuahmen. Mengs empfiehlt besonders im Sinne von Correggio, Raffael oder Tizian zu arbeiten.

¹¹⁷ Ebenda, S. 3. Bzw. 8-9. Georg F. W. Hegel (*Verhältnis des Scepticismus zur Philosophie*) betrachtet den Eklektizismus im Zusammenhang mit der Philosophie bereits 1802 als negativ. In Deutschland setzt sich Wertung im 19. Jh. auch in der Kunst zunehmend durch. Im Zusammenhang mit einer Kunstkritik, die zunehmend fordert, das subjektive Empfinden eines Künstlers müsse aus seinem Werk herauszulesen sein, ist es allerdings nicht verwunderlich, dass wenig Verständnis für eklektizistische Arbeit vorhanden war.

¹¹⁸ Vgl. Ebert-Schifferer 1991, S.11. Die Autorin betont, dass sich zudem die Frage stellt, ob man eine Gruppe von Künstlern als „Deutsche Maler“ bezeichnen kann, die sich selbst nicht im Sinne eines späteren Nationalismus als „Deutsche“ verstanden haben.

schnellstem Wege das beste Ergebnis erzielen und die eigene Kunst mittels Nutzung der idealen Vorbilder verbessern.¹¹⁹ Möglicherweise sollte ein derartiges Vorgehen auch vor dem Hintergrund der Stellung der Malerei als Handwerk gesehen werden, bei dem eine ökonomische Arbeitsweise unabdingbar war.

3. Die Niederlande-Rezeption im deutschsprachigen Raum

Dieses Kapitel soll darstellen, wie sich der Einfluss der Niederlande in den einzelnen Gebieten des damaligen Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation manifestierte. Dabei soll vorausgeschickt werden, dass es in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist, zwischen der Kunst der nördlichen Niederlande (Holland) und der südlichen Niederlande (Flandern) zu unterscheiden.

Die bis heute umfangreichste Arbeit zur Frage nach der Niederlande-Rezeption im deutschen Sprachraum und auch in Skandinavien und Frankreich, stammt von Horst Gerson und wurde 1942 verfasst. Seitdem beziehen sich nahezu alle WissenschaftlerInnen, die sich mit diesem Thema beschäftigen, mehr oder weniger kritisch auf diese Publikation.¹²⁰ Eine neuere Publikation zu diesem Thema wurde von Elisabeth Hermann-Fichtenau verfasst, sie behandelt jedoch nur den Raum Österreich.¹²¹ In Bezug auf das Thema Rembrandt-Rezeption im deutschsprachigen Raum ist vor allem die Dissertation von Ina Maria Keller zu nennen.¹²² Das Interesse der deutschen Künstler an der niederländischen Malerei war im Vergleich mit anderen europäischen Ländern ausgesprochen hoch.¹²³ Begünstigt wurde die Verbreitung im deutschen Sprachraum durch eine Bevorzugung älterer Kunst gegenüber der

¹¹⁹ Vgl. Lammel 1998, S. 16.

¹²⁰ Z.B. Keller 1971, Tacke 1997, Kat. München 1991, Morsbach 2008. Gerson geht in seiner Publikation nicht intensiv darauf ein, wie sich die Niederländischen Einflüsse in Europa zeigen, sondern nennt in erster Linie die Namen der Künstler, oder welche Genres in den unterschiedlichen Zentren besonders stark unter niederländischem Einfluss gestanden haben sollen. Es existiert weiters ein Aufsatz Gersons, zu den Nachwirkungen Rembrandts, der gemeinsam mit dem der Publikation von Otto Benesch eine wichtige Grundlage für Bettina Hauslers Werk „*Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgrafik des 17. Und 18. Jh*“ bildet. Vgl. Hausler 2002, S. 9-10.

¹²¹ Vgl. Hermann-Fichtenau 1983.

¹²² Vgl. Keller 1971.

¹²³ Vgl. Gerson 1942, S. 199. Dieses Interesse an der niederländischen Malerei im 17. und 18. Jh. war keine neue Entwicklung, denn bereits Künstler der Jahrhunderte zuvor holten sich aus dieser Region Inspiration. Die Niederlande-Rezeption im deutschsprachigen Raum vor dem 17. Jh. wurde immer wieder thematisiert. Zum Einfluss der niederländischen Malerei in Köln ab dem 15. Jh. siehe z.B. Jakoby 1987, ab S. 111.

zeitgenössischen¹²⁴ Diese Orientierung auf das Vergangene könnte eine Parallelerscheinung zu dem allgemein anwachsenden Interesse für Archäologie und Kunstwissenschaft sein.¹²⁵

3.1 Der Einfluss der Niederlande im 17. Jahrhundert

Für das 17. Jahrhundert kann man, vereinfacht dargestellt, feststellen, dass niederländische Einflüsse im Norden des deutschsprachigen Raums stärker zu spüren ist, als im Süden.

Während im Norden auch Holländische Einflüsse sehr häufig sind, wurden im Süden eher flämische Vorbilder bevorzugt.¹²⁶ Die Ausnahme bildet die Reichsstadt Frankfurt, die, unter anderem aufgrund einiger eingewanderter Holländer, sowohl im 17. als auch im 18.

Jahrhundert besonders starke Orientierung an den nördlichen Niederlanden erkennen lässt.¹²⁷

Die Wahl der Vorbilder ist dabei selbstverständlich immer vor dem Hintergrund der religiösen Konfession im jeweiligen Gebiet zu sehen.

3.1.1 Der Norden: Oldenburg, Schleswig Holstein, Hamburg, Berlin, Köln

In Oldenburg und Schleswig Holstein war der Einfluss der niederländischen Kunst (Hollands und Flanderns) schon aufgrund der geografischen Nähe groß. Hier lebten viele flämische Künstler, und in manchen Gebieten wurde auch Flämisch gesprochen.¹²⁸ Viele Künstler der Region arbeiteten inspiriert durch Stiche von Heemskerck, Floris oder Maerten de Vos. Neben diesen flämischen Einflüssen waren in diesen Ländern auch Künstler aktiv, die sich an Rembrandt orientierten, wie Jürgen Ovens, der lange Zeit in Holland verbrachte, und möglicherweise bei Rembrandt ausgebildet wurde.¹²⁹ Weder Ovens, noch andere deutsche Künstler, die bei Rembrandt ausgebildet wurden, können jedoch als bedeutende Vermittler

¹²⁴ Vgl. Lammel 1998, S. 16.

¹²⁵ Ebenda.

¹²⁶ Vgl. Tacke 1997, S. 64. Wie bereits im vorigen Kapitel dargestellt wurde, waren die niederländischen Einflüsse im deutschsprachigen Raum bei weitem nicht die einzigen.

¹²⁷ Vgl. Gerson 1942, S. 265.

¹²⁸ Vgl. Gerson 1942, S. 209.

¹²⁹ Vgl. Larsson 1998, S. 171-173. Die frühesten uns bekannten Werke Ovens zeigen keinen besonders starken Rembrandt-Einfluss, weshalb seine Lehrzeit dort angezweifelt werden kann. Allerdings sind aus den ersten 10 Jahren der möglichen Lehrzeit bei Rembrandt keine Werke von Ovens gesichert. Ab den 1650er Jahren steht Ovens Werk eher unter dem Einfluss Antonin van Dycks. Mit Ovens vergleichbare Künstler sind: Ferdinand Bol, Govaert Flinck und Jan Lievens. Sie alle standen in ihrer Frühzeit unter Rembrandt Einfluss und orientierten sich dann zunehmend an flämischer Malerei. Ovens ist seit 1652 wieder in Deutschland, in Friedrichstadt nachgewiesen. Hier erhielt er Aufträge durch Herzog Friedrich III. am Gottorfer Hof. Vgl. Larsson 1998, S. 173-174.

von Rembrandts Stil nach Deutschland angesehen werden.¹³⁰ Da die Auftraggeber im deutschsprachigen Raum mehr Interesse an Italienischer Kunst, oder der Kunst Rubens zeigten, neigten diese Künstler dazu sich an diese Wünsche anzupassen, und lösten sich von dem bei Rembrandt erlernten Stil.¹³¹ Dennoch muss gerade die Druckgrafik Rembrandts, die sehr weit verbreitet war auch in Norddeutschland bekannt gewesen sein.¹³² Ein weiterer wichtiger Name in Bezug auf Rembrandt-Einflüsse in Norddeutschland ist noch nennen: Wolfgang Heimbach, auf den im Zusammenhang mit einer Darstellung der *Taufe des Eunuchen* noch näher eingegangen werden soll.

In Hamburg war der Einfluss der Niederlande besonders stark zu spüren, da die Stadt schon durch den Handel in besonders regem Austausch mit den Niederlanden stand und sich hier viele Künstler aus den Niederlanden aufhielten.¹³³ Als Beispiel eines niederländisch geprägten Künstlers ist hier Otto Wagenfeldt zu nennen (1610-ca.1671). Dieser stand stark unter dem Einfluss Rembrandts, verwendete jedoch auch Kompositionen von Goltzius als Vorlagen. Daneben ist außerdem eine Kenntnis Rubens aus seinem Werk herauszulesen.¹³⁴ Auch der Berliner Hof soll anfangs enge Kontakte zu den Niederländern gehabt haben. Es wurden einige große Aufträge an holländische Künstler vergeben, wie Bestellungen bei Honthorst, Johan Maurits und anderen zeigen, wobei es sich in erster Linie um Aufträge für Bildnisse handelte.¹³⁵ Der Geschmack änderte sich im Laufe des Jahrhunderts, sodass die Berliner Kurfürsten und Preußischen Könige im 18. Jahrhundert mit besonderer Vorliebe französische Kunst sammelten.¹³⁶

Dresden erlebte erst im 18. Jahrhundert eine Hochblüte der bildenden Kunst, es lebten jedoch schon zur Zeit des Kurfürsten Johann Georg II. einige holländische Maler am Hof.¹³⁷ Um 1688 soll sein Nachfolger Johann Georg III. zudem eine Reihe von Bildern für die fürstliche Gemäldegalerie erworben haben, darunter die Werke einiger zeitgenössischer Holländer,

¹³⁰ Vgl. Hausler 2002, S. 50. Andere Rembrandtschüler aus dem deutschsprachigen Raum waren: Johann Ulrich Mayer, Michael Willmann, Joachim von Sandrart oder Christoph Paudiß.

¹³¹ Vgl. Hausler 2002, S. 50.

¹³² Ebenda, S. 5, 12, 50.

¹³³ Vgl. Gerson 1942, S. 215, Zu diesem Thema auch Roettig 2001, S. 150-162.

¹³⁴ Vgl. Gerson 1942, S. 219. Bzw. Höper 1996, S. 757. und Roettig 2001, S. 150-162.

¹³⁵ Vgl. Gerson 1942, S. 223-224.

¹³⁶ Vgl. Vogtherr 2005, S. 89. Friedrich II. wird gelegentlich als „der Alte Fritz“ bzw. „der große Kurfürst“ bezeichnet. Sein Image ist bis heute in den unterschiedlichen Regionen Europas recht verschieden.

¹³⁷ Anselm van Hulle und Benjamin Block arbeiteten hier, oder auch Christoph Paudiß, ein Maler aus Hamburg, der einige Zeit bei Rembrandt lernte. Er orientierte sich vor seiner Reise nach Süddeutschland ausschließlich an holländischen Vorbildern.

wenn auch das Hauptinteresse altdeutschen und italienischen Malern galt.¹³⁸ In den Jahren 1687-1689 soll außerdem bereits Prinz Friedrich August (August der Starke), auf den im Weiteren noch eingegangen wird, auf seiner ersten Auslandsreise niederländische Gemälde erstanden haben.¹³⁹

Im Gegensatz zu diesen Zentren erwies sich das katholische Köln hingegen resistenter gegen holländische Kunst: Die Kölner Kurfürsten beschäftigten lieber Flamen, Das mag auch daran liegen, dass Kurfürst Joseph Clemens (1671-1723) nicht wirklich am Erstellen einer Bildergalerie interessiert war, sondern Gemälde in erster Linie zur Ausstattung seiner Jagdschlösser erwarb.¹⁴⁰ Das spiegelt sich in den von ihm gesammelten Genres wider.¹⁴¹ Das vermehrte Interesse des Kurfürsten an flämischer Kunst ist sicherlich auch in Zusammenhang mit seiner religiösen Einstellung und seiner Zugehörigkeit zum Haus der Wittelsbacher (Bayern) zu erklären. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts nahm der holländische Einfluss allerdings auch in Köln, gerade in der Portraitmalerei zu, bevor er schlussendlich von französischen Einflüssen abgelöst wurde.¹⁴²

3.1.2 Süddeutschland: Die freien Reichstädte Nürnberg und Frankfurt, Bayern und die Habsburgerländer¹⁴³

Es gibt nur wenige Quellen über das Leben der einzelnen Künstler in Frankfurt.¹⁴⁴ Dennoch scheint die Stadt im 17. Jahrhundert besonders empfänglich für niederländische Einflüsse

¹³⁸ Vgl. Gerson 1942, S. 239 Dass die Sammlung vor August dem Starken bereits hohes Ansehen genoss, und darin Werke altniederländischer und altdeutscher Maler, aber auch zeitgenössischer, niederländischer Künstler (z.B. Rubens) zu finden war, wird auch in neuerer Literatur bestätigt. Vgl. Kat. Essen 1986, S. 313.

¹³⁹ Vgl. Kat. Essen 1986. S. 193.

¹⁴⁰ Das vermehrte Interesse von Kurfürst Joseph Clemens an flämischer Kunst ist sicherlich auch durch seine Stellung als Bischof von Köln, und seiner Zugehörigkeit zum Haus der Wittelsbacher (Bayern) zu erklären. Joseph Clemens als Kunstförderer ist der Nachwelt in erster Linie als Bauherr in Erinnerung geblieben. Dabei beschäftigte er beinahe ausschließlich französische Architekten. Vgl. Hausmanns 2000, S. 285.

¹⁴¹ Vgl. Gerson 1942, S. 242-243. Sein Nachfolger im 18. Jh., Kurfürst Clemens August, scheint ihm in dieser Hinsicht sehr ähnlich gewesen zu sein. Auch er sammelte in erster Linie zur Ausstattung seiner Schlösser und bevorzugte vergleichbare Themen. Vgl. Hausmanns 2000, S. 300-301.

¹⁴² Vgl. Adriani 1977, S. 121.

¹⁴³ Mit Habsburgerländern ist hier das heutige Österreich, Böhmen und Schlesien gemeint. Auch wenn Schlesien definitiv nicht im Süden des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation verortet ist, soll es in Zusammenhang mit Böhmen und den südlicheren Habsburgerländern behandelt werden, da die Kunstentwicklung – vor allem Böhmens und Schlesiens in enger Beziehung zueinander steht. Vgl. Kapustka 2007, S. 197-235.

gewesen zu sein.¹⁴⁵ Durch das blühende Verlagswesen und die jährlich abgehaltenen Buch und Kunstmessen muss den Künstlern in Frankfurt der Zugang zu niederländischer Kunst, gerade der Druckgrafik ein leichtes gewesen sein.¹⁴⁶ In dieser Stadt lebten außerdem viele flämische Maler, die in Folge der niederländischen Religionskriege ausgewandert waren, und deren Einfluss sich vor allem in der Landschafts- und Stillebenmalerei nieder schlug.¹⁴⁷ Holländer hielten sich meist nur für kurze Zeit in Frankfurt auf; für sie war die Stadt eine Reiseetappe auf dem Weg nach Italien.¹⁴⁸ Dennoch zeigen sich in Frankfurt auch Spuren der holländischen Kunst: So waren zum Beispiel in der Werkstatt von Merian d. Ä. bereits in den 1630er Jahren Rembrandt-Radierungen bekannt und wurden als Inspirationsquelle genutzt.¹⁴⁹ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert kam zudem ein neuer Landschaftstypus in die Region: die italienische Hirtenidylle. Das Thema wurde möglicherweise von nordniederländischen Malern, die sich in Italien gebildet hatten, nach Frankfurt gebracht.¹⁵⁰ In den Frankfurter Sammlungen, die sehr häufig bürgerlichen Ursprungs waren, sind nur wenige Werke von niederländischen Feinmalern zu finden. Man erfreute sich hingegen an Bauernmalern, Stilleben, Seebildern oder Kircheninterieurs, und die Anzahl holländischer

¹⁴⁴ Vgl. Kölsch 1999, S. 56.

¹⁴⁵ Vgl. Gerson 1942, S. 260.

¹⁴⁶ Vgl. Schindling 2002, S. 51-52, 76.

¹⁴⁷ Vgl. Schindling 2002, S. 38, 58-61.

¹⁴⁸ Vgl. Gerson 1942, S. 261.

¹⁴⁹ Die Rembrandt-Kenntnis beschränkte sich jedoch auf sein grafisches Werk, als Maler war er kaum bekannt. Als Indiz dafür kann Thomas Garzonis „Piazza Universale“ (1641) gesehen werden, wo Rembrandt allein unter dem Abschnitt „Kupferstecher und Radierer“ geführt wurde, während seine flämischen Zeitgenossen Rubens und Van Dyck als Maler gelistet wurden. Vgl. Gerson 1942, S. 265. Zu Merian, der von Joachim von Sandrat ausgebildet worden war, und auch einige Zeit in den Niederlanden und in Italien auf Reisen war, ist außerdem eine Bekanntschaft mit Künstlern wie Peter Paul Rubens und Jakob Jordaens dokumentiert. Vgl. Adriani 1977, S. 121-122. Das Zeichnungskonvolut aus der Sammlung Matthäus Merian d. J. das vermutlich bereits auf Sammlungen früherer Generationen der Familie zurückgriff, wurde im frühen 18. Jh. vermutlich von Kurfürst Friedrich Wilhelm 1. (Reg. 1713-40) von Brandenburg erworben. Vgl. Schulze 2009, S. 196.

¹⁵⁰ Vgl. Gerson 1942, S. 262. Gerson nennt Nicolaes Berchem als Vermittler dieser Bilder, es sei jedoch darauf hingewiesen, dass die moderne Forschung, abgesehen von Gemälden mit Italienisch- anmutender Landschaft keine Beweise kennt, dass sich Berchem in Italien aufgehalten hat. Seine Bilder können bei seinem Bekanntheitsgrad in Frankfurt nichts desto Trotz bekannt gewesen sein. Zu Berchem siehe: Kat. Haarlem 2006. Vor allem S. 11-25. Ein anderes Beispiel für einen Maler italienisierender Landschaften wäre Johann Heinrich Roos (1631-1658), ein gebürtiger Deutscher, jedoch in Amsterdam ausgebildet. Sein Werk ist mit jenem Berchems zu vergleichen und der Künstler ließ sich in Frankfurt nieder, wo er schließlich verstarb. Vgl. Jarchow 1986. S. 10-11.

Meister ist in diesen Sammlungen nicht gering zu schätzen.¹⁵¹ Die geistlichen Sammler in der Region bevorzugten italienische und flämische Maler und Grafiker, was ein Grund dafür ist, weshalb viele Künstler einen Teil ihrer Ausbildung in Antwerpen absolvierten.¹⁵²

Gerson zufolge ist die Situation in Nürnberg ähnlich; er verweist auf eine „heimische Tradition, in die flämische und holländische Künstler eingreifen.“¹⁵³ Als verbindende Persönlichkeit zwischen Frankfurt und Nürnberg gilt Joachim von Sandrart¹⁵⁴ da sich der Künstler an beiden Orten aufgehalten hat, aber auch dessen Schüler Matthäus Merian d. Ä. lebte nach seinen Reisen auch in Nürnberg.¹⁵⁵

In Süddeutschland ist der holländische Einfluss wesentlich geringer als in anderen Gebieten des damaligen Großreichs, man schätzte Flamen und Italiener wesentlich höher ein.¹⁵⁶

Die Habsburgerländer und Bayern sind im 17. Jahrhundert überhaupt weniger niederländisch geprägt, obwohl es der ein oder andere Künstler aus den Niederlanden in Wien schaffen konnte zu hohem Ansehen zu gelangen.¹⁵⁷ Die hier lebenden holländischen Künstler passten sich häufig den Kunstvorstellungen vor Ort an, nutzen jedoch nicht selten niederländische

¹⁵¹ Vgl. Gerson 1942, S. 265. Zu den Bürgerlichen Sammlern in Deutschland in der frühen Neuzeit, siehe außerdem: Thamer 2002.

¹⁵² Vgl. Gerson 1942, S. 267.

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Sandrart lernte bei Honthorst und soll Rubens kennengelernt haben, weiters wurde er durch die Utrechter Schule beeinflusst. Er reiste zeitlebens viel und soll sich unter anderem in Italien, England, München (1641) und Augsburg (1660) aufgehalten haben. Sandrart hinterließ zahlreiche Werke im süddeutschen Raum (Bamberg, Würzburg, Wien, Salzburg, Linz usw.), er ist einer der am öftesten behandelten Künstler des deutschsprachigen Raums. Z.B.: Kutter 1907, Klemm 1986, Gowin 2007, Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.) 2009.

¹⁵⁵ Vgl. Adriani 1977, S. 122-123.

¹⁵⁶ Einer der wenigen Maler die dort unter holländischem Einfluss stehen, ist Johann Wilhelm Baur in Straßburg. In der Münchner Kirchenverordnung von 1720 steht eine ausdrückliche Weisung, dass man sich an die italienische Meister halten solle. Die holländischen Maler wurden abgelehnt, da sie die Natur zu genau nachahmen würden und „in grobe und gemeine Formen verfallen seyen“. Vgl. Gerson 1942, S. 273. Es gibt nur einen süddeutschen Maler, der eindeutig als Rembrandt-Schüler bezeichnet wird: Johann Ulrich Mayr aus Augsburg. Vgl. Adriani 1977, S. 123.

¹⁵⁷ Vgl. Galavics 2006/2007, S. 222. Nicolaus Hoy wurde in Wien in den Adelstand erhoben. Andere Niederländische Künstler befanden sich nur auf der Durchreise (Teniers d. J. oder Jan Hoecke). Vgl. Galavics 2006/2007, S. 222. Laut Gerson kamen niederländische Maler in erster Linie als Portraitisten zum Einsatz, wobei auch hier definitiv flämische Maler bevorzugt wurden. In Wien bestand außerdem ein gewisses Interesse an holländischer Landschaftsmalerei. Vgl. Gerson 1942, S. 283-285. Die ablehnende Haltung des Habsburger Herrscherhaus gegenüber der Holländischen Kunst ist natürlich auch auf Gegenreformatorische Bestrebungen zurück zuführen. Vgl. Galavics 1993, S. 84-85.

Druckgrafik als Vorlagen.¹⁵⁸ Es war jedoch für die Künstler in Wien, der Residenzstadt der Habsburger seit dem Tod Rudolf II., durchaus möglich, holländische Werke kennenzulernen. Zum Beispiel war in der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms, der 1646-1656 Statthalter der Niederlande war,¹⁵⁹ derartiges zu finden. Der überwiegende Teil der niederländischen Werke in dieser Sammlung stammte allerdings auch hier von flämischen Meistern, es sollen sich aber auch holländische Bilder darunter befunden haben.¹⁶⁰ Ebenso besaß Prinz Eugen niederländische Werke: Neben seinem Interesse an Schlachtenbildern (z.B. Wouwerman) erstand er viele Kabinetttbilder eines Gerrit Dou oder von Mieris.¹⁶¹ Unter dem Einfluss Wiens halten sich auch in Böhmen die Spuren niederländischer Kunst in Grenzen. Auf den ersten Blick mag das als falsch erscheinen, da es in Böhmen eine Reihe von Bildern gibt, die „holländisch“ erscheinen, jedoch eher durch die Verbindungen Böhmischer Maler nach Venedig zu erklären sind.¹⁶² Eine Ausnahme bildet die böhmische Landschaftsmalerei, die tatsächlich niederländisch geprägt scheint. In den Prager Sammlungen lassen sich, in Zusammenhang mit der stark ansteigenden Sammlertätigkeit um die Jahrhundertwende, viele niederländisch geprägte Kabinetttbilder nachweisen.¹⁶³ Die hier am häufigsten vertretene

¹⁵⁸Vgl. Gerson 1942, S. 283-285. Bzw. Galavics 1993, S. 86.

¹⁵⁹ Vgl. Wilfried Seipel in: Schreiber 2004, S. 7.

¹⁶⁰ Vgl. Schreiber 2004, S. 99. Leopold Wilhelm sammelte bevorzugt italienische, aber auch flämische Kunst (Jan Van Eyck, Hieronymus Bosch, Peter Paul Rubens und dessen Zeitgenossen). Daneben kaufte er ältere deutsche Kunst (Albrecht Dürer, Lukas Cranach d.Ä.) und niederländische Kunst (David Teniers, u.a.). Der Erzherzog teilte seine Sammlung bereits während seiner Zeit als Stadthalter der Niederlande, und verwahrte einen Teil in Brüssel, den anderen in Wien. Nach seinem Tod ging die Sammlung an Kaiser Leopold I., seinen Neffen. Unter Maria Theresia wurde die sie ins obere Belvedere verlegt, wo die Sammlung kunstinteressierten Besuchern zugänglich gemacht wurde. Vgl. Schreiber 2004, S. 99; 124-125.

¹⁶¹ Vgl. Wagner S. 56-83. Die Niederländischen Maler stellen in der Sammlung Prinz Eugens sogar die größte Gruppe dar: 42 Meister, gefolgt von italienischen Meistern (größtenteils der Bologneser Schule zuzuordnen). Thematisch überwiegen Landschaftsdarstellungen, Stadtansichten und Tierbilder, gefolgt von Portraits, Genrebildern und religiösen Historien. Stilleben, Schlachtenbilder und Allegorien sind in weniger großer Anzahl anzutreffen. Vgl. Wagner 2009, S. 81-83.

¹⁶² So verweilte Karel Škréta, etwa 1630-1636, in Italien (Venedig, Bologna und Rom). Vgl. Stolárová 2011, S. 18. Dieser Aufenthalt prägte den persönlichen Stil des Künstlers stark, unter anderem nahm er caravaggesque Einflüsse, durch Kontakte mit Künstlern wie Simon Vouet, Valentin de Bologne, Claude Vignon, Gerard Honthorst auf, wodurch sich in seinem Werk eine gewisse Nähe zu Niederländischen Caravaggisten beobachten lässt. Škréta kann in Italien weiters mit Antonin van Dyck in Berührung gekommen sein, welcher sich in der ersten Hälfte des 17. Jh. ebenso in Venedig aufgehalten haben soll. Vgl. Petr Přebil: Karel Škréta und Italien, in: Stolárová 2011, S. 96-103.

¹⁶³ Vgl. Seifertová 1997, S. 17. Kabinetttbilder waren in den Prager Sammlungen zuvor nur selten zu finden, ein Defizit das beseitigt werden sollte, und wodurch die Nachfrage nach diesen kleinformatigen Bildern stark anstieg.

Strömung ist jene, die sich an niederländischen Vorbildern des frühen 17. Jahrhundert orientiert.¹⁶⁴ Diese Richtung wurde gerade in Prag selbst von Johann Jakob Hartmann vertreten, einem auf Landschaften spezialisierten Maler, der sich an den niederländischen Originalen in Prager Sammlungen weiterbilden konnte.¹⁶⁵ Auch Hartmann werden wir im Kapitel zu den *Taufen des Eunuchen* im deutschsprachigen Raum wieder begegnen.

3.2 Das 18. Jahrhundert

Angesichts des im 18. Jahrhundert zunehmend erstarkenden Klassizismus erscheint es auf den ersten Blick verwunderlich, dass auch in diesem Jahrhundert immer noch starke Einflüsse niederländischer Malerei des 17. Jahrhundert in der Kunst des deutschsprachigen Raums zu finden sind. Obwohl die Kunsttheorie der Zeit den Hollandismen zunehmend kritisch gegenüber stand, erfreuten sich derartige Bilder bei den Sammlern großer Beliebtheit.¹⁶⁶ Nicht wenige der Käufer entstammten der Adelschicht, und einige Künstler, die im Stil der Holländer arbeiteten, schafften es, eine Stellung als Hofkünstler zu erhalten.¹⁶⁷ Die Orientierung an den Niederlanden, besonders an holländischen Künstlern, war auch im 18. Jahrhundert kein Phänomen, das auf den deutschsprachigen Raum beschränkt war: Gerade in Frankreich hatte der Hollandismus im 18. Jahrhundert eine starke Anhängerschaft, und auch dort wurden die Einflüsse vor allem über die Druckgrafik verbreitet.¹⁶⁸ Dabei wurden, wie im deutschsprachigen Raum, die Vorbilder dem Geschmack der Zeit angepasst.¹⁶⁹ In Paris gab es einen Zirkel deutscher Künstler, der durch den Norddeutschen Johann Georg Wille (1715-1808) angeführt wurde.¹⁷⁰ Diese kleine Künstlerkolonie setzte sich aus Literaten, Übersetzern,

¹⁶⁴ Vgl. Seifertová 1997 S. 17-19. Der Prager Kabinettmaler Rudolf Bys ist dabei hervorzuheben, er orientierte sich stark an der niederländischen Malerei – sowohl an der älteren, als auch der zeitgenössischen Tradition. Bys malte Stilleben und Landschaften, aber in seinem Werk findet sich auch die ein oder andere Historie.

¹⁶⁵ Vgl. Seifertová 1997, S. 26.

¹⁶⁶ Vgl. Keller 1971, S.5. Bzw. 51. Bzw. Lammel 1998, S. 16.

¹⁶⁷ Vgl. Lammel 1998, S. 16. Johann Georg Trautmann, Friedrich Wilhelm Hirt, Andreas Herrlein, C.W.E. Dietrich sind hier als Beispiele zu nennen.

¹⁶⁸ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 14. Mehr zu diesem Thema in: Banks 1975,

¹⁶⁹ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 14.

¹⁷⁰ Johann Georg Wille war Kupferstecher und Verleger, er ging 1736 aus Gießen nach Paris, und wirkte dort in der Anfangszeit zumeist als Portraitstecher, und Reproduktionsgrafiker für Maler. 1761 wurde er in der Pariser Akademie aufgenommen, was zu einer Bekanntschaft mit Diderot und anderen Kunstkritikern führt. Er unterhielt zudem enge Kontakte zu Künstlern und Literaten in Frankreich und Deutschland (Winckelmann, Chr. W. E. Dietrich, Hagedorn, u.a.), und gilt als wichtiger Vermittler deutscher Kultur und Literatur nach Frankreich. Vgl. Espagne 1994, S. 71. Sowie 77-78.

Kunsttischlern zusammen, außerdem waren viele auf Grafik spezialisierte Künstler aus dem deutschsprachigen Raum bei Wille in Ausbildung.¹⁷¹ Diesem Kreis gehörte zum Beispiel Januarius Zick eine Weile an, auf den später noch eingegangen wird.¹⁷² Josef Straßer bemerkt in seiner Monographie über Zick allerdings, dass Paris im 18. Jahrhundert ein eher ungewöhnlicher Studienort für einen Maler des deutschsprachigen Raums gewesen sei.¹⁷³ Auch in Österreich nahm der Einfluss der holländischen Malerei unter Maria Theresia und Josef II. zu, und selbst in vielen Akademien waren Künstler aktiv, die sich in diese Richtung orientierten.¹⁷⁴

Wie Elisabeth Herrmann-Fichtenau erklärt, löst sich dieser (scheinbare) Widerspruch zwischen klassizistischen Idealen und niederländischen Bildideen auf, wenn man die zweite Hälfte des 18. Jahrhundert nicht als einheitliche Epoche betrachtet.¹⁷⁵ Es existierten viele verschiedene geistige Strömungen nebeneinander, die miteinander korrespondieren konnten.¹⁷⁶ Im 18. Jahrhundert war das Interesse, eine neue Schlichtheit und „Natürlichkeit“ in der Kunst zu finden, groß. Gerade in der Mitte des Jahrhunderts wollte man sich von der Kunst des Barock und Rokoko lösen, was mithilfe einer Orientierung an der Antike erreicht werden sollte.¹⁷⁷ Daneben kam es zu einer neuen Auseinandersetzung mit der Natur als Vorbild, wobei diese häufig „aus zweiter Hand“ übernommen wurde – via Studium

¹⁷¹ Vgl. Espagne 1994, S. 71-81. Es sind in etwa 70 Schüler von Wille erfassbar, darunter: Ferdinand Kobell und Adrian Zingg, Jakob Matthias Schmutzer und Johann Eleazar Zeissig, (gen. Schenau) sowie Friedrich Reclam und Franz Edmund Weirötter. Vgl. Espagne 1994, S. 81.

¹⁷² Januarius Zick ist einer der bekanntesten Maler, die sich an der holländischen Kunst orientieren. Georg Wille war Kupferstecher und Kunsthändler, er hielt sich ab 1736 in Paris auf. Er war für seine Imitationen holländischer Feinmalerei bekannt. Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 14-15.

¹⁷³ Vgl. Straßer 1994, S. 12. Januarius Zick reist gegen 1755 nach Paris. Wie lange er sich dort aufhält, ist nicht bekannt, allerdings ist er ab 1757 in Basel dokumentiert.

¹⁷⁴ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 35. Die Wiener Akademie akzeptierte zum Beispiel 1774 ein Portrait von Joseph Hickel als Abschlussarbeit, das in der Art Balthasar Denners gemalt wurde und den klassizistischen Idealen, die Natur vollkommen darzustellen, Schönheit zu idealisieren, und durch die Kunst lehrhafte Botschaften zu vermitteln, sicherlich nicht entspricht.

¹⁷⁵ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 36.

¹⁷⁶ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 36.

¹⁷⁷ Vgl. Lammel 1998, S. 15. Bzw. Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 36. Das Interesse an neuen Vorbildern war auch darum groß, weil man sich von der stark italienisch und französisch geprägten zeitgenössischen Kunst lösen wollte.

niederländischer Kunst.¹⁷⁸ Nicht zuletzt gab es eine Bewegung, die es sich wünschte, die dargestellten Inhalte mitzuerleben, sie subjektiv empfinden zu können.¹⁷⁹

Das Interesse an den Künstlern der Niederlande erstreckte sich nicht auf alle Genres in gleichem Ausmaß, und konnte von Region zu Region zudem sehr unterschiedlich sein. Beliebt waren niederländische Vorbilder wie bereits im 17. Jahrhundert vor allem in Genrebildern, Landschaften und Stillleben, aber auch Historienbilder, die unter starkem, niederländischem Einfluss stehen, lassen sich immer wieder finden.¹⁸⁰ Gerade das Interesse an der Kunst Rembrandts und seiner Nachfolger war um die Mitte des 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum sehr groß.¹⁸¹ Die holländische Kunst wurde vor allem durch die Druckgrafik vermittelt. Es waren viele Nachstiche, immer wieder aber auch originale Radierungen etc. in den Sammlungen zu finden, an denen sich die Künstler bilden konnten.¹⁸² Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass es gerade im Bereich der Druckgrafik oft nicht klar war, ob es sich um ein Werk Rembrandts oder eines Schülers handelte, weshalb die Formulierung „im Stile Rembrandts“ als Sammelbegriff gesehen werden muss.¹⁸³ Die Zentren für die von Rembrandt besonders stark beeinflusste Kunst waren mit Sicherheit Frankfurt und Dresden.¹⁸⁴ In München wirkte unter anderem Johann Zick, den Bruno Bushart dafür

¹⁷⁸ Vgl. Lammel 1998, S. 15. Man bewunderte die Naturdarstellung der Niederlande und arbeitete häufig nach diesen Vorbildern, anstatt direktes Naturstudium zu betreiben.

¹⁷⁹ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 36. Ein wichtiger Vertreter dieser Richtung war Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780), ein Zeitgenosse und Bekannter Christian Wilhelm Ernst Dietrichs in Dresden. Er verteidigte die Malerei der Niederlande in einigen Schriften, da diese viele positive Anregungen für eine neue Naturdarstellung liefern könne (Chr. L. Hagedorn, *lettre à un amateur de la peinture* 1755 und *Betrachtung zur Malerey* 1762). Zwar hielt auch Hagedorn an der Forderung fest, dass die „gemeine Naturdarstellung“ der niederländischen Maler verbessert werden müsse, er schätzte jene jedoch für ihren Detailreichtum und ihre Oberflächenbehandlung, die sensuelles Erleben eines Bildes erst ermöglicht, und in manchen Sujets auch die Helldunkeldarstellung eines Rembrandt. Vgl. Keller 1971, S. 58. bzw. 79-118.

¹⁸⁰ Vgl. Lammel 1998, S. 15. Bzw. 30: Im 18. Jh. widmeten sich zum Beispiel die Zicks oder Angelika Kaufmann stark verschiedensten Historien Darstellungen (Bilder zur deutschen Geschichte, Bilder zur Literatur – Shakespeare, Homer, Vergil); religiöse Historien waren jedoch weniger beliebt. Vgl. Lammel 1998. Der holländische Einfluss war im 18. Jh. übrigens nicht auf die Malerei und Grafik beschränkt, sondern zeigt sich auch im Kunstgewerbe. Besonders in den Porzellanmanufakturen wurde gerne auf Motive aus den nördlichen Niederlanden zurückgegriffen. Vgl. Hermann-Fichtenau 1983, S. 27.

¹⁸¹ Vgl. Benesch 1924a, S. 160-161. oder Straßer 1994, S. 18. Die „deutschen“ Maler standen mit diesem Interesse aber nicht allein, auch der ein oder andere Italiener interessierte sich für Rembrandt und seinen Kreis, z.B. Piazzetta.

¹⁸² Vgl. Straßer 1994, S. 18.

¹⁸³ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 17.

¹⁸⁴ Ebenda.

verantwortlich macht, dass Rembrandts Hell- Dunkel auch Einzug in die Monumentalmalerei Süddeutschlands finden konnte.¹⁸⁵

Dresden wuchs im 18. Jahrhundert zu einem Zentrum der Niederlande-Rezeption heran, wobei diese meist mit dem Namen Christian Wilhelm Ernst Dietrich in Verbindung gebracht wird.¹⁸⁶ Die Kunsttheorie des 18. Jahrhundert stand der Malerei der Niederländer, vor allem der Holländer, auch in Dresden ausgesprochen kritisch gegenüber; die Einstellung der Sammler ging damit jedoch auch hier in vielen Fällen nicht konform.¹⁸⁷ Der Aufstieg Dresdens zu einem führenden Kunstzentrum des 18. Jahrhundert steht in starker Verbindung mit der Person August des Starken, der Dresden unter seiner Herrschaft massiv ausbauen ließ, viele Künstler an seinen Hof berief und eine beachtliche Bildergalerie und Grafiksammlung anlegte.¹⁸⁸ Sein Sohn und Nachfolger August II. (1733-1767) führte die Sammlung mit großem Eifer weiter. Aus den frühen Inventaren zu schließen, befanden sich spätestens ab den 1720er Jahren zahlreiche Werke holländischer Künstler in der Sammlung.¹⁸⁹ Die sächsischen Kurfürsten kauften dabei selbstverständlich auch Werke in Wien, Paris und

¹⁸⁵ Vgl. Bushart, 1967b, S. 14. Johann Zick war der Vater und Lehrer von Januarius Zick. Das Werk der beiden Künstler ist bisweilen schwer zu trennen. Vgl. Straßer 1994, S. 11.

¹⁸⁶ Auf Dietrich soll im Bezug auf seine Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* näher eingegangen werden.

¹⁸⁷ Vgl. Keller 1971, S. 78. Wichtige Kunsttheoretiker in Dresden, die der niederländischen Malerei ausgesprochen kritisch gegenüber standen, waren Johann Joachim Winkelmann (1717-1768) und Anton Rafael Mengs (1728-1779). In der klassizistischen Tradition stehend und auf die Diskussionen französischer Kunstkritiker um Disegno und Kolorit in der Kunst aufbauend, verurteilten sie ihre zeitgenössischen Anhänger der niederländischen Malerei und deren Sammler. Die Hauptkritikpunkte an die niederländische Malerei waren einzig und allein die „gemeine Natur“ darzustellen wie sie sei, und ein wesentliches Ziel der Kunst, das Edle und Schöne darzustellen, nicht zu erreichen. Wie die Franzosen schätzten Winkelmann, Mengs und viele Kollegen an den Akademien jene Kunst höher ein, die einen besonders gelungenen Disegno erreichen könnte. Kunst, die diesen zugunsten des Kolorit vernachlässige, sei abzulehnen. Letzteres war ein Vorwurf an die niederländische Kunst, vor allem auch die Kunst Rembrandts und dessen Helldunkel-Darstellung, die wie jene Caravaggios verurteilt wurde. Vgl. Keller 1971, S. 65-79.

¹⁸⁸ August der Starke regierte 1694 bis 1733. Vgl. Kat. Essen 1986, S. 34, bzw. S. 40.

¹⁸⁹ Vgl. Kat. Wien/Dresden 1978, S. 14-15. Vor allem für die Grafiksammlung wurden in dieser Zeit eine Reihe kleinerer Sammlungen aufgekauft, deren Schwerpunkt üblicherweise auf niederländischer Kunst lag. Darunter befanden sich Blätter von Rubens, Rembrandt, Jordaens, Riusdael etc. Vgl. Kat. Wien/Dresden 1978, S. 14-15. August der Starke soll eine besondere Vorliebe für niederländische und flämische Meister des 17. Jh. gehabt haben. Vgl. Marx 2003/2004, S. 41.

Italien ein, nicht zuletzt fand die eine oder andere erlesene Sammlung aus Böhmen (z.B. Czernin und Wrzowecz) ihren Weg nach Dresden.¹⁹⁰

Selbst König Friedrich, genannt „der Große“, der weit lieber französische Kunst sammelte, integrierte holländische Werke in sein Bilderkabinett, um möglichst viele verschiedene Schulen zu besitzen. So überwogen in der kurfürstlichen Sammlung Berlins die Gemälde Niederländischer Meister dennoch zahlenmäßig.¹⁹¹ Aufgrund des siebenjährigen Krieges blieb die Sammlung Friedrich II. jedoch hinter jener des Dresdener Hofes zurück.¹⁹²

In Frankfurt war der Einfluss der niederländischen Malerei auch noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert sehr stark.¹⁹³ Wie schon ausgeführt, beruht der Niederlande-Einfluss in dieser Stadt auf Tradition, vor allem aber auch darauf, dass es dort im 18. Jahrhundert eine sehr große Zahl an bürgerlichen Kunstsammlern gab, die sich stark für niederländische Kabinettstücke interessierten.¹⁹⁴ Die wichtigsten Künstler sind hier Johann Georg Trautmann, J.B. Nothnagel und Januarius Zick (auf alle drei soll in Kapitel 4 eingegangen werden). Aber auch Johann Conrad Seekatz (1719-68) ist ein wichtiger Vertreter einer niederländisch geprägten Malerei.¹⁹⁵

Auch auf dem Gebiet des heutigen Österreich sind Einflüsse der holländischen Malerei zu spüren, was nicht verwunderlich ist, da die Künstler üblicherweise in engem Kontakt zum „Ausland“ standen.¹⁹⁶ Herrmann-Fichtenau sieht eine Radierung *der Taufe des Kämmerers*

¹⁹⁰ Vgl. Gerson 1942, S. 233. In Wien erwarb August II. unter anderem eine beachtliche Sammlung Rembrandt- Grafiken aus dem Besitz von Prinz Eugen. Vgl. Kat. Essen 1986, S. 277.

¹⁹¹ Vgl. Vogtherr 2005, S. 90. Der Autor macht deutlich, dass neben diesen Bildern vor allem Italienische Künstler in sehr großer Zahl vertreten waren. Zu der Vorliebe Friedrichs II. für französische Kunst siehe ausführlich: Vogtherr 2005, S. 89-96. Einige Werke des Niederländischen Bestandes in den Galerien der Könige von Preußen, gelangten möglicherweise mit einem Teil der Sammlung von Wilhelm III. von Oranien nach Deutschland. Vgl. Gerson 1942, S. 233.

¹⁹² Vgl. Gerson 1942, S. 234. Die Galerie Friedrichs des Großen entstand 1755 bis 1764 direkt während des siebenjährigen Krieges. Die Residenzstadt des Königs war Berlin.

¹⁹³ Vgl. Keller 1971, S. 167. Nach wie vor gab es starke Handelsverbindungen in die Niederlande, und in der Stadt wurden regelmäßig Kunstmärkte abgehalten, die neben niederländischen Kunsthändlern viele namhafte Sammler anzogen (August der Starke, Wilhelm von der Pfalz, Franz Lothar von Schönborn usw.). Auf diesen Märkten wurde vorherrschend mit holländischen Bildern des 17. Jh. gehandelt, es gab aber immer auch eine große Auswahl an italienischen und französischen Werken, und ab etwa 1750 stieg auch der Handel mit zeitgenössischer Malerei aus dem deutschsprachigen Raum an.

¹⁹⁴ Vgl. Keller 1971, S. 167.

¹⁹⁵ Vgl. Keller 1971, S. 169. Seekatz malte viele Genrebilder, aber auch Historien. Meist liegen seinen Kompositionen Rembrandt-Radierungen zu Grunde.

¹⁹⁶ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 9. Ich gehe davon aus, dass Elisabeth Herrmann-Fichtenaus mit dem Begriff „Ausland“ in diesem Zusammenhang in erster Linie die übrigen

von Johann Andreas Benjamin Nothnagel, die in enger Beziehung zu einer Ölskizze Franz Anton Maulbertschs zum selben Thema stehen soll, als Beweis für die Achse Frankfurt – Wien. Auf beide Werke soll später noch eingegangen werden.¹⁹⁷ Ähnlich wie bei Christian Wilhelm Ernst Dietrich in Dresden kann man auch in der österreichischen Historienmalerei beobachten, dass die Vorbilder je nach Thema gewählt wurden. Es ist bekannt, dass viele österreichische Künstler durch das Werk Dietrichs in Berührung mit niederländischer Bildsprache gekommen sind.¹⁹⁸ Heute befinden sich viele seiner Arbeiten in der Wiener Albertina.¹⁹⁹

Die Schweiz hatte bereits im 16. Jahrhundert eine recht eigenständige Kunst entwickelt, der Austausch mit dem übrigen deutschsprachigen Raum blieb jedoch auch wegen der politischen Beziehungen im 17. und 18. Jahrhundert rege.²⁰⁰ Der niederländische Einfluss war in diesem Gebiet allerdings nicht allzu stark ausgeprägt, obwohl die Sammler, wie im übrigen deutschsprachigen Raum auch, niederländische Werke schätzten.²⁰¹ Nach Gerson sollen sich die Schweizer Sammler jedoch auf die Kunst der Italiener und Franzosen konzentriert haben – was sich mit Blick auf viele kleine bürgerliche Sammlungen aus Basel jedoch zu relativieren scheint: Hier entsteht der Eindruck die französischen, flämischen und holländischen Meister, dominieren, während nur wenige Italienische Werke anzutreffen sind.²⁰² Auffällig ist allerdings, dass sich die Reiseziele der Künstler im Verlauf des Jahrhunderts veränderten: Während die Ziele der Maler aus der Schweiz im 17. Jahrhundert noch stark geographisch

Teile des heiligen römischen Reichs deutscher Nation meint. Ich bezweifle, dass die Künstler des 18. Jh. sich als „Österreicher“ in einem modernen Sinn verstanden.

¹⁹⁷ Vgl. Herrmann-Fichtenau 1983, S. 10-11.

¹⁹⁸ Herrmann-Fichtenau 1983, S. 12-13. Fußnote 11. Es befanden sich viele Werke Dietrichs in der Sammlung Fürst Albert von Sachsen-Teschen und bis heute in der Wiener Albertina.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 12. Fußnote 9.

²⁰⁰ Vgl. Boerlin-Brodbeck 2002, S. 208-230. Die Schweiz, ähnelt der Struktur des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, von dem sie sich vermehrt löste, in ihrer „politischen Kleinräumigkeit“, der „Polizentristik“, und auch in ihren „eigenständigen konfessionell geprägten Kunstlandschaften. Auch das erleichtert die Deutsch-Schweizer Beziehungen. Vgl. und zitiert nach: Boerlin-Brodbeck 2002, S 209.

²⁰¹ So auch der Sammler Daniel Burckhardt-Wildt, der in der zweiten Hälfte des 18. Jh. nachweislich Bilder niederländischer Meister des 17. Jh. erstand. Z.B. Rembrandt, David Teniers, Peter Paul Rubens, Maerten van Heemskerck, usw. Vgl. Meles 2007, S. 224. Mehr zu dieser Sammlung ist bei Meles S. 215-228 zu erfahren.

²⁰² Vgl. Gerson 1942, S. 363. Gerson nennt als Beispiel für einen Schweizer Sammler Johann Rudolf Huber (1668-1748). Zu den Sammlungen in Basel siehe: Gampp 2007, S. 229-256, bes. S. 231.

geprägt waren, bildeten sich die Künstler im Laufe des 18. Jahrhunderts immer häufiger in Rom und Paris weiter.²⁰³

4. Die Taufe des Eunuchen

Das Sujet „*Die Taufe des Eunuchen*“ wird in der Kunstgeschichte auch des Öfteren als „*Taufe des Kämmerers*“, „*Taufe des Eunuchen Kämmerers*“, oder auch „*Taufe des Kämmerers aus dem Mohrenland*“ bezeichnet. Es handelt sich hierbei um eine Szene aus der Apostelgeschichte im neuen Testament, welche zu den eher selten dargestellten Biblepisoden gehört.

4.1 Vorstellung des Sujets

Die Textpassage, auf die sich das Motiv „*Die Taufe des Eunuchen*“ bezieht, findet sich in der Apostelgeschichte bei 8, 26-40. Dabei handelt es sich um eine – für diesen Teil der Bibel – besonders detailliert geschilderte Taufszene.²⁰⁴ Der genaue Wortlaut des Textes ist wie folgt:

Aber der Engel des Herren redete zu Philippus und sprach: Stehe auf und gehe gen Süden auf die Straße, die von Jerusalem geht hinab nach Gaza, das da Wüste ist. Und er stand auf und ging hin. Und siehe, ein Mann aus dem Mohrenland, ein Kämmerer und Gewaltiger der Kandake, der Königin in Mohrenland, welcher war über ihre ganze Schatzkammer, der war gekommen nach Jerusalem, um anzubeten, und zog wieder heim und saß auf seinem Wagen und las den Propheten Jesaja. Der Geist aber sprach zu Philippus: Gehe hinzu und halte dich zu diesem Wagen! Da lief Philippus hinzu und hörte, dass er den Propheten Jesaja las, und sprach: Verstehst du auch, was du da liest? Er aber sprach: Wie kann ich, wenn mich niemand anleitet? Und er bat Philippus, dass er aufsteige und sich zu ihm setzte. Der Inhalt aber der Schrift die er las war dieser (Jes 53,7.8): „Er ist wie ein Schaf zur Schlachtung

²⁰³ Vgl. Boerlin-Brodbeck 2002, S. 210. Zu Beginn des 17. Jh. lernte man bevorzugt an Orten die in geografischer Nähe lagen: die Künstler der südlichen Schweiz reisten bevorzugt nach Mailand oder Rom, jene aus dem Nordwesten zogen nach Frankfurt oder in das Rheingebiet, jene im Westen nach Paris und die der nördlichen Schweiz nach Süddeutschland. Im Bezug auf die Schweiz ist selbstverständlich auch immer Rücksicht auf die Mehrsprachigkeit des Gebiets zu nehmen, die gerade die Ziele der Künstler stark mitbestimmten.

²⁰⁴ Vgl. Bonebakker 1998, S. 6-7. Die in der Kunst am häufigsten dargestellte Taufe ist die „Taufe Christi“ aber auch Darstellungen wie „Die Taufe des Johannes“, „Ambrosius tauft Augustinus“ waren verbreitet. In der Apostelgeschichte finden sich eine Reihe von Tauf-Schilderungen, wobei von diesen, abgesehen von der „Taufe des Eunuchen“ allerdings nur die Episoden „Petrus tauft den römischen Centurio Cornelius“ und „Paulus tauft Arianus“ eine eigene Bildtradition ausbilden konnten. Vgl. Bonebakker 1998, S. 7. Fußnote 11. Zur Ikonographie der Taufe Christi siehe: Schiller 1981, S. 69-98. Bzw. LCI 1972, Bd.4. S. 244-255.

geführt, und wie ein Lamm still ist vor seinem Scherer, so hat er nicht aufgetan seinen Mund. In seiner Niedrigkeit ward ihm gerechtes Urteil versagt. Wer wird von seinem Geschlechte reden? Denn sein Leben wird vor dem Ende weggenommen.“ Da antwortete der Kämmerer dem Philippus und sprach: ich bitte dich, von wem redet der Prophet solches, von sich selber oder von jemand anders? Philippus aber tat seinen Mund auf und fing mit diesem Worte der Schrift an und predigte ihm das Evangelium von Jesus. Und als sie zogen der Straße nach kamen sie an ein Wasser. Und der Kämmerer sprach: siehe da ist Wasser; was hinderts, dass ich mich taufen lasse? Philippus aber sprach: wenn du von ganzem Herzen glaubst, so mag es geschehen. Er aber antwortete und sprach: ich glaube, dass Jesus Christus Gottes Sohn ist. Und er hieß den Wagen halten und sie stiegen hinab in das Wasser beide, Philippus und der Kämmerer, und er taufte ihn. Als sie aber heraufstiegen aus dem Wasser entrückte der Herr den Philippus, und der Kämmerer sah ihn nicht mehr; er zog aber seine Straße fröhlich. Philippus aber ward gefunden zu Asdod und zog umher und predigte allen Städten das Evangelium, bis dass er kam nach Cäsarea.²⁰⁵

4.2 Motivgeschichte

Wie schon eingangs erwähnt, tritt das Bildthema „Die Taufe des Eunuchen“ in der Kunst relativ selten auf, obwohl es zwei wichtige Kriterien erfüllt, die es für die Kirche, einen führenden Förderer der Kunst, interessant machen könnten: Es ist eine narrative

²⁰⁵ Vgl. Die Bibel 1968; S. 163-164. Für eine Bibelübersetzung um 1700 siehe Anhang. Um Verwechslungen vorzubeugen, sei erwähnt, dass in der beschriebenen Szene nicht der Apostel Philippus der vier Evangelien die Hauptfigur ist, sondern der Diakon Philippus. Die beiden wurden immer wieder verwechselt und auch der Märtyrertod durch Steinigung in Skytien wird für beide Figuren in Anspruch genommen. Der Apostel Philippus aus den Evangelien wurde in altchristlicher und byzantinischer Zeit, wie auch die anderen Apostel, kaum individualisiert dargestellt. Wie Thomas wird er im Osten meist jugendlich gezeigt. In der abendländischen Kunst findet man ihn allerdings öfter als betagten Mann mit Bart, auch wenn es parallel dazu, bis etwa Anfang des 16. Jh., eine Tradition des bartlosen Jünglings gibt. Allgemein changiert das Bild des Apostels bis in die Neuzeit sehr stark und ist vielen Modeerscheinungen der jeweiligen Zeit unterworfen. Das deutet darauf hin, dass es keinen wirklich gefestigten Typus für diese Figur gibt. Auch die Attribute, die ihm zugeordnet werden, wechseln sich lange Zeit ab, bis sich im Hochmittelalter der Kreuzstab mit integriertem Stein als Anspielung auf seine Steinigung durchsetzt. Szenen und zyklische Darstellungen aus dem Leben des Heiligen sind selten. Am häufigsten finden sich Darstellungen des Drachenswunders oder seines Martyriums. Da auch der Diakon Philippus häufig als bartloser Jüngling gezeigt ist, ist es ohne Inschrift meist nicht zu unterscheiden, ob es sich um den Apostel oder den Diakon handeln soll. Der in der Episode der „Taufe des Kämmerers“ handelnde Philippus war einer der sieben Diakone der Gemeinde von Jerusalem und wird daher in der byzantinischen Kirche zu den sogenannten „siebzig Aposteln“ gezählt. Er verkündete das Evangelium in Samaria und ließ sich nach der Bekehrung des Kämmerers mit seinen vier Töchtern, die prophetische Fähigkeiten hatten, in Cäsarea nieder. Er wurde nur äußerst selten als Einzelperson dargestellt und auch das nur im Osten. Vgl. LCI 1976, Bd. 8. S. 198-201.

Historienszene,²⁰⁶ und es thematisiert die Taufe – das vielleicht wichtigste Ereignis im Leben eines gläubigen Christen.²⁰⁷

Vor dem 15. Jahrhundert sind nur wenige Darstellungen *der Taufe des Eunuchen* zu finden.²⁰⁸

In der frühchristlichen Kunst des 4. Jahrhundert in Rom hat man sich der Geschichte aus dem Leben des Philippus in Sarkophagplastik angenommen. In diesen Reliefs wird jedoch meistens nicht die Taufe direkt gezeigt, sondern der Moment der Konvertierung: Oft sieht man Philippus und den Eunuchen auf dem Wagen.²⁰⁹

Nach dem 4. Jahrhundert taucht das Sujet eher im Osten in Fresken und Manuskripten auf, wobei auch hier meistens die Darstellung von Philippus und dem Äthiopier auf dem Wagen bevorzugt wurde.²¹⁰ Eine andere eher frühe Darstellung stammt aus dem Decani-Kloster (Abb.1), das Christus Pantokrator gewidmet ist. Das Gebäude wurde im 14.Jahrhundert als Grablege errichtet und befindet sich im heutigen Kosovo. Die Fresken des Decani-Klosters wurden zwischen 1335 und 1350 vollendet.²¹¹ Unter ihnen befinden sich zwei Abbildungen, die der oben angeführten Episode aus dem Leben des Philippus zuzuordnen sind: Einmal die *Bekehrung des Äthiopiens* und im zweiten Bild die Taufszene.²¹²

4.3 Die Taufe des Eunuchen in den Niederlanden

In den Niederlanden taucht dieses Thema ab dem 15. Jahrhundert mit zunehmender Häufigkeit auf. Dabei findet es sich zuerst in sogenannten *Historiebijbels* aus dem Raum

²⁰⁶ Religiöse Historienbilder galten im 17. Jh./18. Jh. bei den Zeitgenossen als wichtigste Gattung der Kunst. Vgl. Kat. Frankfurt 2000, S. 14.

²⁰⁷ Vgl. Bonebakker 1998. S. 7.

²⁰⁸ Ebenda. S. 8.

²⁰⁹ Dieser Moment der Episode wird auch als „*Bekehrung des Äthiopiens*“ bezeichnet. Zu dieser Zeit sind Szenen, die etwas mit dem Sakrament Taufe zu tun haben, gerade auf Sarkophagen beliebt. Sie sollen darauf verweisen, dass der Verstorbene im wahren Glauben gelebt hat und demnach frei von Sünde verstorben ist. Vgl. Bonebakker 1998. S. 8. Außerdem könnten diese Tauf-Darstellungen auch eine Art Propaganda gewesen sein um dem Brauch entgegenzuwirken, sich erst kurz vor dem Tod tatsächlich taufen zu lassen. Diese Praktik war weit verbreitet, um die Verpflichtungen des Sakraments vorerst nicht leben zu müssen, nach dem Tod aber dennoch errettet zu werden. Vgl. Wilpert 1924, S. 140-145.

²¹⁰ Vgl. Bonebakker 1998. S. 9. Ein Beispiel wäre eine byzantinische Miniatur aus dem Meneologion des Basilius II., aus dem 10.Jh.. Vgl. LCI 1976, Bd. 8, S. 205-206.

²¹¹ Vgl. LCI 1976, Bd. 8, S. 205-206.

²¹² Dass der Kämmerer aus „dem Mohrenlande“ stammt, wird in diesen beiden Darstellungen nicht thematisiert.

Utrecht.²¹³ Darauf aufbauend, entwickelt sich in der Folgezeit eine feste Bildtradition: Die *Taufe des Eunuchen* wurde verhältnismäßig oft dargestellt.²¹⁴ Dennoch werden diese Werke in der Literatur oft nur erwähnt, in Werkverzeichnissen angeführt oder beschrieben, während gute Abbildungen nach wie vor Mangelware sind: Meist handelt es sich um ältere Publikationen, die nur Schwarz-Weiß-Darstellungen beinhalten. Es ist zudem schwierig, eine chronologische Entwicklung des Themas zu verfolgen, da diese Gemälde und Grafiken häufig nicht datiert sind, und so sind die Lebensdaten der Künstler die einzigen Anhaltspunkte. Odilia Bonebakkers Masterarbeit mit dem Titel *Denomination and Iconography: The Baptism of the Eunuch in Netherlandish Art from the Reformation to 1750* leistete jedoch Pionierarbeit und hat einige dieser Defizite aufgearbeitet.

In den frühen Darstellungen aus den Niederlanden spielt die Herkunft des Eunuchen keine große Rolle: Entweder es wurde ganz darauf verzichtet, seine „fremde“ Herkunft zu thematisieren, oder er wurde mit einer eher östlich/asiatisch anmutenden Physiognomie dargestellt.²¹⁵ Laut Paul Kaplan wurde es in den Niederlanden ab etwa 1440 modern, dunkelhäutige Menschen abzubilden, und vielleicht wurde es auch darum in den illustrierten Bibeln nach 1440 wesentlich wichtiger, die Herkunft des Eunuchen als Äthiopier zu betonen.²¹⁶

²¹³ Vgl. Bonebakker 1998, S. 10. *Historiebijbels* werden niederländische, mit Miniaturen ausgeschmückte Bibeln des 15. Jh. genannt. Zum Großteil zwischen 1430 und 1470 im Raum Utrecht produziert, standen sie unter dem Einfluss einer religiösen Strömung, die die Beziehung zwischen Christus und dem Individuum sowie die Wichtigkeit zu lesen betonten.

²¹⁴ Eine umfangreiche Übersicht zu den Darstellungen der „Taufe des Kämmerers“ in den Niederlanden findet sich bei Pigler 1974, S. 389-392 oder bei Bonebakker 1998, Anhang I, S. 104-114. Vergleicht man diese Darstellungen mit den frühchristlichen und mittelalterlichen Beispielen, kann man feststellen, dass die Art der Darstellung von Taufen sehr stark von der aktuell üblichen Liturgie abhängig ist. (Vgl. Schiller 1981, S. 141-142. oder Nichols 1994, S. 318, Fußnote 10.) Bei den älteren Taufdarstellungen sieht man den Taufenden und seinen Täufling gemeinsam in einem Gewässer stehen – die Taufe wird in der frühchristlichen Kirche durch Untertauchen vollzogen. Im Laufe der Zeit setzt sich jedoch ein anderer Typus durch, parallel zur Etablierung des Rituals, die Taufe durch „infusio“ – das Begießen des Kopfes mit Wasser – zu vollziehen. Dieser Taufritus ist ab dem 14. Jh. gebräuchlich. (Vgl. Schiller 1981, S. 151.)

²¹⁵ Vgl. Bonebakker 1998, S. 11, Fußnote 29.

²¹⁶ Vgl. Kaplan 1985, S. 7-17. Bzw. Bonebakker S. 11, Fußnote 29. Das steigende Interesse an der Darstellung dunkelhäutiger Menschen, lässt sich vor allem an Darstellungen der „Drei Weisen aus dem Morgenland“ beobachten. Anhand dieses Sujets lässt sich gut beobachten, wie sich die Interpretation dunkler Haut seit dem Mittelalter wandelt, bzw. ab welchem Zeitpunkt einer der drei Protagonisten mit dunkler Haut dargestellt wird: Der schwarze König taucht in der Kunst das erste Mal um 1400 im Rheinland (Deutschland) auf. Zuvor gab es jedoch bereits Darstellungen dunkelhäutiger Diener in *Der Anbetung der Könige* bzw. als „böse“ Diener des Herodes, im Sujet *Die heiligen drei Könige vor Herodes* – das früheste bekanntes Beispiel ist ein bemaltes Gewölbe (ca. 1160 bis 1200), Petit-quevilly, Ruen,

Gelegentlich tritt das Thema nun auch in politischem Kontext auf, wie zum Beispiel im *Stundenbuch für Karl V.* (um 1519). Bei dieser Darstellung wurde der inhaltliche Schwerpunkt auf die Segensgebung gelegt, und anders als in den Bibelillustrationen zuvor tritt der Kämmerer nicht mehr vollständig bekleidet auf. Im Hintergrund ist zusätzlich die *Konvertierung des Eunuchen* zu sehen. Möglicherweise waren Taufszene besonders gut geeignet, um die Propaganda der Herrschenden zu verbreiten – denn sie thematisieren immer auch Förderung und Protektionismus.²¹⁷

Ab dem 16. Jahrhundert hält das Thema in die Druckgrafik Einzug, und erreicht dadurch größere Verbreitung.²¹⁸ In den Niederlanden wurden die ersten gedruckten Ausgaben des Neuen Testaments ab 1522 hergestellt, ab 1540 wurden diese auch mit Druckgrafik illustriert. Ab dieser Zeit wurde der Darstellung der *Taufe des Eunuchen* der Vorzug gegenüber der *Konvertierung des Kämmerers* zum christlichen Glauben gegeben.²¹⁹

Als ikonographische Vorbilder wurden die bereits erwähnten *Historiebijbels* sowie Darstellungen der Taufe Christi herangezogen.²²⁰ Als frühes Beispiel ist eine Grafik des Meisters A.C. zu nennen, die sich klar an der *Taufe Christi* orientiert, jedoch ein neues Element ins Bild bringt: Der Meister integriert einen jugendlichen Gehilfen in das Geschehen, der das Gewand der Eunuchen verwahrt. Diese Figur ist durch den Text nicht zu erklären.²²¹ Aber auch eine weniger bekannte Taufszene, die dennoch auf eine lange Bildtradition verweisen kann, lieferte beliebtes Vorlagenmaterial: *Die Taufe des Naeman* (Abb. 2), wobei diese der *Taufe des Eunuchen* jedoch normalerweise nicht direkt gegenüber gestellt wurde.²²² Das könnte, wie Bonebakker vermutet, daran liegen, dass die *Taufe des*

Normandie. Mit diesem Thema beschäftigt sich Kaplan 1985 ausführlich. Ein neueres Werk, das sich mit dieser Thematik auseinandersetzt ist Massing 2011, vor allem: S. 266-284.

²¹⁷ Vgl. Bonebakker 1998, S. 12-14. Die Autorin spricht von einer Botschaft von „nourishment and baptism“, die mit der *Taufe des Eunuchen* verbunden werden kann. Auch Karls Sohn Philipp II. stiftete eine Darstellung der *Taufe des Eunuchen*, in Form eines Glasfensters in der St. Bavo Kathedrale in Gent (1556). Sie soll einem Fenster gegenübergelegen haben, das von seinem Vater Karl gestiftet worden war und eine *Taufe Christi* zeigte. Philipp selbst wurde in dieser Kathedrale getauft. Wie aus einem Bilduntertitel hervorgeht, wird König Philipp mit seinem biblischen Namensvetter verglichen, was ausreichend erklärt, weshalb Philipp eben jene Taufdarstellung stiftete. Dieses Vorgehen ist nicht ungewöhnlich; Themen wurden häufig gewählt, um einen Namensvetter zu ehren. Ähnliches kennt man auch aus Darstellungen der *Taufe Christi*, die häufig bestellt wurden, wenn der Patron selbst den Namen Johannes trug.

²¹⁸ Vgl. Bonebakker 1998. S. 16.

²¹⁹ Ebenda.

²²⁰ Ebenda. S. 17. Wenn auch nicht so häufig wie viele andere Themen.

²²¹ Vgl. Bonebakker 1998, S. 17.

²²² Vgl. Bonebakker 1998, S. 17. Diese Episode findet sich im 2. Buch der Könige, 5: 1-19. Sie wird in der Kunstgeschichte auch als *Reinigung/Heilung des Naeman* bezeichnet. Naeman

Eunuchen anfangs nicht zur Repräsentation des Sakraments der Taufe herangezogen wurde – die *Taufe des Naeman* jedoch schon.²²³

Neben der Verbreitung durch die Druckgrafik könnte die *Taufe des Eunuchen* in den Niederlanden auch deshalb vermehrt dargestellt worden sein, weil es modern wurde, Serien zu den Taten der Apostel zu zeichnen bzw. zu drucken.²²⁴ Eine dieser Serien wurde von Maerten van Heemskerck angefertigt. Sie zeigte breite Wirkung und bildete dadurch eine wichtige formale Grundlage für die Schöpfungen einer Reihe von Künstlern wie Pieter Lastman und Rembrandt.²²⁵ Einer dieser Stiche von Maerten van Heemskerck (Abb. 3) soll aufgrund seiner Vorbildwirkung näher vorgestellt werden:²²⁶ In einem Querformat sind im Vordergrund die Hauptfiguren zu sehen: Der Kämmerer kniet am Boden, während Philippus ihm Wasser auf sein Haupt gießt. Neben ihnen am linken Bildrand steht ein Diener, der dem Geschehen gespannt zusieht. Hinter dieser Gruppe sehen wir den Wagen und die Pferde des Kämmerers, schräg in den Bildraum gestellt. Diese Schrägstellung, die sich bis in die rechte Bildhälfte (Felsen, Boot) fortsetzt, verleiht dem Bild eine eigenartige, ausdrucksstarke Dynamik. Im Mittelgrund des Bildes spannt sich eine schmale Brücke über einen Fluss, auf der gerade ein Wagen fährt – es ist sehr deutlich, dass hier zwei Momente der Geschichte in einem Bild dargestellt wurden. Hierauf weist nicht nur die Übereinstimmung bei Wagen, Anzahl der Pferde und Diener, sondern vor allem die texttreue Umsetzung der Apostelgeschichte hin: Der Moment, in dem Philippus zum Wagen des Mohren läuft, ist abgebildet. Die Liebe zum Detail sowie die Bewegung der Figuren, die immer wieder sehr überspitzt erscheint, ist in dieser Darstellung besonders auffällig.²²⁷

war Heerführer des Königs von Aram und vom Aussatz geplagt. Eines Tages hörte er davon, dass in Israel ein Mann lebe, der ihn heilen könne. Naeman zog daher mit viel Gold und Gefolge nach Israel, wo er an den Propheten Elisa (auch Elischa geschrieben) verwiesen wurde. Elisa riet dem Heerführer, sich sieben Mal im Jordan zu waschen, damit er geheilt werde. Nach anfänglichem Misstrauen folgte Naeman der Empfehlung, wurde geheilt und bekannte sich zum Gott Elisas. Diese Szene wurde im 13. Jh. oft mit der Taufe Christi kombiniert. In ihr liegt zudem der Gedanke begründet, dass die Reinigung mit Wasser von Sünden befreien könne.

²²³ Ebenda, S. 16-17. Eine Ausnahme ist die sog. Bibel von Schabaelje (1648). In diesem Werk werden konsequent Szenen des Neuen Testaments passenden des Alten Testaments gegenübergestellt.

²²⁴ Ebenda. S. 18.

²²⁵ Vgl. Bonebakker 1998, S.18.

²²⁶ Er ist in der Bildmitte unten auf einem Stein auf 1569 datiert. Vgl. Bock/Rosenberg 1930. Bd.1. S. 37.

²²⁷ Man beachte z.B. die Haltung des Philippus oder des Dieners mit dem Pferd, hinter ihm.

Auch Maerten de Vos zeichnet für eine Druckgrafik-Serie zur Apostelgeschichte verantwortlich.²²⁸ Wie Heemskerck folgt er in seiner Umsetzung dem Text sehr genau, verzichtet allerdings als erster darauf, in einer druckgrafischen Illustration dieser Episode die Konvertierung in sein Bild zu integrieren.²²⁹

Die Geschichte von dem Eunuchen, der sich zum Christentum bekennt und sich taufen lässt, fand auch Eingang in die religiösen Theatervorstellungen der Niederlande im 16. Jahrhundert – möglicherweise aufgrund ihrer wachsende Präsenz in gedruckten Bibeln²³⁰

Gemalt wurde das Thema ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert zuerst auf flämischem Gebiet.²³¹ Bei dem ältesten von Pigler²³² genannten Beispiel handelt es sich um ein Gemälde, dessen Zuschreibung umstritten ist (Abb. 4). Es wurde vermutlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert gemalt und befindet sich heute im Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam.²³³ Man geht davon aus, dass es zu einem Altartriptychon gehörte.²³⁴ Das Bild wurde von Josua Bruyn 1966 als Teil des sogenannten *Fischhändler Altars* der Kathedrale von Antwerpen identifiziert, mit welchem sowohl Pieter Aertsen als auch Hansje van Elburg in Verbindung gebracht werden können. Bruyn ordnete das Gemälde unter anderem aufgrund einer stilistischen Analyse dem Oeuvre Van Elburgs zu.²³⁵ Pigler listet das Bild in seinem

²²⁸ Diese Serie wurde von Adriaen Collaert herausgegeben. Vgl. Bonebakker 1998, S. 18.

²²⁹ Vgl. Bonebakker 1998, S. 18. Maerten de Vos' Stich entstand in den 1580igern in Antwerpen. Die Inschrift zu dem Bild erklärt möglicherweise, weshalb sich De Vos auf die Taufdarstellung alleine konzentriert: Darin ist eine Anspielung auf die reinigende Wirkung von Wasser zu finden. Dieser Verweis auf den Segen durch die Taufe weist – wie der Entstehungsort – auf einen katholischen Hintergrund hin. Heemskerck, der seine Darstellung sehr wörtlich umsetzt, stammt aus einem Kreis biblischer Humanisten in Haarlem.

²³⁰ Vgl. Bonebakker 1998, S. 19. 70% der in den Theatern dargebotenen Episoden waren auch in der Druckgrafik präsent.

²³¹ Ebenda, S. 20.

²³² Vgl. Pigler 1974, S. 389.

²³³ Vgl. Pigler 1974, S. 389 oder auch Bonebakker 1998, S. 20.

²³⁴ Vgl. Hoogewerff, 1942, S. 524.

²³⁵ Vgl. Bonebakker 1998, S. 20. Bzw. Bruyn 1966, S. 2-12. Bzw. Massing 2011, S. 285. Odilia Bonebakker weist darauf hin, dass Bruyn bei seiner Identifikation dieses Werkes als Teil des *Fischhändler Altars* eine Verwechslung des Apostels Philippus und des Diakons Philippus unterlaufen ist, was seine These schwächt, das Bild als Teil des genannten Altares zu sehen. Da der Apostel Philippus als Patron der Fischer gesehen wird, wäre eine Darstellung desselben auf einem Altar der Fischhändlergilde nahe liegend. Bruyn stützt seine These und seine Zuschreibung an Van Elburg auf eine Beschreibung des Altars von Karel van Mander, die sich jedoch nur auf die Mitteltafel bezieht. Hier soll der Apostel Philippus beim Fischen mit Christus auf stürmischer See gezeigt worden sein. Nach Van Mander sei der ausführende Künstler dieser Tafel Hansje van Elburg gewesen. Eine in der Kathedrale von Antwerpen verbliebene Tafel wurde inzwischen als die beschriebene Mitteltafel identifiziert. Bruyn sieht das Bild mit der *Taufe des Eunuchen* als ein Spätwerk Van Elburg an, was

Verzeichnis der Taufdarstellungen des äthiopischen Eunuchen dennoch als Pieter Aertsen.²³⁶ Das hochrechteckige Bild wird von vielen Figuren bevölkert. Im Vordergrund steht Philippus im Typus des alten Mannes, der den eindeutig schwarz dargestellten Kämmerer tauft. Der Eunuch ist in ein helles Tuch gekleidet, was seine Hautfarbe zusätzlich betont. Hinter ihnen lagern unter einem Baum zwei Männer in römisch anmutender Rüstung. Im Mittelgrund befindet sich ein Wagen, der einem römischen Streitwagen ähnelt; hier sehen wir wieder einen schwarzen, weiß gekleideten Mann, der von seinem Fahrzeug herabsteigt. Im Hintergrund sind Bäume und Hügel dargestellt, die sich in der Atmosphäre verlieren. Ein weiterer Wagen nähert sich von dort. Auch hier sind eindeutig mehrere Momente der Geschichte in einem Bild dargestellt.

Im 16. Jahrhundert wurde das Thema nun hin und wieder auch gewählt, um das Sakrament der Taufe zu repräsentieren, und in Taufkapellen angebracht.²³⁷ Vor allem aber gewann das Sujet als Zutat in Landschaftsdarstellungen an Bedeutung. Wie die niederländische Wissenschaftlerin Margiet Verhoef in einem Verzeichnis aufzeigen konnte, gehört dieses Thema zu den fünf häufigsten biblischen Szenen, die in Landschaftsdarstellungen integriert wurden.²³⁸ Der Einsatz von Staffage-Figuren geht vermutlich auf Van Mander zurück, der in seinem *Het Schilder-Boeck* von 1604 festschrieb, dass Historienbilder den üblichen Gattungen vorzuziehen seien, und man daher Landschaftsdarstellungen mit solchen anreichern solle.²³⁹

Im frühen 17. Jahrhundert wurde das Thema von den niederländischen Historienmalern selbst aufgegriffen. Drei Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts haben sich diesem Thema besonders intensiv gewidmet: Pieter Lastman, Rembrandt und Leonaert Bramer. Sie haben die *Taufe des*

bedeutet, es müsste an die 25 Jahre nach der Mitteltafel in Auftrag gegeben worden sein. Das, und die nicht übereinstimmende Größe, würde ebenso gegen eine Zuschreibung an Van Elburg sprechen, wobei Bruyn für diesen Größenunterschied eine Beschneidung des Werkes verantwortlich macht. Das Bild zeigt starke Bezüge zu einer Pieter Aertsen zugeschriebenen Zeichnung desselben Themas, die auf 1554 datiert wird. Vgl. Bonebakker 1998, S. 20-21.

Fußnote 62. Die jüngere Forschung schenkt diesen Kritikpunkten Bonebakkers keine Beachtung und übernimmt die Zuschreibung Bruyns. Zum Beispiel in: Massing 2011, S. 286.

²³⁶ Vgl. Pigler 1974, S. 389.

²³⁷ Vgl. Bonebakker 1998, S. 22-23. Diese Verwendung blieb jedoch selten.

²³⁸ Die vier weiteren bevorzugt integrierten Sujets sind: *Flucht nach Ägypten*, *Tobias und der Engel*, *Die Reise nach Emmaus*, und *der heilige Johannes bei der Predigt*. Vgl. Bonebakker 1998, S. 23.

²³⁹ Vgl. Van Mander 1604, Vorwort. Derartige Bilder waren für den Privatgebrauch gedacht und kamen nicht als Altarbilder zum Einsatz. Siehe auch: Bonebakker 1998, S. 24.

Eunuchen mehr als drei Mal umgesetzt und stehen damit in Kontrast zu allen anderen Künstlern, die sich mit diesem Sujet beschäftigten.²⁴⁰

Pieter Lastman ist dafür bekannt, gezielt Szenen zu suchen, die selten dargestellt werden und einen epischen Charakter aufweisen. Ebenso schätzt er es, viele Details und eine lebendige Handlung gestalten zu können. Das erklärt zumindest teilweise, was ihn dazu bewegte, die *Taufe des Eunuchen* mehrmals umzusetzen.²⁴¹ Lastman hatte einen starken prägenden Einfluss auf viele niederländische Maler nach ihm, weshalb seine Versionen der Taufe des Eunuchen genauer betrachtet werden sollen.²⁴² Eines seiner Gemälde befindet sich heute in der alten Pinakothek in München und ist 1620 datiert und signiert (Abb. 5). Das Bild zeigt viele Menschen von sehr unterschiedlicher Erscheinung, vom blonden Jüngling bis zu einem östlich anmutenden Reiter am rechten Bildrand. Odilia Bonebakker verweist darauf, dass Lastman hier, vor allem was die Darstellung des Eunuchen und seines Dieners betrifft, eine Illustration der „Lyon Bibel“ als Inspirationsquelle diente.²⁴³ Eine andere Version ist ebenso signiert und datiert (1623, Abb.6). Auch bei diesem Bild handelt es sich um ein Querformat und wieder spielt die Szene an einem Fluss. An dessen Ufer tauft Philippus den Eunuchen, beide scheinen auf etwas zu blicken, das sich außerhalb des Bildes befindet. Auf dem Wagen, der diesmal schräg von hinten gezeigt ist und sich im Mittelgrund befindet, sitzen zwei Männer, die das Geschehen verfolgen. Vor dem Wagen steht weiters ein dunkelhäutiger Diener, der ein aufgeschlagenes Buch hält. Im Vordergrund sind Pflanzen und ein Hund zu sehen. Außer im Bereich der dargestellten Pflanzen überwiegen im Bild warme Farben und viele Brauntöne. Aus diesen treten besonders der weiße Hund und das weiße Untergewand des Kämmerers hervor. Im Vergleich mit dem Beispiel aus München ist zu bemerken, dass Lastman sein Figurenprogramm zurückgenommen hat,²⁴⁴ er bleibt jedoch einem gewissen Personal treu. Auch im Münchner Bild ist ein junger schwarzer Diener zu sehen, der etwas abseits steht, auch hier gibt es einen Beobachter auf dem Wagen und auch hier ist ein weißer Hund integriert. Die Forschung geht davon aus, dass viele der hier gemalten Figuren, die im Text selbst nicht erwähnt werden, keine allein erzählende Funktion haben, sondern bestimmte

²⁴⁰ Vgl. Pigler 1974, S. 389-392.

²⁴¹ Vgl. Bonebakker 1998, S. 25. Lastman malte die *Taufe des Eunuchen* viermal: 1608, ca. 1612, 1620 und 1623. Vgl. Massing 2011, S. 287.

²⁴² Vor allem auf seinen Schüler Rembrandt hatte Lastman sicherlich einen prägenden Einfluss. Vgl. Bauch, 1960, S 51-73.

²⁴³ Vgl. Bonebakker 1998, S. 25.

²⁴⁴ Vgl. Bonebakker 1998, S. 25.

Aspekte der Geschichte symbolisieren.²⁴⁵ So sei der junge schwarze Diener ein Symbol für die Unschuld der Äthiopier, beziehungsweise könnte er ein Verweis auf den Brauch sein bereits im Kindesalter zu taufen.²⁴⁶ Der weiße Hund wird üblicherweise als Symbol für die Ignoranz der Tierwelt gegenüber der Schöpfung gelesen, und nicht zuletzt wird der geknotete Gürtel des Eunuchen als biblische Metapher interpretiert – denn in der Bibel heißt es einmal, der Gläubige solle sich mit Tugend gürten.²⁴⁷ Meines Erachtens, ist es durchaus möglich, dass derartige religiöse Motive hinter einzelnen Bildelementen stecken. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass sich wiederholende/s Personal/Gegenstände/Tiere auch Produkt einer Erzähltradition sein kann. Sollten diese Motive ursprünglich zur Vermittlung einer religiösen Botschaft eingeführt worden sein, kann dennoch infrage gestellt werden, ob sich die Künstler der späteren Generationen dessen bewusst waren.

Diesem Gemälde von Lastman wird gelegentlich ein Frühwerk Rembrandts gegenüber gestellt, da anhand des Vergleichs der Einfluss Lastmans auf den jungen Rembrandt gut sichtbar wird.²⁴⁸ Rembrandts Ölbild, datiert 1626, befindet sich heute in Utrecht (Abb.7).²⁴⁹ Das Gemälde hat ein hochrechteckiges Format, was für Historienbilder allgemein eher untypisch ist, in Rembrandts Frühwerk jedoch häufig auftritt.²⁵⁰ Im Vordergrund sehen wir

²⁴⁵ Vgl. Tümpel 1986, S. 49-50. Auch wenn Tümpel seine Beobachtungen in Bezug auf das Werk Rembrandts anstellt, ist davon auszugehen, dass sich auch die Werke von Rembrandts Lehrer und anderen Zeitgenossen derartig deuten lassen. Vgl. auch Bonebakker 1998, S. 25-26..

²⁴⁶ Vgl. Tümpel 1986, S. 50. Die Bibelstelle, die zitiert wird, um diese Theorie zu stützen, ist bei Amos 9:7 zu finden, und lautet: „Seid ihr Kinder Israels mir nicht gleich wie Mohren? Spricht der Herr. (...)“ Vgl. Luther Übersetzung, Revision 1984. Im Lateinischen Bibeltext ist anstatt von „Mohren“ von Äthiopiern die Rede: „numquid non ut filii Aethiopum vos estis mihi filii Israhel ait Dominus“.

²⁴⁷ Vgl. Tümpel, 1986, S. 50.

²⁴⁸ Vgl. Van de Wetering 2011, S. 152-153. Bzw. S. 56. und 62. In dieser Publikation wird darauf hingewiesen, dass viele Kunsthistoriker die Unterschiede zwischen Lastman und Rembrandt in diesem Bild nur im kompositorischen Konzept suchen, und eine andere geometrische Grundform für das Arrangement wählte. Die Maler des 17. Jh. hielten sich bei der Figurenanordnung jedoch möglicherweise an andere Grundsätze, die aus Van Mander und Van Hoogstraten herauszulesen sind: Die Figuren sollten zusammen eine für das Auge attraktiv erscheinende Gruppe bilden, und durch ihre Diversität miteinander kommunizieren. Reihungen oder Uniformität seien zu vermeiden (v. Hoogstraten, „*hooge schoole*“) bzw. Van Mander (*Grondt*, Kapitel 5) vertritt eine ähnliche Position, und rät dem Maler ähnlich vorzugehen, wie ein Händler der seine Waren ausbreitet. Zudem sind die wichtigsten Personen an prominente Stelle zu setzen. Etc.

²⁴⁹ Vgl. Van de Wetering 2011 Bd. 5, S. 152. Das Bild befindet sich im Museum Het Catharijneconvent.

²⁵⁰ Otto Benesch verweist darauf, dass ein derartiges Streben in die Höhe in Kompositionen Rembrandts gegen Ende der 1620iger Jahre typisch ist, und dem Künstler hilft, eine verstärkte

den Apostel Philippus bei der Taufe, vor ihm kniet der Kämmerer, die Hände andächtig über der Brust gefaltet. Wie sein Lehrer, integriert Rembrandt einen Hund in das Bild, der hinter dem Apostel hervortritt und von dem Wasser trinkt.²⁵¹ Die weiteren Figuren sind dahinter schräg gestaffelt angeordnet. Wir sehen vorne rechts einen dunkelhäutigen Diener, der den Turban des Kämmerers trägt, und dahinter einen stehenden Mann mit dem aufgeschlagenen Evangelium. Im Mittelgrund befindet sich die Kutsche mit zwei Pferden. Auch farblich gibt es eine gewisse Nähe zwischen den Bildern, da sich auch bei Rembrandt viele warme Farben finden lassen. Vor allem im Hintergrund ist der Anteil an Grün- und Blautönen bei dem jüngeren Maler jedoch wesentlich höher. Die Ähnlichkeiten zu Lastman sind offensichtlich, auch wenn der junge Rembrandt bereits zu einer relativ eigenständigen Lösung gefunden hat, indem er das Geschehen wesentlich näher an den Betrachter heran rückt. Die Haltung des Eunuchen – mit überkreuzten Armen und dem aufgestellten Bein sowie die Haltung der Figur mit dem Buch sind eindeutig vergleichbar. Auch finden wir in beiden Bildern eine schräg ins Bild gestellte Kutsche und nicht zuletzt, hinten links im Bild, einen bewachsenen Felsen. Röntgenaufnahmen haben zudem verraten, dass anstelle der Palme links ursprünglich, wie bei Lastman ein Sonnenschirm vorgesehen war.²⁵² Neu ist bei Rembrandt allerdings, dass sich der assistierende Diener jetzt unmittelbar bei den Taufenden befindet und den Turban, anstatt des Buches, in Händen hält. Dieses Konzept findet sich auch in anderen Beispielen der *Taufe des Eunuchen* von Rembrandt, sowie in Werken seines Zeitgenossen Leonaert Bramer und geht möglicherweise auf die bereits erwähnte Darstellung des Sujets durch den Meister A.C. zurück.

Es ist anzunehmen, dass die *Taufe des Eunuchen* gerade über die Druckgrafik Einzug in die Kunst anderer Länder fand. Hierbei spielte Rembrandt eine sehr wichtige Rolle, da viele Maler der 1640er und 50er Jahre starke Parallelen zu seinem gemalten und gedruckten Werk erkennen lassen.²⁵³ Von Rembrandt sind zwei Versionen der *Taufe des Eunuchen* durch die Druckgrafik bekannt: die Komposition eines verschollenen Gemäldes, die durch eine

Dynamisierung des Bildinhaltes zu erreichen. Benesch nennt als Vergleichsbeispiele aus Rembrandts Frühwerk: *Samson und Delilah* (1628) oder das *Tribut-Geld* (1629). Vgl. Benesch 1970, S. 83-84.

²⁵¹ Volker Manuth hat darauf hingewiesen, dass der Hund bei Rembrandt trinkend gezeigt sein könnte, um einen Kontrast zu dem Eunuchen zu bilden: Letzterer nährt durch die Taufe seinen Geist, während der Hund sein körperliches Bedürfnis befriedigt. Vgl. Bonebakker 1998, S. 28, Fußnote 87.

²⁵² Vgl. Bonebakker 1998, S. 28.

²⁵³ Bonebakker 1998, S. 29. Zum Beispiel in einem Werk von Herman Nauwincx, der eine radierte *Taufe des Eunuchen* von Rembrandts (1641), beinahe eins zu eins kopiert (Gemälde).

Radierung von Joris van Vliet (Abb. 8) überliefert ist, sowie eine eigenhändige Radierung von 1641.²⁵⁴ Diese beiden Druckwerke waren, wie sich später zeigen wird, nicht nur in den Niederlanden sehr bekannt sondern haben viele spätere Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* maßgeblich beeinflusst. Die von Van Vliet festgehaltene Szenerie steigt aus dem unteren Drittel des Bildes über die Figur eines Reiters auf einem Hügel nach oben hin an und fällt entlang des Wagens und einer Gruppe von Soldaten nach rechts hin wieder ab. So entsteht ein dreieckiger, dynamischer Bildaufbau, obwohl die Figuren selbst keine ausladenden Bewegungen zeigen. Im Vordergrund ist die Taufe dargestellt. Die beiden Hauptfiguren stehen in etwa auf der senkrechten Mittelachse des Bildes und werden von rechts stark beleuchtet. Hinter ihnen erhebt sich ein kleiner Hügel mit einer auffälligen Reiterfigur, dem Wagen und den Soldaten. Links hinter dem Reiter ist auch noch ein junger Diener zu sehen, der den Turban trägt, sowie weiteres Gefolge und Pferde. Das Format ist ein Hochrechteck, jedoch eher breit gewählt; es wird am linken Bildrand von einem bewachsenen Felsen abgeschlossen.

In der Radierung von 1641 kehrt Rembrandt zum Querformat zurück (Abb. 9). Der Fokus des Bildes liegt auf der Figurenhauptgruppe, die auch diesmal nahe der senkrechten Mittelachse positioniert ist. Wieder steht Philippus leicht hinter dem knieenden Eunuchen, während er ihn tauft. Unmittelbar neben ihnen ist jedoch nun ein dunkelhäutiger Knabe zu sehen, der die Kleidung des Kämmerers in seinen Händen hält. In der linken Bildhälfte steht in ihrer Nähe ein Pferd mit Reiter, diesmal schräg von hinten zu sehen. Der Hintergrund ist eher angedeutet, hinter dem Reiter schließt das Bild mit einer Darstellung des Wagens, eines weiteren Dieners und den Pferden ab. Rechts, wo der Fluss zu sehen ist, erhebt sich ein bewaldeter Hügel.

Aufgrund einiger Besonderheiten steht Rembrandts Radierung von 1641 in engem Zusammenhang mit einer gemalten *Taufe des Eunuchen*, die Leonaert Bramer zugeschrieben wird (Abb. 10).²⁵⁵ Das Bild Leonaert Bramers unterscheidet sich in einigen Punkten von der

²⁵⁴ Die Radierung von 1641 ist rechts unten signiert und datiert. Der Stich Van Vliets ist 1631 datiert. Vgl. Bonebakker 1998, S. 28. Weiters befindet sich heute in München eine rasch hingeworfene Kompositionsskizze, datiert 1635, die gewisse Ähnlichkeiten zu den anderen beiden grafischen Beispiele zeigt. Auch die Radierung Rembrandts von 1641 hat einen gewollt skizzenhaften Charakter. Diese Art zu gestalten taucht in Rembrandts Lebensperiode in der Breestraat – Amsterdam von 1639 – 1656 immer wieder auf. Erik Hinterding sagt über den Stil dieser Phase: „with the lines bitten more delicately than previously, but they are not combined with much heavier lines- as a result even early impressions of thois print have a greyish look“ Vgl. Hinterding 2006, S. 97.

²⁵⁵ Das Bild ist in Öl auf Holz gemalt und von mittlerer Größe (55,5 mal 71 cm). Es befindet sich heute in Privatbesitz. Aufgrund der Beschreibung und der annähernd übereinstimmenden Maße ist davon auszugehen, dass es sich um eines der vier bei Wichmann verzeichneten Werke Bramers zu diesem Thema handelt, vermutlich um Nr. 163 des Gemäldekataloges in

üblichen Tradition, die *Taufe des Kämmerers* darzustellen.²⁵⁶ Erstens spielt die Szene bei Nacht, was nach der Bibelstelle zu urteilen nicht notwendig wäre: Darin ist keine Rede davon, zu welcher Tages/Nachtzeit die Taufe geschieht. Zweitens kommt nur hier die Architektur so stark zur Wirkung. In allen anderen Bildern finden sich zwar architektonische Elemente (Brücken, Städte im Hintergrund), aber diese sind weit weniger dominant gezeigt. Auffällig ist auch die Ruhe, die von der Szene ausgeht: Diese finden wir sonst am ehesten bei Rembrand – und hier in erster Linie in der Figuren-Hauptgruppe. Die Figuren wirken zwar lebendig, zeigen aber keine dramatische Bewegung oder Mimik. Bramer verzichtet außerdem (wie Rembrandt) auf die Darstellung des Buches, das bei seinen Vorgängern und anderen Zeitgenossen beinahe kanonisch dargestellt wurde. Aus irgendeinem Grund entschloss er sich, auf die Darstellung der Pferde zu verzichten, was sehr ungewöhnlich ist. Zuletzt möchte ich auf die Figurenanordnung verweisen: Rembrandts Radierung von 1641 zeigt hier eindeutige Parallelen: Auch in Rembrandts Bild hat die Figurengruppe um den Eunuchen ein annähernd gleiches Größenverhältnis zum Bildformat. Philippus ist in Dreiviertelansicht dargestellt, und vor ihm kniet der Kämmerer am Ufer. Dies ist bei Bramer ähnlich, nur steht der Eunuch im Wasser. Auch der Typus der Personen ist vergleichbar. Am auffälligsten aber ist wohl die kleine Figur rechts, die den Turban und weitere Kleidungsstücke des Täuflings trägt. Diese Assistenzfigur als kleinwüchsig/Kind darzustellen ist eine Neuheit bei Rembrandt und Bramer. Dieser Umstand legt nahe, dass diese beiden Beispiele (Bramers undatiertes Gemälde und Rembrandts Radierung von 1641) miteinander in Zusammenhang stehen müssten. Die Ähnlichkeit der Gruppe wird noch deutlicher, wenn wir uns bewusst machen, dass wir hier eine Radierung mit einem Gemälde vergleichen. Erstere ist seitenverkehrt abgedruckt. Auf einem Entwurf zu dieser Radierung bzw. während der Arbeit an der Kupferplatte muss die kleine Figur also ebenso auf der rechten Seite positioniert gewesen sein wie bei Bramer. Da

Wichmanns Bramer-Monographie. Dieses Bild wurde im Jahre 1809 als Rembrandt versteigert (bei J.B. Guyot, Paris, am 8. 3. 1809, Nr. 19.) inzwischen ist sich die Forschung allerdings einig, dass es sich um ein Werk Bramers handelt. Diese Zuschreibung erscheint aufgrund der stilistischen Merkmale plausibel. Vgl. Wichmann 1923, S. 131. Bzw. Kat. Aukt. 2009, Nr. 1069.

²⁵⁶ Die ikonographische Tradition zu diesem Thema ist relativ konstant: Die Maler des 17. Jh. zeigen die Taufe immer als Waschung, wobei der Eunuch meistens angezogen an einem Fluss/Bach kniet. Es gibt zwei gängige Arten, die Landschaft darzustellen: entweder als grüne Wildnis, oder als trockenes Terrain mit braunem Boden und Palmen. Diese Darstellung geht möglicherweise auf ein Bibelkommentar zurück, wonach Philippus zwei Wege zur Auswahl hatte, ihn ein Engel aber durch das Gebirge wies. Der Eunuch selbst ist manchmal als Äthiopier, aber manchmal auch als Ägypter oder Asiat gezeigt. Bonebakker verweist darauf, dass dies nicht unbedingt Ungenauigkeit bedeuten muss, sondern eventuell in theologischen Interpretationen der Figur verwurzelt ist. Vgl. Bonebakker 1998, S. 30-31.

Bramers Bild weder signiert noch datiert ist, ist es allerdings nicht möglich, eine zufriedenstellende Antwort darauf zu finden, welcher der beiden Künstler für das Arrangement dieser Figurengruppe verantwortlich ist, oder ob beide durch die Kenntnis eines verlorenen anderen Vorbildes, unabhängig von einander zu dieser Lösung fanden.²⁵⁷

Anhand der oben beschriebenen Beispiele kann man beobachten, dass dieses Thema, obwohl eher wenige Abbildungen bekannt sind, in den Niederlanden einer durchgängigen Tradition folgt. Nach den 1660er Jahren wurde die *Taufe des Eunuchen* in den Niederlanden jedoch nur noch selten umgesetzt – mit Ausnahme einiger Landschaftsdarstellungen, die diese Szene enthalten.²⁵⁸ Von den niederländischen Manieristen und den niederländischen Caravaggisten hat dieses Thema niemand gemalt.²⁵⁹

4.3.1 Die *Taufe des Eunuchen* und ihre religiöse Interpretation in den Niederlanden

Im 16./17. Jahrhundert kam es auch in den Niederlanden, bedingt durch die Reformation, zu enormen religiösen Umwälzungen. Daher spielt die Frage nach dem Einfluss der Konfession von Künstler und Auftraggebern auf die Art der Darstellung eine besonders wichtige Rolle. Gerade die *Taufe des Eunuchen* wird in der Forschung meist als Thema gesehen, das besonders eng mit der Reformation verknüpft ist.²⁶⁰ Wie man allerdings an den vorgestellten Beispielen schon erkennen konnte, sind nicht alle Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* in

²⁵⁷ Es erscheint unwahrscheinlich, dass beide Künstler, ohne Kenntnis des Werkes des anderen zu dieser Lösung gekommen sind. Daher stellt sich die wichtige Frage, welcher Künstler diese Bildidee entwickelte und welcher sich inspirieren ließ. Da Rembrandt wesentlich bekannter für originelle Neuschöpfungen ist, würde man dazu tendieren, ihn als Erfinder dieser Komposition zu sehen. Rembrandt übernahm jedoch nachweislich Anregungen von Bramer, weshalb es vielleicht etwas zu einfach ist, ihn unhinterfragt als den anregenden Künstler anzunehmen. Hinzu kommt, dass man, aufgrund einer Stilanalyse des Gesamtwerkes Bramers, dazu tendieren würde Bramers Werk vor jenes Rembrandts zu datieren; eine Werkgruppe Bramers, die größere Parallelen zu dieser *Taufe des Kämmerers* aufweist, entstand zudem bereits 1636. Alle diese Bilder stehen unter dem Einfluss der Gebrüder Bassano und zeigen eine ähnlich kreisförmige Anordnung der Hauptfiguren, einen ähnlichen Figurentypus und eine vergleichbare Pinselührung. Überlegungen zu der Frage, wie sich Rembrandt und Bramer gegenseitig beeinflusst haben, gibt es bereits seit der „Entdeckung“ Rembrandts. Wichmann widmet sich dieser Problematik in seinem Buch und stellt die wesentlichen drei Positionen zum Rembrandt- Bramer-Verhältnis, die von der Forschung eingenommen werden, schlüssig vor. Vgl. Wichmann 1923, S. 38–42.

²⁵⁸ Z.B. Jurriaan Andriessen (1742 bis 1819).

²⁵⁹ Vgl. Bonebakker 1998, S. 35.

²⁶⁰ Vgl. H. Halewood 1982, S. 188.

protestantischem Umkreis entstanden.²⁶¹ Philippus als Namenspatron konnte bei der Wahl des Bildthemas ebenso eine Rolle spielen wie der Bestimmungsort – wenn das Bild etwa für eine Taufkapelle gedacht war. Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass in der Geschichte der *Taufe des Eunuchen* einige Elemente enthalten sind, die sehr gut geeignet erscheinen, die Doktrin der Reformation zu rechtfertigen und zu unterstützen.²⁶²

Zunächst soll allerdings erklärt werden, wie das Sujet in den Jahrhunderten vor Reformation und Gegenreformation aufgefasst wurde: Aus den Texten der Kirchenväter (Origines, 3. Jahrhundert) geht hervor, dass es in der Frühzeit der Kirche gerne symbolisch interpretiert wurde:²⁶³ Der Eunuch wird häufig als Stellvertreter aller nicht jüdischen Menschen gesehen, die zum Christentum geführt werden sollen, hatte doch Christus den Aposteln den Auftrag erteilt, alle Nationen zu bekehren und zu taufen.²⁶⁴ Hieronymus sah in der schwarzen Hautfarbe des Eunuchen überhaupt ein Symbol für die schwarze Seele eines Sünders, die durch die Taufe rein gewaschen werden könne.²⁶⁵ Im frühen Christentum ist das Thema außerdem wegen der Taufe selbst interessant. Es wurde herangezogen, um ihre Bedeutung zu betonen. Gern wurde auch auf die Bescheidenheit des Kämmerers verwiesen: Obwohl dieser selbst hoch angesehen war und ein wichtiges Amt bekleidete, lies er sich von einem einfachen Mann wie Philippus belehren.²⁶⁶

Mit der Reformation und der allgemeinen Tendenz, die heilige Schrift wörtlicher zu nehmen, ändert sich auch die Wahrnehmung dieses Themas. Der Verweis auf die christliche Mission, der bis dorthin immer wieder betont wurde, wird schwächer. Dafür wächst das Interesse an den vorbildlichen Eigenschaften der beiden Hauptpersonen. Die Demut des Eunuchen und die Qualitäten des Philippus als Prediger – Dinge die die Gläubigen im täglichen Leben aus der Episode lernen können – stehen vermehrt im Fokus.²⁶⁷

Daneben war die *Taufe des Eunuchen* in Bezug auf das Sakrament der Taufe gerade für Anhänger der Ideen Luthers lehrreich. Es ist die einzige Geschichte der Bibel, die zwei für Luther sehr bedeutende Aspekte der Taufe gleichzeitig thematisiert: Erstens, dass man das

²⁶¹ Es sei an das Gemälde Jan van Elburgs sowie die Grafische Darstellung Maerten de Vos erinnert.

²⁶² Vgl. Bonebakker 1998, S. 37.

²⁶³ Vgl. Bonebakker 1998, S. 38.

²⁶⁴ Vgl. Bonebakker 1998, S. 38, bzw. Matthäus 23:19.

²⁶⁵ Vgl. Bonebakker 1998, S. 38-39.

²⁶⁶ Auch in den Niederlanden des 16. und 17. Jh. war man sich der Tatsache des hohen Ranges des Eunuchen bewusst, was sich an der Tradition erkennen lässt den Kämmerer mit reicher Kleidung und viel Gefolge zu zeigen. Vgl. Bonebakker 1998, S. 31.

²⁶⁷ Vgl. Bonebakker 1998, S. 40.

Wort Gottes kennen und wirklich glauben muss, bevor eine Taufe möglich wird.²⁶⁸ Zweitens, dass dafür keine aufwändigen Zeremonien nötig sind. Die Lutheraner kritisierten den aufwändigen Ritus der Katholiken und verwiesen darauf, dass der Eunuch das Sakrament schlicht und ohne Aufwand empfangen hätte.²⁶⁹

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass der Protestantismus in den Niederlanden in den ersten Jahrzehnten nach 1519 keineswegs einheitlich war.²⁷⁰ Im Gegensatz zu anderen Ländern ging die Reformation hier *nicht* von den Eliten aus, und es existierten mehrere ideologische Konzepte parallel. Neben Luther und Calvin, der in den Niederlanden ab etwa 1540 prägend wurde, folgte eine starke Bewegung den Ideen des Erasmus von Rotterdam, der eine Art biblischen Humanismus propagierte.²⁷¹ Alle diese Richtungen forderten eine größere Nähe zum Originaltext und persönliche Kenntnis der Bibel.

Auch die Auftraggeber und Kunstsammler hingen unterschiedlichen Glaubensrichtungen bzw. -strömungen an, was die Art der Darstellung von Episoden aus der Apostelgeschichte veränderte.²⁷² Das schlägt sich in der *Taufe des Eunuchen* zum Beispiel in der erstaunlich prominenten Darstellung des (gebundenen) Buches nieder. Dieses wurde 1524 erstmals in einem Druck dargestellt, demselben Jahr, in dem Erasmus von Rotterdams *Paraphrase auf die Apostelgeschichte* veröffentlicht wurde.²⁷³ Dies war kein Zufall, da mit diesem Werk Erasmus' Ideen sehr weite Verbreitung fanden. Eine davon war, wie bei Luther, die Bedeutung der persönlichen Kenntnis der heiligen Schrift.²⁷⁴

²⁶⁸ Im Gegensatz zur Katholischen Kirche, die davon ausgeht, dass die Berührung mit dem Taufwasser allein von den Sünden befreie, vertraten die Lutheraner die Ansicht, dass die Taufe ohne Gottes Wort zu kennen keine Erlösung bringen könne. Vgl. Bonebakker 1998, S. 41.

²⁶⁹ Vgl. Bonebakker 1998, S. 42.

²⁷⁰ 1519 wurden die ersten Texte Luthers in den Niederlanden gedruckt. Vgl. Bonebakker 1998, S. 44.

²⁷¹ Erasmus von Rotterdam war in den Niederlanden, bevor Calvin richtig Fuß fassen konnte, sehr einflussreich. Seine Kommentare haben dazu beigetragen, dass in den Niederlanden – auch unter Katholiken – ein relativ liberales Klima herrschte. Wie Luther sah er die Geschichten der Bibel als Modelle für ein gutes gläubiges Leben. Er trat gegen Dogmen der Kirche und für eine persönliche Interpretation der Bibel ein, blieb selbst jedoch zeitlebens Katholik. Vgl. Bonebakker 1998, S. 44-45. bzw. S. 48.

²⁷² Eine genaue Darstellung des religiösen Klimas und der unterschiedlichen Forderungen der einzelnen religiösen Richtungen in den Niederlanden des 16. und 17. Jh. ist bei Bonebakker 1998, Kapitel 2, S. 37. bis 94. zu finden.

²⁷³ Bonebakker 1998, S. 45.

²⁷⁴ Vgl. Bonebakker 1998, S. 47-48. Erasmus verweist in einem Brief an Nicolaas Everaerts 1524 selbst auf die *Taufe des Eunuchen*, um die Bedeutung der persönlichen Kenntnis der Bibel zu argumentieren.

Nicht zuletzt zieht auch Calvin die *Taufe des Eunuchen* als Beispiel heran, um seine Überzeugungen zu untermauern. Das unterstreicht noch einmal, dass es kein Zufall ist, dass die *Taufe des Eunuchen* gerade in einem protestantischen Umfeld – wie den Niederlanden – Eingang in den Kanon der religiösen Historien finden konnte. Calvin zufolge könne man drei Dinge aus dieser Episode lernen: Erstens, dass es wichtig ist, die Bibel sorgfältig zu lesen. Zweitens, dass die Person, welche die Bibel interpretiert und auslegt, essentiell wichtig ist. Drittens zeigt diese Episode, wie wichtig die Schrift und die Taufe für den Glauben sind.²⁷⁵

Die *Taufe des Eunuchen* ist auch in katholischen Traktaten zu finden, wobei es sich bei diesen Darstellungen meistens um Kopien nach Hemskerk handelt.²⁷⁶ Die Katholische Kirche nahm sich dieses Themas meist erst etwas später an, wollte damit allerdings ebenso die Bedeutung des Studiums der heiligen Schrift unterstreichen.²⁷⁷ Gelegentlich trifft man Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* in katholischen Kirchen und Kapellen, die meist ein gut durchdachtes Ausstattungsprogramm hatten. In der Gertrudiskapelle in Utrecht befand sich zum Beispiel eine großformatige *Taufe des Eunuchen*, die heute Abraham Bloemaert zugeschrieben wird (Abb. 11), und in etwa zur gleichen Zeit wie Rembrandts frühes Gemälde entstanden sein muss (1626). Dabei fällt auf, dass im Gemälde in der Gertrudiskapelle die erzählerischen Elemente zugunsten der Betonung des Sakraments zurückgenommen sind.²⁷⁸ Solche Darstellungen unterstützen die Theorie, dass es in den Niederlanden durchaus Unterschiede in der Ikonographie der katholischen und protestantischen biblischen Historie gibt.²⁷⁹

Fasst man diese Informationen zusammen, ist festzustellen, dass die *Taufe des Eunuchen* in den Niederlanden höchstwahrscheinlich durch die anfangs humanistischen und religiösen Umwälzungen wichtig werden konnte, da dieses Sujet wichtige Botschaften von Erasmus,

²⁷⁵ Bonebakker 1998, S. 50-51. Mit der Episode der *Taufe des Eunuchen* untermauert Calvin seine Überzeugung, dass es geeignete protestantische Prediger geben muss. Wie Odilia Bonebakker erklärt, sind gewisse Darstellungstraditionen gerade durch die calvinistische Interpretation zu erklären. Sie nennt als Beispiel die Blickrichtungen der dargestellten Figuren: So wird dem in sich gekehrten, das Haupt neigenden Eunuchen häufig eine Figur beige stellt, die direkt aus dem Bild heraus blickt. Dem könnte die calvinistische Idee zu Grunde liegen, dass man seine Augen von der Sünde abwenden solle. Ein Beispiel für eine klar zweifellos calvinistisch geprägte Taufe des Eunuchen stammt von Claes Jan Visscher. Vgl. Bonebakker 1998, S. 58-59.

²⁷⁶ Ebenda, S. 89.

²⁷⁷ Ebenda, S. 89.

²⁷⁸ Ebenda, S. 90.

²⁷⁹ Vgl. Van Thiel 1990/91, S. 55, Fußnote 74. Im Gegensatz zu Van Thiel bestreitet Tümpel derartige Unterschiede. Vgl. Bonebakker 1998, S. 90-91.

Luther, Calvin und sogar der katholischen Kirche transportieren kann. Die *Taufe des Eunuchen* war demnach nicht ausschließlich bei den Reformierten beliebt, was durch eine stichprobenhafte Betrachtung bürgerlicher Sammlungen durch Bonebakker, die eine Darstellung der *Taufe des Eunuchen* beinhalten, unterstrichen wird: Wenn auch die meisten dieser Sammler ‚mit Ideen der Reformation sympathisierten,²⁸⁰ konnte jedoch auch ein Beispiel bei einem katholischen Sammler gefunden werden.²⁸¹

Dieselbe Untersuchung zeigte auch, dass es keine nennenswerten Unterschiede in der Ikonographie und der Themenwahl gibt, je nachdem, welcher religiösen Gruppierung der Haushalt zuzuordnen ist.²⁸² Wirkliche ikonographische Unterschiede finden sich nur bei jenen Exemplaren, die direkt im Auftrag der katholischen Kirche entstanden sind: Darstellungen aus katholischem Kontext legen in der Regel mehr sakralen Pathos in die Taufszene. Nicht selten haben Philippus und der Eunuch einen verklärten Ausdruck, und oft wird mittels einer Geste auf den Himmel verwiesen. Bei den niederländischen Umsetzungen der *Taufe des Eunuchen* werden aber meist keine Engel dargestellt. Im Gegensatz dazu fällt an Bildern aus dem humanistisch-protestantischen/privaten katholischen Kontext meist eine besondere Beachtung einer genauen, erzählerischen Umsetzung des Bibeltextes und die Betonung von Bildelementen wie der heiligen Schrift und der Demut des Eunuchen auf. Beide Konfessionen haben ein Interesse daran, auf die Funktion des Philippus als Missionar hinzuweisen. Der Kämmerer aus Äthiopien galt als der erste getaufte, dunkelhäutige Heide, daher wurde die Szene oft als Argument für die Missionierung der Schwarzafrikaner gesehen.²⁸³

²⁸⁰ Zum Beispiel Lutheraner, Humanisten, Mennonieten, Remonstranten und Calvinisten. Wie bereits erwähnt, ist das religiöse Klima in den Niederlanden des 16. Jh. relativ liberal. Offiziell war das Land protestantisch, es gab aber keine einheitliche reformierte Kirche. Die Herrscher gingen verhältnismäßig wenig gegen „religiöse Sekten“ vor, auch wenn diese kein Recht auf öffentliche Ausübung besaßen. Vgl. Bonebakker 1998, S. 74.

²⁸¹ In dessen versteckter Kapelle am Dachboden fand sich eine Darstellung des *Taufe des Eunuchen*, was beweist, dass dieses Thema nicht ausschließlich in protestantischem Umfeld geschätzt wurde. Bonebakker 1998, S. 82.

²⁸² Ebenda. S. 92. Die meisten von Bonebakker untersuchten Sammlungen beinhalten biblische Themen, Portraits und kaum mythologische Szenen. Neben der Taufe des Eunuchen waren in fast allen Sammlungen Darstellungen von Abraham, Salomon, Susanna, Rebecca, Tobias und dem Engel, Emmausjünger, Johannes dem Täufer, den vier Evangelisten und Adam und Eva zu finden. Vgl. Bonebakker S. 79.

²⁸³ Vgl. Massing 2011. S. 287.

4.3 Die Taufe des Eunuchen in Frankreich und Italien

Außerhalb der Niederlande wurde das Thema „*Die Taufe des Eunuchen*“ nur selten aufgegriffen. Dennoch finden sich sowohl in Italien, vor allem aber in Frankreich und im deutschsprachigen Raum einige Umsetzungen. Da den Darstellungen des deutschsprachigen Raums ein eigenes Kapitel gewidmet ist, sollen hier zunächst einige italienische und französische Beispiele vorgestellt werden.

Wie schon in der Einleitung angedeutet, sind gerade die französischen Beispiele relevant, da sich in ihnen, trotz geographischer Nähe, eine andere Art des Umganges mit niederländischen Vorbildern und auch der *Taufe des Eunuchen* zeigt, als das im deutschsprachigen Raum der Fall ist. Zudem hatte eine französische Interpretation dieses Themas vorbildliche Wirkung für einen Maler aus dem Süddeutschen Raum (Johann Jakob Schalch). Der Vollständigkeit halber möchte ich auch Italien nicht völlig ignorieren, und zumindest die bekannteste Darstellung des Sujets in Europas Süden vorstellen. Diese Beispiele sind außerdem interessant, da sie weitere Informationen liefern, wie die *Taufe des Eunuchen* im katholischen Kontext eingesetzt wurde.

Nach Konsultation der Publikation von Bonebakker und Pigler dürften in Italien bis heute fünf Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* bekannt sein, die alle im 17. und 18. Jahrhundert entstanden sein müssten.²⁸⁴ Da die italienischen Beispiele für den Schwerpunkt dieser Arbeit – die Untersuchung der *Taufe des Eunuchen* im deutschsprachigen Raum – wenig relevant sind, soll hier nur das Gemälde von Salvator Rosa vorgestellt werden, das sich heute im Chrysler Museum Norfolk befindet (Abb. 12).²⁸⁵ Rosa malte dieses Gemälde gemeinsam mit einem Pendant, der *Predigt des heiligen Johannes*, im Auftrag von Monsignor Costaguti.²⁸⁶ In diesem Bild ist die Stimmung dramatisch, die Figuren lebendig in Ausdruck und Gestik. Im Vordergrund an einem Wasser sehen wir den Eunuchen schräg von hinten, auf seinen Knien, sich zu Boden neigend.²⁸⁷ Sein orange-gelblicher Mantel bedeckt nahezu seinen ganzen Körper und hebt ihn deutlich vom Braungrau seiner Umgebung ab. Neben ihm steht Philippus in ein weites, weißes Tuch gehüllt. Der Diakon begießt das Haupt des Eunuchen mit Wasser aus einer Schale, während er seinen linken Arm nach oben ausstreckt und gegen den Himmel

²⁸⁴ Bonebakkers Masterarbeit stammt aus dem Jahr 1998, Piglers Publikation erschien 1974.

²⁸⁵ Vgl. Massing 2011, Nr. 199. In dieser Publikation wird das Entstehungsdatum des Bildes auf etwa 1660 geschätzt.

²⁸⁶ Vgl. Massing 2011, S. 294. Costagutis Taufname lautete Giovanni Battista, was eine Themenwahl mit Johannes bzw. einer Taufszene ausreichend begründen sollte.

²⁸⁷ Es wurde darauf verzichtet, ihn als „Mohren“ darzustellen.

deutet. Links hinter diesen zwei Hauptfiguren befinden sich weitere Personen: Ganz am Rand des Bildes sitzt ein Soldat in bläulich schimmernder Rüstung, die Hand auf seinen Schild gestützt am Ufer des Wassers, und blickt über die Schulter auf die Taufe. Neben ihm steht eine sehr auffällige Figur, ein Mann in gestreiftem Tuch mit langem grauen Bart, der seine Hände theatralisch zum Himmel erhebt. Eine derartige Figur kommt in den bisher beschriebenen Bildern nicht vor. Hinter diesem Mann sind ein weiterer erwachsener Diener und eine kleinere Gestalt dargestellt. Letztere ist eindeutig dunkelhäutig wiedergegeben. Links hinter Philippus befinden sich noch weitere Männer, die am Boden lagern; an dieser Stelle sind ebenso zwei Pferde zu sehen. Unmittelbar hinter ihnen erhebt sich eine bewachsene Felswand, die von links oben zum rechten Bildrand abfällt und mit dieser kräftigen Diagonale die Dramatik im Bild unterstreicht. Ansonsten ist ausschließlich wolkgiger Himmel zu sehen.

Rosas Darstellung erscheint wesentlich theatralischer als die meisten niederländischen Beispiele. Da dieses Werk in Italien, in katholischem Kontext entstanden ist, ist dies nicht unbedingt überraschend. Auffällig ist auch, dass Rosa eine von den Niederlanden eher unabhängige Bildsprache findet, zwar ist das Personal vergleichbar und vermutlich übernommen – Kleidung, Lichtstimmung, Farbgebung und Ausdruck der Figuren wurzeln aber eindeutig in einer anderen Bildtradition.²⁸⁸

In Frankreich listet Bonebakker sieben Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* auf; jene davon, die ich auffinden konnte, sollen hier vorgestellt werden.²⁸⁹ Die meisten dieser Werke aus Frankreich entstanden im 17. Jahrhundert in katholischem Kontext. Das erste Beispiel ist die *Taufe des Eunuchen* von Claude Vignon (1593-1670).²⁹⁰ Dieser erhielt gegen Ende der

²⁸⁸ Auch wenn dieses Sujet in Italien selten ist, und Rosa nur geringe Anleihen an niederländische Vorbilder erkennen lässt, ist davon auszugehen, dass zumindest die gedruckten Versionen dieses Themas von Rembrandt in Italien bekannt waren. Vgl. Hausler 2002, S. 47-48. Bettina Hausler weist zudem darauf hin, dass Rembrandt in Italien, im Vergleich zur übrigen niederländischen Kunst, relativ starke Rezeption erfuhr. Vgl. Hausler 2002, S. 47-48.

²⁸⁹ Bonebakker nennt: Eine Radierung nach einem verlorenen Gemälde von Claude Vignon (1593-1670), eine weitere Radierung von Sébastien Bourdon (1616-1671), ein Gemälde von Nicolas Bertin (1688-1736) und vier Arbeiten von Claude Lorrain (1600-1682), alle signiert und datiert. Pigler nennt nicht alle dieser Arbeiten, jedoch weitere Künstler, die sich diesem Thema gewidmet haben sollen: Louis Boullogne, Louis Chéron, Jaques Dumont gen. le Romain, Charles Hutin. Diese Darstellungen konnte ich jedoch nicht bestätigen. Zudem existiert nach Pigler eine *Taufe des Eunuchen*, die Chrétien Bernhard Rode zugeschrieben wird und sich im Museum Beaux- Arts in Bordeaux befinden soll (Inv. Nr. E 254).

²⁹⁰ Claude Vignon, geboren in Tours, verstorben in Paris, war ein französischer Maler und Radierer. Seine erste Ausbildung erhielt er bei Jacob Bunel in Paris. Er bereiste Rom und

1630er Jahre den prestigeträchtigen Auftrag, ein großes Tafelbild für die Pariser Notre-Dame auszuführen. Zu Ehren der Jungfrau Maria gab die Pariser Goldschmiedegilde ab 1630 jährlich ein großes Tafelbild in Auftrag, das eine Szene aus der Apostelgeschichte zeigen sollte. Diese sogenannten „Maibilder“ wurden an den Pfeilern der Kathedrale angebracht, wie man noch heute auf den Gemälden des 17. Jahrhundert erkennen kann, die das Kircheninnere zeigen.²⁹¹ Die Apostelgeschichte wurde herangezogen, da die darin geschilderten Geschehnisse vordergründig die christliche Mission thematisieren. Das konkrete Thema wurde jährlich in Zusammenarbeit mit den Domherren der Kathedrale ausgewählt, die außerdem die Skizzen der Maler abzusegnen hatten.²⁹² Die Maibilder der Notre-Dame Paris waren berühmt, und nicht wenige Sammler bestellten Kopien dieser Gemälde.²⁹³ Durch die Wirren der französischen Revolution wurden viele dieser Gemälde zerstört, sind jedoch teilweise durch Zeichnungen, Kopien und Reproduktionsgrafik bekannt.²⁹⁴ Bei Vignon wurde offenbar eine *Taufe des Kämmerers* bestellt, die er 1638 fertigstellte; sie wurde am zweiten Pfeiler des Kirchenschiffs angebracht und im 18. Jahrhundert als eines der besten Gemälde dort angesehen.²⁹⁵ Das originale Gemälde ist heute verloren, die Komposition ist jedoch durch

Spanien, lebte jedoch nach seiner ersten Eheschließung 1624 hauptsächlich in Paris. Vignons Werk zeigt starke Einflüsse Caravaggios und dessen Nachfolger, er war sowohl als Kunstkritiker als auch als Maler bei seinen Zeitgenossen beliebt. Es werden ihm große Fähigkeiten im Umgang mit dem Kolorit nachgesagt, sowie eine oft flüchtige Malweise. Vignon malte mehrere Kirchenbilder, darunter vier für die Pariser Notre-Dame. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 34, S. 256-257.

²⁹¹ Der Brauch der Goldschmiedegilde, jährlich am 1. Mai die heilige Maria zu ehren, geht bis in das Jahr 1449 zurück. Die Art der Huldigung veränderte sich jedoch im Laufe der Jahrhunderte. Am Anfang stand die Errichtung eines mit Bändern und Schleifen behangenen Baumes vor dem Hochaltar. Schließlich wurden Tabernakel aufgestellt, die mit Sonetten und Gedichten bzw. später mit kleinen Darstellungen des Alten Testaments bestückt wurden. 1630 wurde beschlossen, diese kleinen Bilder durch großformatige Gemälde zu ersetzen. Diese Gemälde waren in der Regel etwa 3 Meter hoch. Das erste große Tafelbild hatte Maße von 3,4 mal 2,75 Meter. Da sie jährlich im Mai gestiftet wurden werden diese Gemälde heute als „Maibilder“ bezeichnet. Vgl. <http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?rubrique89> am 15.12. 2012 Bzw. Berger 1999, S. 53-59. und Notter 2000.

²⁹² Vgl. <http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?rubrique89> am 15. 12. 2012. Ab 1648 standen die Künstler, die für diese Aufträge erwählt wurden, immer in engem Zusammenhang mit der Pariser Akademie. Die Bilder wurden in den Arkaden des Mittelschiffs, Chor und Chorumgang dauerhaft ausgestellt und waren so einem großen Publikum zugänglich.

²⁹³ <http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?rubrique89> am 15.12. 2012

²⁹⁴ Einige Maler, deren Maibilder heute noch erhalten sind, wären: Jacques Blanchard *Pfingstwunder* 1634, Laurent de la Hyre *Die Konvertierung des Paulus* 1637, Aubin Vouet *Der Zenturio Cornelius zu Füßen des Petrus* 1639, Sebastien Bourdon *Die Kreuzigung des Heiligen Petrus* 1643, Charles le Brun *Die Kreuzigung des heiligen Andreas* 1647 usw. Vgl. <http://www.notredamedeparis.fr/spip.php?rubrique89> am 15. 12. 2012.

²⁹⁵ Vgl. Galactéros-de Boissier 1991, S. 336. Mariette schrieb etwa 1740-1770 über dieses Gemälde, dass es zu den Besten der Maibilder zu zählen sei. Welchen Einfluss Vignon auf die

eine eigenhändige Radierung Claude Vignons (Abb. 13) überliefert, die von einer Textpassage aus der Apostelgeschichte auf Latein begleitet wird.²⁹⁶ Der Stich zeigt uns ein Hochformat, das durch mehrere Figuren bevölkert wird. In Zentrum des Vordergrundes ist Philippus zu sehen, der, mit einem Bein im Wasser stehend, den Kämmerer aus einer Muschel mit Wasser begießt. Er ist leicht von hinten zu sehen. Sein Gegenüber, der Eunuch, kniet wie Philippus mit einem Bein auf einem Felsblock, während das andere Bein im Wasser steht. Die Hände gefaltet, blickt er zu Philippus empor. Links und rechts wird das Bildfeld durch zwei männliche Figuren begrenzt: Der eine, auf einem Stein sitzend, blickt nach hinten zur Taufe, während jener rechts aufrecht steht und streng aus dem Bild herausblickt. Weiter hinten sind zwei junge Diener zu sehen, die die Oberkleidung des Eunuchen tragen, sowie weitere Diener, der Wagen und die Pferde. In der oberen Bildhälfte schweben drei Engel herab, wobei die beiden rechts ein aufgeschlagenes Buch mit sich tragen. Von oben fällt außerdem durch die Wolken ein Lichtstrahl auf den Kämmerer herab. Dieses Bild besitzt nicht allein durch die lateinischen Textzeilen eine völlig andere religiöse Symbolik als der Großteil der niederländischen Beispiele, die bereits besprochen wurden. Der dramatische Lichteinfall, die assistierenden Engel verweisen deutlich auf den katholischen Hintergrund des Bildes. Dennoch rufen vor allem die Lichteffekte und die Gestaltung der Wolken Erinnerungen an niederländische Gemälde von Rubens oder Rembrandt hervor.²⁹⁷ In der Tat zeigt sich im Werk Vignons der 1620er Jahre eine starke Vorliebe für Rembrandt; in seinem Besitz befand sich auch ein Frühwerk Rembrandts, *Balaam (bzw. Bileam) und die Eselin*. Rembrandts Darstellung der *Taufe des Eunuchen* von 1626 soll nach Christopher Wright besonders große Nähe zum Werk Vignons zeigen.²⁹⁸ In Vignons Radierung der *Taufe des Eunuchen* ist allerdings, abgesehen vom Format, keine wirkliche Nähe zu diesem Gemälde Rembrandts zu merken. Es scheint vielmehr, als könnte Vignon andere niederländische Vorbilder wie

Auswahl des Themas hatte bzw. weshalb die Goldschmiedgilde/Domherren dieses Sujet wünschten, ist nicht bekannt. Es sei jedoch zu bemerken, dass Vignon, seinen im Juni 1638 geborenen Sohn auf den Namen Philippe taufen lies. Ob diese Namenwahl in Zusammenhang mit dem Maibild erfolgte, ist jedoch nicht zu beantworten. Ebenda.

²⁹⁶ Ein von zwei Engeln getragenes Buch trägt zudem die Aufschrift: *transtulit dominus peccatū tuum/ Baptismo /tibi coeli/ patuerunt*. Unten, links, auf dem Boden steht: *Mariette excud*. Die Passage aus der Apostelgeschichte lautet: *ECCE AQUA PROHIBET ME BAPTISARI? Descenderunt uterque in aquam Philippus et Eunuchus et baptizavit eum*; darunter, links: *C. Vignon inent*. Vgl. Galactéros-de Boissier 1991, S. 336-337.

²⁹⁷ Vgl. Galactéros-de Boissier 1991, S. 337.

²⁹⁸ Vgl. Wright 1985, S. 59. Da Vignon vor Rembrandt geboren wurde, sind viele französische Autoren der Ansicht, Vignon hätte den jungen Rembrandt beeinflusst. Wright bezweifelt diese These, da zu dieser Zeit die Einflüsse eher aus Holland nach Paris kamen und nicht umgekehrt.

Lastman oder Bramer gekannt und für seine Komposition herangezogen haben: Darauf würde der Einsatz zweier Diener als Kleidungsträger hinweisen, die gegen 1638 nur im Werk dieser beiden Künstler auftauchen.²⁹⁹ Weitere wörtliche Anleihen aus anderen Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* sind in Vignons Bild nicht zu finden. Sein Gemälde hatte jedoch große Nachwirkung, was durch den Nachstich und die Existenz einer weiteren gemalten Kopie unterstrichen wird, deren aktueller Standort allerdings nicht bekannt ist.³⁰⁰

Eine themenverwandte Darstellung, die sich im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel befindet und ehemals dem deutschen Maler Johann Wilhelm Pottgießer zugeschrieben wurde, zeigt die *Entrückung des Philippus nach der Taufe des Kämmerers* (Abb. 14).³⁰¹ Die Zeichnung, die in verschiedenen Tönen (Röteln, Tusche, weiß) ausgeführt ist, zeigt einen Moment der Geschichte, der in dieser Arbeit noch nicht angesprochen wurde.³⁰² Die verschiedenen, im Bild dargestellten Protagonisten folgen dem „Kanon“ der Vorbilder: Neben dem Eunuchen, der hier aufrecht steht und möglicherweise gerade wieder in seinen Mantel gehüllt wird, sehen wir zwei kleinwüchsige Diener, die ihm assistieren. Dahinter tummeln sich weitere Diener um den Wagen, der von einem lebhaften Pferd gezogen wird. Ganz hinten ist auch noch der Kopf eines Kamels zu entdecken. Darüber schwebt Philippus mit ausdrucksvoller Geste, von einem Engel am Handgelenk gefasst, himmelwärts. Das im Bild vorhandene Personal erinnert zwar klar an die niederländischen Beispiele, ihre Darstellung unterscheidet sich jedoch stark, sowohl was die Bekleidung, als auch Ausdruck und Mimik der Figuren betrifft: Die Zeichnung aus Basel erinnert deutlich an den italienischen Barock. Sie wird heute dem französischen Künstler Thomas Blanchet (1614-1689) zugeschrieben.³⁰³ Blanchet wurde zuerst in Paris ausgebildet und anschließend von 1647 bis 1653 in Rom, wo er unter anderem im Kreis Nicholas Poussins verkehrte. Hier nahm Blanchet Einflüsse von

²⁹⁹ Zwei kleinwüchsige/kindliche Diener in der *Taufe des Kämmerers* sind bisher nur in der Darstellung Leonaert Bramers bekannt, die um 1636 entstanden sein dürfte. Wenn dieses Entstehungsdatum korrekt ist, könnte Vignon dieses Motiv von Bramer übernommen haben. Lastman verwendet mehrmals zwei Diener als Kleidungsträger, dabei handelt es sich jedoch um junge, großgewachsene Männer.

³⁰⁰ Vgl. Galactéros-de Boissier 1991, S. 337. Die genannte Kopie soll 2 mal 1,33 m messen, und wurde in Paris, Drouot, am 20.4. 1983 (Nr.23) verkauft.

³⁰¹ Vgl. Pigler 1974, Bd.1, S. 392. Das Bild wird gelegentlich auch als *Ekstase des heiligen Philippus* bezeichnet (Le Ravissement de Saint Philippe). Vgl. Galactéros-de Boissier 1991, S. 442.

³⁰² Nach der Taufe des Eunuchen wird Philippus den Augen des Eunuchen entrückt, um anderswo weiter zu wirken.

³⁰³ Information per Email von Annika Baer, Bildarchiv des Kupferstichkabinetts Basel am 8.10. 2012. Bzw. Vgl. Lefrancoise 1981, S. 119.

Künstlern wie Pietro da Cortona, Giovanni Lorenzo Bernini oder Andrea Sacchi auf, aber auch die Bologneser Malerei soll ihn beeinflusst haben.³⁰⁴ Neben der Malerei betätigte er sich auch als Bildhauer und Architekt.³⁰⁵ Bei der vorgestellten Zeichnung handelt es sich um eine Skizze für eines der großen Maibilder der Notre-Dame in Paris, sie soll etwa 1663 entstanden sein.³⁰⁶ Demnach entstand auch dieses Werk im Auftrag der Pariser Goldschmiedgilde, und die dargestellte Szene dürfte vorgegeben gewesen sein. Die Umsetzung Blanchets ist wesentlich dynamischer und übernatürlicher als Vignons *Taufe des Kämmerers*, ein Werk, das Blanchet mit Sicherheit gekannt haben muss.³⁰⁷ Diese Dynamik, sowie der dem Werk inhärente barocke Pathos, sind durch die römischen Vorbilder Blanchets zu erklären.

Der wohl berühmteste französische Maler, der sich der *Taufe des Eunuchen* in mehreren Zeichnungen und auch in einem Gemälde angenommen hat, war Claude Lorrain.³⁰⁸ Er konzentrierte sich dabei, im Gegensatz zu seinen bereits vorgestellten französischen Zeitgenossen, seiner Vorliebe folgend, in erster Linie auf die Landschaft. Er steht also in der Tradition, Landschaftsdarstellungen mit religiösen Historien anzureichern. Möglicherweise wurde Lorrain bei diesem Thema von dem holländischen Künstler Jan Both beeinflusst, der dieses Thema ebenso einmal gestaltet hatte (1639, Abb. 15).³⁰⁹ Das breite Querformat, das Lorrain für diese Darstellung wählte, ist als eher selten anzusehen,³¹⁰ das Gemälde wurde 1678 ausgeführt und ist rechts unten signiert und datiert. Heute befindet es sich im National

³⁰⁴ Vgl. Lefrancoise 1981, S. 119.

³⁰⁵ Die Informationen zu Blanchets Leben stammen aus Saur 1995, Bd.11, S. 397- 400. Das Werk Blanchets zeigt eklektizistische Züge, denn darin finden sich sehr unterschiedliche Stileinflüsse und Darstellungsweisen. Sein Oeuvre ist nur wenig mit dem seiner französischen Zeitgenossen vergleichbar, ausgenommen Raymond Lafage und Pierre Puget. Blanchet gilt als Vermittler des römischen Barock in die nördlicheren Regionen Europas.

³⁰⁶ Vgl. Galactéros-de Boissier 1991, S. 49. bzw. 442.

³⁰⁷ Vgl. Galactéros-de Boissier 1991, S. 442.

³⁰⁸ Claude Gellee genannt: Le Lorrain (1600-1682), war ein Landschaftsmaler aus Lothringen – daher „Le Lorrain“. Er lernte zuerst bei seinem Bruder die Darstellungen von Pflanzen und Arabesken, danach führte er seine Ausbildung in der Werkstatt Goffredos in Neapel und schließlich in Rom unter Agostino Tassi fort. Nach einer kurzen Rückkehr in die Heimat bereiste er weiter Italien. Seine besondere Stärke soll die Darstellung von Naturerscheinungen gewesen sein, in Kombination mit einem guten Gespür für Komposition. So berichtet uns Filippo Baldinucci (1624-1696) in *Notizie de' Professori del Disegno V*, Florenz 1728, S. 353 in der Übersetzung von Marcel Roethlisberger. Vgl. Roethlisberger in: Kat. München 1983, S. 44-45.

³⁰⁹ Vgl. Bonebakker 1998, S. 23. Lorrain könnte dieses Bild von Jan Both gekannt haben, da diese beiden Künstler 1639 bei der Ausstattung des Palastes Buen retiro in Madrid zusammengearbeitet hatten.

³¹⁰ Es begegnet uns aber zum Beispiel auch bei der *Taufe des Eunuchen* von Lambert Sustris.

Museum Cardiff, Wales.³¹¹ In einer grünen Landschaft sehen wir aus der Ferne, wie Philippus den Eunuchen tauft, während neben ihnen, fast auf der senkrechten Mittelachse, der Wagen mit den Pferden wartet. Lorrain verzichtete darauf, ein großes Gefolge darzustellen, und zeigt nur zwei Diener im Bild. Das Gemälde wird links und rechts von großen Bäumen abgeschlossen, ein weiterer Baum erhebt sich nahe der Mittelachse. Im Hintergrund sehen wir Architekturelemente und einen weiten Ausblick in die Landschaft, sowie rechts einen hohen Berg und neben ihm eine tief stehende Sonne. Das Gemälde ist im Auftrag Kardinal Fabrizio Spadas (1643-1717) entstanden, die Themenwahl erfolgte vermutlich in Bezug auf die Leistungen Spadas als päpstlicher Nuntius bei der Bekehrung von Calvinisten in Piemont.³¹² Bestellt wurde das Gemälde vermutlich im Jahr 1677; aus demselben Jahr sind zwei Zeichnungen bekannt³¹³ Diese Zeichnungen stimmen nicht in allen Punkten mit dem Gemälde überein und es ist nicht eindeutig festzustellen, ob es sich um vorbereitende Grafiken handelt, oder sie selbst als autonome Werke zu sehen sind.³¹⁴ In der Federzeichnung (datiert und signiert 1677) aus dem sogenannten Wildensteinalbum sehen wir einen anderen Bildausschnitt als im Gemälde (Abb. 16): Die Figurengruppe ist wesentlich nahsichtiger gezeigt und auch die Landschaftselemente sind verändert. Es wird vermutet, dass Lorrain diese Änderungen vornahm, um dem kleinen Format (195 x 283 mm) gerecht zu werden.³¹⁵ Die zweite Zeichnung aus dem *Liber Veritatis*, ebenso signiert und 1677 datiert, widmet sich der Landschaft genauer, zeigt jedoch ebenfalls Unterschiede zum fertigen Gemälde (Abb. 17). So ist die linke Bildhälfte und der Hintergrund anders gestaltet, die Bäume rechts und in der Mitte sind vergrößert.³¹⁶

Die *Taufe des Eunuchen* von Nicolas Bertin, datiert und signiert links unten „Bertin 1718“ befindet sich in der Kirche Saint-Germain-des-Prés in Paris (Abb. 18).³¹⁷ Es handelt sich um ein hochformatiges Gemälde, das nach oben rundbogig geschlossen ist. In einer felsigen, mit

³¹¹ Vgl. Kat. Frankfurt 2012, S. 58.

³¹² Vgl. Kat. Frankfurt 2012, S. 58. Spada bestellte neben der genannten *Landschaft mit Taufe des Kämmerers* ein Pendant (Thema: *Noli me tangere*). Die Komposition ist dabei, ebenso wie die Farbgebung, sehr ähnlich angelegt (Baumgruppen am Rand, eine Baumgruppe im Zentrum).

³¹³ Vgl. Kat. Frankfurt 2012, S. 58.

³¹⁴ Vgl. Kat. München 1983, S. 142-143. Hier wird angesprochen, dass diese Zeichnungen entstanden sein müssten, als Lorrain die Arbeit an der Gemälde-Version bereits begonnen hatte. Dennoch könnten diese Zeichnungen zur Vorbereitung für die Figurengruppe entstanden sein.

³¹⁵ Vgl. Roethlisberger 1968, S. 407.

³¹⁶ Vgl. Roethlisberger 1968, S. 407.

³¹⁷ Vgl. Lefrancois 1981, S. 118.

Palmen bewachsenen Landschaft ist Philippus mit weit ausgebreiteten Armen zu sehen, den Blick zum Himmel gerichtet. Er scheint seine Hand segnend über den Kopf des Kämmerers zu halten, welcher seine Arme vor der Brust verschränkt, demütig zu Boden blickt. Die eigentliche Begießung mit dem Wasser scheint bereits vorüber zu sein. Neben dem Eunuchen liegen sein Mantel und sein Turban auf einem Felsen, am Boden ist außerdem ein Köcher und ein Bogen zu sehen. In dieser rechten Bildzone sind außerdem einige gerüstete Soldaten abgebildet, die sich unterhalten bzw. der Taufe zusehen. Im Mittelgrund des Bildfeldes ist im Zentrum ein Mann auf einem Kamel dargestellt, der einen Sonnenschirm trägt, und links neben ihm sind weitere Diener und Palmen zu sehen, die das Bild zum Rand hin abschließen. Auf der rechten Seite steigen im Hintergrund bewachsene Felsen zum Bildrand hin an, die sich nach hinten immer mehr in atmosphärischem Blau verlieren. Aus diesem Bild spricht wesentlich stärkeres Pathos als bei den Beispielen der Nordniederländer, und es ist festzustellen, dass Bertin im Vergleich zu diesen einige untypische Bildlösungen wählt: So stellt er Philippus mit braunem Bart und somit wesentlich jünger dar, als dies für Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts allgemein üblich ist. Er konzentriert sich auch nicht unmittelbar auf die Taufhandlung, sondern antizipiert mit dem Blick gegen den Himmel bereits die der Taufe folgende Entrückung. Auch kleidet er die Figuren wesentlich antikisierender als zum Beispiel Lastman oder Rembrandt, was vermutlich durch den französischen Klassizismus zu erklären ist. Er könnte sich dabei an Vignon oder Blanchet oder dem Flamen Van Elburcht orientiert haben. Der Pathos im Bild und die Anspielung auf die Verklärung des Eunuchen, könnte durch den katholischen Hintergrund – Bertins Werk entstand ebenfalls als Maibild, jedoch für die Kirche Saint-Germain-de-Pres.

Bei allen Unterschieden lassen sich bei Bertin jedoch Ähnlichkeiten zu Rembrandts Werk finden: Ein Hochformat, der leichte kompositionelle Anstieg nach links oben, der am linken Bildrand mit einer Palme abschließt: All das ist bereits aus Rembrandts frühem Gemälde von 1626 bekannt. Auch die Haltung des Eunuchen mit den über der Brust verschränkten Händen begegnet uns in diesem Bild³¹⁸ – eine Haltung, die Rembrandt selbst vermutlich von Lastman übernommen hat und die bei anderen Malern nur selten zu finden ist.

Im Louvre in Paris befindet sich zudem eine gemalte Skizze für dieses Werk, die einige Unterschiede zum Ölbild in der Kirche zeigt: Einige Figuren wurden verändert, wie der

³¹⁸ Auch die relativ im Bildzentrum positionierte Reitende Figur, die aus dem Bild in Richtung Betrachter blickt begegnet uns bei Rembrandt.

Soldat mit der Axt oder Philippus selbst, der in der Ölskizze tatsächlich Wasser über den Kopf des Eunuch gießt. Zusätzlich ist der Faltenwurf der Kleidung des Philippus beruhigt.³¹⁹

Anhand dieser Darstellungen ist zu bemerken, dass sich die französischen Maler nur wenig an den niederländischen Beispielen der Taufe des Eunuchen orientieren und dass alle hier vorgestellten Beispiele in Zusammenhang mit dem Auftrag der Mission in Verbindung stehen. Es wurden drei Maibilder vorgestellt, die für katholische Kirchen geschaffen wurden, und ein Gemälde mit dazugehörigen Stichen für einen katholischen Auftraggeber – der sich in Punkto Mission verdient gemacht hatte. In Frankreich kann man also keinesfalls davon sprechen, dass dieses Bildthema in enger Verknüpfung zu den Lehren der Reformation stand – ganz im Gegenteil. Hier scheint es vor allem durch die Darstellungen der Apostelgeschichte in den Maibildern zur Verbreitung dieses Themas gekommen sein. Der Künstler, der dieses Thema zuerst für eine Pariser Kirche gestaltete, war jedoch nachweislich an der Kunst Rembrandts interessiert und scheint in seiner Darstellung, wie ausgeführt, zumindest von diesem beeinflusst worden sein. Die Künstler nach ihm konnten sich an seinem Bild orientieren bzw. blickten vielleicht auch nach Italien.

4.4 Die Taufe des Eunuchen im deutschsprachigen Raum

Die Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* im deutschsprachigen Raum zeigen nahezu alle eine relativ starke Abhängigkeit von den niederländischen Darstellungen des 17.

Jahrhunderts, mit denen die Künstler vor allem durch die Druckgrafik, oder aber durch Reisen in die Niederlande in Kontakt kamen.³²⁰

Die Taufe des Eunuchen wurde auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation in Malerei und Grafik umgesetzt. Da es insgesamt nur wenige Darstellungen dieses Themas gibt, sollen für einen besseren Überblick in dieser Arbeit beide Medien berücksichtigt werden. 13 Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* von Künstlern aus den verschiedensten Gebieten des ehemaligen Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation haben sich bis heute

³¹⁹ Vgl. Lefrancois 1981, S. 119. Weshalb Bertin diese Änderungen vornahm, ist nicht bekannt; Lefrancois vermutet jedoch, dass es dem Künstler unlogisch erschien, Philippus in den Himmel blicken zu lassen, während er die Taufe ausführt, da der Diakon ansonsten immer betrachtet was er tut. Mit der Änderung wollte Bertin vielleicht Kritik an diesem Punkt vorbeugen. Die Haltung des Philippus und das religiöse Pathos, das aus dieser spricht, wollte er offenbar nicht aufgeben.

³²⁰ Studiert man die Viten der Meister, stellt man fest, dass für viele jener Künstler tatsächlich Aufenthalte in den Niederlanden nachgewiesen sind.

erhalten. Gemessen an eigenständigen Kompositionen, sinkt die Anzahl jedoch, da es sich in einigen Fällen um Nachstiche oder Kopien handelt.³²¹ Der Zugang zu den niederländischen Vorbildern ist in diesen Darstellungen unterschiedlich: Die Gemälde und Grafiken dienen dem einen Künstler als Inspirationsquelle, während ein anderer Maler sein Vorbild fast eins zu eins übernimmt. Der Künstler mit dem sicherlich größten Einfluss auf die Darstellung der *Taufe des Kämmerer* im deutschsprachigen Raum war zweifelsohne Rembrandt, wie anhand der Beispiele deutlich werden wird. Er ist jedoch nicht der Einzige, der vorbildhaft wirken konnte.

Beschäftigt man sich mit den Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* im deutschsprachigen Raum, hat man mit folgenden Problemen zu kämpfen: Die Werke sind oft weder signiert noch datiert. Das erschwert es, Abhängigkeiten von anderen Künstlern glaubhaft zu argumentieren, und man weiß daher nicht, in welchem Gebiet des Reiches ein Kunstwerk entstanden ist. Weiters fehlt es an Quellen, die Auskunft über die Auftragslage oder sonstige Hintergründe der Bilder liefern könnten. Die Künstler, die *Die Taufe des Eunuchen* umgesetzt haben, sind bis heute in vielen Fällen relativ unbekannt, und ihr Oeuvre ist oft nicht erschlossen. Angesichts dieser Umstände hat sich der Versuch, eine chronologische Entwicklung der Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* in diesem Gebiet aufzuzeigen, nicht als sinnvoll erwiesen. Nicht nur, dass die meisten vorhandenen Werke nicht, oder nur ungenau datiert werden können, lassen sich außerdem keine Zusammenhänge zwischen den einzelnen Darstellungen beobachten – mit Ausnahme der Beispiele von Maulbertsch, Trautmann und Nothnagel. Anders als in den Niederlanden oder auch Frankreich, orientieren sich die „deutschen“ Künstler offensichtlich kaum untereinander, sondern blicken jeder für sich in die Niederlande.³²²

Es erscheint also sinnvoller, nicht zu versuchen, die Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* chronologisch zu untersuchen, sondern sie nach anderen Kriterien, wie etwa der Komposition, zu betrachten. Dabei zeigt sich, dass in erster Linie zwei Bildtypen vorherrschen:

³²¹ Wie später noch genauer ausgeführt werden soll, beziehen sich drei Werke vermutlich auf eine (verlorene) Komposition von Maulbertsch, während eine Darstellung von Adam Bartsch ein Nachstich einer Zeichnung von Dietrich ist. Im Prinzip haben wir es daher mit 11 verschiedenen Kompositionen zu tun.

³²² Ein Grund dafür könnte sein, dass Vorbilder, die aus den Niederlanden stammten, leichter verfügbar waren - schon allein wegen der wesentlich höheren Dichte an Darstellungen des Sujets in dieser Region.

- Nahsichtige Darstellungen mit meist starker Konzentration auf die Hauptfiguren Philippus und den Kämmerer, meist im Hochformat: Dabei ist die Komposition oft ansteigend und orientiert sich an Joris Van Vliets Radierung nach Rembrandt.
- Darstellungen einer größeren Figurengruppe im Querformat: Nicht selten mit einer prominenten Reiterfigur, meist angelehnt an Rembrandts Radierung von 1641.³²³

Bevor auf die oben genannten Werkgruppen eingegangen werden soll, möchte ich das Gemälde *Landschaft mit Taufe des Kämmerers* von Johann Jakob Hartmann vorstellen (Abb. 19), das sich von Typus und Darstellung deutlich von den oben charakterisierten Werkgruppen abhebt. Hartmanns Gemälde ist vermutlich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts oder am Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden. Über dessen Schöpfer existiert eine verhältnismäßig umfangreiche Forschung, wenn auch eine eigentliche Monographie zu diesem Künstler noch fehlt.³²⁴ Hartmann, gegen 1658 in Kuttenberg (Kutná Hora) geboren, war der vermutlich erste böhmische Maler, der sich auf Landschaftsmalerei spezialisiert hatte. Dabei orientierte er sich an flämischen und holländischen Werken des 17. Jahrhunderts. Analogien zu den Niederländern findet man im farbigen Aufbau und der Gestaltung der meist biblischen Staffage-Figuren.³²⁵ In seinem Werk begegnet man häufig dramatisch beleuchteten Waldinterieurs bzw. Waldrandszenen mit Blickschneisen.³²⁶ *Die Landschaft mit der Taufe des Kämmerers*, die sich heute in der Galerie des Stiftes Strahov in Prag befindet, ist weder signiert noch datiert, kann aber aufgrund stilistischer Kriterien Johann Jakob Hartmann

³²³ Wie sich im Weiteren zeigen wird, können diese beiden Gruppen nur als grobe Richtlinien dienen, da sich das ein oder andere Werk zwischen den beiden bewegt.

³²⁴ Hartmann wird z. B. genauer erwähnt in: Neumann 1969, Kat. Braunschweig 1997.

³²⁵ Als Vorbilder Hartmanns lassen sich zum Beispiel Jan Brueghel d. Ä., Gillis van Coninxloo oder Maler des sog. Frankenthaler Künstlerkreises festmachen. Vgl. Seifertová 1997, S. 27.

³²⁶ Vgl. De Gruyter 2011, Bd. 69, S. 491. Hartmann stammt aus einer böhmischen Malerfamilie. Seine künstlerischen Anfänge liegen im Dunkeln. Es ist dokumentiert, dass er 1687 auf Wanderschaft ging, wohin ihn dieser Weg führte, ist allerdings nicht gesichert. Er stand vermutlich einige Zeit im Dienst des Grafen von Mansfeld (1700) und ist 1702, durch den Taufeintrag einer Tochter, in Prag nachgewiesen. 1716 erhielt Hartmann das Bürgerrecht der Prager Altstadt. Abgesehen von der bereits erwähnten Tochter hatte Hartmann Söhne, die in seiner Werkstatt arbeiteten, und deren Werk nur schwer von dem des Vaters zu trennen ist. Dieser Umstand erschwerte die künstlerische Einordnung Hartmanns, zudem verzichtete er meist darauf seine Werke zu signieren und datieren. Es ist allein durch den Verzicht auf Signaturen deutlich, dass Hartmann und seine Söhne ihre Werke als Produkte einer Werkstatt sahen, und ihren jeweiligen individuellen Beiträgen keine große Bedeutung beimaßen. Von Hartmanns Söhnen ist heute Franz Anton Hartmann am besten erfasst. Vgl. Seifertová 1997, S. 26.

zugeschrieben werden.³²⁷ Diese Darstellung der *Taufe des Eunuchen* steht in der Tradition jener Landschaftsdarstellungen, die, entsprechend der kunsttheoretischen Ansichten Van Manders, durch biblische Historien bereichert wurden.³²⁸ Wie bereits erwähnt, zählte die *Taufe des Eunuchen* zu den fünf beliebtesten Staffage-Szenen in der Niederländischen Landschaftsmalerei.³²⁹ Hartmann, der sich stark an niederländischen Landschaftsdarstellungen orientierte, wählte die *Taufe des Eunuchen* möglicherweise aufgrund ihrer Häufigkeit in seinen Vorbildern. Direkte Analogien in der Gestaltung der Taufszene im Bild sind kaum festzustellen. Zwar stellt Hartmann seine Figurenhauptgruppe in der Tradition von Lastman, Rembrandt oder Bramer dar, es erscheint mir jedoch unwahrscheinlich, dass Hartmann das Motiv gezielt von diesen Künstlern übernahm. Er muss mit dieser Art der Staffage vielmehr in zahlreichen niederländischen Landschaftsdarstellungen konfrontiert gewesen sein, da sich bei diesem Thema eine Figurenhauptgruppe aus Philippus, dem Kämmerer und einigen Assistenzfiguren gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Typus in der niederländischen Landschaftsdarstellung entwickelt zu haben scheint.³³⁰ Selbst wenn Hartmann nie in den Niederlanden gewesen ist, kannte er mit Sicherheit derartige Arbeiten, zumal um die Jahrhundertwende einige niederländische Landschaftsmaler in Prag dokumentiert sind.³³¹

³²⁷ Information per Email von Mgr. Marcela Vondrácková, Ph.D. Kuratorin der Sammlung Alter Meister, National Galerie Prag am 28. Juni 2012. Das Stift Strahov liegt ganz in der Nähe der Prager Burg, seine Wurzeln gehen bis 1182 n. Chr. zurück. Es handelt sich um eine Klostergründung der Prämonstratenser. Der Prämonstratenser-Orden wurde 1120 n. Chr. von Norbert von Xanten gegründet, einem Wanderprediger, der eine besonders strenge Einhaltung der Augustinerregel propagierte. Der Orden erhielt seinen Namen nach der ersten Niederlassung des Heiligen, Prémonstré in Frankreich. Vgl. Crusius 2003, S. 11-13. Zu genaueren Geschichte des Stift Strahov siehe: Dolista 2003, S. 617-650.

³²⁸ Bonebakker 1998, S. 24. Dies ist nicht die einzige Anregung Van Manders, die Hartmann aufgreift. Sein gesamtes Werk lehnt sich eng an den Gestaltungsprinzipien des Niederländers an. Van Mander forderte von den Landschaftsmalern unter anderem: ein komponiertes Ganzes, den Einsatz von dem Künstler bekannten Motiven, das Studium der Natur, ein Terrain, das in die Tiefe fließt, und einen Vordergrund, der von Bäumen „beschwert“ werden soll. Die Atmosphäre muss außerdem wiedergegeben werden, die Perspektive stimmen und der Himmel sollte nie ohne Wolken gemalt werden. Vgl. auch: Seifertová 1997, S. 27.

³²⁹ Vgl. Kapitel: Die Taufe des Eunuchen in den Niederlanden, S. 32 dieser Arbeit. Bzw. Bonebakker 1998, S. 23.

³³⁰ Vergleichbar wären zum Beispiel David Vinckboons, *Landschaft mit der Taufe des Eunuchen durch Philippus* (ca. 1610, Eremitage St. Petersburg), Jakob de Wet, *Flusslandschaft mit Taufe des Kämmerers*, (ca. 1645, aktueller Standort unbekannt) oder *Die Taufe des Mohrenkämmerers* von Gillis d'Hondecoeter (ca. 1700, Haus Rockox, Antwerpen).

³³¹ Vgl. Seifertová 1997, S. 14.

Von Format und Ausführung, fällt Hartmanns *Landschaft mit der Taufe des Eunuchen* in die Kategorie der Kabinettbilder.³³² Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Michael Leopold Willmann, dessen Werke in Prag ebenso bekannt und beliebt waren, orientierte sich Hartmann generell nicht an manieristischen Vorbildern, sondern griff, was sich an der *Landschaft mit Taufe des Eunuchen* zeigt, auf niederländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts zurück.³³³

4. 4. 1 Nahsichtige Darstellungen, Hochformate

Widmen wir uns nun der weiter oben vorgestellten Gruppe der Darstellung der *Taufe des Eunuchen* im Hochformat mit nahsichtig gezeigten Figuren. Das erste Beispiel, das behandelt werden soll, ist die vermutlich älteste Darstellung dieses Sujets im deutschsprachigen Raum. Gemalt wurde dieses Bild von Wolfgang Heimbach (ca. 1613 - ca. 1678), genannt „der Stumme von Ovelgönne“.³³⁴ Der Künstler interessierte sich besonders für Gesellschaftsmalerei und nahm auf einer Hollandreise viele Einflüsse auf, die sein Werk im

³³² Kabinettbilder waren in der Regel eher klein und daher leichter zu transportieren. Sie hatten den Ruf exklusiv zu sein, da man annahm, kleinere Bilder seien schwieriger zu kopieren. Oft waren sie in Öl auf Kupfer ausgeführt, eine Technik, die spätestens durch Elsheimer Verbreitung fand. Sie war wegen ihrer besonderen Leuchtkraft beliebt. Dass Hartmanns Kabinettbilder geschätzt wurden, zeigt sich darin, dass in nahezu jeder wichtigen Prager Sammlung Werke aus seiner Werkstatt zu finden sind. Die wichtigsten Prager Sammlungen um 1700 sind die Sammlung Czernin, mit Werken von Giorgione, Tizian, Rubens, Paul Bril, Brueghel, Skreta und anderen; die Sammlung Karl I. von Kolowrat und dessen Nachfolger und die Sammlung Nostitz. Vgl. Seifertová 1997, S. 9. Bzw. 16-17.

³³³ Seifertová 1997, S. 26. Laut Hana Seifertová wird immer wieder davon berichtet, Hartmann könnte sich auf Anraten von Johann Rudolf Bys, einem der bedeutendsten Prager Kabinettmaler, in diese Richtung orientiert haben (Neumann 1969, S. 181.); ein Kontakt zwischen den beiden Malern konnte bisher aber nicht belegt werden. Zu Bys siehe Kat. Seifertová 1997, S. 17-25.

³³⁴ Vgl. Göttsche 1935, S. 13. Die einzige zeitgenössische Quelle zu Wolfgang Heimbach ist die Oldenburger Chronik von Johann Just Winkelmann (1721). Man nimmt an, dass Heimbach gegen 1613 in Ovelgönne geboren wurde, einem Dorf im Norden der Hauptstadt Oldenburg. Das genaue Geburtsjahr ist wegen fehlender Urkunden bisher nicht festzustellen. Ebenso ist unklar, wo Heimbach, der Sohn eines gräflichen Kornschreibers, sein Malerhandwerk lernte. Aus der Oldenburger Chronik ist zu entnehmen, dass Heimbach taubstumm war und Reisen nach Italien und in die Niederlande unternommen hat. Letztere soll anschließend an seine Ausbildung stattgefunden haben, Göttsche nimmt als Datum dafür etwa 1630 an. Heimbach hielt sich außerdem einige Zeit in Bremen und Kopenhagen auf. Er hatte einige namhafte Auftraggeber: So wurde er 1653 Hofmaler in Kopenhagen, ein Posten, den er vermutlich 9 Jahre bekleidete. Göttsche vermutet, dass Heimbach seine Reisen weniger wegen Reise- oder Abenteuerlust unternahm, sondern aus wirtschaftlicher Notwendigkeit. Vgl. Göttsche 1935, S. 13-20. und De Gruyter 2011, Bd. 71, S. 173.

weiteren Laufe seines Lebens prägen sollten.³³⁵ Über die Umstände der Entstehung seiner *Taufe des Eunuchen* ist nichts bekannt, und auch das Gemälde selbst ist uns heute nur noch durch ein Schabkunstblatt von Michilis, das sich im Kupferstichkabinett Berlin befinden soll, bekannt (Abb. 20).³³⁶ Durch dieses druckgrafische Werk ist uns jedoch die Komposition des Gemäldes überliefert, und auch der Einsatz des Lichts scheint treffend wiedergegeben worden zu sein. Der Bildaufbau zeigt große Ähnlichkeit zu einer Darstellung desselben Themas von Leonaert Bramer, was eine Orientierungshilfe in punkto Datierung ist: Eine Entstehungszeit vor Bramers Version ist wohl auszuschließen. Die Annahme Gertrud Göttches, dass das Gemälde von Heimbach frühestens während dessen Aufenthalt in den Niederlanden (etwa 1630) entstanden ist, erscheint schlüssig.³³⁷ Stellen wir dieses Bild der *Taufe des Eunuchen* von Bramer gegenüber (Abb. 21), sieht man deutliche Parallelen: Das Seitenverhältnis des Bildfeldes ist ausgesprochen ähnlich. Im Bild selbst finden wir eine vergleichbare Anzahl an Personen: Zwei stehende Diener – der hintere ist dabei kaum zu erkennen – und in der anderen Bildhälfte Philippus, der die Taufe ausführt. In der Mitte, in gebückter Haltung bzw. kniend, der Eunuch. Hinter diesem sieht man außerdem das Gesicht eines Knaben. Auch wenn es einige Unterschiede bei den einzelnen Figuren gibt – es sei auf die Gestik des Philippus verwiesen, den Knaben ohne Turban und die leicht unterschiedliche Positionierung

³³⁵ Vgl. Göttche 1935, S. 10. Eine weitere Reise nach Italien führte zu keinen wesentlichen Veränderungen der Arbeit Heimbachs. Gertrud Göttche schreibt zudem über das Spätwerk des Künstlers während seines Aufenthaltes in Kopenhagen: „(in seiner Kunst, Anm.) waltet unverändert Erinnerung, doch langsam und leise wird sie umspinnen von dem Schleier der eigenen Art, die sich in seinen letzten Bildern deutlich zeigt“ (Zitat Ende).

³³⁶ Vgl. Göttche 1935, S. 50. Ich konnte außer Göttche keine weitere Literatur auffinden, in der dieses Schabkunstblatt erwähnt oder abgebildet wird. Die Autorin liefert keine genaueren Angaben zur Identität des Grafikers, er wird zudem nicht in gängigen Künstlerlexika (Thieme-Becker, *The Dictionary of Art*) geführt. Göttche erwähnt jedoch ein zweites Exemplar des Schabkunstblattes im ehemaligen Heimatmuseum (heute Stadtmuseum) Oldenburg. Jenes Exemplar in Oldenburg wird jedoch seit den 1960iger Jahren nicht mehr im Bestandsverzeichnis des Museums geführt und muss daher als verschollen gelten. Freundliche Mitteilung von Dr. Andreas von Seggern, per Mail am 18. 2. 2013. Das Blatt selbst soll eine Inschrift aufweisen, die angibt, dass es nach einem Original-Gemälde von Wolfgang Heimbach entstanden ist. Es ist außerdem mit „Michilis f.“ signiert. Vgl. Göttche 1935, S. 50, 77.

³³⁷ Die Vorlage für Heimbachs *Taufe des Eunuchen* wird Leonaert Bramer zugeschrieben, sie ist weder signiert noch datiert. Stimmt diese Zuschreibung, die Heinrich Wichmann (1923) publizierte, müsste Heimbachs Werk danach entstanden sein. Die Werke Bramers waren in Kreisen der Gesellschaftsmaler bekannt, wie ein Inventareintrag des Malers Pieter Codde vom 5. Februar 1636 beweist: Er führt eine *Taufe des Mohrenkammerers* von Leonaert Bramer an. Vgl. Göttche 1935, S. 50. bzw. Wichmann 1923, S. 131, Nr. 164. Dieses, im Inventar Pieter Coddes genannte Bild, stimmt jedoch nicht mit jener Version *der Taufe des Eunuchen* überein, die Heimbach aufgegriffen haben soll, denn dieses Werk ist in Wichmanns Katalog unter Nr. 162. angeführt. Vgl. Wichmann 1923, S. 131.

des Eunuchen und der stehenden Diener – ist die Komposition insgesamt nahezu ident. Die Horizontebene stimmt annähernd überein, die Figuren sind eng und kreisförmig gruppiert. Beide Bilder haben aufgrund der aufrechten Dienerfiguren eine dominante senkrechte Achse in einer Bildhälfte, die mittels Lichtregie ausgeglichen wird. In beiden Bildern ist die Zone hinter Philippus heller gestaltet, und ein Lichtstrahl fällt auf den Rücken des Eunuchen. Wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Heimbachs Werk im Gegensatz zum Schabkunstblatt auch seitenrichtig zu Bramer gewesen sein dürfte, wird die Ähnlichkeit noch eindeutiger. Weshalb sich Heimbach dieses Themas annahm, liegt leider ebenso im Dunklen wie die Entstehungszeit des Bildes. Stimmt die These Gertrud Göttches, dass Heimbach die Bildvorlage für das Schabkunstblatt während seines Aufenthaltes in den Niederlanden gemalt haben könnte, wäre es selbstverständlich möglich, dass das Bildthema aufgrund des dort vorhandenen Interesses an diesem Sujet gewählt wurde.³³⁸

Von Heimbach, dem norddeutschen Maler, führt uns diese Untersuchung der *Taufe des Eunuchen* in den Süden des Reichsverbandes – nach Kärnten. Die Darstellung der *Taufe des Eunuchen* in Stift St. Paul im Lavanttal stammt von Christoph Krafft (Abb. 22), einem Zeitgenossen Wolfgang Heimbachs.³³⁹ Das genaue Geburtsdatum des Malers ist nicht bekannt. Es wird davon ausgegangen, dass Krafft mit „Christophe Crafft“ identisch ist, einem Künstler der 1631 und 1636 für Schloss Cadillac bei Bordeaux tätig gewesen ist.³⁴⁰ Kraffts Wirkungskreis beschränkt sich, von Bordeaux abgesehen, eher auf den süddeutschen Raum; es sind Aufträge im Schwarzwald (1650), Gmünd (1659) oder Oberndorf (1661) bekannt.³⁴¹ Der Maler scheint auf Altarbilder und sonstige Klosterausstattung spezialisiert gewesen zu sein, ansonsten ist über ihn bisher nichts bekannt.³⁴² Kraffts *Taufe des Eunuchen* müsste gegen 1650 entstanden zu sein und ist heute Bestandteil der Kunstsammlung des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal.³⁴³ In dieser Sammlung befinden sich noch fünf

³³⁸ Vgl. Göttche 1935, S. 50.

³³⁹ Vgl. Heinz 1969, S. 295.

³⁴⁰ Thieme-Becker, Bd. 21, S. 386. Aufgrund seines Engagements in Bordeaux tendiere ich dazu, ein Geburtsjahr um 1610 anzunehmen. Gemessen an der bereits beschriebenen üblichen Lehrzeit, könnte Krafft allerfrühestens mit 15 Jahren die Lehre bei seinem Meister abgeschlossen und sich danach auf Wanderschaft begeben haben. In diesem Falle wäre er gegen 1616 geboren. Es erscheint mir jedoch wahrscheinlicher, dass er bei seiner Arbeit in Schloss Cadillac schon ein wenig erfahrener gewesen ist.

³⁴¹ Thieme-Becker, Bd. 21, S. 386.

³⁴² Ebenda.

³⁴³ Vgl. Heinz 1969, S. 295. Das Gemälde ist nicht datiert. Aufgrund der Provenienz des kann man jedoch ein ungefähres Entstehungsdatum annehmen: Da dieses Werk ursprünglich für das Benediktinerstift St. Blasien im Schwarzwald entstanden und für Krafft ein Aufenthalt in

weitere Gemälde, die aufgrund von stilistischen Kriterien Krafft zugeschrieben werden können.³⁴⁴ Aus ihnen wird ersichtlich, dass der Maler häufig auf Nachstiche Bezug genommen hat, vor allem Analogien zu dem Werk Rubens sind mehrfach anzutreffen. Kraffts Malweise gleicht jener des flämischen Meisters jedoch nicht; in diesem Punkt lässt sich, so Heinz, eher ein Einfluss Joseph Mathias Kagers beobachten.³⁴⁵ Die Bilder Kraffts stammen ursprünglich aus dem Benediktinerkloster St. Blasien und wurden in der Folge der Säkularisierung dieses Klosters (1806) nach Kärnten gebracht.³⁴⁶ Der ursprüngliche Gemäldeschatz St. Pauls ist großteils nicht mehr vorhanden, sodass sich der Bestand heute aus unterschiedlichen Regionen zusammensetzt. Neben vielen Bildern aus St. Blasien stammt ein anderer Teil der heutigen Sammlung aus dem aufgehobenen Kollegiatstift Spital am Pyhrn.³⁴⁷

Kraffts *Taufe des Eunuchen* entspricht dem Typus, mehrere Momente der Geschichte in einem Bild festzuhalten, den wir zum Beispiel aus den bereits besprochenen Werken Heemskercks (Abb. 3) oder von Hansje van Elburg (Abb. 4) kennen. Gegenüber diesen beiden Beispielen erscheint Kraffts Werk jedoch relativ beruhigt, nur wenige Elemente lassen Pathos erkennen.³⁴⁸ Diese Ruhe, die gerade von den beiden Hauptfiguren ausgeht, ist in einem, offensichtlich unter dem Einfluss flämischer Barockkunst stehenden Gemälde doch

dieser Region mit 1650 nachgewiesen ist, ist eine Entstehungszeit des Bildes um die Jahrhundertmitte wahrscheinlich. Den zweiten Anhaltspunkt für ein Entstehungsdatum des Werkes liefert die Amtszeit des Auftraggebers, Abt Franz I. (Amtszeit 1638 bis 1664) Vgl. Fußnote 346.

³⁴⁴ Vgl. Heinz 1969, S. 295. Die weiteren Gemälde von Krafft in St. Paul sind: *Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, Kreuztragung, Beweinung Christi, Grablegung Christi, und eine weitere Kreuztragung nach Rubens*. Der Großteil dieser Gemälde trägt das Wappen von Franz I. von St. Blasien. Vgl. Heinz 1969, S. 295.

³⁴⁵ Heinz 1969, S. 295. Meine Recherchen zu dem bei Heinz genannten Künstler Joseph Mathias Kager haben zu keinem Ergebnis geführt. Der Künstler scheint weder in Künstlerlexika noch im Internet auf. Es ist davon auszugehen, dass es sich um eine Verwechslung mit dem süddeutschen Maler Johann Mathias Kager (1575-1634) handelt.

³⁴⁶ Vgl. Günther Heinz in: Ginhart 1969, S. 287. St. Blasien war ein Benediktinerkloster im Schwarzwald; dessen Anfänge ins 8. Jh. zurückreichen sollen. Die heutige Stadt St. Blasien in Baden-Württemberg hat ihre Ursprünge in diesem Kloster. Nach der Säkularisierung (1806/07) übersiedelten die letzten Mönche via Spital am Pyhrn in Oberösterreich nach Stift St. Paul im Lavanttal. Mit sich brachten sie die verbliebenen Kunstschatze des Klosters und die sterblichen Überreste mehrerer in St. Blasien begrabener Habsburger. Das Kloster soll von der Reformation relativ unberührt geblieben sein. Franz der I. Chullot aus Ensisheim, der Auftraggeber Kraffts, war von 1638 bis 1664 Abt von St. Blasien. (Vgl. Schnell/Mai 1977, S. 2-4. Bzw. 16. und 20.)

³⁴⁷ Vgl. Günther Heinz in: Ginhart 1969, S. 287.

³⁴⁸ So lässt jene Figur, die im Mittelgrund kniet und ihre Hände zum Himmel erhebt am deutlichsten heftigere Gefühlsregung erkennen. Für eine gewisse Dynamik sorgt auch der verkürzt gezeigte Engel über dem Haupt des Philippus.

etwas überraschend. Sie ist bei näherer Betrachtung dadurch zu erklären, dass hier offenbar auch ein holländisches Vorbild herangezogen wurde: jene Komposition Rembrandts, die durch eine Radierung van Vliets Verbreitung fand. (Abb. 8) Die Figur des Kämmerers ist eine exakte, wenn auch seitenverkehrte Übernahme.³⁴⁹ Auch die Darstellung des Philippus ist teilweise vergleichbar, auch wenn Krafft eine zum Himmel verweisende Geste integriert. Derartige finden wir z.B. auch bei Bramer (Abb. 21) oder Abraham Bloemaert (Abb. 11).³⁵⁰ Die Darstellung zeigt auch in der Komposition eine gewisse Anlehnung an das durch Joris van Vliet überlieferte Rembrandt-Gemälde. Neben dem Hochformat zeigen beide Beispiele einen nach rechts oben ansteigenden Bildaufbau. Es ist auffällig, dass viele jener Künstler, die sich von Van Vliets Stich inspirieren ließen, diese ansteigende Komposition mitübernommen haben.³⁵¹

Der einzige Künstler im deutschsprachigen Raum, der das Thema „*Die Taufe des Eunuchen*“ mehrmals umgesetzt hat, ist Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt „Dietricy“. Bei Dietrich haben wir es mit einer weniger „wörtlichen“ Niederlande-Nachahmung zu tun als bei den bisher gesehenen Künstlern. Dietrich, geboren 1712 in Weimar, gestorben 1774 in Dresden, war zu Lebzeiten ein äußerst gefragter Künstler. Er war Hofmaler bei August dem Starken und dessen Sohn und Erben August II.³⁵² Ab 1776 war er Professor der Dresdner Akademie. Seine Beliebtheit gründet vor allem auf seine Fähigkeit, im Sinne aller Schulen seiner Zeit – je nach Bedarf – schaffen zu können, ohne dabei seine persönlichen Eigenheiten zu verlieren.³⁵³ Dietrich gilt als das Paradebeispiel eines Eklektikers, was ihn einige Zeit für die Forschung uninteressant erscheinen ließ. Sein Können wurde ihm immer wieder abgesprochen, unter dem Vorwurf zu wenig eigenständig zu sein. Die jüngere Wissenschaft

³⁴⁹ Man beachte die Haltung, die Kleidung, den Faltenwurf und auch die Licht/ Schatten Zonen an der Figur des Eunuchen. Die einzige Änderung, die Krafft vorgenommen hat, ist, das Gesicht etwas mehr ins Profil zu rücken und es dadurch sichtbarer zu machen.

³⁵⁰ Abraham Bloemaert wird heute ein Gemälde entsprechenden Inhalts aus der Gertrudiskapelle in Utrecht zugeschrieben, das mit Sicherheit aus katholischem Kontext stammt. Vgl. Bonebakker 1998, S. 90. Das Gemälde wird auf etwa 1620 datiert, eine Abbildung findet sich in: Massing 2011, S. 290, Nr. 195.

³⁵¹ Siehe die Beispiele: Krafft, Dietrich 1732, Maulbertsch.

³⁵² Vgl. Saur Lexikon 2000, Bd. 27, S. 297-298. Friedrich August I. von Sachsen, genannt „der Starke“, war Kurfürst von Sachsen. Außerdem hatte er ab 1697 die Position als König von Ungarn und Großfürst von Litauen inne (als „August II.“). Er ließ Dresden aufwändig ausbauen und beschäftigte viele Künstler an seinem Hof. Sein Sohn August II. (als König von Polen August III.), geb. 1696, folgte ihm als Kurfürst nach. Eines der Kinder von August II. war der bereits erwähnte Albert von Sachsen-Teschen. Vgl. Benedikt 2008, S. 35.

³⁵³ Zum Leben Dietrichs Vgl. Saur Lexikon 2000, Bd. 27, S. 297-298.

zeigt jedoch zunehmend Interesse, und inzwischen existiert auch die erste Monographie zu Dietrich.³⁵⁴

Dietrich bevorzugte als Vorbilder italienisierende Niederländer und niederländische Kleinmeister, aber auch der Italiener Salvator Rosa oder Peter Paul Rubens prägten ihn. Er ist außerdem ein exzellentes Beispiel für Rembrandt-Nachahmung in Deutschland.³⁵⁵ Diese Nähe zu Rembrandt ist vermutlich der Grund dafür, dass Dietrich von der Kunstgeschichte bei allem Desinteresse bisher nicht komplett ignoriert werden konnte – zumindest im Zusammenhang mit Rembrandt fand eine Auseinandersetzung mit diesem Künstler statt.³⁵⁶ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass der Stil Dietrichs, bei aller Nachahmung sehr persönlich war, er hatte einen eigenen Strich und Pinselduktus. Seine Werke waren als „Dietrich“ zu erkennen.³⁵⁷

Die Albertina Wien ist im Besitz zweier Zeichnungen von Dietrich, auf denen die *Taufe des Eunuchen* dargestellt ist. Eine davon fällt in die Gruppe der Hochformate, mit relativ nahsichtigen Hauptfiguren, und ist zusätzlich kompositorisch an Van Vliet, nach Rembrandt, angelehnt (Horizonthöhe, Begrenzung des linken Bildrandes). Die Zeichnung wird um 1732 datiert, das Blatt ist unsigniert, jedoch durch zwei ältere Aufschriften als „Dietrich“ gekennzeichnet (Abb. 23).³⁵⁸ Der Zeichenstil lässt diese Zuschreibung glaubhaft erscheinen.³⁵⁹ Es handelt sich um eine lockere Pinselzeichnung, die sich an Rembrandt orientiert, die Vorlage aber sehr frei umsetzt. Die Gestik des Philippus ist wesentlich lebendiger als man sie von Rembrandt oder anderen Holländern kennt. Im Vordergrund sind ausschließlich Philippus und der Eunuch zu sehen, hinter ihnen finden wir angedeutet weitere

³⁵⁴ Schniewind Michel 2012.

³⁵⁵ Vgl. Keller 1971, S. 7-46.

³⁵⁶ Vgl. Keller 1971, S. 7-46.

³⁵⁷ Vgl. Keller 1971, S. 8. Bzw. Schniewind Michel 2012, S. 11.

³⁵⁸ Vgl. Datenbank Albertina Wien, 9. 10. 2012. Der Vergleich mit Van Vliets Radierung geht auf Otto Benesch 1925 zurück. Ebenda.

³⁵⁹ Dietrichs Feder- und Pinselzeichnungen zeichnen sich durch eine spontan erscheinende Linienführung und geschicktem Umgang mit Lavierungen aus. Häufig kombiniert er sehr feine Linien und eine exakte Ausführung der Hauptfiguren, mit flott gesetzten Strichen bei der Darstellung von Pflanzen, Wolken oder Felsen. Es ist zudem typisch für Dietrich, dass manche Passagen des Bildes nur zart angedeutet werden, während an anderen Stellen ausgesprochen dunkle Töne auftauchen. Auch wenn in dieser Darstellung der *Taufe des Eunuchen* auf die feine Lavierung verzichtet wurde, kommen die wesentlichen Charakteristika von Dietrichs Zeichnungen zum Ausdruck, was im Vergleich mit der später vorgestellten weiteren Version der *Taufe des Eunuchen* deutlich wird. Andere Beispiele für den Zeichenstil des Künstlers wären z.B. die signierten und datierten Werke: *Die Studierenden der Kunst* (1734, Albertina Wien) oder *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1754, Musée du Louvre, Paris). Diese, und weitere Werke von Dietrich, sind in Schniewind Michel 2012 abgedruckt, siehe besonders: S. 42 und 124.

Figuren, sowie den Wagen des Kämmerers. Auch in diesem Bild lässt sich ein leichter Anstieg des Terrains erkennen.

Eine ähnliche Art des Bildaufbaus zeigt sich auch in den nächsten drei Beispielen, die behandelt werden sollen: Sie nehmen in dieser Untersuchung der *Taufe des Eunuchen* eine gewisse Sonderstellung ein: Zwar haben auch sie Rembrandt-, und somit Niederlande- Bezug, es handelt sich jedoch um die einzigen Darstellungen im deutschsprachigen Raum, die in engem Zusammenhang zueinander stehen. Den Bezugspunkt für alle drei Werke gab möglicherweise ein Gemälde des Künstlers Franz Anton Maulbertsch, das uns heute nicht mehr erhalten ist. Darauf deutet eine themengleiche Radierung von Johann Benjamin Nothnagel hin, auf der vermerkt sein soll, es würde sich um eine Arbeit nach Maulbertsch handeln.³⁶⁰ Neben dieser Radierung ist die Komposition auch durch eine Ölskizze in St. Petersburg, die meist Maulbertsch zugesprochen wird, sowie durch eine Kopie bekannt, die sich heute in Schloß Wilanów (Warschau) befindet.³⁶¹ Die Ölskizze aus St. Petersburg wird ca.1752 datiert (Abb. 24);³⁶² in der Literatur wird mehrmals darauf hingewiesen, dass sich diese Komposition auf ein (verschollenes) Werk Rembrandts, oder seiner Schule bezieht.³⁶³ Betrachtet man die erhaltenen Darstellungen der Taufe des Eunuchen von Rembrandt, weist am ehesten die durch Van Vliet überlieferte Komposition Verwandtschaft zu den Darstellungen in St. Petersburg, Warschau bzw. der Radierung Nothnagels auf.³⁶⁴ Die Ähnlichkeiten halten sich, abgesehen von der ansteigenden Komposition und dem Hochformat, allerdings in Grenzen. Ich konnte auch keine besonders große Nähe zu anderen

³⁶⁰ Vgl. Gwinner 1862, S. 357, Nr. 5. Bzw. Garas 1960, S. 12. Die Behauptung, dass Nothnagels Komposition auf Maulbertsch basiert, geht auf Füssli (1809) zurück. Vgl. Kat. Langenarge 1996, S. 352-352. Auch Bettina Hausler folgt dieser Darstellung wenn sie schreibt: „Nothnagel scheint 1772 an Maulbertsch herangetreten zu sein und ihn um eine malerische Vorlage für eine Druckgrafik in Rembrandts Manier“ gebeten zu haben.“ Zitiert nach Hausler 2002, S. 198.

³⁶¹ Die spätere Literatur folgt dieser Zuschreibung weitgehend. Vgl. z.B. Garas 1960, S. 12. Monika Dachs meldet in ihrer Habilitationsschrift über Maulbertsch und seine Werkstatt allerdings Zweifel an dieser Zuschreibung an. Vgl. Dachs 2003, S. 223, 314. Bzw. S. 360.

³⁶² Vgl. Dachs 2003, S. 360. Die Maulbertsch-Literatur sieht das Gemälde meist als Pendant zu einer Judith-Darstellung im Moskauer Puschkina Museum, die dieselbe Provenienz (Fürst Jusupow) aufweist. Auch das Format stimmt fast überein. Vgl. Garas 1960, S. 12. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass ein annähernd gleiches Format allein nicht Beweis für eine Paarbeziehung sein muss. Wie Monika Dachs feststellte, könnte es auch ein allgemein beliebtes Format gewesen sein, oder der Sammler habe zwei Bilder nach seinem Geschmack oder wegen des ähnlichen Formates, aber ohne Zusammenhang, ausgewählt. Vgl. Dachs 2003, S. 222.

³⁶³ Vgl. Garas 1960, S. 12. Kat. Langenarge 1996, S. 352-353. bzw. Dachs 2003, S. 223.

³⁶⁴ Vgl. Garas 1960, S. 12.

niederländischen, französischen oder italienischen Künstlern, die sich dieses Themas angenommen haben, feststellen.³⁶⁵

Untersucht man die einzelnen Werke dieser Gruppe genauer, stellt man fest, dass nicht nur die Zusammenhänge untereinander, sondern auch deren Autorschaft nicht immer gesichert ist: Das Gemälde in Warschau wird heute meist Johann Georg Trautmann (1713-1769)³⁶⁶ zugeschrieben (Abb. 25), was allerdings nicht unumstritten ist.³⁶⁷ Das Werk galt in den 1930er Jahren aufgrund der Übereinstimmung zur St. Petersburger Ölskizze als Werk Maulbertschs, wird seit Bushart 1963 jedoch Trautmann zugeschrieben.³⁶⁸ Bushart datiert das Gemälde auf etwa 1760.³⁶⁹ Es stimmt in vielerlei Hinsicht mit der Ölskizze aus St. Petersburg überein, zeigt jedoch einen etwas größeren Bildausschnitt. Das Werk befand sich bis zu seiner Versteigerung 1779 im Besitz Johann Benjamin Nothnagels in Frankfurt. Hier schließt sich der Kreis, denn von Nothnagel stammt die bereits genannte Radierung die nach einer (verlorenen?) Komposition Maulbertschs entstanden sein soll.³⁷⁰

³⁶⁵ Abgesehen von der Kleidung und motivischen Details (das abgelegte Schwert und der Turban am Ufer, ein assistierender Diener, Zuseher vom Wagen aus).

³⁶⁶ Trautmann war ein Frankfurter Künstler. Über Reisen außerhalb Deutschlands ist nichts bekannt. Er war einige Zeit als Hofkünstler in Mannheim verpflichtet, malte ansonsten aber meist für den freien Kunstmarkt in Frankfurt. Er gilt als Eklektiker im Sinne Dietrichs, den er auch als Vorbild erachtete. In seinem Besitz befanden sich viele Stiche nach bekannten Kunstwerken. Zu seinen Vorbildern gehörten neben der niederländischen Malerei (Rembrandt, Rubens, Teniers, die niederländischen Caravaggisten) Dietrich und möglicherweise auch J. Zick. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 33, S. 355-356. Sowie: Kölsch 1999, S. 12-39.

³⁶⁷ Gerhard Kölsch stuft dieses Bild in seiner Monographie von 1999 ebenso als Trautmann ein. Antoni Ziemia, der Kölsch 1991 brieflich Informationen zur *Taufe des Kämmerers* in Warschau übermittelte, deutet jedoch Zweifel an dieser Zuschreibung an. Antoni Ziemia (Kurator mittelalterliche und Früh- Neuzeitliche Kunst Nationalmuseum Warschau und Wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Warschau) teilte mir, anlässlich meiner Anfrage nach dem aktuellen Standort des Werkes, per Email am 8. 10. 2012. mit: (Zitat), „das Gemälde mit der *Taufe des Kämmerers*, dem Trautmann (m. E. falsch) zugeschrieben, war lange Zeit dauerhafte Leihgabe des Schlosses Wilanów bei uns, am Nationalmuseum.“

³⁶⁸ Vgl. Kölsch 1999, S. 73. und 310. Das Inventar von Schloss Wilanów listet das Bild hingegen bis heute als Werk Maulbertsch und datiert es daher auf um 1750. Freundliche Mitteilung per Email von Magdalena Kulpa, Abteilung für Dokumentation, Museum Schloß Wilanów, am 10. 10. 2012.

³⁶⁹ Bushart argumentiert diese Datierung mit der Tatsache, dass ungefähr zeitgleich auch bei Januarius Zick und Maulbertsch eine Rückbesinnung auf „hochbarocke, klare und gut komponierte Bildmuster“ stattfindet – was er für Trautmann auch annimmt. Kölsch hält diese Datierung für bedingt überzeugend, da Bushart die Hinweise ignoriert, dass Trautmann gleichzeitig in vielen verschiedenen „Manieren“ arbeitete. Eine Datierung, die ausschließlich auf einer Stilanalyse aufbaut, führt offenbar zu keiner befriedigenden Lösung. Vgl. Kölsch 1999, S.73-75.

³⁷⁰ Johann Andreas Benjamin Nothnagel war ein 1729 in Buch (Sachsen-Coburg) geborener Maler und Radierer. Seit 1747 muss er sich in Frankfurt aufgehalten haben; er wird als

Ein Abzug der Radierung Nothnagels, deren Entstehungszeit auf etwa 1772 geschätzt wird, befindet sich heute in der Albertina Wien (Abb. 26).³⁷¹ Auf den ersten Blick scheint die Komposition mit jener des Warschauer Gemäldes identisch zu sein. Bei näherer Betrachtung fallen jedoch einige gravierende Unterschiede auf, weshalb Kölsch vermutet, dass beide Werke unabhängig voneinander nach Maulbertsch entstanden sein müssen.³⁷² Der Autor weist unter anderem auf die unterschiedliche Neigung der Lanze sowie die fehlende Blattranke bei Trautmann (r.u.) hin.³⁷³ Ich stimme Kölsch insofern zu, als ich es ebenso für unmöglich erachte, dass Trautmanns oder Nothnagels Werk ohne Kenntnis der St. Petersburger Ölskizze entstanden sind – bzw. ohne Kenntnis einer verschollenen, weniger skizzenhaften Version von Maulbertsch oder einem anderen Künstler. Ich halte es jedoch für mehr als wahrscheinlich, dass sich Nothnagel bei der Herstellung seiner Radierung auch auf Trautmann bezogen hat – zumal sich dieses Werk in seinem Besitz befand und die beiden Bilder Parallelen aufweisen, die bei Maulbertsch so nicht zu finden sind.³⁷⁴ Um diese Annahme deutlich zu machen, möchte ich genauer auf die Analogien und Unterschiede innerhalb dieser drei Werke eingehen:

Insgesamt scheint das Trautmann zugeschriebene Gemälde der Ölskizze genauer zu folgen, wenn auch gewisse Änderungen vorgenommen wurden: Es ist eine größere Klarheit im Warschauer Bild zu bemerken. Die Ursache dafür kann darin liegen, dass es eine besser lesbare Version dieses Gemäldes von Maulbertsch gab, die in Frankfurt bekannt war, oder die Änderungen sind ein Produkt der erstarkenden klassizistischen Vorstellungen. Im Gegensatz zur Radierung Nothnagels folgt Trautmann der Ölskizze in folgenden Punkten genau: dem waagrechten Ast oberhalb des Wagens, in der Kopfhaltung des Eunuchen, dem Turban des stehenden Dieners und dem Baumstumpf, der schräg in das Bild hinein ragt.³⁷⁵ Zudem sieht

Gehilfe in J.N. Lentzners Tapetenmanufaktur genannt, die er später weiter führte. Davon abgesehen malte er hauptsächlich „Charakterköpfe“ und kleine Landschaften. Seine Radierungen ahmen meist Rembrandt nach. Nothnagel verstarb 1804 in Frankfurt. Vgl. Thieme-Becker, Bd. 25, S. 524. Kat. Langenarge 1996, S. 352.

³⁷¹ Bezüglich Datierung und Standortangabe vgl. Dachs 2003, S. 314.

³⁷² Vgl. Kölsch 1999, S. 309. Der Autor geht von einem verschollenen Gemälde Maulbertschs/der Ölskizze als Grundlage aus.

³⁷³ Vgl. Kölsch, S. 309.

³⁷⁴ Man beachte das Wagenrad und die Köpfe der Diener auf dem Wagen.

³⁷⁵ Es ist anzunehmen, dass Nothnagel, sollte seine Radierung tatsächlich gegen 1772 entstanden sein, diese Änderung vornahm, um sein Vorbild an klassizistische Vorstellungen anzupassen. Durch die Entschärfung von Diagonalen im Bild konnte er größere Klarheit erreichen. Die Radierung Nothnagels unterscheidet sich in einem weiteren prominenten Punkt von den beiden anderen Darstellungen, der bisher noch keine Erwähnung fand: der zusätzlichen Figur auf dem Wagen. Ich gehe davon aus, dass diese Figur im Zusammenhang mit der leichten Verbreiterung des Formates in das Bild Einzug gehalten hat. Diese

man sowohl in der Ölskizze als auch im Warschauer Gemälde beide Hände des Philippus, wobei die Handhaltung ausgesprochen ähnlich ist. In der Radierung Nothnagels hingegen, ist nur eine Hand des Philippus zu sehen. In mancher Hinsicht aber ist Nothnagels Radierung näher an Maulbertschs Ölskizze: Man beachte den Pflanzenbewuchs vor dem Stein, den Turban und das Schwert am Boden, die Kopfstellung des Philippus sowie die Falten des hellen Tuchs, das am Rand zerrissen erscheint. Ein besonders wichtiger Punkt sind aber vielleicht die Hände und Arme des stehenden Dieners. In Nothnagels Stich hält dieser das Tuch eindeutig mit der dem Betrachter zugewandten Hand, während er mit der anderen seinen Speer trägt. In Maulbertschs Ölskizze ist diese Handhaltung weit weniger klar, bei genauerer Betrachtung weist jedoch vieles darauf hin, dass der Diener das Tuch auch hier in der dem Betrachter zugewandten Hand hält. Der Schatten auf der Schulter und der Faltenwurf am Ellenbogen stimmen bei Nothnagel und Maulbertsch fast völlig überein – nicht so im Warschauer Gemälde. Der Maler dieses Bildes scheint die räumliche Situation bei Maulbertsch an dieser Stelle als unverständlich empfunden zu haben und führte – ebenso wie Nothnagel – eine Klärung durch; nur scheint es, als habe er die beiden Hände und Arme genau umgekehrt interpretiert: Der Diener in diesem Gemälde hält das weiße Tuch nun mit der dem Betrachter abgewandten Hand, während er mit der anderen Hand hinter sich zurück fasst, um den Speer zu greifen; dieser läuft jedoch hinter seinem Rücken vorbei. Diese komplexen formalen Beziehungen der Werke untereinander könnten die These stützen, dass alle drei Werke auf ein Viertes, uns unbekanntes Bild bezogen sind, das von Rembrandt, oder aus dessen Umkreis stammen könnte. Auch ein unbekanntes Bild Maulbertschs ist nicht komplett auszuschließen. Die Frage nach den Zusammenhängen zwischen diesen Werken, ist jedoch schlussendlich nicht sicher zu beantworten, zumal die künstlerischen Beziehungen zwischen den Zentren Frankfurt, Wien und Dresden bisher noch Untersuchungspotential bergen.³⁷⁶ Auch über den Hintergrund der Entstehung der Werke, ob das eine oder andere als Auftragswerk entstanden ist, ist nichts bekannt.³⁷⁷ Sollte die Warschauer Darstellung tatsächlich von Trautmann stammen, wäre es jedoch gut möglich, dass zumindest er dieses Thema aufgrund von einem allgemeinen Interesse an Szenen, die eine Möglichkeit

Modifikation erfolgte möglicherweise ebenso, um das Motiv den klassizistischen Idealen anzupassen – wie die schon genannte Änderung der Neigung der Lanze, der Begrädigung des Baumstammes usw.

³⁷⁶ Vgl. Kölsch, 1999, S. 119. Bzw. Kat. Langenarge 1996. S. 352-353.

³⁷⁷ Vgl. Kölsch, S. 310.

detailreicher Darstellung und dramatischer Handlung liefern, wählte.³⁷⁸ Aufgrund des in Frankfurt verhältnismäßig großen Interesses an der niederländischen Malerei, müsste das Thema dort auf jeden Fall bekannt gewesen sein.³⁷⁹

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Ölskizze Maulbertschs, das Trautmann zugeschrieben Gemälde in Warschau, und die Radierung Nothnagels unzweifelhaft in Bezug zueinander stehen müssen. Über die Zusammenhänge können bisher jedoch nur Theorien aufgestellt werden, die sich auf sehr alte Literatur (Füssli und das Inventar Nothnagels) stützen, bzw. darauf was aus den Werken selbst zu erfahren ist. Dass sich Nothnagels Radierung auf das Gemälde Trautmanns bezieht, ist sowohl durch Parallelen in der Komposition, als auch durch die Tatsache gesichert, dass sich Trautmanns Gemälde im Besitz des Grafikers befunden hat. Der Vergleich mit Maulbertschs Ölskizze selbst, bestätigt zudem, dass ein Zusammenhang zwischen den Kompositionen bestehen muss. Es ist allerdings nicht zu klären, ob es ein ausgeführtes Maulbertsch Gemälde gab, das sich ebenso in Frankfurt befand, auf das sich Trautmann und Nothnagel stützten, oder ob sich die Ölskizze auf eine Komposition Rembrandts bezog, die in Frankfurt bekannt war. In letzterem Fall wäre die Ähnlichkeit zu Maulbertsch indirekt – durch das gleiche Vorbild – zu erklären. Wäre dem so, müsste man davon ausgehen, dass die Annahme, Nothnagels Grafik sei auf ein Gemälde Maulbertschs bezogen, auf einer fehlerhaften Zuschreibung beruht. Klar ist: unter diesen drei Darstellungen müsste das Gemälde Maulbertschs, wie auch die Datierung bestätigen würde, am Anfang stehen.³⁸⁰ Trautmann nahm sich in den 1760er Jahren dieses Gemälde – oder das gleiche Vorbild wie Maulbertsch – vor, und fertigte eine klassizistisch-geklärte Version der Komposition an. 1772 erstellte Nothnagel auf Basis dieser beiden Werke eine Radierung, in der er vermutlich jeweils jene Bildlösungen übernahm, die seinen eigenen Idealvorstellungen entsprachen.

Die Gründe der Künstler, dieses seltene Sujet darzustellen, sind am ehesten durch eine allgemeine Niederlandebegeisterung, vermehrte Rembrandt-Rezeption im 18. Jahrhundert und Freude an Themen, die exotische Elemente beinhalten, zu erklären.

³⁷⁸ Vgl. Kölsch, S. 84. Dieses Interesse wird Trautmann nachgesagt, und wird z. B. auch bei Lastman als mögliche Motivation gesehen sich dieses Themas anzunehmen. Vgl. Bonebakker 1998, S. 25.

³⁷⁹ Vgl. Kölsch, S. 58-59.

³⁸⁰ Entweder nur die Ölskizze, oder ein zweites uns unbekanntes Werk. Ob Maulbertsch der Schöpfer dieser Komposition ist oder nicht, liegt wie gesagt im Dunkeln.

4. 4. 2 Querformat und/oder Reiter

Die zweite Zugangsweise zu dem Thema ist die Wahl des Querformats, das in Historiendarstellungen häufig anzutreffen ist. Die Künstler des deutschsprachigen Raumes, die *die Taufe des Eunuchen* in diesem Format umgesetzt haben, beziehen sich dabei, wie eingangs erwähnt, auf Rembrandts bekannte Radierung von 1641. Das zeigt sich meist auch in der Einbeziehung einer auffälligen Reiterfigur, die in ihrer Gestaltung dem Vorbild sehr nahe sein kann.

Den Anfang soll jedoch auch in diesem Abschnitt eine Zeichnung machen, die zwar ein Querformat ausfüllt, jedoch nicht Rembrandt als direktes Vorbild nutzt. Die Rede ist von einer Zeichnung in brauner Tinte auf Papier, die sich heute in der Albertina Wien befindet (Abb. 27). Das Werk ist weder datiert noch signiert, wird im Inventar der Albertina jedoch als Werk von Johann Jakob Schalch geführt. Dieser Name ist auf dem entsprechenden Blatt mit Bleistift notiert, wobei diese Beschriftung erst später hinzugefügt wurde. Das Werk stammt aus dem Besitz von Albert von Sachsen-Teschen.³⁸¹ Johann Jakob Schalch war Maler, Zeichner und Radierer, er wurde 1723 in Schaffhausen geboren und verstarb 1789 im selben Ort.³⁸² Schalch genoss eine Ausbildung bei Johann Ulrich Schnetzler in Schaffhausen und später bei Karl Wilhelm de Hamilton, einem auf Tierstücke spezialisierten Kabinettmaler, am Hof des Fürstbischofs Sigismund in Augsburg.³⁸³ Nach seiner Lehrzeit bereiste er Deutschland und Frankreich, London (1754) und Holland (1763). Er war ein gefragter Maler am englischen Königshof, wo er in erster Linie Landschaften und Tierbilder herstellte. In Holland gewann er großes Ansehen durch ein viel gepriesenes Reiterbildnis des englischen Gesandten in Den Haag.³⁸⁴ Heute ist Johann Jakob Schalch am ehesten aufgrund seiner sog. *Rheinfall-Bilder* bekannt. Die größten Sammlungen seiner Werke besitzen das Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen sowie die Royal Collection, London. Seine *Taufe des Eunuchen* orientiert sich, wie jene Beispiele von Heimbach und Krafft, sehr exakt an einem Vorbild. Auch wenn das hier dargestellte Thema an und für sich aus den

³⁸¹ Albert von Sachsen-Teschen, geboren 1738 bei Dresden, gestorben 1822 in Wien, ist der Sohn Friedrich August II. Kurfürst von Sachsen und der Österreicherin Erzherzogin Maria Josefa. Er war Statthalter von Ungarn und weilte als Generalstatthalter der österreichischen Niederlande einige Zeit in Brüssel. Er war, wie bereits sein Vater und Großvater, begeisterter Kunstsammler, verlor jedoch auf seinem Weg von Brüssel nach Wien ein Drittel seiner Sammlung. Der Rest und weitere Zukäufe in den Jahren nach 1792 bilden heute den Grundstock der Sammlung Albertina. Vgl. Benedikt 2008, S. 35-45.

³⁸² Vgl. Brun 1913 Bd. 3. S. 25-26.

³⁸³ Vgl. Brun 1930, Bd.3 S. 25-26.

³⁸⁴ Ebenda.

Niederlanden stammt und auch der Zeichenstil, der Umgang mit Licht und Schatten an Rembrandts Radierungen erinnert, führt uns die Suche nach dem Vorbild für dieses Werk aber nicht in die Niederlande – sondern nach Frankreich. Die Figurenanordnung und auch einige Details dieser Zeichnung sind eindeutig an die *Taufe des Eunuchen* von Claude Vignon angelehnt (Abb. 13). Auf den ersten Blick springt die Ähnlichkeit der Komposition wegen des unterschiedlichen Formats vielleicht nicht ins Auge, blendet man jedoch die Engel und die stehende Figur am rechten Bildrand bei Vignon aus, wird deutlich, wie genau Schalch das Figuren-Arrangement übernahm. Die Position der Köpfe ist sehr ähnlich – sie scheinen eine Zickzack-Linie zu bilden. Auch haben wir in beiden Fällen am linken Bildrand eine sitzende Figur, die der Taufe zusieht. Schalch verzichtete zwar auf die komplizierte Drehbewegung und kleidet seinen Zuseher exotischer, der Abstand zu Philippus stimmt jedoch überein. Hinter dieser sitzenden Figur sind bei beiden Künstlern zwei stehende Männer zu sehen, die sich im Detail zwar deutlich unterscheiden, deren Silhouette aber annähernd übereinstimmt. Ähnlichkeiten finden sich weiters bei der Haltung und auch dem Faltenwurf der Kleidung des Philippus, der die Taufe zudem in beiden Fällen mithilfe einer Muschel vollzieht, sowie der Position des Eunuchen. Hier versuchte Schalch die Haltung des Mohren offenbar vereinfacht wiederzugeben, worunter die eindeutige Lesbarkeit leidet. Die räumlichen Verhältnisse wirken im Vergleich zu Vignon eher ungeschickt.³⁸⁵ Weitere Ähnlichkeiten umfassen die beiden jungen Diener, die wir bei Vignon an fast derselben Position finden, und eine behäbige Figur mit Turban, die uns bei dem französischen Künstler ebenso begegnet. Der restliche Teil des Bildes ist jedoch nicht vergleichbar. Der Hintergrund links, der Wagen, die Pferde und die Felswand sind bei Vignon nicht zu finden. Ein besonders deutlicher Unterschied ist jedoch vor allem das Licht. Schalch lässt die Figuren im Vordergrund, inklusive Philippus, unbeleuchtet; das Licht fällt stattdessen auf den Kämmerer und seine jugendlichen Diener. Diese Lichtführung lässt beinahe den Eindruck entstehen, die Szene würde im Eingang einer Höhle stattfinden.

³⁸⁵ Schalch werden, vor allem in seinem grafischen Werk, Schwächen in Bezug auf die Zeichnung nachgesagt (Vgl. Brun 1930, Bd.3. S. 26.), weshalb die hier auftretenden „Mängel“ möglicherweise als Hinweis auf eine passende Zuschreibung dieser Zeichnung an Schalch gesehen werden könnten. Dass Schalch tatsächlich der Schöpfer dieser Zeichnung gewesen sein müsste, wird auch durch stilistische Ähnlichkeiten zu anderen Zeichnungen aus seiner Hand unterstrichen, Vgl. Johann Jakob Schalch, *Orientalische Armee auf dem Marsch*, Feder und schwarze Tinte, grau und braun laviert, versteigert bei Piasa, Rue Drouot, Paris 25. März 2010, Nr. 106. Das Vergleichsbeispiel ist wesentlich sorgfältiger ausgeführt, es lässt sich jedoch ein vergleichbarer Umgang mit Hell-Dunkel Zonen, eine nervöse Strichführung bei der Gestaltung von Wolken und Bodenzone, ein ähnlicher Figuren- und Pferdtypus und eine gewisse Unsicherheit bei der Darstellung von Händen beobachten.

Da Schalch sich nachweislich in Paris aufgehalten hat, ist es möglich, dass er bereits dort mit dem Gemälde Vignons, bzw. zumindest mit dem Nachstich in Berührung gekommen ist.³⁸⁶ Die Zeichnung Schalchs könnte demnach zwischen 1740 und 1750 entstanden sein.³⁸⁷ Eine frühe Entstehung könnte eventuell auch die Unsicherheiten in der Darstellung erklären, die in den späteren Landschaftsdarstellungen mit Figuren aus der Royal Collection nicht zu beobachten sind.³⁸⁸

Von Christian Wilhelm Ernst Dietrich gibt es noch zwei weitere Darstellungen der *Taufe des Eunuchen*. Eine davon stammt auch aus der Provenienz von Albert von Sachsen-Teschen und befindet sich daher heute in der Albertina (Abb. 28).³⁸⁹ In diesem Falle handelt es sich sicher nicht um eine Vorzeichnung, sondern um eine durchgestaltete Zeichnung. In einem Querformat sehen wir eine Taufszene mit vielen Figuren. Im Vordergrund der linken Bildhälfte kniet demütig der Kämmerer mit gefalteten Händen. Neben und leicht hinter ihm steht Philippus, der die Taufe vollzieht. Die übrigen, klarer ausformulierten Figuren befinden sich in der rechten Bildhälfte: Dabei ist ein Reiter, der einen kleinen Hügel hinauf reitet, besonders auffällig. Um ihn versammeln sich weitere Figuren: Vor dem Pferd ein knabenhafter Diener mit Mantel und Turban des Eunuchen, während ganz rechts viele weitere Zuseher zu sehen sind. Einige davon beugen sich in das Bildfeld hinein, ein Mann mit Federkrone und Speer blickt jedoch hinter ihnen frontal aus dem Bild heraus. Im linken Bildfeld sind im Hintergrund, zart gezeichnet, der Wagen mit großem Sonnenschirm und einige weitere Männer zu sehen. Die Komposition steigt insgesamt leicht nach rechts oben an. Das Licht ist geschickt eingesetzt, um den Blick des Betrachters zu leiten und den Tiefenraum zu stärken. Dietrich übernimmt für dieses Bild einige Anregungen aus Rembrandts Radierung von 1641: Das Format und die Organisation des Vordergrundes sind ähnlich. Wir sehen in beiden Fällen eine Reiterfigur und einen assistierenden schwarzen Diener. Dietrich wählt

³⁸⁶ Selbstverständlich kann er auch anderswo auf diese Komposition gestoßen sein, da die Druckgrafik im 18. Jh. weiterhin große Verbreitung erfuhr.

³⁸⁷ 1750 ist seine Hochzeit mit Maria Oechslin in Schaffhausen dokumentiert, seine Paris Reise soll davor stattgefunden haben. Schalch könnte seine Lehre gegen 1740 abgeschlossen und danach Paris bereist haben. Vgl. Brun 1930, Bd. 3, S. 25-26.

³⁸⁸ Die Werke in der Royal Collection (London) sind großteils zwischen 1755-1760 entstanden. Vgl. Jene Gemälde der Royal Collection auf welchen Figuren abgebildet sind: *Zwei Landschaften mit Figuren*, *Gardens at Kew* und *White Haus Kew*. Kew ist der Name eines Stadtteils im Südwesten Londons, hier befinden sich die berühmten königlichen botanische Gärten, gen. Kew Gardens. Die Gärten und Gebäude dieses Gebiets wurden in den 1730er Jahren unter Kronprinz Frederick, Prinz von Wales, massiv umgestaltet und vergrößert. Weiterführende Literatur zu den Kew Gardens, in: Sager 2006.

³⁸⁹ Nach diesem Werk existiert eine Radierung von Adam Bartsch, aus dem frühen 19. Jh.

jedoch einen anderen Blickwinkel auf den Eunuchen und Philippus, und der Diener befindet sich an anderer Stelle und ist frontaler und aktiver in Bewegung gezeigt. Der Reiter ist ein Element, das mit Rembrandt in diesem Bildthema Einzug gehalten hat. Formal erinnert jener bei Dietrich jedoch wesentlich mehr an den *Polnischen Reiter* (1655) von Rembrandt, oder an eine Radierung des *Triumph des Mardochäus* (1641), als an jenen der *Taufe des Eunuchen* von 1641. Der Wagen im Hintergrund ist wieder bei beiden Künstlern zu sehen und auch ähnlich gezeichnet – die Ausformulierung des Hintergrundes ist wesentlich weniger genau, um eine atmosphärische Wirkung zu erzielen und nicht zu sehr von den Hauptfiguren abzulenken. Die weiteren Ähnlichkeiten zu Rembrandts Werk sind in Details zu finden: So ist auch in den Bildern Rembrandts nicht selten eine Figur integriert, die den Betrachter frontal anblickt.³⁹⁰ Auch die Federkrone kennen wir von Rembrandt.

Es ist möglich, dass sich Dietrich bemühte jene Bildelemente zu übernehmen, die in der religiösen Interpretation der Taufe des Eunuchen relevant gewesen sein könnten (den Kontrast zwischen dem demütigen Eunuchen, und einem direkt aus dem Bild blickenden Heiden, etc.), wahrscheinlicher erscheint es jedoch, dass sein Interesse an diesem Thema in Verbindung mit dem Vorbild entstand und die programmatischen Möglichkeiten zweitrangig sind; Immerhin lässt Dietrich Bildinhalte aus, die in den Niederlanden des 17. Jahrhundert möglicherweise symbolische Bedeutung besaßen, wie beispielsweise den fast kanonisch dargestellten Hund.

Im Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig befindet sich eine weitere grafische Darstellung der *Taufe des Eunuchen* von Dietrich (Abb. 29). Diese Radierung ist 1740 entstanden und rechts unten signiert. Sie erscheint wie eine Verbindung seiner beiden früheren Versionen dieses Themas, beinhaltet aber einige neue Elemente. Die Figur des Eunuchen ist sehr ähnlich dargestellt wie im Beispiel von 1733. Philippus steht an einer ähnlichen Position, hier ist er allerdings mit segnender Geste gezeigt. Derartiges kennt man eher aus Beispielen mit katholischem Hintergrund. Auch dieses Bild ist leicht von links unten nach rechts oben ansteigend komponiert. Am linken Bildrand begegnen wir hier allerdings

³⁹⁰ Auch hier kann der *Triumph des Mardochäus* von 1641 zum Vergleich herangezogen werden: Eine frontal aus dem Bild blickende Figur soll laut Bonebakker in der Tradition der *Taufe des Eunuchen* bereits vor Rembrandt eine wichtige Rolle spielen, da sie einen Kontrast zur Demut des Kämmerers bilden sollte: Letzterer ist demütig in sich gekehrt, während der andere frech aus dem Bild blickt und so sein Desinteresse an der Taufe und Gott deutlich macht. Vgl. Bonebakker 1998, S. 58-59. Das muss m.M. aber nicht (nur) symbolisch gemeint sein, sondern könnte auch eine formale Entscheidung sein oder eine Möglichkeit, den Betrachter über den Umweg einer weiteren Figur direkt anzusprechen und somit gleichsam Teil des Bildes werden zu lassen.

erneut den begrenzenden Felsen der Zeichnung von 1732. Den schräg nach hinten gedrehten Wagen, inklusive Schirm, sehen wir in allen drei Darstellungen – diese Lösung ist auch aus der Radierung Van Vliets (nach Rembrandt) bekannt. Auch hier integrierte Dietrich eine frontal aus dem Bild blickende Figur, einen jungen Mann mit Stab. In der rechten Bildhälfte ist der junge Diener mit Mantel und Turban zu sehen, er verschwindet jedoch ein bisschen in den Figuren hinter ihm: mehrere Männer mit einem Speer, Bogen und Köcher, Federkrone und lebendigem Ausdruck. In der Bildmitte gibt es eine neue Zutat: ein Kamel.³⁹¹ Kamele in diesem Sujet kennt man von Rembrandt nicht, wohl aber von Lastman.³⁹² Das Kamel scheint hier bei Dietrich die Reiterfigur zu ersetzen; diese Änderung zollt möglicherweise der wachsenden Begeisterung für exotische Bildelemente Tribut, die sich im Laufe des 18. Jhs. immer mehr bemerkbar macht.³⁹³ Das Interesse am „Bizarren, Fremdländischen“ könnte generell ein Grund dafür sein, dass sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum vermehrt Darstellungen der Taufe des Eunuchen finden lassen, die unter starkem Einfluss Rembrandts stehen. Diese Bibelstelle bietet sich für eine exotische Darstellung an, und Rembrandt war allgemein als Vorbild beliebt, wenn es darum ging, exotische Kostüme darzustellen.³⁹⁴ Dietrich, Nothnagel und in Österreich Martin Johann Schmidt, genannt Kremers Schmidt (1718-1801) und seine Schüler, stellten, so Elisabeth Hermann-Fichtenau, nicht selten religiöse Szenen in phantastischer Bekleidung dar – wobei das Dekorative stark im Vordergrund steht.³⁹⁵

³⁹¹ Möglicherweise sind in der Zeichnung von 1733 ebenso im Hintergrund Kamele zu sehen, die angedeuteten Köpfe sind aber schwer zu deuten. Die Position vor dem Wagen ließe eher an Pferde denken, die Position der Ohren wäre für Pferde jedoch etwas eigenartig.

³⁹² In Lastmans Gemälde aus der Frits Lugt Sammlung, Paris, sind im Hintergrund (rechts) zwei Kamele zu sehen. Dieses Gemälde ist signiert und unleserlich datiert. Es befindet sich seit 1935 im Besitz der Sammlung (Inv. Nr. 4886). Eine Abbildung und Informationen dazu befinden sich in der Online Galerie der Frits Lugt Sammlung, siehe [http://www.fondationcustodia.fr/universintime/43_lastman_4886.cfm](http://www.fondationcustodia.fr/ununiversintime/43_lastman_4886.cfm) am 8. 2. 2013.

³⁹³ Die Freude an Orientmode manifestiert im 18. Jh. in der Literatur, der Malerei und der Musik gleichzeitig, man denke zum Beispiel an Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1781). Ebenso wurden Bälle in orientalischen Kostümen besucht. Vgl. Hermann-Fichtenau 1983, S. 62-63.

³⁹⁴ Vgl. Hermann-Fichtenau 1983. S. 62.

³⁹⁵ Vgl. Hermann-Fichtenau 1983. S. 62. Im Werk Martin Johann Schmidts finden sich fantastische Kostüme vor allem in Darstellung der *Anbetung der Könige*. Gerade in diesem Sujet ist die Bekleidung m. E. durch die Darstellungstradition vorgegeben. Z.B. Martin Johann Schmidt, *Anbetung der Könige*, um 1780, Stift Göttweig, Inv. Nr. 216. Vgl. Kat. Göttweig 2001. S. 112. So auch bei Dietrich: *Anbetung der Könige* 1731, Staatliche Kunstsammlung Dresden, Gal. Nr. 2103. Vgl. Schniewind-Michel 2012, S 26-27. Bei Dietrich kann man außerdem u.a. in der *Rückkehr des verlorenen Sohnes* 1740, staatliche Kunstsammlung Dresden, Gal. Nr. 2117, oder im *Portrait eines Jüdischen Rabbiners* 1734,

Ebenso eindeutig an Rembrandt und anderen Niederländern orientiert, jedoch ähnlich frei in der Ausführung, präsentiert sich eine weitere Version der *Taufe des Eunuchen* im Herzog Anton Ulrich Museum in Braunschweig. Die Federzeichnung mit Weißhöhung auf graugrünem Papier ist auf der Rückseite mit Feder datiert 1774 und mit dem Namen „Weier“ signiert (Abb. 30).³⁹⁶ Über den Künstler ist nichts bekannt, er ist bei Thieme-Becker nur aufgrund einer Abbildung der genannten Zeichnung in einem Buch von Eduard Flechsig, angeführt.³⁹⁷ Nichtsdestotrotz handelt es sich um eine interessante Federzeichnung; ihr rasch hingeworfener Charakter lässt einen geübten Zeichner vermuten. Obwohl dieses Blatt eine hochformatige Darstellung ist, lässt sie sich eher in diese Gruppe einordnen, da es sich um eine vielfigurige Darstellung handelt, und die Stellung des Pferdes im Vordergrund an Rembrandts Radierung von 1641 erinnert. Die nach rechts oben hin ansteigende Komposition hingegen erinnert an die Radierung Van Vliets. Die Figurenhauptgruppe ist im Mittelgrund positioniert, die Gesichter der Dargestellten teilweise nur angedeutet, aber dennoch klar lesbar. Das Personal ist dem der schon genannten Darstellungen vergleichbar, die Kleidung der Reiter im Bild ist allerdings eher ungewöhnlich. Der Typus des Wagens im Hintergrund erinnert weniger an niederländische Beispiele als vielmehr an die *Taufe des Eunuchen* aus Kärnten. Über den Hintergrund der Entstehung dieses Werkes ist leider ebenso wenig bekannt wie über das Leben des Künstlers.

Die letzte Darstellung der *Taufe des Eunuchen*, die in dieser Arbeit behandelt werden soll, stammt von Januarius Zick (Abb. 31). Sie könnte gegen 1770 entstanden sein und befindet sich heute im Stadtmuseum Simeonstift in Trier.³⁹⁸ Zick, 1730 bei München geboren, war der Sohn Johann Zicks, eines Malers, dessen Stil Januarius lange Zeit prägte.³⁹⁹

Royal Collection London, RCIN 403557, fantastische Kostüme bewundern. Vgl. Schniewind Michel 2012, S. 58-59 bzw. S. 188.

³⁹⁶ Vgl. Flechsig 1920-1922, Abb. 41.

³⁹⁷ Vgl. Thieme-Becker Bd. 35, S. 275. Sowie Flechsig 1920-1922, Abb. 41.

³⁹⁸ Information von Dr. Bernd Röder, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Stadtmuseums Simeonstift, Trier, am 6.11.2012. Josef Straßer datiert dieses Gemälde auf 1753/54. Vgl. Straßer 1994, S. 447.

³⁹⁹ Vgl. Straßer 1994, S. 11. bzw. 17. Januarius Zick lernte zuerst bei seinem Vater, mit welchem er gemeinsam Aufträge ausführte. 1755 trennten sich ihre Wege und Januarius reiste vermutlich nach Paris, wo er den Maler Johann Georg Wille kennen lernte, der eine Sammlung an Druckgrafik besaß, die Zick studieren konnte. 1758 ist Zick spätestens in Basel nachgewiesen, dort soll er nach Angaben Rudolph Füsslis unter anderem Kabinett Stücke nach „Rembrandt Geschmack“ ausgeführt haben. Gegen 1762 wird Zick Hofmaler in Trier.

Die *Taufe des Kämmerers* in Trier zeigt deutliche Analogien zum Helldunkel Rembrandts und dessen Nachfolgern. Die Taufdarstellung an sich ist jedoch, wie die Beispiele zuvor – von einzelnen Motiven abgesehen – sehr eigenständig. Die Taufe scheint vor einem engen Felsdurchlass stattzufinden, durch den schräg von hinten helles Licht auf die Hauptfiguren fällt. In der linken Bildhälfte knien im Vordergrund zwei Diener. Einer im Kindesalter, schräg von hinten zu sehen; der andere, erwachsen und im Profil, hebt den Turban vor sich in die Höhe. In der Mitte des Bildes kniet der Kämmerer, in hellem Gewand, den Kopf in Richtung Betrachter geneigt, sodass man nur wenig von seinem Gesicht erkennen kann. Schräg hinter ihm steht Philippus in Grün und Rot gekleidet; er beugt sich über den Täufling und gießt aus einer Muschel Wasser über dessen Kopf.⁴⁰⁰ Ganz hinten, fast schon im Dunkeln verschwindend, steht der Wagen des Kämmerers, inklusive Sonnenschirm. An diesem rechten Rand ist das Gemälde beschnitten worden, eine Vorzeichnung, die aus Privatbesitz stammt und sich heute im Mittelrheinmuseum Koblenz befindet (Abb. 32), überliefert jedoch die gesamte Komposition: Sie schließt ganz rechts mit einer Reiterfigur ab.⁴⁰¹ Betrachtet man diese Entwurfszeichnung genauer, wird nochmals deutlich, dass sich Zick dabei an Rembrandts Radierung von 1641 orientiert haben muss. Das Seitenverhältnis ist annähernd dasselbe, die Reiterfigur und die Gruppe um den Eunuchen ist nahezu auf derselben Achse. Das Pferd ist wie bei Rembrandt schräg von hinten zu sehen, der Reiter stützt dieselbe Hand auf die Hüfte. Ebenso ist in beiden Werken die Position des Wagens vergleichbar, der im Hintergrund zwischen Philippus, dem Eunuchen und der Reiterfigur zu sehen ist: So funktioniert er als verbindendes Element zwischen diesen Personen. Abgesehen von diesen Punkten halten sich weitere Elemente, die direkt auf die Radierung Rembrandts verweisen, wie auch in Zicks gemalter Version in Grenzen: Auch die Skizze zeigt uns eine ganz andere Umgebung, und die Haltung der Figuren ist sehr eigenständig gestaltet. Josef Straßer datiert diese Zeichnung auf etwa 1755,⁴⁰² liefert dafür jedoch keine Begründung. Sollte der

⁴⁰⁰ Wie bereits beim Beispiel zu Johann Jakob Schalch bemerkt ist es in den Vorbildern aus den Niederlanden des 17. Jh. nur selten Brauch, dass die Taufe des Eunuchen aus einem Gefäß vollzogen wird. Dies kennen wir eher aus dem Beispiel Vignons, oder Salvator Rosas. Es entsteht der Eindruck, als wäre dieses „Gefäß“ ein Indikator für eine Darstellung aus dem Kontext der Gegenreformation. Die protestantisch geprägten Maler wählten möglicherweise die Hand als Wasserschale, um die Spontanität und Schlichtheit (eine Betonung des Fehlens von Zeremonien?) zu betonen. Ob den Künstlern des deutschen Sprachraums (Schalch, Zick) dies bewusst war, ist nicht zu beurteilen, da wir die Hintergründe der Bilder meist nicht kennen.

⁴⁰¹ Vgl. Straßer 1994, S. 515. In dem heute beschnittenen Gemälde findet sich bei genauer Betrachtung noch ein kleiner Hinweis auf die Reiterfigur: Im rechten oberen Bildrand ist die Speerspitze zu sehen.

⁴⁰² Vgl. Straßer 1994, S. 515.

Datierungsvorschlag für das Gemälde aus dem Simeon Stift Trier zutreffen (1770), wäre das Entstehungsdatum der Zeichnung jedenfalls zu überdenken. Da der Zeitpunkt der Entstehung ein Anhaltspunkt sein kann, an welchem Ort/in welchem Umfeld das Werk gemalt wurde, ist diese Frage von Bedeutung. Je nach Datierungsvorschlag, müsste das Gemälde entweder in Würzburg/Paris oder aber in Ehrenbreitstein bzw. Trier entstanden sein.⁴⁰³ Über den Entstehungshintergrund des Gemäldes konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

Bei der Betrachtung der Beispiele wurde festgestellt, dass sich Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* sowohl im Oeuvre süddeutscher als auch nord- und westdeutscher Künstler finden lassen. Die Gründe, weshalb die Künstler dieses Thema wählten, sind jedoch in den meisten Fällen nicht sicher feststellbar, weil es an Information zu den Malern/Graphikern selbst sowie deren Auftraggebern fehlt. Auch wenn es ohne neue Quellen nicht eindeutig feststellbar ist, entsteht der Eindruck, als wäre die *Taufe des Eunuchen* im deutschsprachigen Raum weniger eng mit religiöser Konfession verknüpft als in den Niederlanden. Mit Ausnahme des Gemäldes von Krafft, das vermutlich im Auftrag eines katholischen Abtes entstand, scheint das Thema in erster Linie bei Künstlern aufzutreten, deren individuelles Interesse an der niederländischen Malerei besonders groß ist. Daneben können wir vermuten, dass Heimbach dieses Thema eventuell für den niederländischen Markt malte, während Hartmann dieses Sujet in sein Bild integrierte, da dieses bei seinen niederländischen Vorbildern besonders häufig anzutreffen ist. Im Falle von Krafft, können wir hingegen ein Auftragswerk vermuten. Die Zugänge zum Thema „Die Taufe des Eunuchen“ können demnach sehr unterschiedlich sein: Sie sind nicht zwingend religiös, sondern können etwa auch „rein akademisch“ bzw. ökonomisch sein.

Gerade im 18. Jahrhundert scheint das Interesse an diesem Thema im deutschsprachigen Raum zu wachsen, möglicherweise im Zusammenhang mit dem allgemeinen Trend zu niederländisch anmutenden Bildern und exotischen Darstellungen. Die *Taufe des Eunuchen* erfüllt beide dieser Bedürfnisse gut: Es ist möglich, dass es den Sammlern und Künstlern bewusst war, dass dieses Thema hauptsächlich in den Niederlanden gemalt wurde, somit kann es schon damals als „typisch niederländisch“ gegolten haben. Zudem kannten wohl viele Sammler dieses Thema aus dem Oeuvre Rembrandts, und Arbeiten in dessen Manier waren, wie schon ausgeführt wurde, gefragt. Nicht zuletzt bietet das Thema aufgrund seiner

⁴⁰³ Zick ist ab 1749 in Würzburg nachgewiesen reist im Jahre 1755 jedoch vermutlich nach Paris. Um 1770 hält er sich im Raum Ehrenbreitstein, Trier auf. Vgl. Straßer 1994, S. 11-12.

Protagonisten aus fernen Ländern, eine optimale Möglichkeit, das Bedürfnis der Zeit nach Orientmode usw. zu befriedigen.⁴⁰⁴

5. Die *Taufe des Eunuchen* und die Niederlande-Rezeption im deutschsprachigen Raum

In diesem Kapitel soll beleuchtet werden, aus welchen Gründen sich die Maler des deutschen Sprachraums die dieses Sujet aufgegriffen haben, an den Niederlanden orientierten. Weiters soll anhand dieses Themas demonstriert werden, wie unterschiedlich der Umgang mit niederländischen Vorbildern im deutschen Sprachraum sein konnte, was sich auch in der Gestaltung der Szene widerspiegelt. In diesem Kontext sollen die Erkenntnisse zur Lebenssituation der Maler, sowie die allgemeinen Tendenzen der Niederlande-Rezeption einbezogen sowie die Haltung der Kunsttheorie zu Rembrandt im 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum dargestellt werden.

Die Historienmalerei war keines jener Genres, die im 17. und 18. Jahrhundert besonders niederländisch, vor allem nicht holländisch geprägt waren. Dennoch zeigte die Untersuchung der *Taufe des Eunuchen* im deutschsprachigen Raum, dass bei der Umsetzung dieses Themas niederländische Vorbilder eine wesentliche Rolle spielten.⁴⁰⁵ Einer der Gründe dafür liegt auf der Hand: Schließlich gab es nur in den Niederlanden eine Bildtradition dieses Sujets und viele dieser Darstellungen waren im Ausland durch die Druckgrafik verfügbar.⁴⁰⁶ Also war es nur ökonomisch und naheliegend, sich an diesen Darstellungen zu orientieren, anstatt selbst eine adäquate Darstellungsform für dieses Sujet, etwa anhand anderer Taufdarstellungen, zu erarbeiten. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass diese, den Niederländern folgende Art der Darstellung, aufgrund religiöser Konfession erfolgte, zumal unter dem Kunstpublikum außerhalb der Niederlande nicht zu beobachten ist, dass dieses Sujet vordergründig in Zusammenhang mit einem protestantisch geprägten Bürgertum auftritt.

⁴⁰⁴ Weiterführende Literatur zum Thema Orientmode und Exotismus im 18. Jh. siehe: Feist 1986, S. 41. Lémaire 2000, Kilby 2000.

⁴⁰⁵ Im Gegensatz dazu sind bei Portrait, Genre und Stillleben diese Einflüsse traditionell stark vertreten. Vgl. Gerson 1942.

⁴⁰⁶ Vgl. Bonebakker 1998, S. 29. Trotz der vorhandenen Darstellungen des Sujets in Frankreich, Italien und dem deutschen Sprachraum lässt sich nur in den Niederlanden von einer Bildtradition sprechen. Zum einen, da hier wirklich zahlreiche Darstellungen dieses Themas vorhanden sind, zum anderen, weil sich nur hier eine kontinuierliche Entwicklung des Themas, von der Buchillustration bis zur Tafelmalerei, über zwei Jahrhunderte verfolgen lässt. Vgl. Kapitel 4.3 dieser Arbeit. In den anderen Ländern ist dieses Sujets meist eine Randerscheinung und meist ohne der Niederländischen Vorbilder nicht denkbar.

Der Zugang zu den niederländischen Vorbildern kann im deutschsprachigen Raum ebenso unterschiedlich sein, wie die Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* selbst.⁴⁰⁷ Ob auch dafür ein stark ausgeprägter Individualismus der Künstler verantwortlich ist, wie ihn Panofsky vermutet,⁴⁰⁸ oder aber die im Zuge der Wanderschaft gewonnen, unterschiedlichen Erlebnisse und Ansichten, oder die Nachfrage der Käufer die Ursache sind,⁴⁰⁹ sei dahin gestellt.

Wie im Kapitel zur Niederlande Rezeption im deutschsprachigen Raum schon thematisiert, interessierte sich Hartman für die niederländische Landschaftsmalerei, an der er sich stark orientierte. Das zeigt sich auch in seiner *Taufe des Eunuchen*. Krafft hingegen übernahm nicht ein Vorbild, sondern baute eine bestimmte Personengruppe in ein Bild ein, das ansonsten stark unter dem Einfluss italienischer Vorbilder steht. Jedoch lassen sich auch flämische Einflüsse neben den Rembrandt Zitaten in seinem Werk finden. Es ist typisch, dass für die Niederlande-Rezeption im Süden des Heiligen Römischen Reiches häufiger auf Flamen zurück gegriffen wurde, und die Begegnung mit Rembrandt bei Krafft liegt wohl eher an dem ungewöhnlichen Bildthema, das ungewöhnliche Vorbilder zu rechtfertigen scheint, als an einem Interesse des Malers an der holländischen Kunst insgesamt. Im Gegensatz dazu sehen wir im Norddeutschen Wolfgang Heimbach und seiner *Taufe des Kämmerers* einen Maler, der ganz in der Tradition holländischer Maler arbeitet. Diese Stileinflüsse sind nicht nur in diesem einen Werk, sondern quer durch sein Oeuvre und alle Genres, die er malte, zu sehen. Es ist auch kein Wunder, dass gerade dieser Künstler, der in großer geographischer Nähe zu den Niederlanden lebte und einige Zeit dort verbrachte, das Werk eines Künstlers (Leonaert Bramer) zitiert, welches von keinem seiner Kollegen, die dieses Sujet umsetzten, aufgegriffen wurde.⁴¹⁰

Im Falle von Schalch erfolgte die Niederlande-Rezeption aus zweiter Hand. Wie im Kapitel zu den Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* in Frankreich erwähnt, ist davon auszugehen, dass sich auch Vignon in diesem Sujet am jungen Rembrandt interessierte. Indem Schalch dieser Komposition sehr eng folgte, finden sich niederländische Elemente auch in seinem Werk. Es bleibt offen, ob diese Niederlande-Bezüge dem Künstler bewusst waren, als dieser

⁴⁰⁷ Abgesehen von dem, durch das Thema vorgegebenen, nahezu gleich bleibenden Bildpersonal, bzw. der Handlung, präsentieren sich diese Darstellungen doch sehr unterschiedlich, obwohl ihnen nicht selten die gleichen Vorbilder zugrunde liegen. Die Stile der Künstler unterscheiden sich deutlich, und auch die Zugänge sind verschieden.

⁴⁰⁸ Siehe Seite 14 dieser Arbeit.

⁴⁰⁹ Siehe Seite 15 dieser Arbeit.

⁴¹⁰ Das mag daran liegen, dass Leonaert Bramer nur zu seinen Lebzeiten sehr bekannt war und später in Vergessenheit geriet. Vgl. Hofrichter 1992, S. 10.

die Komposition Vignons aufgriff, oder ob er diese zufällig mit einer leicht an niederländische Künstler erinnernden Lichtführung verband.

Besonders interessant ist der Umgang der eklektisch geprägten Künstler der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit ihren Vorbildern. Als Beispiele dafür sollen Christian Wilhelm Ernst Dietrichs spätere Versionen der *Taufe des Eunuchen* herangezogen werden: Sein Umgang mit seinen Vorbildern ist weit entfernt von bloßem Kopieren; er wählte seine Vorbilder nach bestimmten Kriterien aus.⁴¹¹ Es wird ihm nachgesagt, dass er, um eine wahre Naturnachahmung zu erreichen, auf niederländische Vorbilder zurückgegriffen hätte, da diese den Ruf hatten, eine besonders treffende Naturillusion zu erreichen.⁴¹² Wie bei seinen anderen Vorlagen,⁴¹³ nahm der Künstler gegenüber den Vorbildern „Verbesserungen“ vor. Gerade im Bezug auf die Arbeiten nach Rembrandt ist dieser korrektive Zug deutlich zu bemerken,⁴¹⁴ worin sich auch die Forderungen der Kunsttheorie der Zeit in Dietrichs Werk gut erkennen lassen. Die Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* sind typische Beispiele für den Umgang des Dresdner Malers mit seinen Vorbildern und für die Art der Niederlande-Rezeption Dietrichs und seines Kreises. Als Historiendarstellung basiert Dietrichs *Taufe des Eunuchen* wie zum Beispiel auch seine *Große Krankenheilung*, die *Auferweckung des Lazarus* (1730) oder eine *Anbetung der Hirten* (1738) auf Radierungen Rembrandts.⁴¹⁵ Bei aller Wertschätzung gegenüber diesem Künstler, den man als Unikat betrachtete, wurde er als „pictor vulgaris“, der sich bewusst der Darstellung des Hässlichen und Niedrigen verschrieben und sich in der Darstellung der „gemeinen“ Natur besonders hervorgetan hätte, dennoch stark kritisiert.⁴¹⁶ Wie im Werk der meisten anderen Niederländer wurde bemängelt, dass er nicht danach strebe, das Gesehene zu veredeln und den Disegno zugunsten des Kolorits zu vernachlässigen.⁴¹⁷ Im Stile Rembrandts, vor allem mit seinem Hell-Dunkel zu

⁴¹¹ Vgl. Keller 1971, S. 8.

⁴¹² Vgl. Keller 1971, S. 12.

⁴¹³ Dietrich orientierte sich an Watteau für Gesellschaftsstücke, Everdingen, Lorrain und andere für Landschaften, Rembrandt für Historien und Charakterköpfe usw. Vgl. Keller 1971, S. 12.

⁴¹⁴ Vgl. Keller 1971, S. 12. Diese Lehrhaftigkeit der Malerei ist auch bei manchen französischen und englischen Malern (Hogarth, moralisierende Kunst) zu beobachten.

⁴¹⁵ Der *Krankenheilung* liegen Rembrandts Radierungen *La Petit Tombe* und auch das *Hundertguldenblatt* zugrunde. Bei der *Auferweckung des Lazarus* stützt er sich auf Rembrandtdarstellungen desselben Themas. Genaue Informationen zu Dietrichs Umgang mit diesen Vorbildern finden sich bei Keller 1971, S. 20-50.

⁴¹⁶ Vgl. Keller 1971, S. 74-75.

⁴¹⁷ Vgl. Keller 1971, S. 72. Diese Dinge wurden den meisten Niederländern vorgeworfen, von denen Rembrandt und Rubens noch die am meisten angesehenen waren. Für die unterschiedlichen theoretischen Ansätze zur Malerei Rembrandts und den Theoretikern Mengs, Winkelmann und Hagedorn siehe Fußnote 167 und 175.

arbeiten, sei nur bei Themen angebracht, die unschöne, weniger edle Elemente beinhalten würden, bei denen es von Vorteil sei, diese nicht in aller Klarheit zu zeigen.⁴¹⁸ Obwohl Dietrich also in der *Taufe des Eunuchen* - wie bei allen seinen Arbeiten nach Rembrandt - zwar dessen Formengut übernimmt, reagiert er auf die Rembrandt-Kritik, indem er nur Anerkanntes aufnimmt und verbessert, was negativ wahrgenommen wird.⁴¹⁹ Wie in seiner Krankenheilung legt Dietrich großen Wert darauf, dass in seinem Bild größere Klarheit herrscht und der Handlungsablauf besser lesbar ist.⁴²⁰ Wenn auch eine Nähe zu Rembrandts Stil erkennbar ist, wirkt der Strich Dietrichs beruhigt, und weniger skizzenhaft – die Skizzenhaftigkeit war ebenso ein Kritikpunkt an Rembrandt.⁴²¹ Weiters rückt Dietrich in beiden seiner Werke nach Rembrandts Radierung von 1641 die beiden Hauptfiguren aus der Mitte heraus, und nimmt sich an diesen Stellen im Hintergrund bewusst zurück, indem er hier entweder nur zarte Linien setzt, oder es überhaupt vermeidet, andere Figuren oder Objekte darzustellen.⁴²² Gemeinsam mit dem leichten Anstieg der Komposition nach rechts oben leitet er dadurch den Blick auf Philippus und den Eunuchen, obwohl sich in seinen beiden Versionen wesentlich mehr Personal tummelt als in Rembrandts Radierung. Auch entfernt sich Dietrich von der unruhigen Landschaftsdarstellung im Hintergrund und greift lieber auf die Darstellung von Felswänden zurück, in die sich seine Figuren gefällig integrieren. Ebenso typisch für den Umgang Dietrichs mit seinen Vorlagen ist die leichte „Veredelung“, die das Bildpersonal erfährt – so wird aus dem finster blickendem Knaben ein ansehnlicher junger Diener.

Ein ähnlicher Zugang scheint auch in anderen Werken die zu einer ähnlichen Zeit entstanden sind vorzuliegen, wie dem Gemälde Januarius Zicks, und auch der Umgang Trautmanns und Nothnagels mit ihrem Vorbild (Maulbertsch) erscheint ähnlich.

⁴¹⁸ Vgl. Keller 1971, 73- 74. Diese Haltung äußerte Gotthold Ephraim Lessing in Bezug auf den Stil Rembrandts. Er gemahnt bei edlen Themen die Finger von einer derartigen Darstellung zu lassen, es sei denn, das Sujet verbindet Edles mit Unedlem. Er nennt als Beispiel eine Geburt Christi, die ein göttliches Ereignis sei, jedoch in einem Stall zwischen den Tieren stattfindet.

⁴¹⁹ Vgl. Keller 1971, S. 20. Dietrich wählt Einzelmotive aus verschiedenen Darstellungen Rembrandts, verbindet diese neu, und versucht sich auch der Radiertechnik des Holländers anzunähern.

⁴²⁰ Ebenda, S. 22-24.

⁴²¹ Ebenda, S. 73.

⁴²² Dietrich malte, radierte und zeichnete nach Rembrandt-Vorlagen. Seit den 1730er Jahren häufen sich die Zeichnungen im Stile Rembrandts. Wie man an der Taufe des Eunuchen aus der Albertina gut beobachten kann, waren diese Werke gefällige, meist sehr genau ausgeführte, lavierte Federzeichnungen. Diese Bilder wurden als Verkaufsobjekte hergestellt, es handelte sich nicht um Skizzen. Vgl. Keller 1971, S. 43-44.

Letztendlich müssen wir feststellen, dass diese Art der Rezeption, wie auch schon bei Dietrich angedeutet, nicht auf die Rezeption der Niederlande begrenzt ist, sondern Ausdruck eines allgemeinen Umgangs mit Vorbildern ist - seien diese nun französischer, „deutscher“ oder niederländischer Natur. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigte sich im deutschsprachigen Raum ein allgemeiner Wunsch die Kunst zu „verbessern“, und ebenso begann in dieser Zeit langsam eine Suche nach einer neuen (nationalen) Formensprache, die sich von der Kunst anderer Länder löst.⁴²³

6. Zusammenfassung

Die Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* im 17. und 18. Jahrhundert sind vor dem politischen Hintergrund eines dezentral organisierten Großreichs zu betrachten. Im so genannten „Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation“ bestanden nicht nur starke Rivalitäten zwischen den einzelnen Landesfürsten, seit der Reformation kam es zudem immer wieder zu Zusammenstößen unterschiedlicher religiöser Gruppierungen. Den Künstlern wurde innerhalb dieses politischen Kontextes ein hohes Maß an Flexibilität abverlangt, um an Aufträge zu gelangen.

Wie sich feststellen lässt, war im deutschen Sprachraum, allen politischen Unruhen zum Trotz, eine rege Kunstproduktion vorhanden, da der 30-jährige Krieg meist nur die Ökonomie einzelner Regionen, und nicht jene des ganzen Staatenbundes zugleich, erschütterte. In Zentren, die gerade nicht unmittelbar betroffen waren, konnte die Kunst dennoch florieren und auch die Nachfrage war – gerade bei Kriegsgewinnern – vorhanden.

Die vielleicht wichtigsten Charakteristika der Malerei im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im 17. und 18. Jahrhundert sind ihre Unhomogenität und die zahlreichen Spuren verschiedener Stileinflüsse „von Außen“. Für diese Entwicklung nimmt die moderne Forschung eine Mischung aus historischen, wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Gründen an.⁴²⁴ So erklärt man das Fehlen „regionaler Schulen“ unter anderem mit den starken Wanderungen der Künstler. Dennoch weisen einige Zentren über einen gewissen Zeitraum hinweg eine eigenständige Kunstlandschaft auf.⁴²⁵ Im 18. Jahrhundert dürften sich die Gründe für die starke Rezeption der Kunst anderer Länder verändert haben: Ab 1720 können nicht nur

⁴²³ Lammel 1998, S. 6.

⁴²⁴ Vgl. Ebert-Schifferer 1991, S.9 und Von Engelberg 2006, S. 523-529.

⁴²⁵ Zu nennen sind: Augsburg im 16. und 18. Jahrhundert, die Prager Hofkunst am Beginn des 17. Jahrhunderts, Nürnberg im 17. Jahrhundert, oder die Frankfurter Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts.

im deutschsprachigen Raum eklektische Tendenzen beobachtet werden. Neben traditionell starken italienischen und französischen Prägungen, lassen sich im gesamten Reichsverband niederländische Einflüsse finden, wobei gewöhnlich, aber vor allem in katholisch geprägten Regionen, eine Orientierung an der flämischen Schule überwiegt. Neben dem Frühklassizismus, der sich spätestens ab 1760 im gesamten deutschsprachigen Raum bemerkbar machte, gab es auch realistische Tendenzen, wofür die niederländische Kunst als Vorbild geschätzt wurde. Dass sich im 18. Jahrhundert, trotz des immer stärker werdenden Klassizismus weiterhin Einflüsse niederländischer Barockmalerei finden lassen, liegt nicht zuletzt an dem großen Interesse der Sammler an niederländischer, oder niederländisch geprägter Malerei – ein Phänomen, das sich im 18. Jahrhundert auch in Frankreich beobachten lässt.⁴²⁶ Im deutschsprachigen Raum ist dieses Nebeneinander niederländischer und klassizistischer Malerei aber auch durch die verschiedenen geistigen Strömungen zu erklären: Die niederländische Kunst wurde im Zusammenhang mit einem neu entstandenen Naturbild und dem wachsenden Wunsch nach einer, die subjektiven Empfindungen fördernde Darstellung als Vorbild geschätzt. Besonders beliebt waren Rembrandt und Rubens, wenn auch beiden Künstlern „Fehler“ nachgesagt wurden, die verbessert werden mussten. So erschien z.B. Rembrandts Hell-Dunkel als ungeeignet edle Sujets (*Verkündigung*, o.Ä.) darzustellen. Ein besonders wichtiges Zentrum dieser Art der Niederlanderezeption war Dresden, und von daher mag es nicht überraschen, dass gerade im Kreis um Christian Wilhelm Ernst Dietrich die niederländischen Einflüsse auch in Historienbildern häufiger anzutreffen sind, während diese ansonsten eher in Stilleben, Portraits, und Genredarstellungen auftreten.

Während das Sujet „*Die Taufe des Eunuchen*“ in den Niederlanden eine eigene Bildtradition entwickelte, war das im deutschen Sprachraum nicht der Fall. Der Aufstieg dieses Themas in den Niederlanden ist vermutlich durch seinen engen Zusammenhang mit den Lehren der Reformation zu erklären. *Die Taufe des Eunuchen* wurde von den wichtigen Trägern der Reformation (Luther, Calvin) mehrmals herangezogen, um ihre Theorien zu untermauern.⁴²⁷

⁴²⁶ Vgl. Banks 1977, S. 17-19. Es ist um die Jahrhundertwende zu beobachten, dass sich französische Künstler vermehrt der niederländischen Kunst zuwenden, während umgekehrt die niederländischen Maler die akademische Malerei und den Klassizismus für sich entdecken. Das wurde möglicherweise dadurch ermöglicht, dass in Paris zwischen 1704-1734 keine offiziellen Salons der Akademie stattfanden. Vgl. Ebenda.

⁴²⁷ Die Bedeutung der persönlichen Kenntnis der Heiligen Schrift, die Überzeugung, dass der Glaube vor der Taufe kommen müsse, und dass für die Taufe keine aufwändigen Zeremonien notwendig wären, ließen sich mit dieser Biblepisode illustrieren. Auch die Bedeutung der

Sowohl die protestantische, als auch die katholische Kirche stützte sich zudem auf diese Episode, um ihre missionarischen Tätigkeiten zu rechtfertigen, und die Bedeutung der Taufe an sich zu betonen. Daher ist dieses Sujet nicht nur im protestantischen Kontext anzutreffen. Im Rahmen meiner Diplomarbeit wurde gezeigt, dass keine nennenswerten Unterschiede in der Darstellungstradition dieses Sujets festzustellen sind, die aus der Konfession des Sammlers resultieren – es sei denn in Bildern, die in öffentlichem, katholischem Kontext entstanden sind. Diese Bilder zeigen oft größeres Pathos, eine Betonung der Taufe als Sakrament, eine zum Himmel verweisende Geste, und die Taufe wird häufig mithilfe eines Gefäßes ausgeführt. Diese Eigenheiten sind ebenso in jenen französischen Beispielen zu erkennen, die in katholischem Kontext in Paris als sogenannte „Maibilder“ entstanden sind, nicht jedoch im deutschsprachigen Raum.⁴²⁸ Wie auch die Einflüsse niederländischer Kunst im deutschsprachigen Raum stärker sind als etwa in Frankreich oder Italien, ist auch das Sujet der *Taufe des Eunuchen* in diesem Gebiet weiter verbreitet. Im Rahmen dieser Diplomarbeit konnte ich 14 Darstellungen dieses Sujets bestätigen, die relativ sicher von Künstlern aus dem deutschsprachigen Raum des 17. und 18. Jahrhunderts stammen.⁴²⁹

Sowohl die französischen, als auch die Künstler des deutschsprachigen Raums übernehmen meist nahtlos jene Bildelemente, die sich in den Niederlanden im 17. Jahrhundert mit Lastman und Rembrandt gefestigt hatten und über die Druckgrafik in ganz Europa Verbreitung fanden.⁴³⁰ Die Darstellungen der *Taufe des Eunuchen* im deutschsprachigen Raum sind trotz dieses vorgegebenen Bildpersonals sehr verschieden, wobei die Gründe dafür in unterschiedlichen Zugängen (religiöse, ökonomische, Mode bzw. Vorlieben der Künstler/Auftraggeber) und den unterschiedlichen Stilen der Künstler zu suchen sind. Dennoch kristallisierten sich, mit einigen Ausnahmen, im wesentlichen zwei Bildtypen

Person, die die Heilige Schrift auslegt, der Eunuch als Vorbild des demütigen Edelmannes wurde erläutert.

⁴²⁸ Hier ist jedoch anzumerken, dass eine Zuordnung der Bilder aus diesem Gebiet aufgrund der dürftigen Quellenlage nicht zweifelsfrei möglich ist.

⁴²⁹ Für Frankreich konnten dagegen nur 7 und für Italien 5 Darstellungen festgestellt werden. Daher erscheint mir die Auflistung Bonebakkers mit sechs Einträgen deutlich zu kurz, zumal jenes Beispiel von Pottgießer, das inzwischen Thomas Blanchet zugeschrieben wird, aus der Liste ausscheidet. Vgl. Bonebakker 1998, S. 114.

⁴³⁰ Gezeigt wird eine Hauptgruppe mit Philippus (als bärtigem Mann), dem Eunuchen und (mindestens) einem Diener, der den Turban und die Kleidung seines Herren trägt. Daneben wird unterschiedlich viel, teils berittenes Gefolge dargestellt, meistens ein Hund und der von Pferden gezogene Wagen. Interessanterweise wird gerade der durch Lastman eingeführte Sonnenschirm auf dem Wagen besonders treu übernommen. Möglicherweise da dieser betont, dass das Geschehen in einem heißen exotischen Land spielt. Die Szene spielt üblicherweise in einer felsigen, eher kargen Landschaft, oder im Falle von Darstellungen, die größeren Schwerpunkt auf die Landschaft setzen, am Waldesrand im Grünen.

heraus: Einerseits nahsichtige Darstellungen im Hochformat und ansteigender Komposition, mit starken Bezügen zu einer Radierung von Joris van Vliet nach Rembrandt; andererseits Darstellungen im Querformat, die einen größeren Bildausschnitt zeigen, und sich an Rembrandts Radierung desselben Themas von 1641 orientieren, weshalb hier häufig eine auffällige Reiterfigur im Bild erscheint. Bei der Untersuchung konnte nicht festgestellt werden, dass dieses Thema im deutschsprachigen Raum gewählt wurde, um reformatorische Überzeugungen zu untermauern, da oft auf wichtige Bildinhalte, die die protestantische Doktrin hätte stützen können, verzichtet wurde. Es ist jedoch nur in einem Fall relativ sicher, dass dieses Werk in katholischem Kontext entstanden ist,⁴³¹ während die übrigen Bilder vermutlich für den Privatgebrauch oder offenen Kunstmarkt gedacht waren.⁴³² Die Konfession scheint eher im Hintergrund zu stehen. Es wirkt vielmehr so, als würde sich dieses Thema gerade bei Künstlern mit allgemeinem Interesse an der niederländischen Kunst finden lassen, bzw. im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit einer Form des Eklektizismus, sowie der Nachfrage an niederländisch anmutenden, exotischen Darstellungen „à la Rembrandt“ auftreten .

⁴³¹ Sie das Beispiel von Krafft.

⁴³² Hier könnte sich eine Parallele zu den Niederlanden manifestieren, wo sich nennenswerte ikonographischen Unterschiede nur im Zusammenhang mit Aufträgen öffentlicher, katholischer Hand fassen lassen, nicht aber in Privatsammlungen.

7. Anhang

7.1 Bibelübersetzungen der Biblia Pentabla 1710

Die Biblia Pentabla wurde 1710 durch Herman Heinrich Holle gedruckt und verlegt. Sie beinhaltet fünf Übersetzungen des Bibeltexes, die nebeneinander gestellt sind:

Eine katholische Übersetzung, deren Text eine überarbeitete Version nach Caspar Ulenberg (1630) ist und 1666 erschien, basiert auf der lateinischen Bibelübersetzung von Papst Sixtus V. Nach Angabe in der Biblia Pentabla war dieser Text um 1710 in den katholischen Kirchen am meisten in Gebrauch. Die „lutherische Übersetzung“ ist jene Übertragung ins Deutsche durch Martin Luther. Daneben wird eine weitere „reformierte Übersetzung“ angeführt, die von Martin Piscato stammt und 1602/03 in Druck kam. Sie basiert ebenso auf einer lateinischen Bibel. Daneben enthält die Biblia Pentabla auch eine „neue Übersetzung“ von Johann Heinrich Retz, übersetzt aus dem Griechischen 1703. Sie beinhaltet immer wieder klein gedruckte Anmerkungen bzw. alternativ Übersetzungen. Daneben ist in der Biblia Pentabla auch eine holländische Übersetzung abgedruckt, die erstmals 1636 erschien und in den gesamten vereinten Niederlanden in Gebrauch gewesen sein soll. Auch hier handelt sich um eine Übersetzung aus dem Griechischen. Es wird angegeben, dass diese Texte gewählt wurden, da sie sich gegenseitig ergänzen, bzw. erklären können.⁴³³

Im Bezug auf die Passage der Taufe des Eunuchen durch Philippus halten sich die Unterschiede der einzelnen Texte jedoch eher in Grenzen. Diese zeigen sich am ehesten bei der Formulierung der zitierten Jesaja Passage, weshalb ich an dieser Stelle nur den katholischen Text und die Luther Übersetzung vollständig wiedergeben werde:

Apostelgeschichte, 8, 26-40, „katholische Übersetzung“⁴³⁴:

Aber der Engel des Herrn redet Philippum an und sprach: Stehe auf, und gehe hin gegen Mittag, auf die Strasse welche von Jerusalem hinab gehet auf Gaza, die da wüste ist. Und er stund auff und ging dahin. Und sihe ein Mann aus Morenland, ein Kämmerling, einer von den Gewaltigen Candacis, der Königin in Morenland, der über all ihre Schätze war, derselbige war gen Jerusalem kommen anzubeten. Und er zog wiederum zurück und saß auff seinem Wagen und ließ den Propheten Jsajam. Der Geist aber sprach zu Philippo: Tritt hinzu und füge dich zu diesem Wagen. Da lieff Philippus hinzu, und hörete, daß er den Propheten Jsajam lase, und sprach: Meinest du, daß du verstehst, was du liesest? Er sprach: wie kan ich, wo mich nicht jemand unterweiset? Und er bat Philippum, daß er aufstiege und setze sich bey

⁴³³ Vgl. Vorbemerkung der Biblia Pentabla 1710. Ohne Seitenangabe.

⁴³⁴ Vgl. Piblia Pentabla 1710, Apostelgeschichte, 8, 26-40.

ihm. Das Wort aber der Schrift die er las war dis: Er ist wie ein Schaaf zur Schlachtung geföhret; und wie ein Lamm für dem Scheerer keine Stimm von sich gibt, also hat er auch seinen Mund nicht aufgethan. (Jes. 53,7). In der Erniedrigung ist sein Gericht aufgenommen. Wer wird seine Geburt ausreden? Dan sein Leben wird von der Erden hinweg genommen werden. Da antwortet der Kämmerling Philippo uns sprach: Ich bitte dich, Von wem redet der Prophete? Von ihm selbst, oder von jemand anders. Philippus aber thate seinen Mund auf fieng von dieser Schrift an und verkündigte ihm Iesum. Und als sie auf der Straße fortzogen kamen sie an ein Wasser, und der Kämmerling sprach: Sihe, da ist Wasser, was sol daran hindern, daß man mich nicht tauffen solte? Philippus aber sprach: So du glaubest von ganzem Herzen, so mag es seyn. Er antwortet und sprach: Ich glaube das Jesus Christus Gottes Sohn ist. Und er hieß den Wagen still halten und sie stiegen beyde ins Wasser hinab, Philippus und der Kämmerling, un er tauffet ihn. Als sie aber aus dem Wasser herauff kommen waren zucket der Geist Philippus hinweg und der Kammerling sahe ihn nicht mehr. Er aber reist auff seinem Wege fort mit Freuden.

Apostelgeschichte, 8, 26-40, „lutherische Übersetzung“⁴³⁵:

Aber der Engel des Herrn redete zu Philippo und sprach: Stehe auf, und gehe gegen Mittag, auff die Strassen, die von Jerusalem gehet hinab gen Gaza, die da wüste ist. Und er stund auff und gieng hin. Und siehe ein Mann aus Morenland, ein Kämmerer, ein Gewaltiger der Königin in Morenland, welcher war über all ihre Schatzkammern, der war kommen gen Jerusalem anzubeten. Und er zog wieder heim und saß auff seinem Wagen und las den Propheten Jesajam. Der Geist aber sprach zu Philippo: Gehe hinzu und mache dich zu diesem Wagen. Da lieff Philippus hinzu, und hörete, daß er den Propheten Jsajam laß, und sprach: Verstehest du auch was du liesest? Er sprach: wie kan ich, so mich nicht iemand anleitet? Und er mahnete Philippum, daß er aufftrete und setzte sich bey ihm. Das Inhalt aber der Schrift die er las war dieser: Er ist wie ein Schaaf zur Schlachtung geföhret; und stille wie ein Lamm für seinen Scheerer, also hat er nicht aufgethan seinen Mund. (Jes. 53,7) In seiner Niedrigkeit ist sein Gerichte erhaben. Wer wird aber seine Lebenslänge ausreden? Denn sein Leben ist von der Erden weg genommen. Da antwortete der Kämmerer Philippo uns sprach: Ich bitte dich, von wem redet der Prophet solches? Von ihm selbst, oder von jemand anders. Philippus aber that seinen Mund auf fieng von dieser Schrift an, und predigte ihm das Evangelium von Iesu. Und als sie zogen der Strassen nach, kamen sie an ein Wasser, und der Kämmerer sprach: Siehe, da ist Wasser, was hinderts, daß man mich tauffen lasse? Philippus aber sprach: Glaubestu von ganzem Herzen, so mags wol seyn. Er antwortet und sprach: Ich glaube das Jesus Christus Gottes Sohn ist. Und er hieß den Wagen halten und stiegen hinab in das Wasser, Philippus und der Kämmerer und er tauffete ihn. Da sie aber herauffstiegen aus dem Wasser rückete der Geist des Herrn Philipum hinweg und der Kämmerer sahe ihn nicht mehr. Er zog aber seine Strasse frölich.

⁴³⁵ Vgl. Biblia Pentabla 1710, Apostelgeschichte 8, 26-40.

7.2 Abbildungsnachweis

Abb.1: Decani Kloster, Taufe des Eunuchen

Fresko zw. 1335 und 1350

Decani Kloster, Kosovo

Abb. aus:

http://www.srpskoblog.org/Archives/Decani/exhibits/Collections/ActsApostles/CX4K2359_1.html 11. 3. 2013.

Literatur: LCI 1976, Bd. 8, S. 205-206. Bonebakker 1998, S. 10.

Abb.2: Reinigung des Naeman,

Buchillustration Holzschnitt,

In: Keulse Bibel 1479;

Abb. aus: Bonebakker 1998, S. 138.

Literatur: Bonebakker 1998, S. 16-17.

Abb.3: Maerten van Heemskerck, Taufe des Eunuchen 1569

Signiert und datiert 1569

Zeichnung, auf braunem Tonpapier, weiß gehöht. 19,1 x 26,8 cm.

Staatliche Museen, Berlin, Inv. Nr. 2779

Abb. aus: Massing 2011, Nr. 194. bzw. Bock, Rosenberg 1930, Bd. 2, S. 29.

Literatur: Massing 2011, Nr. 194, Bock, Rosenberg 1930, S. 37.

Abb 4. Hansje van Elburg (?), Taufe des Eunuchen

Zugeschrieben, nach 1560.

Öl auf Holz, 186,5 x 99 cm

Standort: Museum Boymans van Beuningen

Abb. aus: Massing 2011, Nr. 191.

Literatur: Bruyn 1966, S. 2-12, Hoogewerff 1941/42, S. 524, Bonebakker 1998, S. 20-21, Massing 2011, S. 285-286.

Abb 5. Pieter Lastman, Taufe des Eunuchen 1620

Signiert und datiert 1620

Öl auf Leinwand, 70 x 104 cm

Standort: Alte Pinakothek, München

Abb. aus: Massing 2011, Nr. 196.

Lit. Bonebakker 1998, S. 25. Massing 2011, S. 287.

Abb 6. Pieter Lastman, Taufe des Eunuchen 1623

Signiert und datiert u.r. „P. Lastman fec. 1623“

Öl auf Holz, 85 x 115 cm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Abb. (schwarz weiß) aus: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Lastman_004.jpg

Lit. Freise 1911, Nr. 85; Tümpel 1991, S. 38-39. Bonebakker 1998, S. 25.

Abb.7. Rembrandt, Taufe des Eunuchen 1626,

Signiert und datiert „RHL 1616“

Öl auf Eichenholz, 63,5 x 48 cm

Museum Het Catharijneconvent, Utrecht. Inv. Nr. SCH 380.

Abb aus: Van de Wetering 2011, S. 152. Fig. 14.

Lit: Defoer 1977 S. 2-26, Tümpel 1986, S. 17; Tümpel 1991, S. 38-39; Bonebakker 1998 S. 28; Kat. Wien 2009, S. 142-142. Van de Wetering 2011, S. 152-153.

Abb. 8. Joris van Vliet, Taufe des Eunuchen nach Rembrandt 1631

Bez. „R H. v. Rijn Inv. JG.v.vliet fec. 1936“

Radierung und Kupferstich, 59,2 x 49,1 cm

Albertina Wien

Abb. aus: Van de Wetering 2011, Bd. 5, Fig. 97.

Lit. Defoer 1977, S. 19-21; Bonebakker 1998, S. 28; Vignau-Wilberg 2002, S. 200; Van de Wetering 2011, Bd. 5, Fig. 97 und Bd. 2, Fig. 12.

Abb. 9. Rembrandt, Taufe des Eunuchen 1641

Bez. d. Platte: „Rembrandt f. 1641“

Radierung, Kaltnadel, 18,3x 22,0 cm.

Abb. aus: Vignau-Wilberg 2002, Nr. 51.

Standort: u.a. Albertina Wien.

Lit. (exemplarisch) Betz 1978, B. 98; Bonebakker 1998, S. 28; Vignau-Wilberg 2002, S. 202; Hinterding 2006, S. 97.

Abb. 10. Leonaert Bramer zugeschr. Taufe des Eunuchen, ev. gegen 1636.

Undatiert, unsigniert ev. 1636.

Öl auf Holz, 55,5 x 71 cm

Privatbesitz

Abb. aus: Göttische 1935, S. 77.

Lit. Wichmann 1923, S. 131. Kat. Aukt. 2009, Nr. 1069.

Abb. 11. Abraham Bloemaert, Taufe des Eunuchen 1626,

zugeschrieben, ca. 1620-1626

Öl auf Leinwand, 219 x 154 cm

Central Museum Utrecht, ehemals in der Gertrudiskapelle Utrecht.

Abb. Aus: Massing 2011, Nr. 195.

Lit. Massing 2011, S. 290; Bonebakker 1998, S. 89-90.

Abb. 12. Salvator Rosa, Taufe des Eunuchen ca. 1660

sign u.r. „SL“

Öl auf Leinwand

Chrysler Museum, Norfolk, Inv. Nr. 71.525

Abb. Aus: Massing 2011, Nr. 199.

Lit. Bonebakker 1998, S. 112, Massing 2011, S. 294.

Abb. 13. Claude Vignon, Taufe des Eunuchen 1638

Radierung nach einem verlorenen Gemälde; 33,6 x 23,8 cm

Standort (u.a.): Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 794.1.3756

Abb. aus: Pacht Bassani 1992, Fig. 256.

Lit. Pacht Bassani 1992, S. 336-337.

Abb. 14. Thomas Blanchet, *die Entrückung des Philippus nach der Taufe des Kämmerers*, 1663

Vorbereitende Zeichnung für ein verlorenes Gemälde

Rötelfeder und Pinsel, in verschiedenen Tönen laviert und weiß gehöht, mit Rötelfeder quadriert, 36,7 x 28,5 cm

Standort: Kunstmuseum Basel, Inv. Nr. Z 623.

Abb. aus: Galactéros-de Boissier 1991, S. 48.

Lit: Galactéros-de Boissier 1991, S. 48 bzw. 242.

Abb. 15. Claude Lorrain, *Landschaft mit Taufe des Eunuchen* 1678

Signiert und datiert 1678

Öl auf Leinwand, 88 x 142,2 cm

Standort: National Museum Cardiff, Inv. Nr. NVW a 4

Abb. aus: Kat. Frankfurt 2012, S. 57.

Lit Kat. Frankfurt 2012, S. 58.

Abb. 16. Claude Lorrain, *Landschaft mit Taufe des Eunuchen*, Wildensteinalbum

Signiert und datiert 1677

Feder, Wildensteinalbum, 19,5 x 28,3 cm

Abb. aus: Roethlisberger 1968, Plates, Nr. 1107.

Lit. Roethlisberger 1968, S. 407.

Abb. 17. Claude Lorrain, *Landschaft mit Taufe des Eunuchen*

Signiert und datiert, 1677.

Feder in braun, laviert; 20,5 x 29,2 cm

Zeichnung im Liber Veritatis,

Abb. aus: Roethlisberger 1968, Plates, Nr. 1108.

Lit. Roethlisberger 1968, Katalog, S. 407. Kat. München 1983, S. 142.

Abb. 18. Nicolas Bertin, *Taufe des Eunuchen*

signiert und datiert u.l. „Bertin 1718“

Öl auf Leinwand, mit Rundbogen, 4,40 x 3,20 m

Standort: Kirche Saint-Germain-des-Prés, Paris.

Abb. aus: http://www.poster.de/p/Bertin-Nicolas/Le-bapteme-de-l-eunuque_i7315171.htm 10. 12. 2012

Lit. und sw. Abb.: Lefrancois 1982, S. 118; Fig. 84.

Abb. 19. Johann Jakob Hartmann, *Landschaft mit Taufe des Kämmerers*

Um 1700

Öl auf Leinwand, 540 x 415 mm

Strahov Galerie, Prag.

Abb. Website d. Galerie Strahov:

<http://www.strahovskyclaster.cz/webmagazine/page.asp?idk=351>

Abb. 20. Schabkunstblatt von Michilis, *Taufe des Eunuchen nach Wolfgang Heimbach*

Bez. l. „W. Heimbach p.“ Signatur r. „Michilis f.“

Schabkunstblatt; 17,4 x 13,2 cm

Ein Exemplar im Kupferstichkabinett Berlin. Das Exemplar im Stadtmuseum Oldenburg (ehem. Heimatmuseum) gilt als verschollen.

Abb. aus: Göttsche 1935, S. 50, Abb. 38.

Lit. Göttsche 1935, S. 50, 77.

Abb. 21. Leonaert Bramer zugeschrieben, Taufe des Eunuchen

undatiert, unsigniert

Öl auf Holz, 16,5 x 13,5 cm,

ehem. Sammlung Graf Fürstenberg, Schloss Herdringen Westfalen.

Abb. aus: Götttsche 1935. S. 50. Abb. 39.

Lit. Wichmann 1923, S. 131. Nr. 162. Götttsche 1935, S. 50, 77.

Abb. 22. Christoph Krafft, Taufe des Eunuchen

Signatur: l.u. „C.K.“, Mitte 17. Jh.

Öl auf Leinwand, 194 x 130 cm.

Stift St. Paul im Lavanttal, Kärnten.

Abb. aus: Ginhart 1969, S. 298.

Literatur: Ginhart 1996, S. 295.

Abb. 23. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Taufe des Eunuchen

Signatur: r.o. und l.u. (ältere Aufschriften) „Dietrich“, 1732.

Pinsel in Dunkelbraun auf Papier, 267 x 185 mm

Abb. © Albertina Wien

Standort: Albertina Wien, Inv. Nr. 3984

Abb. 24. Franz Anton Maulbertsch (zugeschr.), Taufe des Eunuchen

zugeschrieben, undatiert. Ca. 1752 (?)

Öl auf Leinwand, 505 x 345 mm,

Eremitage, St. Petersburg, Inv. Nr. 5758

Abb. © Eremitage St. Petersburg.

Literatur: Garas 1960, S. 198 und Abb. 14., Kat. Langenarge 1996, 352-353. Heenk 1998, S. 76, Kölsch 1999, S. 308-310, Hausler 2002, S. 198, Dachs 2003, S. 314.

Abb. 25. Johann Georg Trautmann (zugeschr.), Taufe des Eunuchen

unsigniert, undatiert.

Öl auf Leinwand

Schloss Wilanów, Warschau, Inv. Nr.: Wil. 1542. (als Maulbertsch)

Farbige Abb. © Schloss Wilanów, Warschau.

Lit. Bushart 1967 b, S. 28, 55. Kölsch 1999, S. 308-310. Hausler 2002, S. 198.

Abb. 26. Johann Andreas Benjamin Nothnagel, Taufe des Eunuchen

Signatur: „N. fec.“ undatiert

Radierung, 19,4 x 15,6 cm

Lit. Garas 1960, S. 12, 198, 213, 284; Bushart 1963, S. 179-180; Kat. Langenarge 1996, S. 352-353; Heenk 1998, S. 76, Kölsch 1999, S. 308-310. Hausler 2002, S. 198.

Abb. 27. Johann Jakob Schalch, Taufe des Eunuchen

Signatur: darunter von späterer Hand, undatiert.

Steinkreide, Feder in braun, laviert. 248 x 349 mm

Provenienz: Albert von Sachsen-Teschen (Stempel/Zeichen l.u.)

Abb © Albertina Wien

Standort: Albertina Wien, Inv. Nr. 10991

Abb. 28. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Taufe des Eunuchen

Signatur: r.u. mit Bleigriffel „Dietricy“, ca. 1733
Bleigriffel, Pinsel in lichtbraun, laviert; 291 x 365 mm
Provenienz: Albert von Sachsen-Teschen (Stempel/Zeichen r.u.)
Abb © Albertina Wien
Standort: Albertina Wien, Inv. Nr. 3983

Abb. 29. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Taufe des Eunuchen

Signatur: r.u, ca. 1740
Radierung, 188 x 266 mm
Provenienz: Vasel, August (1848-1910), Lugt 191
Abb: © Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig
<http://www.bildindex.de/obj35014866.html#|home>
Standort: Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig

Abb. 30. Weier, Taufe des Eunuchen

Signiert auf der Rückseite, mit Feder „Weier 1774“
Tusche und Feder mit Weißhöhung auf graugrünem Papier;
Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig
Abb. aus: E. Flechsig (Hrsg.), *Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig*. Frankfurt am Main, 1920-1922. Abb. 41.
Literatur: *Thieme-Becker 1942, XXXV, S. 275.*

Abb. 31. Januarius Zick, Taufe des Eunuchen

Bez. In Rot u. r. von fremder Hand „j. Zyk“, ca. 1770
Öl auf Leinwand, 56 x 48 cm, rechts beschnitten
Standort: Stadtmuseum Simeonstift Trier, Inv.-Nr.: II/58
Abb. © Stadtmuseum Simeonstift Trier.
Literatur: Straßer 1997, S. 447.

Abb. 32. Januarius Zick, Taufe des Eunuchen, Vorbereitende Zeichnung für Abb. 31

bez. u.r von fremder Hand „j.Zick“
Zeichnung, Feder und Pinsel in schwarz, grau laviert, weiß gehöht auf blauem Papier, 13,5 x 17 cm
Standort: Koblenz Mittelrheinmuseum Inv. Nr. G 1975/81
Abb. aus Straßer 1997, S. 514, Nr. 465.
Literatur: Straßer 1997, S. 514

7.3 Bibliographie

Banks 1977

Oliver T. Banks, *Watteau and the North: studies in the Dutch and flemish Baroque influence in French Rokoko Painting*, New York/Garland 1977.

Bassani 1992.

Paola Pacht Bassani, *Claude Vignon 1593-1670*, Paris 1992.

Bauer 1976-2010

Hermann Bauer (Begr.), *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, 14 Bde. Verschiedene Orte, 1976-2010.

Benedikt 2008

Christian Benedikt, *Die Albertina – das Palais und die habsburgerischen Prunkräume*, Wien 2008.

Benesch 1924

Otto Benesch, *Rembrandts Vermächtnis*, In: *Belvedere 6*, Wien 1924. S. 148-175.

Benesch 1970

Otto Benesch, *Collected Writings, Bd. 1 – Rembrandt*, Eva Benesch (Hrsg.), London 1970.

Berger 1999

Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris: A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvania 1999.

Biblia Pentabla 1710

Hermann Heinrich Holle (Hrsg.), *Biblia Pentabla, das ist: die Bücher der Heiligen Schrift des alten und neuen Testaments, nach fünffacher deutscher Verdolmetschung durch Caspar Ulenberg, Martin Luther, Johann Piscator, Joseph Athiae und Johann Heinrich Reitzen*. Bd. 3, Das Neue Testament, Wandesbeck bei Hamburg 1710-1712.

Die Bibel 1968

Die Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1968.

Biesboer 2006

Pieter Biesboer (u.a.), *Nicolaes Berchem, Im Licht Italiens*, Gent 2006.

Bock/Rosenberg 1930

Elfried Bock/Jakob Rosenberg, *Die Niederländischen Meister – beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*, Bd. 1, Berlin 1930.

Boll 1928

W. Boll, *Zur Geschichte der Kunstbestrebungen der Kurfürsten von Mainz*, Lothar Franz von Schönborn. *Archivalische Beiträge zur Kunst- und Sammeltätigkeit eines rheinischen Zeitgenossen Johann Wilhelms von der Pfalz*. Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz 13. S. 168-248.

Bonnet 2010

Anne-Marie Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt, *Die Malerei der deutschen Renaissance*, München 2010.

Börsch-Supan 1988

Helmut Börsch-Supan, *Die deutsche Malerei, von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870*, München 1988.

Bonebakker 1998

Odilia Bonebakker, *Denomination an Iconography: The Baptism of the Eunuch in netherlandish art from the reformation to 1750*, Masterarbeit, Ontario (Kanada) 1998.

Bushart 1963

Bruno Bushart, *Johann Georg Trautmann der „Meister der Frankfurter Salome“*, In: Pantheon 1963, XX. Jg. Heft 3, S. 175-184.

Bushart 1967 a

Bruno Bushart, *Deutsche Malerei des Barock*, Königstein am Taunus 1967.

Bushart 1967 b

Bruno Bushart, *Deutsche Malerei des Rokoko*, Königstein am Taunus 1967.

Bushart 2003

Bruno Bushart, *Die Entdeckung der Wirklichkeit (deutsche Malerei und Zeichnung 1765-1815)*, Schweinfurt 2003.

Brun 1913

Carl Brun (Hrsg.), *Schweizerisches Künstlerlexikon*, Bd. 3. Frauenfeld 1913.

Bruyn 1966

Josua Bruyn, *Niet Lange Pier maar cleen Hansken*, Bulletin Museum Bomans-van Boyningen 17, Rotterdam 1966. S. 2-12.

Crusius 2003

Irene Crusius, *Vorbemerkung* In: *Studien zum Prämonstratenser Orden*, Crusius/Flachenecker (Hrsg.), Studien zur Germania Sacra, Bd. 25, Göttingen 2003. S 11-17.

Dachs 2003

Monika Dachs-Nickel, *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis*, 3 Bde. Habilitationsschrift, Wien 2003.

De Gruyter 2011

Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hrsg.), *De Gruyter, Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin/New York 2011.

Dolista 2003

Karel Dolista, *Der Prämonstratenser Orden in Tschechien, Niedergang und Wiederaufstieg im ständigen Wechsel vom 15. Bis ins 20. Jh.* In: *Studien zum Prämonstratenser Orden*, Crusius/Flachenecker (Hrsg.), Studien zur Germania Sacra, Bd. 25, Göttingen 2003. S. 617-650.

Drost 1933

Wili Drost, *Adam Elsheimer und sein Kreis*, Potsdam 1933.

Ebert-Schifferer 1991

Sybille Ebert-Schifferer, *Vorbemerkung* in: Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.), *Von Lukas Cranach bis Caspar David Friedrich, deutsche Malerei aus der Eremitage*, München 1991. S. 9-11.

Ebert-Schifferer (Hrsg.) 2009

Sybille Ebert-Schifferer (Hrsg.), *Joachim von Sandrart*, München 2009.

Eckhardt 1888

Johann Heinrich Eckhardt, *Matthäus Merian, Skizze eines Lebens und ausführliche Beschreibung seiner Topographia Germaniae nebst Verzeichnis der darin erhaltenen Kupferstiche*, Amsterdam 1888.

Engel 2006/2007

Martin Engel u.a. (Hrsg.) *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen*; Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 55/56, Wien/Köln/Weimar 2006/2007.

Espagne 1994

Michel Espagne, *Die Verbreitung der deutschen Kultur in Frankreich zur Zeit der Aufklärung: Die Freunde des Johann Georg Wille und das Echo auf Winckelmann*. In: *Winckelmann, die Geburt der Kunstgeschichte im Zeitalter der Aufklärung: Beiträge einer Vortragsreihe im Auditorium Louvre 1989/90*; Deutsche Ausgabe, Stendal 1994. S. S. 71-94.

Feist 1986

Peter H. Feist (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1760-1848*, Bd. 6, Leipzig 1986.

Flehsig 1920-1922

E. Flehsig (Hrsg.), *Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig*. Frankfurt am Main, 1920-1922.

Fleischhauer 1976

Werner Fleischhauer, *Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge Württemberg in Stuttgart*, Stuttgart 1976.

Galactéros-de Boissier 1991

Lucie Galactéros-de Boissier, *Thomas Blanchet (1614-1689)*, Paris 1991.

Galavics 1993

Géza Galavics, *Netherlandish Baroque Painters and Graphic Artists in 17th-century Central Europe*. In: Kat. Budapest 1993, *Baroque Art in Central Europe*, Géza Galavics (Hrsg.), Budapest 1993, S. 83-106.

Galavics 2006/2007

Géza Galavics, *Niederländer in Wien – Auftraggeber aus Ungarn. Ein unbekanntes Modello für ein Altarbild des Rubensschülers Jan Thomas (1669)*. In: *Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 55/56, Martin Engel u.a. (Hrsg.) Wien/Köln/Weimar 2006/2007, S. 209-224.

Gampp 2007

Axel Christoph Gampp, *Sammelwut und Kennerschaft. Die Gemäldesammlung des Basler Ratsherrn Samuel Heussler-Burckhardt*, In: *Sammeln und Sammlungen im 18. Jh. in der Schweiz*, Akten des Kolloquium Basel, Oktober 2003, Benno Schubinger (Hrsg.), Genf 2007, S. 229-256.

Garas 1960

Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch*, Graz 1960.

Garber 1991

Garber Klaus (Hrsg.), *Europäische Barock Rezeption*, Bd. 2, Wiesbaden 1991.

Gebhart 2004

Volker Gebhardt, *Das Deutsche in der deutschen Kunst*, Köln 2004.

Gerson 1942

Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhundert* Haarlem 1942. (Neuaufgabe Amsterdam 1983.)

Ginhart 1969

Karl Ginhart/Franz Balke, *Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstifts St. Paul im Lavanthal und seiner Filialkirchen*, Wien 1969.

Göttsche 1935

Gertrud Göttsche, *Wolfgang Heimbach- ein norddeutscher Maler des 17. Jahrhundert* Berlin 1935.

Gowin 2007

Orsolya Gowin, *Antikenrezeption in den Stichwerken des Joachim von Sandrart*, Diplomarbeit, Wien 2007.

Grote 1952

Ludwig Grote, *Deutsche Kunst und Kultur im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, Nürnberg 1952.

Gwinner 1862

Ph. Friedrich Gwinner, *Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, vom 13. Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts*, Frankfurt am Main 1862, 2. Ausgabe Frankfurt am Main 1867 mit Zusätzen und Berichtigungen.

Haak 2001

Christina Haak, *Das barocke Bildnis in Norddeutschland, Erscheinungsform und Typologie im Spannungsfeld nationaler Strömungen*, Hrsg. Jürg Meyer zur Capellen, Schriften zur Bildenden Kunst, Bd. 9, Frankfurt am Main/Berlin 2001.

Halewood 1882

William H. Halewood, *Six Subjects of Reformation Art*, Toronto 1982.

Hausler 2002

Bettina Hausler, *Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgrafik des 17. und 18. Jh.* Bettina Hausler, Univ. Diss, München 2002.

Hausmanns 2000

Barbara Hausmanns, *Von Schloß Augustsburg zu Schloß Herzogsfreude: Die rheinischen Schlösser und Sammlungen des Clemens August*, In: *Der Riss im Kimmel. Clemens August und seine Epoche. Das Ideal der Schönheit, Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*. Frank Günter Zehnder (Hrsg.), Köln 2000. S. 281-306.

Heinz 1969

Günther Heinz, *Die Gemälde In: Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstifts St. Paul im Lavanthal und seiner Filialkirchen*, Karl Ginhart/Franz Balke (Hrsg.), Wien 1969. S. 287-323.

Heenk 1998

Liesbeth Heenk, *Rembrandt and his influence on Eighteenth-century German and Austrian Printmakers*, Studies from the Rembrandt Information Centre, Bd. 1, Amsterdam 1998.

Hermann-Fichtenau 1983

Elisabeth Herrmann-Fichtenau, *Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts*, Wien/Graz/Köln 1983.

Herzog/Lehmann 1968.+

Erich Herzog/J.M. Lehmann, *Unbekannte Schätze der Kasseler Gemäldegalerie*, Kassel 1968.

Hinterding 2006

Erik Hinterding, *Rembrandt as an Etcher - the practice of production and distribution, Studies of Prints and Printmaking* Bd. 6. Aus dem Niederländischen übersetzt von Michael Hoyle, Ouderkerk aan den IJssel 2006.

Hofrichter 1992

Frima Hofrichter (Hrsg.), *Leonaert Bramer 1596- 1674 – A painter of the night*, Wiskonsin 1992.

Hoogewerff, 1942

Godefridus J. Hoogewerff, *De Noord – Nederlandsche Schilderkunst*, Bd. 4. Amsterdam 1942.

Höper 1996

Corinna Höper, *Otto Wagenfeldt*, In: *The dictionary of art*, Jane Turner (Hrsg.), Bd. 32, New York 1996. S. 757.

Jakoby 1987

Barabara Jakoby, *Der Einfluss der niederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhundert auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein Westfalen (1440-1490)*, Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur Bd. 12, Georg Mölich (Hrsg.), Köln 1987.

Jarchow 1986

Margarete Jarchow (Bearb.), *Roos, eine deutsche Künstlerfamilie des 17. Jh.* Berlin 1986.

Kaplan 1985

Paul Kaplan, *The rise of the Black Magus in Western Art*, Anne Arbor 1985.

Kapustka 2007

Mateusz Kapustka u.a. (Hrsg.), *Schlesien – die Perle in der Krone Böhmens*, Übers. Ins Dt. Jürgen Ostermeyer, Prag 2007.

Kat. Aukt. 2009

Alte Kunst, Old Masters, 16. Mai 2009, Lempertz Auktion 939, Köln 2009.

Kat. Berlin 1987

(Bearb. T. W. Gaehtgens, *Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhundert – zwischen Tradition und Aufklärung*, Berlin 1987.

Kat. Berlin 1996

Grosshans Rainald (Red.), *Gemädegalerie Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Berlin 1996.

Kat. Braunschweig 1997

Hana Seifertová u.a. *Dialog mit Alten Meistern – Prager Kabinett Malerei 1690-1750*, Braunschweig, 1997.

Kat. Detroit 1982

J.S. Held, *Flemish and German Paintings of the 17.th century*, Detroit Institute of Arts, Detroit 1982.

Kat. Essen 1986

Ulli Arnold/Werner Schmidt/staatliche Kunstsammlung Dresden (Hrsg.), *Barock in Dresden*, eine Ausstellung aus der deutschen Demokratischen Republik, in der Villa Hügel zu Essen, Leipzig 1986.

Kat. Frankfurt 1999

Jochen Sander/Bodo Brinckmann, *Deutsche Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen, Bd. 1: Städel*, Frankfurt am Main 1999.

Kat. Frankfurt 2012

Martin Sonnabend/Jon Whiteley (Hrsg.), *Claude Lorrain – die verzauberte Landschaft*, Frankfurt 2012.

Kat. Göttweig 2001

Gregor Martin Lechner u.a. (Hrsg.) *Göttweig und Kremser Schmidt, zum 200. Todesjahr des Malers Martin Johann Schmidt (1718-1801)*. Göttweig 2001.

Kat. Hannover 1990

Angelica Dülberg, *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhundert sowie der spanischen und dänischen Bilder*, Hannover 1990.

Kat. Haarlem 2006

Pieter Biesboer (u.a.), *Nicolaes Berchem, Im Licht Italiens*, Frans Hals Museum Haarlem, Gent 2006.

Kat. Langenarge 1996

Eduard Hindelang (Hrsg.), *Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis*, Langenarge 1996.

Kat Nürnberg 1995

Andreas Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhundert im germanischen Nationalmuseum, Bestandskatalog*, Mainz 1995.

Kat. Köln 1973

Ursula Erichsen-Firle/Horst Vey, *Katalog der deutschen Gemälde von 1550-1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln*, Kataloge des Wallraf-Richartz-Museum, Bd. 10, Köln 1973.

Kat. München 1973

Ernst Brochhagen/Kurt Löcher, *Deutsche und Niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock, Alte Pinakothek*, (Hrsg.) Von der Generaldirektion der Bayrischen Staatsgemälde-Sammlungen, 3. Auflage, München 1973.

Kat. München 1983

Marcel Roethlisberger (Hrsg.), *Im Licht von Claude Lorrain – Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten*, München 1983.

Kat. München 1991

Sybille Ebert-Schiffer (Hrsg.), *Von Lukas Cranach bis Caspar David Friedrich – deutsche Malerei aus der Eremitage*, München 1991.

Kat. London 1959

Michael Levey, *The National Gallery Catalogues: The German School*, London 1959.

Kat. Prag 2003

Alena Volráhová, *Die deutsche Zeichnung des 15. und 16. Jahrhundert, Zeichnungen von Autoren aus deutschsprachigen Ländern in den Museumssammlungen der tschechischen Republik*, Prag 2003.

Kat. Schleißheim 1980

Staatsgalerie Schleißheim, *Verzeichnis der Gemälde, Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Red.)*, Bayrische Staatsgemäldesammlung, München 1980.

Kat. Wien/Dresden 1978

Christian Dittrich u.a. (Bearb.), *Die Albertina und das Dresdner Kupferstichkabinett, Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen*, Wien 1978.

Keller 1971

Ina Maria Keller, *Studien der deutschen Rembrandt Nachahmungen*, Univ. Diss. München 1971.

Kilby 2000

Ulrika Kilby, *Exotismus – Die Faszination fremder Welten*, In: *Der Riss im Himmel. Das Ideal der Schönheit -Rheinische Kunst in Barock und Rokoko*, Frank Günter Zehnder (Hrsg.), Köln 2000, S. 71-90.

Klemm 1986

Christian Klemm, *Joachim von Sandrart*, Berlin 1986.

Klessmann 1989

Rüdiger Klessmann, *Vorwort in: Die deutschen Gemälde des 17. Und 18. Jh. sowie die englischen und skandinavischen Werke*, (Kat. Braunschweig 1989), Braunschweig 1989.

Kölsch 1999

Gerhard Kölsch, *Johann Georg Trautmann (1713-1769) – Leben und Werk*, Frankfurt 1999.

Krins 2001

Hubert Krins, *Barock in Süddeutschland*, Stuttgart 2001.

Kutter 1907

Paul Kutter, *Joachim von Sandrart als Künstler*, Straßburg 1907.

Larsson 1998

Lars Olof Larsson, *Jürgen Ovens und die Malerei an den europäischen Höfen um die Mitte des 17. Jh.* In: *Wege nach Süden, Wege nach Norden*, Adrian van Buttlar u.a. (Hrsg.) Kiel 1998. S. 170-184.

LCI 1972

Engelberg Kirschbaum (Hrsg.), *Lexikon Christlicher Ikonographie*, Bd. 4, Freiburg im Breisgau 1972.

LCI 1976

Wolfgang Braunfels (Hrsg.) *Lexikon Christlicher Ikonographie*, Bd. 8, Freiburg im Breisgau 1976.

Lammel 1998

Gisold Lammel, *Kunst im Aufbruch, Malerei Grafik und Plastik zur Zeit Goethes*, Stuttgart/Weimar 1998.

Lefrancoise 1981

Thierry Lefrancois, *Nicolas Bertin (1668-1783)*, Neuilly-sur-Seine 1981.

Lehmann/Petri 2012

Doris H. Lehmann/Grischka Petri (Hrsg.), *Der Eklektizismus und seine Verfahrenshistorisch-methodische Anmerkungen in: Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, Studien zur Kunstgeschichte Bd. 195, Hildesheim/Zürich/New York 2012. S. 1-22.

Lémaire 2000

Gérard-Georges Lemaire, *Orientalismus, Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Deutsche Ausgabe, Köln 2000.

Liebmann 1972

Michael Liebmann, *Deutsche Malerei in den Museen der Sowjetunion*, Leningrad (St. Petersburg) 1972.

Massing 2011

Jean Michel Massing, *The Image of the Black in Western Art- from the „Age of Discovery“ to the Age of Abolition*, Bd. 3, London 2011.

Marx 2003/2004

Harald Marx, „Man könnte vom Paradies nicht angenehmer Träumen“ *Dresden im 18. Jh.* In: *Kunst für Könige, Malerei in Dresden im 18. Jh.* Astrid Becker (Red.) Köln 2003, S. 11-58.

Meles 2007

Brigitte Meles, *Das Profil eines Basler Sammlers: Daniel Burckhardt-Wildt*, In: *Sammeln und Sammlungen im 18. Jh. in der Schweiz*, Akten des Kolloquium Basel, Oktober 2003, Benno Schubinger (Hrsg.), Genf 2007, S. 217-228.

Morsbach 2008

Christiane Morsbach, *Die deutsche Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Weimar 2008.

Müller 1995

Rainer Müller, *Der Fürstenhof der frühen Neuzeit*, München 1995.

Neumann 1969

Jaromir Neumann, *Das böhmische Barock*, Prag 1970.

Nichols 1994

Ann Eljenholm Nichols, *Seeable things: the iconography of the seven sacraments 1350-1544*, Woodbridge 1994.

Notter 2000

Annick Notter, *Les Mays de Notre-Dame de Paris*, Arras 2000.

Panofsky 1955

Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton (New York) 1955.

Pigler 1974

Pigler, *Barockthemen – Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 1. (2. Auflage), Budapest 1974.

Roethlisberger 1968

Marcel Roethlisberger, *Claude Lorrain, The Drawings*, Los Angeles 1968.

Roettig 2001

Petra Roettig, *Die Emporenbilder von Otto Wagenfeldt in St. Jacobi*, In: *Die Kunst des protestantischen Barock in Hamburg*, Volker Plagemann (Hrsg.), Hamburg 2001, S. 150-162.

Roettgen 1991:

Steffi Roettgen, *Deutsche Malerei was ist das?* in: *Von Lukas Cranach bis Caspar David Friedrich – deutsche Malerei aus der Eremitage*, Sybille Ebert-Schiffer (Hrsg.), München 1991. S. 18-85.

Sager 2006

Peter Sager, *Englische Gartenlust: von Cornwall bis Kew Gardens*, Leipzig 2006.

Saur Lexikon 2000

K.G. Saur Verlag (Hrsg.), *Allgemeines Künstlerlexikon*, München/Leipzig 2000

Schiller 1981

Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Sammelband, Gütersloh 1981.

Schindling 2002

Anton Schindling, *Bürgertum und Kunst in Frankfurt am Main im 16. und 17. Jh.*, In: Hans-Ulrich Thamer (Hrsg.), *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln 2002, S. 37-76.

Schnell/Mai 1977

Dr. Hugo Schnell und Dr. Paul Mai (Hrsg.), *St Blasien/Schwarzwald*, Schnell-Kunstführer Nr. 555, 22. Auflage, München/Zürich 1977.

Schniewind Michel 2012

Petra Schniewind Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy*, München 2012.

Schreiber 2004

Renate Schreiber, „*Ein Galeria nach meinem Humor*“ *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Schriften des Kunsthistorischen Museum Wien, Bd. 8. Wilfried Seipel (Hrsg.), Wien 2004.

Schulze 2009

Heinz-Th. Schulze Altcapenberg, „*Kunstsammeln ist Kulturarbeit*“ *Alte und neue Sammlerfreude des Berliner Kupferstich Kabinetts*, In: *Zum Lob der Sammler, die Staatlichen Museen zu Berlin und ihre Sammler*, Andrea Bärnreuther und Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Berlin 2009, S. 164-183.

Seifertová 1997

Hana Seifertová (Hrsg.) *Dialog mit Alten Meistern – Prager Kabinett Malerei 1690-1750*, Kat. Braunschweig, 1997.

Stolárová 2011

Lenka Stolárová (Hrsg.), *Karel Škréta*, Prag 2011.

Straßer 1994

Josef Straßer, *Januarius Zick, Gemälde, Grafik, Fresken*. Weihenhorn (Bayern) 1994.

Tacke 1995

Andreas Tacke, *Nürnberger Barockmalerei. Zu einem Stiefkind kunsthistorischer Forschung*. In: *Der Franken Rom: Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jh.*, John Roger Paas (Hrsg.), Wiesbaden 1995, S. 62-77.

Tacke 1997

Tacke Andreas, *Das tote Jahrhundert, Anmerkungen über die Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhundert* in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 51. 1997. S. 43-70.

Thamer 2002

Hans-Ulrich Thamer (Hrsg.) *Bürgertum und Kunst in der Neuzeit*, Köln 2002.

Thieme-Becker

Hans Vollmer (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907-1950.

Tintelnot 1951

Hans Tintelnot, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*, München 1951.

Tümpel 1986

Christian Tümpel, *Rembrandt, Königstein am Taunus* 1986.

Tümpel 1991

Astrid Tümpel und Peter Schatborn, *Pieter Lastman- the man who taught Rembrandt*, Waanders (u.a.), Zwolle 1991.

Van de Wetering 2011

Ernst van de Wetering (Hrsg.), *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Bd. 5. Dordrecht 2011.

Van Mander 1604

Karel van Mander, *Het Schilderboeck, Haarlem* 1604. Neuauflage: Utrecht 1969.

Van Thiel 1990/91

Pieter J.J. van Thiel, *Catholic Elements in Seventeenth Century Dutch Painting, apropos of a childrens portrait by Thomas de Keyser*, Simiolus 20, 1990/91, 39-62.

Vignau-Wilberg 2002

Thea Vignau-Wilberg, *Rembrandt auf Papier*, München 2002.

Vogtherr 2005

Christoph Martin Vogtherr, *Friedrich II. von Preußen als Sammler französischer Gemälde*, In: *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jh. in deutschen Sammlungen*, Ostfildern 2005, S. 89-96.

Von der Osten 1973

Gert von der Osten, *Deutsche und Niederländische Kunst der Reformationszeit (1500-1600)*, Köln 1973.

Von Engelberg 2006

Meinrad von Engelberg, *Reichsstil, Kaiserstil „teutscher Gusto“? Zur „politischen Bedeutung des deutschen Barock“*, In: *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962-1806, Altes Reich und neue Staaten 1495-1806*, Essays, 29. Ausstellung des Europarates in Berlin und Magdeburg, Dresden 2006. S. 289-300.

Wagner 2009

Rudolf Wagner, *Prinz Eigen von Savoyen als Mäzen*, Magisterarbeit, Wien 2009.

Warnke 1991

Martin Warnke, *Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte*, In: Garber Klaus (Hrsg.), *Europäische Barock Rezeption*, Bd. 2, Wiesbaden 1991, S. 1207-1223.

Wichmann 1923

Heinrich Wichmann, *Leonaert Bramer*, Leipzig 1923.

Wilpert 1924

Joseph Wilpert, *La Catechesi die S. Filippo, Rivista die archaeologia cristiana della Pontificia Comissione die archaeologia Sacra*, Rom 1924.

Wölfflin 1888

Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1888.

Wright 1985

Christopher Wright, *The French Painters of the Seventeenth Century*, London 1985.

7.4 Abstract in deutscher Sprache:

Diese Diplomarbeit untersucht das neutestamentarische Thema „Die Taufe des Eunuchen“ (Apostelgeschichte 8, 26-40), welches im 17. Jahrhundert in den Niederlanden sehr bekannt war. Die zentrale Frage dieser Arbeit ist, auf welche Weise dieses Sujet die Malerei und Grafik im deutschsprachigen Raum beeinflusste. Die ersten beiden Kapitel sollen einen Überblick über die politische, soziale und ökonomische Situation im sogenannten Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation bieten, und niederländische Einflüsse auf diesem Gebiet im allgemeinen untersuchen. Im Hauptteil der Arbeit werden sodann das Sujet „die Taufe des Eunuchen“ und seine Entwicklungsgeschichte in den Niederlanden vorgestellt, und jene 13 Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum genau untersucht. Diese Darstellungen werden im Weiteren ihren niederländischen Vorbildern gegenüber gestellt.

Dabei zeigte sich, dass im deutschsprachigen Raum keine vergleichbar enge Verknüpfung des Themas zur reformatorischen Doktrin besteht, wie in den Niederlanden. Es wurde außerdem gezeigt, dass die niederländischen Beispiele sehr enge Bezüge untereinander aufweisen, was im deutschsprachigen Raum nicht der Fall ist: Hier orientieren sich die Künstler meist an niederländischen Vorbildern und nicht untereinander. Die Ausnahme bilden drei, Franz Anton Maulbertsch, Johann Benjamin Nothnagel und Johann Georg Trautmann zugeschriebenen, Werke.

Weitere Forschungsarbeit zu diesem Thema könnte französische und italienische Beispiele behandeln und den Umgang mit niederländischen Vorbildern dort, untersuchen. Zudem könnte der Frage nachgegangen werden, ob bestimmte Auftraggeber, wie Albert von Sachsen-Teschen, besonderes Interesse an diesem Thema zeigten.

7.5 Abstract in englischer Sprache

This thesis paper is about the biblical subject 'The Baptism of The Eunuch' (New Testament, Apostles 8, 26-40), which was well known and often depicted in the Netherlands during the 17th century. The central question is in which way the subject influenced graphic arts and painting in German-speaking countries. The first two chapters provide an overview of the political, social and economic situation in the area in question, and look at Dutch influences in general. In the second part 'The Baptism of The Eunuch' as a subject in painting and its Dutch roots are introduced. The 13 versions of the subject, which originated in the Holy Roman Empire of the German Nation, are thoroughly examined and compared to their Dutch and Flemish models.

In the German-speaking countries, there is no comparable connection between this subject and the reformatory doctrine, which sets apart the Netherlands in this matter. This theory is proven correct in the thesis. Another important result is, that the Dutch and Flemish depictions of the 'Baptism of The Eunuch' were strongly connected to each other, whereas the German examples are always related to the Dutch paintings of the said subject, and show hardly any relations to each other. The exceptions are three works of art, which are attributed to Franz Anton Maulbertsch, Johann Benjamin Nothnagel and Johann Georg Trautmann. Follow up work could include a more detailed analysis of the perception of the Dutch artists in France and Italy or the subject matter in these countries. It would also be interesting to examine collectors like Albert von Sachsen-Teschen and whether or not he had a special interest in purchasing items on this subject.

7.6 Lebenslauf:

Name: Magdalena Priester

Schulische Ausbildung:

1993-1997: Volksschule Guggenthal

1997-2005: Musisches Gymnasium Salzburg

Juni 2005: Matura

Universitäre Ausbildung:

WS 2005: Beginn des Studiums Kunstgeschichte an der Universität Wien

Abschluss des ersten Abschnitts, Kunstgeschichte: April 2008

WS 2010-SS 2012: Beginn des Kollegs für Grafik und Kommunikationsdesign, Höhere Grafische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt Wien

Beginn der Diplomarbeit: Juni 2012

Diplomprüfung des Kollegs: September 2012, mit ausgezeichnetem Erfolg

Abschluss des 2. Abschnitts, Kunstgeschichte: Februar 2013

Abbildungsverzeichnis:



Abb.1: Taufe des Eunuchen, Fresko, Decani Kloster, zw. 1335 und 1350.

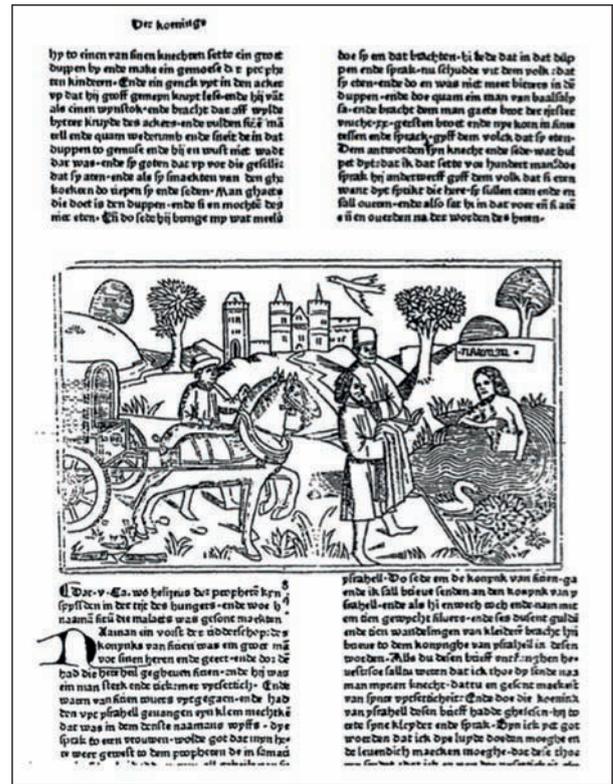


Abb.2: Reinigung des Naeman, Keulse Bibel 1479.



Abb.3: Maerten van Heemskerck, Taufe des Eunuchen 1569, Staatliche Museen, Berlin.



Abb 4. Hansje van Elburg (?), Taufe des Eunuchen, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.



Abb 5. Pieter Lastman, Taufe des Eunuchen 1620, Alte Pinakothek, München.



Abb 6. Pieter Lastman, Taufe des Eunuchen, 1623, Karlsruhe.



Abb.7. Rembrandt, Taufe des Eunuchen 1626, Museum Het Catharijneconvent, Utrecht.



Abb. 8. Joris van Vliet, nach Rembrandt, 1631, Albertina Wien.



Abb. 9. Rembrandt, 1641, Albertina Wien.



Abb. 10. Leonaert Bramer zugeschr. Taufe des Eunuchen undatiert, ev. gegen 1636, Privatbesitz.



Abb. 11. Abraham Bloemaert (zugeschr.), Taufe des Eunuchen 1626, Utrecht.



Abb. 12. Salvator Rosa, Taufe des Eunuchen ca. 1660, Chrysler Museum, Norfolk.



Abb. 13. Claude Vignon, Taufe des Eunuchen 1638, Radierung zu einem verlorenen Gemälde. 2. Viertel 17. Jh., Rennes;



Abb. 14. Thomas Blanchet, *die Entrückung des Philippus nach der Taufe des Kämmerers* 1663, Kunstmuseum Basel.



Abb. 15. Claude Lorrain, 1678, National Museum Cardiff.



Abb. 16. Claude Lorrain, Landschaft mit Taufe des Eunuchen 1677, Wildensteinalbum.



Abb. 17. Claude Lorrain, Landschaft mit Taufe des Eunuchen 1677, Liber Veritatis.



Abb. 18. Nicolas Bertin, Taufe des Eunuchen 1718, Saint-Germain-des-Prés, Paris.



Abb. 19. Johann Jakob Hartmann, Landschaft mit Taufe des Kämmerers, um 1700, Galerie Strahov, Prag.



Abb. 20. Schabkunstblatt von Michilis, Wolfgang Heimbach, Kupferstichkabinett Berlin.



Abb. 21. Leonaert Bramer zugeschrieben, Taufe des Eunuchen undatiert, Schloss Herdringen Westfalen.



Abb. 22. Christoph Krafft, Taufe des Eunuchen, Stift St. Paul im Lavanttal.

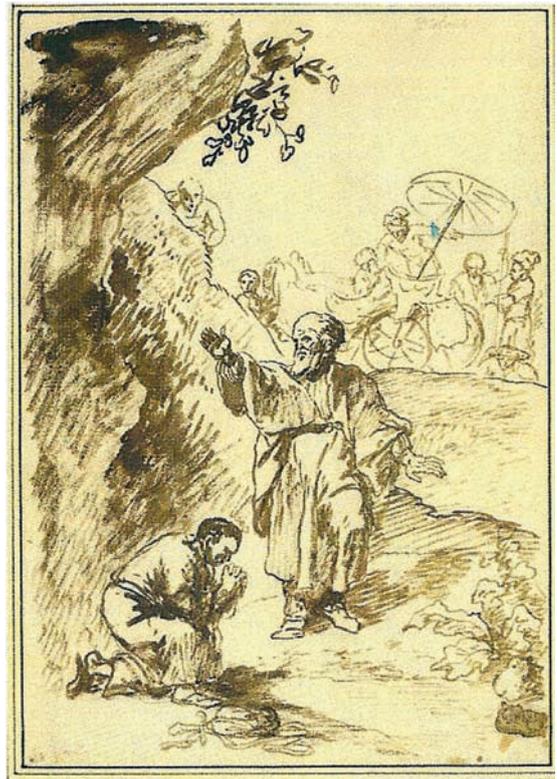


Abb. 23. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Taufe des Eunuchen 1732, Albertina Wien.



Abb. 24. Franz Anton Maulbertsch (zuge-
schrieben), Taufe des Eunuchen, Eremitage, St.
Petersburg.

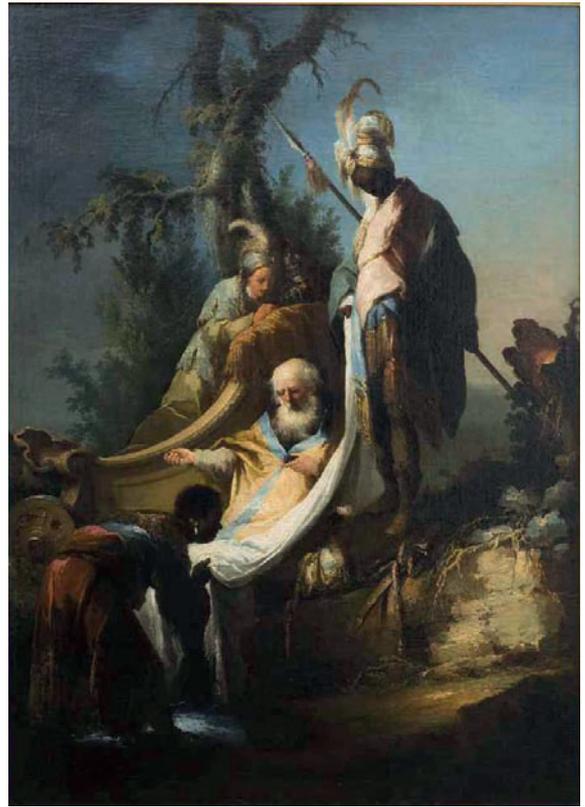


Abb. 25. Johann Georg Trautmann
zugeschr., Taufe des Eunuchen,
Schloß Wilanow, Warschau.



Abb. 26. J.B. Nothnagel, Taufe des Eunu-
chen, Radierung, Albertina Wien.



Abb. 27. Johann Jakob Schalch, Taufe des Eunuchen undatiert, Zeichnung, Albertina Wien.



Abb. 28. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Taufe des Eunuchen ca. 1733, Zeichnung, Albertina Wien.



Abb. 29. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Taufe des Eunuchen 1740, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 30. Weier, Taufe des Eunuchen 1774, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



Abb. 31. Januarius Zick, Taufe des Eunuchen
1770 (?) Stadtmuseum Simeonstift in Trier.



Abb. 32. Januarius Zick, Taufe des Eunuchen, Vorbereitende
Zeichnung für Abb. 31, Privatbesitz.