

Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffanys „Tribuna“

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

John Anthony Nicholls

aus

Köln

Bonn 2006

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen
Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-
Universität Bonn

1. Berichterstatter: Professor Dr. Heinrich-Josef Klein
2. Berichterstatter: HD Dr. Ulrich Rehm

Tag der mündlichen Prüfung: 5. Juli 2006

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB
Bonn http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
1.1	Inhalt und Zielsetzung der Arbeit	3
1.2	Literatur und Forschungsstand	7
1.3	Vom Sammeln - Eine kleine Einführung	16
2	Das flämische Galeriebild von den Anfängen bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts	19
2.1	Frans Francken d.J. und die Allegorien des Jan Brueghel d.Ä.	19
2.2	Bedeutende Sammlungen im Bild: Willem van Haecht und David Teniers d.J.	34
2.3	Der Ausklang bei Van Tilborch, Coques und Biset	49
3	Das Galeriebild im 18. Jahrhundert	52
3.1	Johann Michael Bretschneider	52
3.2	Jean-Antoine Watteaus „Ladenschild des Gersaint“	64
3.3	Pierre Subleyras	71
3.4	Bénigne Gagneraux	76
3.5	Giovanni Paolo Pannini	82
3.5.1	„Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“	84
3.5.2	Fiktion in „Roma Antica“ und „Roma Moderna“	92
3.6	Hubert Robert und die „Grande Galérie“ des Louvre	97
4	Johann Zoffany	108
4.1	Leben und Werk bis 1760	108
4.2	Die englischen Jahre	113
4.2.1	Das frühe Konversationsstück	114
4.2.2	Aufträge für das englische Königspaar	120
4.2.3	Die „Royal Academy“	128
4.3	Die „Tribuna der Uffizien“	134
4.3.1	Ein königlicher Auftrag	134
4.3.2	Buontalenti Tribuna: Ein historischer Abriss	139
4.3.3	Beschreibung des Gemäldes	145

4.3.4	Bildkonzeption	175
4.3.5	Komposition und Kolorit	183
4.3.6	Versuch einer Interpretation	187
4.3.7	Inspirationsquellen	189
4.3.8	Einordnung in die Tradition des Galeriebildes	198
4.3.9	Zoffany in den Jahren 1772-1779	202
4.3.10	Das Selbstbildnis	204
4.3.11	Die Grand Tour: Englische Italienbegeisterung im Spiegel von Dilettanti und Connoisseurs	212
4.3.12	Die Karikatur als englisches Prinzip	220
4.3.13	Die Bewertung des Gemäldes und seine Ausstellung in der „Royal Academy“ im Jahre 1780	227
4.4	Das Gemälde „Charles Townley mit Freunden in seiner Bibliothek in der Park Street“	241
4.5	Leben und Werk von 1780 bis 1810	248
5	Das Ausstellungsbild	253
5.1	Die Sommerausstellungen der „Royal Academy“	253
5.2	Saint-Aubin und der Pariser Salon	258
6	Das Galeriebild des 19. Jahrhunderts	262
6.1	Niederlande: Adriaan de Lelie und Pieter Christoffel Wonder	262
6.2	England: Davis, Parrott, O'Neill sowie Rückbezüge auf die Tradition des privaten Kabinetts durch La Thangue und Ward	272
6.3	USA: Morse, Peale und das didaktische Galeriebild	283
7	Ausblick: Formen des Galeriebildes bis in die Gegenwart	299
7.1	Das gemalte Museumsbild	299
7.2	Thomas Struth und die „Photographie der großen Museen“	300
8	Schlusskapitel	304
9	Literaturverzeichnis	311
10	Abbildungen	329

1 Einleitung

1.1 Inhalt und Zielsetzung der Arbeit

Der Blick auf das Coverbild von DuMont's Künstlerlexikon¹ konfrontiert den Leser dieses Nachschlagewerkes mit einem Ausschnitt von Johann Zoffanys „Tribuna der Uffizien“, ein Gemälde, welches der deutsch-britische Maler zwischen 1772 und 1778 auf Geheiß des englischen Regentenpaares George III. und Charlotte in Florenz ausgeführt hat. Es handelt sich um eine Szene im Vordergrund, rechts der gedachten Mittellinie, die das Bild in zwei Hälften teilt. Im Zentrum des Blickfeldes erkennt man Tizians berühmte „Venus von Urbino“, ungerahmt und von der Wand genommen, wie sie von einer Gruppe aus fünf elegant gekleideten Herren begutachtet und diskutiert wird. Auf der anderen Seite von Tizians Gemälde befindet sich eine weitere männliche Gestalt, die augenscheinlich damit beschäftigt ist, das Werk zu halten und es dem außenstehenden Betrachter zu präsentieren. Die räumliche Situation der Darstellung bleibt ebenso im Unklaren wie deren übrige Ausstattung sowie das Vorhandensein weiterer Personen, die sich nur erahnen lassen.

Wenn ein Buch, welches in kompakter Form die bedeutendsten bildenden Künstler von der Antike bis heute biographisch auflistet, einen Ausschnitt eines Werkes zum Titelbild erhebt, dessen Schöpfer dem breiten Publikum unbekannt sein dürfte, so fragt man unwillkürlich nach dem Grund für diese Wahl. Offensichtlich ging es dem Verleger nicht darum, einen Künstler ins Zentrum zu rücken; in diesem Fall würde man wohl eher ein Selbstporträt Rembrandts oder eine Photographie von Picasso erwarten. Vielmehr dürfte man von der Ansicht geleitet worden sein, den Künstler durch sein Werk zu präsentieren. Die Uffizien von Florenz beherbergen die Mediceische Sammlung, deren kostbarste Exponate in der Tribuna vereinigt waren, jenem Raum, den Zoffanys Gemälde wiedergibt. Die Vielfalt dieser Sammlung, von der antiken griechischen Skulptur bis zu Meisterwerken des italienischen Barocks, lässt sich im Ausschnitt des Titelbildes erkennen und mag dem Anspruch des Lexikons gerecht zu werden, die Künstler aller Zeiten aufzuführen. Die bei Zoffany dargestellten vornehmen Personen, offenkundig gebildete Kunstkenner, dürften dabei diejenigen repräsentieren, die ein solches Nachschlagewerk zur Hand nehmen. Es soll sicherlich gezeigt werden, dass die Reflexion über Kunst ein wesentliches Instrumentarium der wissenschaftlichen Rezeption bedeutet, dass Künstler und Betrachter in einem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen und es das Publikum ist, welches maßgeblich über Ruhm und Ansehen des Künstlers entscheidet.

Zoffanys Gemälde repräsentiert ein Hauptwerk einer Gattung innerhalb der Malerei,

¹ DuMont's Künstlerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart, Hrsg. Herbert Read, Köln 1997.

deren Spezifikum darin besteht, dass sie die Malerei selbst zum Gegenstand der Darstellung erhebt. In der Kunstgeschichte fand das Genre Eingang unter der Bezeichnung „Galeriebild“², da die jeweiligen Künstler die Gemälde und Skulpturen im Kontext ihrer Sammlung und innerhalb eines eigenen, nur diesem Zwecke vorbehaltenen Raumes abbildeten. Die vorliegende Arbeit widmet sich dieser Gattung, indem sie den Schwerpunkt auf das 18. Jahrhundert legt und das angesprochene Gemälde Johann Zoffanys in das Zentrum der Untersuchung rückt, da sich an ihm verschiedene Aspekte des Galeriebildes exemplifizieren lassen und das Werk an der Schnittstelle zwischen zwei kunsthistorischen Epochen, dem Rokoko und dem Klassizismus, eingeordnet werden kann, was sowohl in einer Analyse der stilistischen als auch der inhaltlichen Komponenten zu ergründen ist.

Bereits zu Beginn lässt sich die These aufstellen, dass sich bezüglich Galeriebild und Sammlungsgeschichte eine parallele Entwicklung beobachten lässt. Zwei grundlegende Tendenzen, welche das Sammeln charakterisieren, nämlich der Prozess vom Privaten zum Öffentlichen, von der Exklusivität zur allgemeinen Zugänglichkeit, sollen in Korrespondenz zur Gattung betrachtet werden. Es ist zu zeigen, dass das Galeriebild nicht alleine die Funktion einer reinen Abbildung erfüllt, dass ihm also keine ausschließlich dokumentarische Eigenschaft zugrunde liegt, sondern dass es von den Auftraggebern und Künstlern über Jahrhunderte hinweg stets zur Manifestation von Reichtum und intellektueller Fähigkeit instrumentalisiert worden ist, ein Anspruch, der erst mit dem Aufkommen der großen europäischen Museen um 1800 allmählich ein Ende fand. Kein anderes Genre der Malerei vermochte es, die beiden Grundbedürfnisse des neuzeitlichen Menschen nach materiellem und geistigem Besitz so unmittelbar zu veranschaulichen wie das Galeriebild. Beispiele europäischer und nordamerikanischer Malerei, ausgewählt nach ihren zeit- und ortsspezifischen Charakteristika, aber auch aufgrund ihrer Zugänglichkeit in öffentlichen Sammlungen und wegen der in der Forschung dargebotenen Diskussionsgrundlage, sollen diese Aspekte deutlich machen.

Die schon formulierte Parallelität von Sammlungsgeschichte und der Entwicklung des Galeriebildes machen einen Blick auf die Anfänge der Gattung im 17. Jahrhundert unumgänglich. Im Anschluss an eine knapp gehaltene Überlegung zur Begrifflichkeit des

² Der Begriff taucht erstmals, wie die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Genre allgemein, bei Theodor von Frimmel im Kontext der Untersuchung von Teniers' Darstellungen der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms in Brüssel auf. Theodor von Frimmel, *Gemalte Galerien* (Berlin 1893), 2. Auflage 1896, S. 9. In der nicht deutschsprachigen Literatur, etwa S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe Siècle*, Brüssel 1957, oder Annalisa Scarpa Sonino, *Cabinet d'Amateur. Le Grandi Collezioni d'Arte nei Dipinti dal XVII al XIX Secolo*, Milano 1992, wird hingegen der Begriff „Kunstkabinett“ bereits in den Buchtiteln genannt und damit der Bezug stärker auf die privaten Interieurs der flämischen Meister des frühen 17. Jahrhunderts gelegt, wogegen das „Galeriebild“ auch die Darstellung öffentlicher Sammlungen impliziert und daher in der Arbeit durchgehend für die Bezeichnung der Gattung Verwendung findet.

Sammelns, ihrer Genese und Zielsetzung, erfolgt das ausführliche Kapitel zum flämischen, auf die beiden künstlerischen Zentren Antwerpen und Brüssel konzentrierten Galeriebild anhand der wichtigsten Protagonisten des Genres, auf dessen unterschiedliche Ausprägungen differenziert Bezug genommen werden soll. Neben der Tatsache, dass reine Sammlungen, unterschieden nach ihrer Entwicklung vom Universalen zum Spezialisieren, entweder fiktiv oder real wiedergegeben wurden, kommen auch mythologische Komponenten wie in den Allegorien der „Pictura“ zur Sprache, zudem die Darstellung von Künstlerateliers oder Verkaufssituationen. Diese Untersuchung soll vor dem Hintergrund einer Erklärung dafür vorgenommen werden, weshalb sich die Gattung des Galeriebildes auf quantitativ und qualitativ höchstem Niveau in einem so eng begrenzten geographischen Raum ausprägen konnte.

Der folgende Kern der Arbeit setzt sich mit einzelnen künstlerischen Positionen auseinander, welche der Gattung aufgrund ihrer zuvor formulierten Charakteristika zuzuordnen sind. Diese das 18. Jahrhundert fokussierende Analyse wird zeigen, dass das Galeriebild an kein Zentrum mehr geknüpft sein wird, Frankreich und Italien als wesentliche Wirkungsstätten der Künstler allerdings auch bezüglich der zu untersuchenden Gattung die beiden Hauptpole darstellen. Ausgehend von Johann Michael Bretschneider, der in Prag fiktive Sammlungsräume präsentiert und dabei einen direkten flämischen Einfluss offenkundig werden lässt, zugleich aber neuere Sammlungsmethoden anhand einer symmetrischen Hängung der Gemälde visualisiert, wird mit Jean-Antoine Watteaus „Ladenschild des Gersaint“ die berühmteste Darstellung einer Kunsthandlung thematisiert. In seiner zeitspezifischen Charakterisierung der aristokratischen Gesellschaft weist dieses Werk den Weg zur Präsentation von Kunst als Gegenstand höfischen Amusements. In dieser Ausprägung wird Watteaus Gemälde als einzigartig innerhalb der Gattung diskutiert.

Das Galeriebild, wie es in Rom um die Jahrhundertmitte ein häufiges Sujet war, soll anhand von drei unterschiedlichen Positionen vorgestellt werden. Wo Pierre Subleyras den Betrachter einlädt, einen Blick in sein Atelier zu werfen, in dem sich ein Querschnitt seines Œuvres beobachten lässt und damit gewissermaßen das Vermächtnis eines intensiven Künstlerlebens vor Augen geführt wird, verwebt Bénigne Gagneraux Elemente des Genres mit dem Historienbild, indem er das Zusammentreffen zweier hochrangiger Herrscher, Papst Pius VI. und König Gustav III. von Schweden, im noch jungen Museo Pio-Clementino vor der Kulisse bekannter antiker Statuen malerisch festhält, um dadurch die Bedeutung der Sammlung vor dem Hintergrund des Besuches eines aktiven Förderers der Kunst aufzuzeigen. Giovanni Paolo Pannini verortet berühmte römische Privatsammlungen in prachtvollen, gleichwohl fiktiven Palastarchitekturen und gestaltet diese, in der Tradition der flämischen Beispiele des Galeriebildes, als Kulisse des intellektuellen Gespräches zwischen Auftraggeber, Künstler und gebildeten Gästen. Seine Werke markieren

den Höhepunkt der Gattung im spätbarocken Rom.

Von Hubert Robert werden eine Reihe von Darstellungen untersucht, die während der Einrichtung des ersten nationalen Museums von Paris im Louvre entstanden und in erster Linie die „Grande Galérie“ als zentralen Saal der neuen Institution anhand teilweise projektierte Ansichten präsentieren. Diese Gemälde erscheinen von großer Relevanz für das Thema, markieren sie doch einen entscheidenden Entwicklungsschritt dergestalt, dass sie erstmals unidentifizierbare, gewöhnliche Besucher in einer nicht mehr privaten Sammlung darstellen. Mit den Bildern ist der Schritt vom Galerie- zum Museumsbild vollzogen, einer neuen Variante des Genres, die auf das 19. Jahrhundert vorausdeutet.

Der Titel der vorliegenden Arbeit nennt in seinem zweiten Teil die „Tribuna der Uffizien“ und legt damit den innerhalb des Hauptteils eigenständigen, keinesfalls aber isoliert behandelten Schwerpunkt auf das eingangs bereits erwähnte Gemälde von Johann Zoffany, dessen Œuvre in der Forschung nur marginale Beschäftigung erfuhr und daher wenig bekannt ist. Aus diesem Grunde wird die Biographie des Künstlers sowie dessen Werk eingehender vorgestellt als bei den übrigen Vertretern der Gattung, gleichwohl ein besonderes Gewicht auf die Jahre zwischen 1760 und 1780 gelegt, in denen Zoffany nach England übersiedelte und dort mit dem informellen Gruppenporträt, dem sogenannten Konversationsstück, ein von William Hogarth populär gemachtes Bildsujet zur Blüte trieb. Der Kontakt zum englischen Königshaus ebnete den Weg zum Auftrag der „Tribuna“, welche ab 1772 in Angriff genommen wurde. Ausgehend von einer erstmals in größerer Ausführlichkeit verfassten Beschreibung und einer Analyse des Gemäldes nach formalen Gesichtspunkten wie Bildkonzeption, Aufbau und Kolorit, erschließt die eingehende Untersuchung Fragen nach möglichen Vorbildern, an denen sich Zoffany bei seiner Aufgabe inhaltlich hätte leiten können. Ein besonderes Augenmerk gilt auch der gattungsrelevanten Einordnung der „Tribuna“, gleichfalls ein bis dato nahezu unberücksichtigter Aspekt. Weitere inhaltliche Komplexe gelten dem Selbstbildnis, welches im Œuvre des Malers eine tragende Rolle spielt und auch im Florentiner Gemälde markant in Erscheinung tritt, dem humoristischen Unterton, der sich in der überspitzten Darstellung der anwesenden Personen manifestiert, sowie dem wichtigen Instrument der Grand Tour, der Bildungsreise des wohlhabenden Engländers, welcher das Gemälde zu huldigen scheint. Gezeigt werden soll anhand dieser Aspekte, dass die „Tribuna der Uffizien“ einen neuen Typus der Gattung initiierte, nämlich eine Kombination des klassischen flämischen Galeriebildes mit dem Konversationsstück englischer Prägung an der Schnittstelle zwischen Privatheit und Besuchssituation in einem öffentlichen Raum.

Das Element des Besuchs konkretisiert sich im Werk von Zoffany noch einmal in dessen Gemälde „Charles Townley mit Freunden in seiner Bibliothek in der Park Street“, welches

gebildete Kunstkenner in der semiprivaten Atmosphäre eines Skulpturenkabinetts zeigt. Eine gänzliche Loslösung von der Intimität früherer Galeriebilder markieren die Darstellungen der Ausstellungen der „Royal Academy“ und des Pariser Salons, welche die neue soziale Form des Massenpublikums vorführen und damit die Tendenz einer zunehmenden Einflussnahme des Bürgertums auf die bisherige Exklusivität der Kunstbetrachtung aufzeigen. Neben Hubert Roberts Ansichten des Louvre und Johann Zoffanys „Tribuna“ gehören die Ausstellungsbilder zu einer neuen Ausprägung des Galeriebildes, die im 19. Jahrhundert die allmähliche Auflösung des Genres mit sich führen wird.

Die letzten Kapitel der Arbeit sollen anhand ausgesuchter Beispiele niederländischer, britischer und US-amerikanischer Malerei die Beschäftigung mit der Gattung nach regionalen Spezifika ergründen und herausstellen, dass nach einer letzten Rückbesinnung auf die klassische Funktion des Galeriebildes als Darstellung einer Kunstkammer, in der gelehrte Personen zusammenkommen und über die Exponate debattieren, der Bildungsaspekt dadurch dominierend wird, dass man nun vermehrt Künstler beim Kopieren innerhalb von Museen oder Menschen mit Sammlungsführern beobachtet, was zwei Wesensmerkmale des didaktischen Galeriebildes ausmacht, welche an zwei Positionen erläutert werden sollen. Abschließend wird mit dem Blick auf den zeitgenössischen Künstler Thomas Struth der Versuch unternommen, innerhalb der Gegenwartskunst einer markanten Bezugsmöglichkeit auf die Gattung nach rund 400 Jahren seit ihrer Entstehung in den südlichen Niederlanden nachzuspüren.

Die beschriebene Gliederung der Arbeit offenbart eine angesichts der Aufgabenstellung überblicksartig angelegte Untersuchung, die keinesfalls den Anspruch erheben kann, sämtliche Werke vorzustellen, die sich nur ansatzweise der Gattung des Galeriebildes zuordnen ließen. Damit würde der inhaltliche und zeitliche Rahmen eines solchen Unterfangens deutlich gesprengt. Auch ist eine tiefgreifende Analyse nicht für alle angesprochenen Gemälde vorgenommen worden, sondern auf das Hauptwerk, die „Tribuna der Uffizien“, konzentriert. Erstmals soll hiermit der Versuch unternommen werden, die Thematik der Gattung in einem wenig beachteten Zeitraum darzulegen, ihre Entwicklung aufzuzeigen und anhand eines bedeutenden Beispiels ihre kunsthistorische Bedeutung zu unterstreichen. An dieser Stelle sei nochmals erwähnt, dass es sich beim Galeriebild um das einzige Sujet handelt, welches die Malerei thematisiert. Dieser Umstand alleine mag die nähere Beschäftigung rechtfertigen.

1.2 Literatur und Forschungsstand

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Galeriebild kann entsprechend der Vielfalt des Themas als differenziert bezeichnet werden. Da sich die Gattung innerhalb der

bekanntes Hierarchie nicht ausschließlich einem Sujet zuordnen lässt, sondern Stilleben-, Porträt- und Historienmalerei gleichermaßen umfasst, finden sich Hinweise in allgemeinen Darstellungen zur jeweiligen Epoche, allerdings mit einem größeren Schwerpunkt im 17. Jahrhundert. Das folgende Kapitel kann sich demzufolge nur denjenigen Publikationen widmen, die das Genre differenzierter abhandeln.

Als Theodor von Frimmel im Jahre 1893 seinen Aufsatz über die „Gemalten Galerien“ in den „Kleinen Galeriestudien“ veröffentlichte³, bedeutete dies die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre. Das im Vorwort auf Seite III formulierte Ziel einer ikonographischen Studie stand - in ihrem methodischen Ansatz - zweifellos in der Sogwirkung von Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien“ von 1860. Entsprechend legte Von Frimmel den Schwerpunkt auf die Beschreibung ihm bekannter Galeriebilder, deren Identifizierung der Autor als eines der Hauptprobleme umriss. Die wichtigen einleitenden Bemerkungen auf den Seiten 1 und 2 beinhalten wesentliche Charakteristika der Gattung. Zum einen ist der Vergleich der räumlichen Disposition in den Gemälden mit einer Theaterbühne zu nennen, zum anderen die Feststellung, dass es sich bei den Darstellungen um fiktive, aus dem Erinnerungsvermögen der Künstler entwickelte Sammlungen handelt. Von Frimmel erkannte zudem die Zusammenarbeit mehrerer Meister an einem Galeriebild und führte einige Beispiele in deutschen und niederländischen Museen an. Die Aussagen markieren grundlegende Eigenheiten der Gattung und werden an späterer Stelle in den jeweiligen Kapiteln exemplifiziert.

Von Frimmels Studie erwähnt im Folgenden anhand einer noch heute gültigen Chronologie die verschiedenen Künstler, die sich mit der Gattung des Galeriebildes beschäftigt haben, zunächst die Familie Francken, dann Adriaen Stalbeem und Hendrik Staben, und benennt einige ihm bekannte Gemälde aus öffentlichem und privatem Besitz. Der Kern seiner Ausführungen gilt jedoch dem Werk des David Teniers d.J., dessen Darstellungen der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms als „reine Galeriebilder“ (Seite 9) bezeichnet werden, also als Gemälde, die eine real fassbare Kollektion abbilden. Ausführlich diskutiert Von Frimmel das im Wiener Kunsthistorischen Museum befindliche Galeriebild, indem er die darin gezeigten Miniaturkopien der berühmten Exponate benennt und diese mit dem Inventar der Sammlung abgleicht. Daraus leitet der Autor die Feststellung ab, dass bestimmte „Lieblingsstücke“ des Erzherzogs in mehreren von Teniers' Gemälden auftauchen und dass Leopold Wilhelm die Galeriebilder als Geschenk für andere europäische Regenten in Auftrag gegeben hat (Seite 40f.).

Nur wenige Gedanken gelten dem 18. Jahrhundert. Von Frimmel erkannte die Aus-

³ Im Folgenden wird auf die 1896 erschienene Auflage Bezug genommen: T. von Frimmel, Gemalte Galerien (Berlin 1893), 2. Auflage 1896.

breitung des Genres in Europa und fügte einige wenige Beispiele an, die in der Arbeit abgehandelt werden sollen, darunter Jean-Antoine Watteaus „Ladenschild des Gersaint“, Pierre Subleyras’ „Atelier des Künstlers“, die Werke von Johann Michael Bretschneider sowie der Zyklus „Marriage à-la-Mode“ von William Hogarth. Differenziertere Beschreibungen und Charakteristika dieser Gemälde enthält Von Frimmel dem Leser jedoch vor. Außerdem verzichtet er auf eine Abgrenzung im Vergleich zu den flämischen Beispielen des 17. Jahrhunderts. Johann Zoffanys „Tribuna der Uffizien“ findet auf Seite 55 Erwähnung in Zusammenhang mit den Darstellungen der Ausstellungen der „Royal Academy“ und des Pariser Salons, verbunden mit den Namen Brandoin, Saint-Aubin und Martini. In Anmerkungen zum 19. Jahrhundert führt Von Frimmel auch Preussers Gemälde aus Dresden an und verweist auf die Errungenschaften der noch jungen Photographie.

In seinem Fazit ab Seite 61 fasst Von Frimmel seine Erkenntnisse nochmals zusammen, indem er auf die Grundlagen der Gattung hinweist und dabei die Interieurmalerie sowie die Entstehung der Galerie als Sammlungsort erwähnt. Seine Ausführungen sind für die Forschung insofern von großem Nutzen, als erstmalig in der Kunstgeschichte der Versuch unternommen wurde, das Galeriebild überblicksartig vorzustellen, seine wichtigsten Protagonisten zu erwähnen und die Bedeutung für die Rekonstruktion historischer Sammlungen zu umreißen. Von Frimmels Monographie über die „Gemalten Galerien“ blieb für über 60 Jahre die einzige Abhandlung, vermutlich deshalb, weil die niederländische Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts marginal untersucht wurde.

Eine wegweisende Publikation erschien im Jahre 1957 in Brüssel⁴. Speth-Holterhoff erweiterte Von Frimmels zumeist rein deskriptiv gehaltenen Aussagen über das Galeriebild, indem sie ihren Fokus nahezu ausschließlich auf die flämischen Beispiele der Gattung konzentrierte und dazu ein reiches Quellenmaterial erschloss, durch welches eine Vielzahl an Gemälden identifiziert werden konnte. Die Autorin erkannte die enge Parallele zwischen der Sammlungsgeschichte und der Entwicklung des Genres und stellte aus diesem Grund die bedeutendsten Antwerpener Sammlungen des 17. Jahrhunderts vor (Seite 9-41). Zugleich verwies Speth-Holterhoff auf die Inventare und die Möglichkeit, anhand ihrer die Sammlungen mit den Darstellungen der Galeriebilder abzugleichen. Im Wesentlichen wurde dies bereits bei Von Frimmel diskutiert.

Ähnlich wie der deutsche Autor des ausgehenden 19. Jahrhunderts erarbeitete Speth-Holterhoff eine chronologische Aufstellung der flämischen Künstler, welche sich der Gattung zuwandten. Besonderes Augenmerk legte sie auf die engen Verflechtungen zwischen den einzelnen Malerfamilien, deren Werkstätten und die Betonung auf die Herausbildung einer Tradition des Genres, deren Wurzeln präziser erfasst werden als bei Von Frimmel. Die

⁴ S. Speth-Holterhoff, *Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe Siècle*, Brüssel 1957.

von Speth-Holterhoff auf Seite 65ff. eingehend analysierte Eingrenzung der Entstehungszeit des Galeriebildes um 1610 ist dabei hervorzuheben. Große Teile ihrer Publikation können als Versuch gedeutet werden, eine auf Vollständigkeit gezielte Bestandsaufnahme sämtlicher bekannter Werke der Gattung in Bezug auf den flämischen Raum vorzustellen. Die bei Von Frimmel dem Zeitgeist geschuldete ikonographische Vorgehensweise wird dabei im Wesentlichen übernommen, allerdings um wichtige Aspekte wie die Betrachtung der Personen in den Gemälden, ihre Identifizierung und Funktion ergänzt. In Fragen der Zuschreibung von Galeriebildern und bezüglich Datierungsproblemen bildet Speth-Holterhoffs Publikation eine nach wie vor unverzichtbare Erkenntnisquelle. Wesentliche Neuerungen bieten auch die Abhandlungen von Zirka Zaremba Filipczak⁵ aus dem Jahre 1987 sowie der 1992 anlässlich einer großen Ausstellung im Prado erschienene Katalog⁶ nicht, da die meisten Argumentationen auf Speth-Holterhoff rekurrieren.

Nahezu zeitgleich zur Publikation Speth-Holterhoffs vollendete Matthias Winner 1957 seine der Universität Köln vorgelegte Dissertation⁷, die in ihrem Vorwort auf Seite 1 den Anspruch erhebt, in Ergänzung zu den Ausführungen Theodor von Frimmels die flämischen Galeriebilder nicht nur hinsichtlich „ihrem Zeugniswert für den Bilderschatz Antwerpener Sammlungen der Zeit“ zu diskutieren, sondern als *Exempla Virtutis*. Anhand von vier ausgesuchten Werken der Gattung bemühte sich Winner den Nachweis zu erbringen, dass vermittelt allegorischer Bezüge zur Antike einerseits - der Vergleich des Apelles mit zeitgenössischen Meistern (Seite 3-40) - , sowie zu Theorien italienischer Theoretiker der Renaissance wie Cesare Ripa und deren Rezeption nördlich der Alpen andererseits eine Neubewertung der Malkunst zu erzielen in einer Verknüpfung von Intellekt und handwerklichem Können (*Disegno*), zu deren Vermittlung die Akademien eingerichtet worden waren. Nach Winners Überzeugung verkörpern sämtliche frühen Beispiele der gemalten Galerien die Allegorie der *Pictura*, deren Anwesenheit „im Bunde mit anderen Künsten“ (Seite 127) den enzyklopädischen Gehalt der Werke aufzuzeigen vermochte. In seiner Auffassung des Genres als „Selbstdarstellung der Malerei“ (Seite 130f.) bietet Winners Arbeit eine innovative Erweiterung der bei Von Frimmel und Speth-Holterhoff geäußerten Funktion der Galeriebilder als gemalte Sammlungen.

1967 publizierte Georg Friedrich Koch in Berlin einen umfassenden Überblick zur Geschichte der Kunstaussstellung⁸ und lieferte damit einen wichtigen Impuls zur Erforschung

⁵ Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton 1987.

⁶ David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas, Hrsg. Matías Díaz Padrón/Mercedes Royo-Villanova (Madrid, Museo del Prado, März - April 1992), Madrid 1992.

⁷ Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Phil. Diss. Köln 1957.

⁸ Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang*

eines Aspektes, dem das Galeriebild im 18. Jahrhundert große Aufmerksamkeit schenkte. Mit der Entstehung des Ausstellungswesens in Frankreich und England ergab sich für die Künstler die Möglichkeit, solche Ereignisse darzustellen, auf die bereits Von Frimmel in knappen Worten verwies. Während die bei Koch ausführlich geschilderten allgemeinen Ausführungen zur Genese der Kunstaussstellung weniger von Interesse für die Arbeit sind, fließen seine Bemerkungen zu den Jahresschauen der Londoner „Royal Academy“ (Seite 208-18) und des Pariser Salons (Seite 143-48) maßgeblich in die Charakterisierung des Ausstellungsbildes ein. Kochs Verdienst beschränkt sich dabei nicht alleine auf die Präsentation der wichtigsten Künstler dieser Gattung, es umfasst auch Überlegungen zur Darstellung des Publikums und die Neubewertung der Kunstbetrachtung im Übergang zum 19. Jahrhundert.

Eine wichtige neuere, immer wieder heranzuziehende Quelle bildet die Publikation von Annalisa Scarpa Sonino aus dem Jahre 1992⁹, da es sich bei diesem Werk um die einzige monographische Abhandlung zum Galeriebild handelt, die den Schwerpunkt nicht alleine auf den flämischen Ursprung des Genres legt, sondern hervorragende Beispiele des 18. Jahrhunderts anführt. Die Autorin folgt zwar dem bei Speth-Holterhoff eingeschlagenen Weg der chronologisch angelegten Untersuchung von Künstler und Werk, verzichtet aber auf den Anspruch der Vollständigkeit, indem sie eine stärker selektive Vorgehensweise darlegt. Neben Watteaus „Ladenschild des Gersaint“ und Subleyras’ „Atelier des Künstlers“ werden mit Giovanni Paolo Pannini und Hubert Robert erstmals auch zwei Protagonisten des Genres genannt, die zuvor innerhalb eines übergeordneten Zusammenhanges keine Erwähnung fanden. Besonders hervorzuheben ist, dass Scarpa Sonino englische Galeriebilder in einer repräsentativen Auswahl vorstellt und damit den Blick auf eine in der Kunstgeschichte oftmals vernachlässigte Region lenkt. Johann Zoffanys „Tribuna der Uffizien“, der in einen Überblick zum Galeriebild des 18. Jahrhunderts eingebettete Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit, findet auf Seite 138 dergestalt Erwähnung, dass die wichtigsten Daten des Gemäldes zusammengefasst sind. Scarpa Sonino fügte auch andere Bilder der Gattung an, die Zoffany gemalt hat, darunter das bekannte Werk „Charles Townley mit Freunden in seiner Bibliothek in der Park Street“. Die Auswahl der in der Dissertation vorgestellten Werke entspricht im Wesentlichen derjenigen bei Scarpa Sonino, auch mit Blick auf das 19. Jahrhundert, mit dem die Autorin anhand einiger Beispiele aus England und den Niederlanden schließt. Hinsichtlich ihrer von der ikonographischen Analyse der besprochenen Gemälde dominierten Methodik folgt Scarpa Sonino dem bei Von Frimmel

des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

⁹ Annalisa Scarpa Sonino, *Cabinet d’Amateur. Le Grandi Collezioni d’Arte nei Dipinti dal XVII al XIX Secolo*, Milano 1992.

und Speth-Holterhoff eingeschlagenen Weg, der sich bezüglich der abgehandelten Gattung offenkundig als sinnvoll erwiesen hat.

Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart publizierten 1994 ein umfangreiches Werk¹⁰ über Darstellungen, in denen allgemein Kunstwerke zu sehen sind, welche sich der Thematik des „Bildes im Bild“ einfügen. Neben den bereits angesprochenen Sammlungs- und Ausstellungsbildern führen die Autoren auch Atelierinterieurs und Bilder von Verkaufssituationen an. Der zu untersuchende Zeitraum wird breiter gefasst als bei den meisten anderen Publikationen, was oftmals über die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit hinausgeht, aber dennoch wertvolle Hinweise zu den einzelnen Unterkategorien der Gattung des Galeriebildes liefert, beispielsweise zu Watteaus „Ladenschild des Gersaint“ (Seite 210-215). Asemissen und Schweikhart schufen ein bedeutendes Überblickswerk, welches die Erkenntnisse von Speth-Holterhoff und Koch aufnimmt und in der erwähnten thematischen Differenzierung eine sinnvolle Ergänzung zu Scarpa Soninos Publikation darstellt.

Anlässlich der im Jahre 2002 in München und Köln präsentierten Ausstellung „Wettstreit der Künste“ erschien ein umfassender Katalog¹¹, dessen Textbeiträge zahlreiche Aspekte zum Paragone anführen und dabei vielfach die Frage nach der Position des Künstlers und deren Bewertung im Laufe der Epochen hinterfragen. Neben Victor I. Stoichitas Aufsatz „Malerei und Skulptur im Bild - das Nachdenken der Kunst über sich selbst“ (Seite 11-19), welcher das Moment der Selbstreflexion in den flämischen Galeriebildern diskutiert, dabei visualisierte Bildtheorien anspricht, wie sie durch die Legende des Lukas, der die Muttergottes darstellt, oder Apelles während des Porträtierens von Campaspe in Erscheinung treten - ein bereits von Matthias Winner 1957 vorgelegter methodischer Ansatz der Interpretation der gemalten Sammlungen - und somit die selbstbewusste Haltung der flämischen Maler im 17. Jahrhundert zu erläutern versucht, ist vor allem der von Kurt Wettengl verfasste Beitrag „Kunst über Kunst - Die Gemalte Kunstkammer“ (Seite 127-141) von Relevanz für die vorliegende Dissertation. Ausgehend von einer kurzen Darlegung der Blütezeit Antwerpener Kunstsammlungen und der damit verbundenen Entwicklung der Gattung des Galeriebildes auf den Seiten 127 bis 129 analysiert Wettengl anhand einiger repräsentativer Beispiele des Genres deren Aussagegehalt, welcher neben dem idealen Abbild einer Kunstsammlung sowie den mimetischen Qualitäten des Malers - „höchstes Künstlerlob“ (Seite 132) - die Exemplifizierung von Tugendhaftigkeit in Gestalt

¹⁰ Hermann Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart, *Malerei als Thema der Malerei* (= *Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie*), Berlin 1994.

¹¹ *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Hrsg. Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (München, Haus der Kunst, 1.2. - 5.5.2002; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 25.5. - 25.8.2002), Wolfratshausen 2002.

der gebildeten Kunstkenner beinhaltet. Allegorische Aspekte, wie sie Winner 1957 detailliert zur Sprache brachte, etwa die Personifikation der „Pictura“ oder das „Disegno“ als Grundlage künstlerischer Schöpfung, werden abschließend (Seite 136-141) in den Kontext der Ausstellungsthematik gestellt und damit der enzyklopädische Gehalt der frühen Galeriebilder diskutiert. Wettengls Ausführungen bedeuten keine wesentliche Erweiterung der bisherigen Forschungslage, sondern eine pointierte Problematisierung relevanter Gesichtspunkte der Gattung.

Der Kenntnisstand zu Leben und Werk des deutsch-britischen Malers Johann Zoffany ist - bedingt durch die spärliche Quellenlage - lediglich durch die angelsächsische Literatur in Grundzügen erschlossen. Unter den zeitgenössischen Autoren ist der Chronist Joseph Farington zu nennen¹², dessen skizzenhafte Tagebucheintragungen Hinweise auf Zoffanys Wirken in London bieten. Während die Angaben zum Geburtszeitpunkt (Band II, Seite 449) aufgrund fehlerhafter mündlicher Überlieferung nicht korrekt wiedergegeben sind, dürften die von Farington geschilderten Aktivitäten Zoffanys im Kontext der 1768 gegründeten „Royal Academy“ wohl als richtig angenommen werden.

Angaben zu einzelnen Gemälden Zoffanys gewinnt man durch die Aufzeichnungen von Horace Walpole, dessen Kunsturteil geschätzt und als allgemein verbindlich erachtet wurde. In jüngerer Zeit publizierte Morris R. Brownell eine Monographie über Walpole, welche die wesentlichen Aussagen enthält¹³. Von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit ist der Schriftwechsel zwischen Walpole und Horace Mann, einem in Florenz weilenden Engländer, der in Zoffanys „Tribuna der Uffizien“ einen prominenten Platz einnimmt. Auf den Seiten 267 bis 276 erhält man eine Aufstellung sämtlicher für die Bewertung des Galeriebildes relevanten Äußerungen. Wie in den entsprechenden Kapiteln darzulegen sein wird, bilden Walpoles Urteile das umfangreichste Quellenmaterial zur „Tribuna“.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Johann Zoffany setzte relativ spät - im Jahre 1920 - ein, als Victoria Manners und George Charles Williamson den Versuch einer beachtlichen Monographie unternahmen¹⁴, die über ein halbes Jahrhundert lang als maßgebliches Werk zu diesem Künstler galt. Wenngleich die Publikation eine außerordentliche Leistung darstellt, indem sie anhand primärer Quellen Zoffanys Biographie sowie ein Werkverzeichnis seines Œuvres umfasst, dürften etliche Bemerkungen als ungültig erachtet werden wegen fehlerhaft tradierten Informationen, die für Manners und Williamson

¹² The Diary of Joseph Farington, Hrsg. Kenneth Garlick/Angus Macintyre (Bd. I-VII), Kathryn Cave (Bd. VIII-XVI), 16 Bde. + Index, New Haven/London 1978-98.

¹³ Morris R. Brownell, The Prime Minister of Taste - A Portrait of Horace Walpole, London/New Haven 2001.

¹⁴ Victoria Manners/George Charles Williamson, John Zoffany, R.A. His Life and Works, 1735-1810, London 1920.

nach eigener Aussage, Seite 3f., das Grundgerüst ihrer Ausführungen darstellten. Die Monographie kann daher nur unter sorgfältigem Abwägen ihres Nutzens zu Rate gezogen werden. Die „Tribuna“ wird in einem eigenen Kapitel, Seite 42-65, vorgestellt. Die Umstände des Auftrages seitens der englischen Königin kommen ebenso zur Sprache wie Zoffanys Kontakte in Florenz. Obwohl eine Bildbeschreibung fehlt, charakterisieren Manners und Williamson die „Tribuna“ als großartigstes Werk des Künstlers und fügen als Argument einige formale Aspekte wie die Malweise und das Kolorit an. Außerdem enthält dieser Abschnitt Aussagen der mit der Königin befreundeten Mrs. Papendiek über die Entlohnung des Künstlers (Seite 61) und den Hinweis auf ein heute nicht mehr aufzufindendes Mezzotinto nach dem Gemälde von der Hand Richard Earloms (Seite 60), welches die Popularität der „Tribuna“ aufzeigt.

Das von Manners und Williamson geschaffene Basiswissen über Johann Zoffany wurde im Jahre 1967 größtenteils übernommen, als Oliver Millar eine monographische Untersuchung zum Galeriebild der „Tribuna“ veröffentlichte¹⁵. In seiner sorgfältig angelegten Ausführung bildet dieses Werk die Grundlage jeglicher Beschäftigung mit dem Gemälde und war auch für die vorliegende Arbeit die primäre Literatur. Millars ausschließlich bildimmanent operierende Analyse der „Tribuna“ eruierte einige Quellen in den Archiven der Uffizien und von Windsor Castle (abgedruckt im Appendix, Seite 37-43). Neben den bereits angesprochenen Tagebuchaufzeichnungen Joseph Faringtons handelt es sich um Schriftstücke, welche die Arbeitsmodalitäten für den Künstler in Florenz festlegen, sowie um eine von Zoffany eigenhändig angefertigte Liste aller in der „Tribuna“ vorkommenden Gemälde. Bei der auf der hinteren Klappseite publizierten Aufstellung der Personen im Bild griff Millar auf einen Schlüssel zurück, den man 1814 bei der Ausstellung in der „British Institution“ angelegt hatte.

In seinen Ausführungen erkannte Millar erstmals, dass sich Zoffanys „Tribuna“ in die Gattung der Galeriebilder einordnen lässt (Seite 7-10) und fügte einige der flämischen Beispiele an, ein Ansatz, der in einem eigenen Kapitel der Dissertation wesentlich erweitert werden soll. Die größte Leistung des Autors betrifft seine minutiösen Angaben zum Entstehungsprozess des Gemäldes, wozu er auf Röntgenaufnahmen zurückgreifen konnte (Seite 16, 28 und 29), aber auch auf drei Zeichnungen mit den Darstellungen von Aufrissen jener Wände des Sammlungsraumes, die sich Zoffany für sein Bild ausgesucht hatte (Seite 17). Die bei Millar anklingende selektive Arbeitsweise des Künstlers und dessen Ausloten der Gesamtwirkung können als wesentliche Argumente herangezogen werden, wenn man erklären möchte, weshalb Zoffany den Auftrag über einen langen Zeitraum dehnte und sich dadurch die Verärgerung des englischen Königspaares einhandelte.

¹⁵ Oliver Millar, *Zoffany and his Tribuna*, London 1967.

Im Jahre 1975 erregte Ronald Paulson¹⁶ durch seine interpretatorischen Anmerkungen über Zoffanys Werk großes Aufsehen. Der Autor erkannte in der „Tribuna“ unterschiedliche Bedeutungsebenen, die er in den Kontext der Konstellation zwischen Personen und Kunstwerken im Gemälde stellte (Seite 142ff.). Er vertrat die Meinung, dass der Künstler einige anspielungsreiche Elemente einfügte, wie sie nur einem engeren Umkreis von Zoffany ersichtlich gewesen waren. Den Kontrast zwischen den gleichermaßen religiösen wie erotischen Inhalten der Exponate in der „Tribuna“ erläuterte Paulson mit der Ironie des Künstlers, die in der Dissertation Christiane von Schultendorffs¹⁷ aus dem Jahre 1997 allerdings zu einer nicht nachvollziehbaren Auslegung führte, indem die Autorin darin die Ursache für die Verstimmung des Königspaares sah. Wenngleich der Versuch eines interpretativen Ansatzes die bisherige ausschließlich ikonographische Beschäftigung mit Zoffanys Galeriebild um interessante Fragestellungen erweitert, wie sie auch im Kapitel über die Selbstbildnisse eingehend untersucht werden, so müssen derlei Hypothesen mit äußerster Vorsicht betrachtet werden.

Mary Webster kuratierte 1977 eine umfassende Retrospektive mit einem Querschnitt von Zoffanys Hauptwerken in der Londoner National Portrait Gallery und schuf aus diesem Anlass einen Katalog¹⁸, der die erste Gesamtübersicht seit der Monographie von Manners und Williamson aus dem Jahre 1920 darstellt. Die entscheidende Quelle, die Webster erstmalig erwähnt, betrifft die Angabe über Zoffanys Geburtsdatum (Seite 17). Ansonsten liefert die Publikation keinen wesentlichen Erkenntnisgewinn, zumal sich Webster auf kurze Beschreibungen der ausgestellten Gemälde konzentriert und damit zwangsläufig nur einen kursorischen Überblick bietet.

Im Jahre 2004 richtete die Queen's Gallery in London eine Ausstellung aus, die sich der Mäzenatenrolle König Georges III. und dessen Gattin Charlotte widmete. Der dazu erschienene überaus umfangreiche Katalog¹⁹ räumte mit dem lange Zeit bestehenden Vorurteil auf, der Monarch habe aufgrund seiner frühzeitig einsetzenden Umnachtung sein ohnehin spärliches die Kunst förderndes Engagement vernachlässigt. Anhand einiger hochkarätiger Exponate der Royal Collection konnte diese Annahme auf eindrucksvolle Art und Weise widerlegt werden. Auch die enge Beziehung des Regentenpaares zu Johann Zoffany wird im Katalog erläutert und anhand einiger Aufträge an den Maler dokumen-

¹⁶ Ronald Paulson, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975.

¹⁷ Christiane von Schultendorff, *Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen „dilettanti“ in der Malerei und Graphik 1720-1830*, Phil. Diss. Bonn 1997 (1999).

¹⁸ Johan Zoffany 1733-1810, Hrsg. Mary Webster (London, National Portrait Gallery, 14.1. - 27.3.1977), London 1976.

¹⁹ George III & Queen Charlotte. *Patronage, Collecting and Court Taste*, Hrsg. Jane Roberts, London 2004.

tiert. Dazu gehört auch die „Tribuna der Uffizien“, deren Qualitäten im Kontrast zur negativen Bewertung durch den König aufgeführt werden (Seite 187f.). Angesprochen wird auch die Ausstellung des Gemäldes in der „Royal Academy“ im Jahre 1780. Letztere steht im Mittelpunkt einiger Überlegungen von David H. Solkin, der 2001 in einer Publikation zum englischen Ausstellungswesen²⁰ auf Seite 1-5 die Verdichtung der Besucherzahlen auf solchen Veranstaltungen mit der Gedrängesituation in Zoffanys Gemälde verglich. An selber Stelle werden auch perspektivische Aspekte des Bildes erläutert.

Die anhand einiger wichtiger Publikationen zum Galeriebild im Allgemeinen und Johann Zoffanys „Tribuna der Uffizien“ im Speziellen vorgestellte Literaturlage veranschaulicht eine zwar kontinuierliche, jedoch keineswegs übermäßige Beschäftigung mit der Thematik, der sich die vorliegende Arbeit widmet. Die Methodik der stilistischen und ikonographischen Analyse der Gemälde, eröffnet von eingehenden Bildbeschreibungen, soll im Folgenden die Vorgehensweise prinzipiell dominieren. Darüber hinaus fließen Diskussionen um die Aussageabsicht der Galeriebilder, welche von zeit- und ortsspezifischen Gegebenheiten determiniert werden, in die Analyse ein. Insbesondere der Positionierung der Malerei und ihrer damit verbundenen Neubewertung innerhalb des Gattungsdiskurses gelten - speziell im Kapitel über das Antwerpener Galeriebild des 17. Jahrhunderts - besonderes Augenmerk. Der Status der Kunst ist ein wesentlicher Aspekt des Genres über einen langen Zeitraum hinweg und soll daher in der Untersuchung angemessen zur Sprache kommen.

1.3 Vom Sammeln - Eine kleine Einführung

Die Geschichte des Sammelwesens²¹ beinhaltet in der jüngeren Vergangenheit vorzugsweise die Wirkung von Kunstwerken auf das Publikum und dessen Interaktion mit den Kunstwerken im Sinne einer sozialpsychologischen Reflexion des Betrachters, ohne dabei den Blick auf den primären Gehalt einer Kollektion zu fokussieren, welcher in der Beschäftigung mit den Sammlungsobjekten und den Kuriositäten liegen sollte. In ihnen lassen sich historische Veränderungen und Kontinuitäten am eindringlichsten verfolgen, eine Wandlung des Geschmacks wie auch persönliche Vorstellungen des jeweiligen Indivi-

²⁰ Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836, Hrsg. David H. Solkin, New Haven/London 2001.

²¹ Wichtige Überblickswerke zum Thema sind: Georg Friedrich Koch, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967; Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1987. Spezielle Untersuchungen zum Sammeln in Großbritannien bieten Iain Pears, The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1689-1768, New Haven/London 1988; The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods, Hrsg. Edward Chaney (= Studies in British Art 12), New Haven/London 2003.

duums anhand von Konzepten, was sich seit Beginn des Sammelwesens beobachten lässt.

Der eigentliche Begriff des „Sammelns“ kristallisiert sich in der frühen Neuzeit heraus. Mit Beginn eines zunehmend auf Empirie basierenden Verständnisses der Welt und des Kosmos, durch die Entdeckungen wissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten und die fortschreitende Erkundung der Erde, wurde im Menschen der Hang zu einer vermehrt rationalen Sichtweise geprägt, die alle Handlungsweisen tangierte und auch das Sammelwesen nachhaltig beeinflusste. Mit Beginn der Renaissance im 15. Jahrhundert vollzieht sich in einem Zeitraum von rund 300 Jahren im europäischen Abendland die Entwicklung vom Privaten zum Öffentlichen, vom Studiolo des mächtigen Fürsten zu den ersten Museen. Am Endpunkt dieser epochalen Entwicklung stand die Auffassung, Kunstwerke für die Betrachtung durch ein breites Publikum zu sammeln.

Es liegt in der Natur des Menschen, dass er seine gesammelten Schätze, ob Mode, Zeichnungen oder Gemälde, nicht allein dem privaten Vergnügen unterordnet, sondern sie zunächst einem engeren Kreis von Vertrauten präsentiert, um bei diesen Erstaunen hervorzurufen. Zu diesem Zweck richtete man im 17. Jahrhundert Räumlichkeiten ein, die vollständig der Aufnahme von Sammlungsgegenständen vorbehalten waren, die sogenannten Kunstkabinette oder „Cabinets d'Amateurs“. Mit ihnen fällt auch der Beginn einer Gattung innerhalb der Malerei zusammen, welche sich der Darstellungen solcher Sammlungskabinette im Gemälde im Sinne einer porträthaften Abbildung verschreibt, das Galeriebild. Sucht man nach dem eigentlichen Beginn dieser Gattung, so wird man feststellen, dass dieser mit den ersten Sammlungen keineswegs korreliert. Die universalen Kollektionen, wie sie im Wesentlichen an italienischen Fürstenhöfen entstanden, beinhalteten neben Gemälden auch Zeichnungen, Skulpturen, Manuskripte, kostbare Steine, wertvolle Stoffe, Waffen oder musikalische Instrumente. Mit dem „Studiolo“, einem Ort des Nachdenkens und der Meditation, ist eine Architektur geschaffen, in der bedeutende Künstler symbolhaft Anspielungen auf den jeweiligen Besitzer thematisierten, womit die Vorstufe des Sammlungskabinetts erreicht ist. An den oberitalienischen Höfen in Mantua, Ferrara und Florenz wurden Studioli entwickelt als Gelehrtenstuben, wo sich die Auffassung des Menschen von der Kultur mit Prinzipien von Religion und Humanismus zu einer einzigartigen Symbiose verbindet. Wenngleich in der Malerei des 16. Jahrhunderts solche Studierzimmer zur Darstellung gelangten, handelt es sich bei ihnen doch um keine Galeriebilder, da das geistige Eigentum über dem reinen Besitz stand und zudem noch keine reale Präsentation der Objekte vorlag²².

²² Einen guten Überblick zur begrifflichen Differenzierung von „Studiolo“ und „Kunstkammer“, auch unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen, bietet Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992. Vgl. S. 15f.

Im Übergang von der monastisch-christlichen zur profan-humanistischen Sphäre, bei der das gesammelte Objekt auch Ausdruck von Macht und Prestige darstellt²³, setzt der eigentliche Beginn der Gattung des Galeriebildes ein. Man sammelte fortan all das, was in einem Mikrokosmos den enzyklopädischen Gehalt des Makrokosmos zu spiegeln vermochte. Neben Naturalien beinhaltete dies auch die Artefizialien, also die Erzeugnisse von Menschenhand. Hierin offenbart sich das Interesse am Universalen als stringentes Leitbild der Renaissance. Wichtig war die zunehmende Aufmerksamkeit gegenüber wissenschaftlichen Neuerungen, weshalb entsprechende Gegenstände gesammelt wurden, mit denen man den vorhandenen Raum vollständig ausfüllte. Auf diese Weise verkörperte der kleine Raum des Sammlungskabinetts das Abbild der göttlichen Welt im kleinen Maßstab.

Die Auffassung des Studiolo als Sinnbild von Prestige und sozialem und kulturellem Status setzte im 17. Jahrhundert ein. Daher stattete man die Räume mit größtmöglichem Aufwand und kostbarsten Materialien wie Silber, Lapislazuli oder Pietra dura aus. Von Italien breitete sich die Form des Sammlungskabinetts über Frankreich und England bis nach Flandern aus, wo Kunstschränke aus edelsten Hölzern der Aufnahme der kostbaren Objekte vorbehalten waren. Frans Francken d.J. war auf die Bemalung solcher Kabinett-schränke spezialisiert, ebenso Künstler aus dem Umfeld von Rubens oder David Teniers d.J. Möglicherweise lässt sich in diesem Genre der Ursprung zur gemalten Galerie erkennen. Zumindest befindet man sich nun in jenem regionalen Kunstkreis, von wo aus das Galeriebild seinen Platz in der Kunstgeschichte eingenommen hat. Fortan unterhielten auch kleinere Bürger ihre Sammlung, ausgehend von Büchern oder Zeichnungen, wie sie die Interieurs der Zeit ausfüllten und den Geschmack ihrer Sammler offenbarten. Zunächst besaßen die Objekte im Raum die Funktion, das Bild des Interieurs zu komplettieren. Die Intention dieser Arbeiten reicht, neben ihrer oftmals bescheidenen Qualität, über einen rein dokumentarischen Gehalt nicht hinaus.

Das eigentliche Galeriebild als Darstellung einer Sammlung erweitert die Abbildung um einen Handlungsraum mittels Allegorien oder der Präsentation des Künstlers in seinem Atelier. Diese Möglichkeiten begleiteten den sich verändernden sozialen Status der Künstler in einem von Antwerpen ausstrahlenden Kunstkreis, welcher mit Beginn des 18. Jahrhunderts verblasste, um im restlichen Europa in neuen Ausprägungen Verwendung zu finden. Neben der Einbeziehung des Konversationsstücks im angelsächsischen Bereich besaß vor allem die Darstellung des Malers in seinem Studio eine fortwährende Tradition. Aspekte wie Satire und Karikatur erweitern das klassische Galeriebild zudem im Hinblick auf eine neue Gesellschaftsschicht, die sich nun auch als Kunstsammler betätigte und im Vergleich zum wahren Connoisseur aristokratischen Ursprungs der Lächerlichkeit preis-

²³ Zu den Intentionen des Sammelns vgl. K. Pomian 1987, S. 13-19.

gegeben wird, was sich vor allem in den Darstellungen der Ausstellungen manifestiert. Von dort vollzieht sich der Schritt zur Präsentation des Menschen in den neugegründeten Museen, sei es als Besucher oder als Kunststudent, der die ausgestellten Werke kopiert. Der Museumsraum entwickelte sich zum idealen Nachfolger der alten Privatsammlung in einem Mechanismus der Konservierung und der Ausbildung, vor allem aber unter der Prämisse, die zusammengetragenen Kunstschatze der Öffentlichkeit darzubieten.

2 Das flämische Galeriebild von den Anfängen bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts

2.1 Frans Francken d.J. und die Allegorien des Jan Brueghel d.Ä.

Im 17. Jahrhundert entwickelten die Maler der südlichen Niederlande, die zum damaligen Zeitpunkt unter der Herrschaft der spanischen Habsburger standen, zahlreiche Gemälde, die man als „Cabinets d’Amateurs“ bezeichnete. Dargestellt ist, in der Regel auf einem kleinen Bildformat²⁴, stets ein großer Raum, der vollständig von Gemälden dekoriert ist, seltener ergänzt um Statuen oder Kuriositäten. Dieses Genre, das Galeriebild, welches die Abbildung von Gemäldesammlungen thematisiert und sich damit als selbstreferentiell bezeichnen lässt²⁵, ist eine genuin flämische Erfindung. Es entstand in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts und besaß einen hohen Beliebtheitsgrad bis um 1800, als das Interesse an diesem Genre in den südlichen Niederlanden abebbte und von einigen ausländischen Künstlern übernommen wurde. Letztere arbeiten jedoch, ganz im Gegensatz zu ihren Vorgängern in den Niederlanden, nahezu ausschließlich für Auftraggeber hohen Ranges, die sich ein Bild ihrer Sammlungen wünschten.

Gemälde von zu Gruppen arrangierten Personen, welche bei alltäglichen Aktivitäten in einer Interieurszene präsentiert werden, sind als eine genuin niederländische Spezialität aufzufassen, deren Anfänge auf den Perspektivstudien Hans Vredemann de Vries’ beruhen und die bereits im 16. Jahrhundert ausgeprägt war, jedoch im sogenannten Goldenen Zeitalter zur Blüte getrieben wurde. Diese auf reale Innenräume rekurrierende Szenen

²⁴ Das kleine Format der Galeriebilder resultiert daraus, dass sie für bürgerliche Wohnverhältnisse konzipiert waren und als Kabinettstücke fungierten. Zu diesem Aspekt siehe Ursula Härting, „doctrina et pietas“ - über frühe Galeriebilder, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1993, S. 97.

²⁵ Wenngleich dieser Aspekt a priori die Eigenheit des Genres kennzeichnet, brachte ihn erst Filipczak in der Einleitung der Abhandlung zur Antwerpener Malerei pointiert zur Sprache. Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 47f.

bildeten die Grundvoraussetzung zur Entstehung des Galeriebildes. Die regionale Gebundenheit des Genres resultiert demzufolge aus den Gattungsspezifika der niederländischen Malerei, da im übrigen Europa das religiöse Historienbild prägende Dominanz besaß²⁶.

Als allgemeine Konstanten, die sich auf sämtliche Bilder dieser Gattung der niederländischen Prägung beziehen, lassen sich folgende Aspekte nennen: Stets ist ein Raum dargestellt mit einer auf eine Wand beschränkte Anordnung von Fenstern, zwischen denen wie auch auf den übrigen Wänden Gemälde hängen. Die hintere Wand befindet sich für gewöhnlich parallel zur Bildebene. Sie ist vielfach an zentraler Stelle geöffnet durch eine Tür, welche den Blick freigibt auf einen angrenzenden Raum oder einen Hof. Ein wesentliches Element ist die Sammlung der ausgestellten Kunst und Kuriositäten, für gewöhnlich im Kontext des universalen, enzyklopädischen Geschmacks der Zeit in einer Symbiose²⁷. Neben den dominierenden Gemälden und Skulpturen (*artificialia*) lassen sich zumeist Münzen und Medaillen vorfinden, exotische Objekte wie Muscheln (*naturalia*) und solche, die als selten und kostbar (*exotica*) galten²⁸. In vielen Beispielen bevölkern Besucher das Kabinett, um sich an der Sammlung zu erfreuen. In manchen Fällen können sie identifiziert werden. Sowohl zeitgenössische als auch legendäre Herrscher sind unter ihnen auszumachen. Es besteht auch die Möglichkeit, den abwesenden Herrscher durch ein Porträtmalerei oder eine -skulptur zu ersetzen. Oftmals ist der Maler anwesend, der entweder den Besuchern einige Werke präsentiert oder selbst an der Staffelei seiner Arbeit nachgeht. Die Kabinette wurden an den Höfen vom Adel gepflegt, aber auch von Gelehrten und Künstlern. Neben dem enzyklopädischen Anspruch der Sammlungen lassen sich in ihnen stets auch die Vorlieben und Neigungen des jeweiligen Besitzers nachvollziehen. Daraus resultiert letztendlich eine konsequente Ordnung der Sammlung nach Schwerpunk-

²⁶ Filipczak beschäftigte sich intensiv mit den möglichen Quellen des Galeriebildes und schlug dabei die Brücke nach Italien zu Marten van Heemskercks Zeichnung des Innenhofes des Palazzo Valle-Capranica, wobei der Interieurcharakter und die Anwesenheit von Publikum in diesem Beispiel noch nicht vorhanden waren und sich zudem die gezeigten Werke ausschließlich aus antiker Skulptur zusammensetzten, so dass diese vorgeschlagene Traditionslinie als unmittelbare Vorlage für das flämische Galeriebild ausscheiden dürfte. Auch die im Folgenden erörterte Möglichkeit einer literarischen Quelle, exemplifiziert an der Beschreibung einer italienischen Sammlung in einem Gedicht von der Hand Giovanni Battista Marinos (1619 in Venedig publiziert), erscheint rein hypothetisch, zumal der enzyklopädische Charakter der flämischen Sammlung dort nicht existent war. Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 62ff. Zu Marino siehe den Aufsatz von Zygmunt Ważbiński, *Il cavaliere d'Arpino ed il mito accademico, Il problema dell'autoidentificazione con l'ideale*, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989, Hrsg. Matthias Winner, Weinheim 1992, S. 324-329.

²⁷ Filipczak erwähnt das „Museo“ des Antwerpener Kartographen Abraham Ortelius (1527-1598) als beispielhaft für eine zeittypische Sammlung, die sich aus Gemälden, Skulpturen, Münzen, Muscheln und Marmorobjekten zusammensetzte. Es sind diese enzyklopädischen Kollektionen, welche auf den Galeriebildern thematisiert werden. Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 64f.

²⁸ Die hier angeführte Klassifizierung der in den Kunstkammern versammelten Objekte beruht auf der Methodologie des Samuel von Quicchelberg aus dem Jahre 1566 und dessen Spezifizierung nach Material und Thema eines Werks.

ten, gemäß denen eine Methodologie des Sammelns sowie eine unterschiedliche Systematik innerhalb der Kunst- und Wunderkammern möglich war²⁹.

Das Galeriebild stellt in der Regel einen realen Raum dar. Ein bedeutender Wesenszug dieser Werke ist es jedoch, dass sie auf eine freizügige Art die Wirklichkeit mit dem Imaginären verknüpfen. Real existierende Gemälde lassen sich beispielsweise in einem Raum beobachten, in dem Joseph vor Potiphars Weib flüchtet oder Alexander der Große seinen Hofmaler Apelles dabei beobachtet, wie er ein Porträt der Geliebten Campaspe anfertigt. Tatsächlich waren die ausgestellten Sammlungen oftmals fiktiv, so dass dieselben Gemälde in veränderten Arrangements oder in anderen räumlichen Szenerien auftauchen³⁰. Auch besteht die Möglichkeit, dass identische Räume unterschiedliche Kunstsammlungen beherbergen und von vollkommen anderen Personen belebt sind. Dies führt zwangsläufig zu der Erkenntnis, dass ein Galeriebild in seiner Bedeutung stets als allgemein aufzufassen ist, weniger als konkretes Dokument eines realen historischen Ereignisses.

Neben den allgemeinen Elementen der Gattung, die bei den jeweiligen Einzeluntersuchungen noch präziser zu analysieren sind, muss die Entwicklung des Galeriebildes auch aus dem Geschmack der Zeit heraus betrachtet werden, denn die Begeisterung für die Kunst nahm alle gesellschaftlichen Schichten in Anspruch, so dass es bald populär wurde, sein Haus mit Kunst zu schmücken. Solche Kunstkabinette wurden zu sozialen Treffpunkten, an denen man leidenschaftlich der Betrachtung von Kunst, wissenschaftlichen Instrumenten oder Wundern der Natur nachgehen konnte. Neben den „Liefhebers der Schilderyen“ oder Connoisseurs³¹, die besondere Kenntnis der Materie für sich in Anspruch nahmen, versammelten sich auch die Dilettanten³² und Neugierigen an diesen kul-

²⁹ Zur Genese der Kunst- und Wunderkammern vgl. Verzamelen. Van Rariteitenkabinet tot Kunstmuseum, Hrsg. Ellinoor Bergvelt/Deborah J. Meijers/Mieke Rijnders, Heerlen 1993, S. 15-36.

³⁰ Hierin ist das wesentliche Argument dafür zu sehen, weshalb sowohl die Architektur als auch die Sammlung als fiktiv angenommen werden müssen. U. Härting 1993, S. 100f. Die These wird auch dadurch unterstützt, dass die anwesenden Besucher in altertümlicher Tracht auftauchen und als verstorben zu denken sind.

³¹ Verschiedentlich stößt man auch über den Begriff des „Virtuoso“. Michael Wiemers verortet ihn in die englische Restaurationszeit und stellt fest, dass er bei Henry Peacham in der zweiten Ausgabe seines literarischen Hauptwerkes, dem „Compleat Gentleman“, im Jahre 1634 erstmals nachzuweisen ist. Gemeint ist damit in erster Linie ein Kenner antiker Kultur. Später wird der Begriff auf einen allgemein, auch naturwissenschaftlich gebildeten Menschen angewandt und den Mitgliedern der 1660 gegründeten „Royal Society“ zugemessen. Michael Wiemers, Der „Gentleman“ und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts, Phil. Diss. Bonn 1983 (Hildesheim/Zürich/New York 1986), S. 139-144. Vgl. zudem I. Pears 1988 in seinem entsprechenden Kapitel „The Connoisseur and Connoisseurship“, S. 181-206, wo differenziert wird zwischen einem „Virtuoso“ und einem „Connoisseur“. Letzterer ist nicht nur ein von Leidenschaft zur Kunst getriebener Sammler, sondern zugleich ein Gelehrter, der Kunstwerke zu beurteilen weiß und folglich ein Mann von Geschmack ist. Zum bedeutendsten englischen Connoisseur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Sir Horace Walpole, siehe weiter unten.

³² Der Dilettant war gleichfalls ein Kunstliebhaber, betrieb seine Leidenschaft aber weniger ernsthaft als die Virtuosi oder Connoisseurs. Häufig unternahm der Dilettant eine Grand Tour zur Vertiefung

turellen Schauplätzen der Zeit. Dabei richteten die Sammler die kostbarsten Räume ihrer Häuser keineswegs nur als Statussymbol ein, als eine Möglichkeit des Investierens oder zur Präsentation für Freunde, sondern vielmehr als intellektuellen Erfahrungswert, durch den sie das Verständnis von der Welt und deren Erscheinungen, in erster Linie also ihre Kennerschaft, nachvollziehen konnten. Mit dem Erwerb von Gemälden schuf man sich zudem einen Mikrokosmos fern der Realität, eine sinnliche Traumwelt gewissermaßen. Diese ideale Welt steht auch in der Intention der Galeriebildmaler an vorderster Stelle. Ihnen lag nicht die Konzeption von Genrebildern am Herzen, schließlich sind die Besucher der Kabinette in tiefsinnigen Diskussionen verhaftet, sondern sie präsentieren sich als Zeugen des vorherrschenden Zeitgeschmacks.

Antwerpen bildete im 17. Jahrhundert das Zentrum der Galeriebildmalerei, und zu einem genaueren Verständnis dessen sollen die wichtigsten historischen Faktoren herausgestellt werden. Schon seit dem 15. Jahrhundert konnte Antwerpen auf eine Organisation seiner Künstler in der St. Lukasgilde zurückblicken³³. Mit dem Niedergang von Brügge infolge der französisch-burgundischen Kriege begann der ökonomische und kulturelle Reichtum der Scheldestadt, der bis weit in das 17. Jahrhundert hinein Bestand hatte und diesem Zeitraum daher die treffende Bezeichnung des „Goldenen Jahrhunderts“ einbrachte³⁴. Entscheidenden Anteil an diesem Phänomen hatte der wachsende Wohlstand der südlichen Niederlande. Nur dadurch konnten die wichtigen Antwerpener Sammlungen der wohlhabenden Aristokraten und Bürger entstehen, aus denen sich die Künstler der Galeriebilder ihre Inspirationen suchten. Eine herausragende Stellung kam dabei dem Maler Peter Paul Rubens zu, der schon zu Lebzeiten eine außerordentlich hohe Wertschätzung genoss. Durch seine Italienreisen gelangte Rubens in Berührung mit den Skulpturen der Antike, aber auch mit den gefeierten Gemälden der Renaissance, von denen er zahlreiche Exemplare mitnahm und in seinem Wohnhaus in Antwerpen, dem Rubenshuis, versammelte. An Umfang und Reichtum der Sammlung konnten es nur wenige in den Niederlanden aufnehmen³⁵. Ausnahmen bildeten in Brüssel die reiche Kollektion des Leopold

seiner Interessen, führte im Ausland ein ausschweifendes Leben und beteiligte sich an der Finanzierung von archäologischen Exkursionen in den östlichen Mittelmeerraum.

³³ Den nach wie vor umfassendsten Überblick zur kulturellen Entwicklung in Antwerpen im Kontext der Entstehungsgeschichte des Galeriebildes bietet S. Speth-Holterhoff 1957, S. 9-49. Im Übrigen sollte an dieser Stelle erwähnt werden, dass die „Liefhebbers“ ihrerseits in die Gilde aufgenommen werden konnten aufgrund ihrer mäzenarischen Initiativen, durch die ein reger Austausch zwischen Sammler und Künstler bestand. Zu diesem Aspekt vgl. Z. Filipczak 1987, S. 51ff.

³⁴ Als beste Zusammenfassung der Errungenschaften auf dem Gebiet der flämischen Künste im betreffenden Zeitraum dient Hans Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585-1700 (The Pelican History of Art)*, New Haven/London 1998. Vgl. S. 202-206 zum Kapitel über das Galeriebild. Auch Z. Filipczak 1987, S. 3-45, eignet sich hervorragend zur Gewinnung eines konzisen Überblicks.

³⁵ Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 9-41, zur Darlegung bedeutender flämischer Sammlungen in Einzeluntersuchungen.

Wilhelm, Statthalter der Niederlande, und in Antwerpen diejenige des Cornelis van der Geest. Dank der erhalten gebliebenen Inventare lassen sich die Sammlungen mit ihren Beständen identifizieren³⁶. Ein besonderes Verdienst kommt hierbei dem Stadtarchivar Jan Denucé zu, dessen umfangreiches Konvolut an Aufzeichnungen 129 Inventare Antwerpener Sammlungen umfasste. Unter dem Titel „De Konstkamers van Antwerpen in de XVIe en XVIIe Eeuwen“ wurden sie publiziert und bilden heute für den Kunsthistoriker eine unermessliche Quelle darüber, nach welchen Kriterien die Sammlungen zu jener Zeit aufgebaut waren³⁷.

Jede Gemäldegalerie besaß eine eigene Konzeption, ganz dem Geschmack ihres jeweiligen Besitzers entsprechend. Die einfachsten Kabinette bestanden aus einer Rückwand, teilweise ergänzt um eine Nische zur Aufnahme antiker Skulptur. Auf dieser Wand wurden die Gemälde dicht an dicht, Rahmen an Rahmen gehängt. Kaum lassen sich Zwischenräume ausmachen. Neben den Gemälden gehörten aufgrund des universellen Charakters der Sammlungen auch Medaillen und Münzen dazu, Kuriositäten, wissenschaftliche Instrumente, Exotica sowie Zeichnungen u.a. Dieses gängige Schema des „Sammlungsstilllebens“³⁸ wird in der Folgezeit zunehmend differenziert. Man erhält den Eindruck eines Bühnenraumes, von dem sich die Rückwand mit zwei flankierenden Wänden beobachten lässt. Eine geöffnete Tür gewährt Einblick in einen angrenzenden Raum. Zum Garten hin markieren große Fenster die Lichtquelle für das Ambiente. Oftmals ist durch sie der Blick auf den Himmel oder Bäume möglich. Die Einrichtung des kastenartigen Raumes entspricht dabei ganz dem flämischen Geschmack der Zeit. Damit ist ein Grundschema benannt, welches sich für die gesamte Epoche des niederländischen Barock aufzeigen lässt, oftmals in geringfügigen Variationen, etwa der Vergrößerung des Raumes, welcher der Sammlung zur Verfügung steht, oder der Öffnung der Galerie auf einen Park, hinter dem häufig die Kulisse der Stadt Antwerpen sichtbar wird. Der Betrachter erhält dadurch größere Einblicke in das jeweilige Umfeld der Sammlungen, zudem werden ihm Abwechslungen geboten.

Unter den frühen Spezialisten des Galeriebildes sind vor allem zwei Vertreter zu nennen, die beide einer bekannten Antwerpener Malerfamilie angehörten und entsprechend in formaler und inhaltlicher Sicht Übereinstimmungen zeigten. Es handelt sich um Hieronymus Francken d.J. (1578-1623) und dessen jüngeren Bruder Frans Francken d.J. (1581-1642),

³⁶ Auch das Engagement des Erzherzogpaares Albrecht und Isabella für die flämische Kunst kann als wesentlicher Faktor für das Entstehen der Gattung in Antwerpen gesehen werden. Vgl. dazu Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 17f.

³⁷ Die Funktion der Inventare hinsichtlich der Erkenntnis über den Kunstgeschmack der Zeit beleuchtet S. Speth-Holterhoff 1957, S. 41-45.

³⁸ Diesen sehr sprechenden Begriff warf G. F. Koch 1967, S. 79, erstmals auf.

die beide in der Werkstatt ihres Vaters Frans d.Ä. (1542-1616) tätig waren³⁹. Nach dessen Tod arbeiteten sie gemeinsam, bis Hieronymus im Jahre 1623 verstarb⁴⁰. Hieronymus d.J. war zeit seines Lebens in Antwerpen tätig. Sein wichtigster Beitrag zum Genre des Galeriebildes stellt die „Werkstatt des Jan Snellinck“ (94 x 124,7 cm) von 1621 aus den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel dar (Abb. 1). Der Kleinmaler Jan Snellinck (1549-1638) erwarb sich mit historisch-religiösen Bildthemen einen hohen Rang und genoss die Funktion eines Hofmalers bei Statthalter Albrecht und dessen Gattin Isabella in Brüssel. Seine Werkstatt, in der er zahlreiche Schüler beschäftigte, war öffentlich zugänglich und dementsprechend ein Ort intensiven Austausches. In einem weiten, hohen Raum, der von großen Fenstern in der linken Wand sein Licht empfängt, sind die beiden sichtbaren Wände vom Fußboden bis zum Deckenansatz mit älteren flämischen Gemälden im Stile eines Frans Floris oder Hendrik Goltzius besetzt. Nur die Tür mit ihrer architektonischen Rahmung und plastischen Bekrönung und die aufwendige Kredenz eines Büffets vor der Mitte der Rückwand unterbrechen die Bilderfolge und dienen dem Arrangement als Zäsur und als Ordnungsakzent. Die Bilder hängen Rahmen an Rahmen auf prächtigen Teppichen, welche die großen Wandflächen in etwa 1,50 Metern Höhe über dem Fußboden bis zur Gesimsleiste bedecken, die wiederum etwa 1,50 Meter unterhalb der Decke rings um die Wände läuft⁴¹. Auf dem Gemälde von Hieronymus Francken wurde die Figur mit einer Miniatur in der Hand, erkennbar in der rechten Raumecke, aufgrund von Vergleichen mit Porträts des Anthonis van Dyck als Snellinck identifiziert⁴². Da der Maler auch als Kunsthändler tätig war, könnte angesichts der belebten Szenerie mit den zahlreichen Connoisseurs auch davon ausgegangen werden, dass Hieronymus eine Verkaufsatmosphäre dargestellt hat⁴³.

Mit Hieronymus Franckens Gemälde wird das Genre des Galeriebildes um eine neue inhaltliche Komponente erweitert. Anstelle einer idealisierten Sammlung wie im noch anzusprechenden Zyklus der „Fünf Sinne“ von Jan Brueghel d.Ä. kommt eine real fassbare Situation innerhalb des Ateliers eines bekannten Antwerpener Malers zur Darstellung, ein Ambiente, welches anhand des Verkaufskatalogs das Gemälde „Das Ladenschild des Gersaint“ von Jean-Antoine Watteau vorwegzunehmen scheint, ohne jedoch den höfisch-eleganten Geist des Régence zu atmen, wie ihn letzterer auf so wunderbare Weise einge-

³⁹ Das Genre des Galeriebildes dürfte von Frans d.Ä. vorbereitet worden sein. So erwähnt der Katalog der Sammlung des englischen Königs Charles I. ein Gemälde seiner Hand, auf dem die Galerie Albrechts und Isabellas dargestellt ist. Von 1590 datiert ein Bild, auf dem Frans I. den Antwerpener Freitagsmarkt und eine Szene des Bilderverkaufs präsentierte. Zu diesen Werken vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 61f.

⁴⁰ Vgl. Madlyn Millner Kahr, Velázquez and Las Meninas, in: *The Art Bulletin*, 57, 1975, II, S. 230.

⁴¹ Die geschätzten Maße sind übernommen von G. F. Koch 1967, S. 80.

⁴² Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 32.

⁴³ Siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 210, wo das Gemälde im Kapitel „Beim Kunsthändler“ analysiert wird.

fangen hat. Das Atelierbild als Sonderform der gemalten Galerie nimmt in der „Werkstatt des Jan Snellinck“ seinen Anfang. Entscheidend ist zudem, dass Snellinck als Künstler auftritt, dessen eigene Sammlung einen hohen Stellenwert genoss und laut eines Inventars aus dem Jahre 1638 die stolze Zahl von über 400 Gemälden umfasste⁴⁴. Erstmals taucht dort der Begriff „Schildercamer“ als Äquivalent für das Maleratelier auf, realiter einem Verkaufsraum für Kunst.

Hieronymus Francken markiert eine wichtige Position für das zu behandelnde Genre insofern, als er in seiner „Werkstatt des Jan Snellinck“ wesentliche Charakteristika der Gattung vorformulierte. Dazu gehören neben dem kastenartig komponierten Raum, dessen Dekor mit Putten und Karyatiden aus Stuckmarmor besteht, die hohen Fenster auf der linken Seite und die Zusammenstellung der innerhalb der Szenerie anwesenden Besucher zu mehreren kleinen Gruppen, die klar voneinander abgegrenzt sind. Zudem ist die Art und Weise, wie die Gemälde an den Wänden arrangiert sind, ein Spezifikum der Zeit. Die dichte Hängung, symmetrisch um ein Hauptmotiv in Gestalt eines Büffets oder offenen Kamins arrangiert, vollzieht sich vom Boden bis zur Decke in inhaltlich ungegliederter, keinen logischen Systemen folgender Manier, welche offenkundig das Ziel verfolgt, so viel wie möglich auf dem zur Verfügung stehenden Platz zu präsentieren, ohne Rücksicht auf chronologische Ordnungsprinzipien oder dem Arrangement nach regionalen Schulen, sondern einzig dekorativen Gesichtspunkten geschuldet⁴⁵. Gleichfalls zu beobachten sind Tische, auf welchen in scheinbar loser Anordnung wissenschaftliche und ethnographische Objekte platziert sind, etwa ein Globus, ein Kompass, Medaillen, Münzen, diverse Mappen mit Druckgraphik und Zeichnungen, Bücher sowie Statuetten, welche auch auf dem Gesims über der Tür arrangiert sind. Die besondere Aufmerksamkeit und malerische Akribie, mit denen sich Hieronymus Francken dem Interieur widmete, lässt sich als kontinuierliche Konstante fassen, welche sämtlichen Bildern der Gattung im 17. Jahrhundert gemein ist.

Galeriedarstellungen aus dem Atelier der Franckens, welche durch Speth-Holterhoff in ihren frühesten Ausprägungen überzeugend auf die Jahre um 1610 datiert werden konnten⁴⁶, zeigen fast ausschließlich ältere Gemälde von flämischen Künstlern oder fiktive Werke in deren Stil. Sie beinhalten zudem zahlreiche Skulpturen des Altertums oder Gipsabgüsse. Die in den Kabinetten anwesenden, stets überaus vornehm gekleideten Per-

⁴⁴ Datiert vom 9. bis 11. Oktober 1638. Nahezu ausschließlich waren hier niederländische und flämische Gemälde vertreten. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 32.

⁴⁵ Zu diesem Phänomen ausführlich G. F. Koch 1967, S. 80.

⁴⁶ Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 65ff. Die Aussage wird anhand eines bei Sotheby's am 19. April 1967 verkauften Werkes präzisiert. Der von Speth-Holterhoff vorgeschlagenen Chronologie schließen sich H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 122, an. Auch H. Vlieghe 1998, S. 203, hält an der Datierung „around 1610“ fest.

sonen⁴⁷ decken eine große Bandbreite ab, die vom wohlhabenden Sammler und seiner Familie bis zum Regenten reicht und zahllose anonyme Männer einschließt, wohingegen Frauen fast nie anzutreffen sind mit Ausnahme von Dienerinnen. Allgemein gilt Frans Francken d.J.⁴⁸ in der Forschung als Erfinder des Galeriebildes aufgrund der frühen Datierungen seiner überlieferten Werke⁴⁹. Über seine Begabung auf dem Feld der Stillebenmalerei gelangte Francken zu den sogenannten Preziosenwänden, dem eng gefassten und nahansichtigen Blick von einem erhöhten Betrachterstandpunkt auf einen Wandausschnitt mit einem Büffet, auf dem sich, ganz im Sinne eines enzyklopädischen Stillebens, vor allem Münzen, Muscheln und Medaillen, eine Blumenvase oder Statuetten befinden⁵⁰. Oberhalb des Büffets sind kleinformatige flämische Gemälde Rahmen an Rahmen an der Wand arrangiert, zumeist um ein größeres Werk religiösen Inhalts⁵¹, welches von der Hand Franckens stammt. Zu einem späteren Zeitpunkt werden diese Preziosenwände dahingehend variiert, dass sie an einer Seite den Blick des Betrachters in dahinter liegende Räume lenken, wo Kunstkenner in intellektuelle Gespräche vertieft sind. Aus diesen kompositorischen Erweiterungen entwickelt Francken schließlich die Galeriebilder, von denen eine kleine Auswahl exemplarisch vorgestellt werden soll.

Das Gemälde „Die Regenten Albrecht und Isabella besuchen ein Sammlerkabinett“ (94 x 123,3 cm) aus der Walters Art Gallery in Baltimore ist eines der bekanntesten und qualitativvollsten Beispiele des frühen Galeriebildes (Abb. 2). Es wird auf die unmittelbare Zeit vor Albrechts Tod im Jahre 1621 datiert⁵². Die räumliche Situation erscheint analog zu einem im Prado in Madrid aufbewahrten Gemälde (Abb. 3) mit dem Titel „Die Künste und Wissenschaften“ (93 x 114 cm). Es ist dabei nicht nur exakt derselbe Raum präsentiert, sondern auch die gesamte Einrichtung übernommen wie das Mobiliar, die Gemälde, Kuriositäten und wissenschaftlichen Instrumente. Der Unterschied besteht in der Wahl der Besucher des Kabinetts, an welchen vermutlich ein anderer Künstler, Adriaen Stalbeemt (1580-1662), gearbeitet hat⁵³. Im Gemälde aus Baltimore, auf dem das Regentenpaar mit

⁴⁷ Der Aspekt der Kleidung spielt eine wichtige Rolle, weil dadurch eine grobe Datierung des Gemäldes im Zweifelsfall möglich ist. Vgl. das entsprechende Kapitel bei S. Speth-Holterhoff 1957, S. 47ff.

⁴⁸ Die größte Kennerin von Frans Franckens Werk ist Ursula Härting. Ihrer Ansicht nach muss er als Inventor der Galeriebilder gesehen werden. U. Härting 1993, S. 97f.

⁴⁹ Nach H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 122, beläuft sich die Gesamtzahl der von Frans Francken d.J. geschaffenen Galeriebilder auf etwa zwanzig Werke.

⁵⁰ Die Objekte verweisen auf die Endlichkeit des irdischen Daseins und besitzen insofern auch den Charakter eines typischen Vanitas-Stillebens.

⁵¹ Da Antwerpen ein Zentrum der Gegenreformation war und man die Ansicht vertrat, dass Wissen und Glauben unabdingbare Faktoren des menschlichen Handelns darstellten, erklärt sich die zentrale Position eines Gemäldes mit religiösem Inhalt innerhalb der Kunstkammer.

⁵² Vgl. M. Kahr 1975, S. 231.

⁵³ Aufgrund enger stilistischer Parallelen zwischen den Antwerpener Künstlern des 17. Jahrhunderts und oftmals fehlender Signaturen ist die Zuschreibung eines Gemäldes nicht immer eindeutig. Eine ge-

seinem Hofstaat durch den Besuch die Sammlung nobilitiert, wurden einige ergänzende Elemente zugefügt im Sinne einer optischen Bereicherung, vor allem dank der farblichen Akzente in Gestalt von Blumenbouquets in prächtigen Vasen im Bildvordergrund und der Liaison von spielenden Affen und Hunden in der Nähe der Erzherzogin als Hinweis auf ihre große Tierliebe⁵⁴.

Durch die geöffnete Tür ist in beiden Gemälden derselbe gut ausgeleuchtete Raum mit Bücherregalen erkennbar. Im Gemälde aus Baltimore lassen sich Soldaten mit erhobenen Speeren beobachten, vermutlich die Eskorte des Erzherzogpaares, während im Bild aus Madrid ein Diener eintritt und einen Weinkrug sowie ein Glas trägt. Die Übereinstimmung vieler formaler und inhaltlicher Aspekte legt die Vermutung nahe, dass sich ein Maler aus dem Atelier Francken auf die Aufgabe des Hintergrundes innerhalb der Galeriebilder konzentriert hat. Figuren und weitere Details ließen sich zu einem späteren Zeitpunkt ergänzen, sei es von demselben Künstler oder - wie im vorliegenden Beispiel - durch die Hand eines oder mehrerer anderer. Diese Vorgehensweise, in der niederländischen Kunst weit verbreitet, erlaubte die schematische und eine den Erfordernissen des Marktes angepasste Produktion der gemalten Galerieinterieurs in großen Stückzahlen.

Die bühnenartige Szenerie ist großzügig und gestattet zahlreiche Blickmomente. Der Betrachter erkennt die hohe Wertschätzung der Antike an den Marmorsäulen des Durchgangs und den Statuen von Minerva, Merkur und eines Flussgottes darüber. Die Auswahl der in Miniaturkopien vorhandenen Gemälde offenbart den Geschmack für zeitgenössische flämische Malerei. Dabei sollte nicht davon ausgegangen werden, es handele sich um eine reale Sammlung, die anhand des Besuches des Erzherzogpaares eine besondere Ehrung erfährt, sondern vielmehr treten Albrecht und Isabella als Förderer der Künste und der Bildung hervor in einer Würdigung des intellektuellen Sammlers⁵⁵.

Im Kontrast dazu agieren tierköpfige Kreaturen, die sogenannten „ânes iconoclastes“⁵⁶, auf einem an einen Stuhl gelehnten Gemälde auf barbarische Weise, indem sie Bilder und

meinschaftliche Arbeit indes lässt sich auf viele Beispiele beziehen. Zum vorliegenden Fall vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 37.

⁵⁴ Vielfach begegnet man Tieren auf den Galeriebildern, die allegorische Bedeutung haben und zumeist auf Tugenden des Kunstliebhabers verweisen. Außer den Hunden, die neben der Treue auch für die „Memoria“ und damit das Erinnerungsvermögen des Gelehrten stehen, entdeckt man den Papagei als Sinnbild der „Eloquentia“, also der sprachlichen Gewandtheit. Hierzu U. Härtling 1993, S. 121f.

⁵⁵ Diese Vermutung wurde von Kahr geäußert. Vgl. M. Kahr 1975, S. 232. In größerer Ausführlichkeit vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 198f.

⁵⁶ Zu diesem Thema in großer Ausführlichkeit vgl. Victor I. Stoichita, „Cabinets d’Amateurs“ et Scenari Iconoclaste dans la Peinture Anversoise du XVIIe siècle, in: L’Art et les Résolutions. Section 4: Les Iconoclastes (= XXVIIe Congrès international d’Histoire de l’Art, Strasbourg 1-7 Septembre 1989, Actes), Hrsg. Sergiusz Michalski, Strasbourg 1992, S. 171-192. Konkret zum vorgestellten Gemälde siehe auch M. Winner 1957, S. 66ff.

musikalische Instrumente zerstören. Dieses von Frans Francken d.J. erfundene und immer wieder aufgegriffene Motiv dürfte als satirisches Element verstanden werden, als Warnung vor dem törichten Akt der Ignoranz gegenüber dem hohen humanen Gehalt der Künste. Der Maler selbst könnte möglicherweise protestantische Ikonoklasten im Sinn gehabt haben, als er die eselsköpfigen Figuren für seine Galeriebilder entwickelte⁵⁷. Die Ignoranz als schlimmsten Feind der Kunst zu brandmarken, dürfte allgemein in der Geistesauffassung der Zeit eine wichtige Komponente gewesen sein, wenn etwa Cornelis de Bie im Vorwort seines „Gulden Cabinet“ von 1661/62 die lateinische Sentenz verfasst: „Ars nullum habet inimicum nisi ignorantem“⁵⁸ - Die Kunst kennt keinen Feind außer dem Unwissenden. Folglich nimmt die Malerei in den Galeriebildern Frans Franckens die Funktion eines bekehrenden Erkenntnisinstruments ein, welches der Ignoranz entgegentritt.

In der „Galerie des Sammlers Sebastian Leerse“ (77 x 114 cm) aus Antwerpen⁵⁹ scheint die reale Sammlung im Haus eines wohlhabenden Antwerpener Kaufmanns wiedergegeben zu sein, welcher sich mit der Ehefrau und dem Sohn zu einem Familienporträt vor der Kulisse seiner Kunstschatze präsentiert (Abb. 4). Mittels eines Kasseler Porträts der Familie von der Hand Van Dycks aus dem Jahre 1634 identifizierte Speth-Holterhoff den Sammler als Sebastian Leerse⁶⁰. Über das Alter des Jungen würde sich eine Datierung auf etwa 1628/29 für das Gemälde ergeben. Leerses Sammlung war in Antwerpen zu seiner Zeit sehr geschätzt, insbesondere wegen der qualitätvollen Arbeiten flämischer Meister, darunter auch Frans Francken d.J., dessen „Anbetung der Könige“ mit einem schützenden Vorhang versehen wurde und innerhalb des Galeriebildes eine prominente Platzierung über dem Büffet einnimmt⁶¹. Im Vordergrund ruht das Gemälde „Apelles malt Campaspe“, gleichfalls von der Hand Franckens, am Boden als Symbol für die hohe Stellung der Malkunst und des Künstlers selbst.

In den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München befindet sich das um 1630 entstandene Gemälde „Das Bankett im Haus des Bürgermeisters Rockox“ (Abb. 5), ein Werk

⁵⁷ Vgl. M. Kahr 1975, S. 232, sowie in jüngerer Zeit U. Härting 1993, S. 123.

⁵⁸ Zitiert nach U. Härting 1993, S. 125.

⁵⁹ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

⁶⁰ Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 78. Ursula Härting, Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog (=Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, Band 2), Freren 1989, S. 90, führt diese Identifizierung als fraglich an, was H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 122f. sowie S. 131, Anmerkung 7, zwar bemerken, jedoch den Vorschlag von Speth-Holterhoff übernehmen. Z. Filipczak 1987, S. 61, meint dagegen, dass die Identifizierung zwar anzunehmen sei, nicht aber der Realitätsgehalt der Sammlung, da der fiktionale Charakter in der Frühphase des Galeriebildes nach wie vor dominierte.

⁶¹ Auf diese Weise unterstrich Francken seine Autorschaft im Galeriebild. Vielfach findet sich in diesem exponiert präsentierten Werk die Signatur des Künstlers.

mit den Maßen 62,3 x 96,5 cm, welches die Reifephase Franckens markiert⁶². Innerhalb eines leicht idealisierten Ambientes - Rubens' „Ungläubiger Thomas“ befand sich realiter als Epitaph in der Minoritenkirche - wird eine der bedeutendsten politischen Sammlerpersönlichkeiten der Zeit präsentiert, der Antwerpener Bürgermeister Nicolas Rockox, der humanistisch engagiert war und als großzügiger Mäzen der Künste auftrat⁶³. Rockox ist in einem Raum zu sehen, an dessen Wänden die Gemälde unterschiedlichster Gattungen wie in einem Mosaik arrangiert sind. Man erkennt unter den zeitgenössischen Werken Stilleben, Ontbijtjes, Porträts, Allegorien und religiöse Themen. Um einen runden Tisch links im Bild sind die Speisenden versammelt. An ihren Gewändern exemplifiziert Francken seine Könnerschaft in Bezug auf den Umgang mit dem Kolorit. Es liegt nahe, dieses Werk in enge Analogie zu setzen mit dem Zyklus der „Fünf Sinne“, da Francken mit seinem Gemälde ein reales Beispiel für den Geschmackssinn präsentiert in einem Ambiente, welches von der Kennerschaft seines Besitzers zeugt⁶⁴.

Frans Francken d.J. schuf seine vielleicht bedeutendsten Galeriebilder an der Schnittstelle zwischen Sammlungskabinett und mythologischem Sujet in Gestalt der Personifikation der „Pictura“⁶⁵ dargestellt ist, welche innerhalb ihres Ateliers ein Werk an der Staffelei vollendet⁶⁶. Exemplarisch lässt sich ein Bild der Berliner Gemäldegalerie (92 x 123 cm) aus dem Jahre 1636 anführen (Abb. 6). Die Arbeit von „Pictura“ wird in Gesellschaft von Musizierenden verrichtet, etwa eines Lautenspielers als Verkörperung der Musik, sowie eines jungen Mädchens mit einem Lorbeerkranz, welches Verse dichtet und demzufolge ein Sinnbild der Poesie darstellt. Die in charakteristischer Manier gehaltene Szenerie mit gelehrten Besuchern, welche im sich auf der rechten Seite anschließenden Raum an einem Tisch bewirtet werden, schließt gleichfalls den Maler selbst mit ein, wie er am rechten Rand aus dem Bild hinausblickt, in den Händen ein Selbstbildnis von Quentin Massys, der als Begründer der Antwerpener Malerschule verehrt wurde.

Auch diese Abart des Galeriebildes, bei der man vom Atelierbild sprechen könnte⁶⁷,

⁶² Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 61f., sowie Verzamelen 1993, S. 150, wo auf den engen Bildausschnitt verwiesen wird, welcher den Figuren eine größere Eigengewichtung verleiht.

⁶³ Zu Nicolas Rockox und seiner Mäzenatenrolle, speziell in Bezug auf den Bau der Antwerpener Jesuitenkirche, vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 19.

⁶⁴ Auch bei diesem Werk wurde eine reale Sammlung dargestellt, was anhand des Inventars von 1640 außer Frage steht. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 62.

⁶⁵ Zur Personifikation der „Pictura“ in der Kunstgeschichte, beginnend mit Vasaris Ausmalung der „Camera della Fama e delli Arti“ in dessen Haus in Arezzo von 1542, siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 91-97. Eine ausführliche Einzeluntersuchung bietet M. Winner 1957.

⁶⁶ Hierbei handelt es sich um das „Urteil des Midas“, ein in Ovids „Metamorphosen“ überlieferter Mythos, welcher den Unverstand gegenüber der Musik darstellt. Die Personifikation der „Pictura“ malt folglich ein Gemälde gegen die Ignoranz, unter der auch sie zu leiden hat.

⁶⁷ In der Regel beinhaltet diese Darstellungsform eine Lehrsituation mit dem Künstler, der die Schüler in seiner Werkstatt unterweist. Exemplarisch ließe sich Baccio Bandinellis Atelier im Belvedere des Vati-

hegt den Anspruch einer allegorisch umschriebenen Bewusstmachung der Rolle von Malerei und ihrer Veränderung im Laufe des 17. Jahrhunderts. Gehörten Musik und Poesie traditionell den freien Künsten an, so fasste man die Malerei lange Zeit als Handwerk (*techné*) auf, ein Sachverhalt, der insbesondere in der Renaissance zu zahlreichen Bemühungen der Kunsttheoretiker führte, auch die Malerei den „*Artes liberales*“ anzugliedern. Franckens Galeriebild könnte folglich als ein Versuch innerhalb der Malerei gedeutet werden, eine Angleichung zu erzielen. Diese Interpretation würde sich nahtlos in die generelle Intention des Galeriebildes im 17. Jahrhundert einordnen, nämlich einer Konzentration auf die Malerei als solche⁶⁸.

Im Gemälde „Die Allegorie der Heiligen Malerei“ (Abb. 7) aus dem Budapester Museum der Bildenden Künste⁶⁹, datiert in die Mitte der 1630er Jahre, erkennt man in einem Sammlungskabinett, welches zugleich eine Ateliersituation wiedergibt, die jugendliche Personifikation der Malerei, welche an einem Gemälde mit dem Thema einer Anbetung der Hirten auf der Staffelei vor ihr arbeitet. Neben ihr steht, von einer Lichtaureole umhüllt, Christus, der auf ein Goldstück in Form eines Herzens in seiner Hand verweist. Sämtliche 15 Gemälde im Raum sind religiösen Inhalts, allerdings lassen sie sich nicht identifizieren. Die gewöhnliche Werkstattarbeit, etwa das Mahlen der Farben, haben zwei Engel übernommen. Weitere Engel schweben oberhalb von Christus auf einer Wolke heran, während im Hintergrund fünf Frauen die Vision betrachten oder in ein Buch vertieft sind.

Mit diesem Bild bewegt sich Francken erneut an der Schnittstelle zwischen der Darstellung eines realen Kunstkabinetts und einer allegorischen Szene. Er zielt auf einen Vergleich der Malerei mit der Aura des Göttlichen und erhebt damit deren Status in eine herausgehobene Sphäre, eine in dieser Form singuläre Position innerhalb der Gattung. Das Gemälde führt dem Betrachter vor Augen, dass das menschliche Handeln stets dem Göttlichen unterworfen und die Sammlung als religiöser Erkenntnisgewinn zu deuten ist.

Eine bedeutende Serie von Gemälden im Grenzbereich zwischen der Darstellung eines Sammlungskabinetts und der im Zeitalter des Barocks besonders in der niederländischen Malerei gepflegten Hinwendung zu allegorischen Sujets mit einem unterschwelligem moralisch-didaktischen Impetus entsteht zwischen 1617 und 1618 mit dem in zwei Fassungen

kans anführen, wovon bildliche Wiedergaben von der Hand Agostino Venezianos (1531) existieren. Vorzugsweise wurde hier die Zeichnung nach Skulpturen studiert. H. U. Asemisen/G. Schweikhart 1994, S. 108ff.

⁶⁸ Den Aspekt der allegorisch motivierten Intention des frühen Galeriebildes im Hinblick auf die symbolische Illustration der „*Pictura*“ hat H. Vlieghe 1998, S. 202ff., ausdrücklich hervorgehoben.

⁶⁹ Die Maße betragen 112 x 148 cm. Als ein von einer heilsgeschichtlichen Erkenntnisfunktion durchdrungenes Gemälde wird es bei U. Härting 1993, S. 102ff., diskutiert.

konzipierten Zyklus der „Fünf Sinne“⁷⁰, eine Gemeinschaftsarbeit von Jan Brueghel d.Ä. (1568-1625) und Peter Paul Rubens (1577-1640), die als bedeutendste flämische Künstler ihrer Zeit galten und maßgeblich zum Ruhm der Antwerpener Malerschule beitrugen. In ihrem bekannten Zyklus aus dem Prado in Madrid⁷¹, einer Auftragsarbeit für das Erzherzogpaar Albrecht und Isabella in Brüssel⁷², wird die jeweilige Allegorie eines menschlichen Sinnes, des Gesichts, des Gehörs, des Geschmacks, des Geruchs und des Gefühls, in Gestalt einer weiblichen Figur innerhalb eines Palastraumes präsentiert, in welchem an den Wänden in dichter Hängung Gemälde arrangiert sind. In diesem Fall dient die Sammlung des Erzherzogpaares als Staffage für die zu thematisierende allegorische Situation. Insbesondere anhand der wissenschaftlichen Instrumente, die sich auf Tischen oder dem Fußboden im Bildvordergrund gemäß dem Charakter einer Wunderkammer ausbreiten, wird der konkrete Bezug zum jeweiligen Sujet geschaffen, so dass die Gemälde an den Wänden vor allem ein Interieur zu schmücken scheinen, in dem ein Gelehrter zu Hause ist, dessen Verständnis von den moralischen Intentionen der „Sinne“ besonders ausgeprägt ist in einem Ambiente, welches sich vorzüglich dazu eignet, diesen Zielsetzungen nachzukommen.

In der „Allegorie des Gesichts“ (65 x 109 cm) lokalisieren Brueghel und Rubens die Szene in den Palast Albrechts und Isabellas, erkennbar an der durch die Arkadenöffnung sichtbare parkähnliche Landschaft, welche Ähnlichkeiten mit Mariemont aufweist (Abb. 8). Der Raum, in dem Juno als Protektorin des Gesichtssinnes an einem Tisch sitzt⁷³, konfrontiert von einem Putto, welcher ihr das kleinformatige Gemälde einer „Blindenheilung“ entgegenhält⁷⁴, öffnet sich auf der rechten Seite in eine langgestreckte, tonnengewölbte

⁷⁰ Einen Überblick zur kunsthistorischen Tradition des Themas bieten H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 132ff. Dort wird auf den Ursprung in der Goldschmiedekunst und Buchmalerei verwiesen und als Beispiel eine Pariser Aristoteles-Handschrift des 13. Jahrhunderts angeführt, wo die Initialen des Kapitels „De sensu et sensato“ durch fünf Jünglinge gekennzeichnet ist, welche die Sinne repräsentieren.

⁷¹ Die meisten Gemälde des Zyklus gingen bei einem Brand verloren. Allerdings existiert eine zweite Fassung, welche 1636 im Alcazar von Madrid ausgestellt wurde und dort einen großen Erfolg feiern konnte. Die meisten Kenntnisse lassen sich dem Bild „Die Allegorie des Gesichts“ entnehmen, welches die Literatur am häufigsten behandelt. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 22ff.

⁷² H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 134, mutmaßen, dass der Auftrag aus einem Aufenthalt des Erzherzogpaares in Antwerpen vom August 1615 resultiert, bei dem in Begleitung von Rubens die Sammlung Cornelis van der Geests besichtigt wurde und die Stadt Albrecht und Isabella vier Gemälde von Jan Brueghel als Geschenk überreichte.

⁷³ Genauer handelt es sich um Juno-Optica, erkennbar am Diadem mit einem Achat als Zeichen des Auges und durch die optischen Geräte um sie herum. Siehe den Aufsatz von Justus Müller Hofstede, Zur Theorie und Gestalt des Antwerpener Kabinetbildes um 1600, in: Die Malerei Antwerpens - Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium Wien 1993, Hrsg. Ekkehard Mai/Karl Schütz/Hans Vlieghe, Köln 1994, S. 38-44.

⁷⁴ Vlieghe legt ausführlich die im Zyklus an verschiedenen Stellen intendierte Unterscheidung zwischen positiven und negativen Darstellungen der Sinne fest. Vgl. H. Vlieghe 1998, S. 204. Dies ließe sich anhand des Gemäldes der „Blindenheilung“ erläutern, auf welches die weibliche Allegorie blickt, sowie eines Bildes vom „Blindensturz“, das rechts neben der nach draußen gerichteten Bogenöffnung unter einem Bord mit

Galerie, wo Kopien antiker Statuen in gleißendes Licht getaucht sind. Diese Hinwendung zur klassischen Skulptur bedeutete einen innovativen Schritt innerhalb von Sammlungskabinetten und korrelierte mit dem neuen archäologischen Geist, der von Italien aus in Europa Einzug hielt. Peter Paul Rubens besaß in seinem Antwerpener Stadthaus eine Statuenexedra, wo er seine Antiken aufstellte. Es ist zu vermuten, dass dieser Aspekt in der „Allegorie des Gesichts“ - von Jan Brueghel signiert und auf 1617 datiert - der Reverenz an den bedeutendsten flämischen Meister der Zeit geschuldet ist⁷⁵. Dafür würde nicht zuletzt die Koexistenz von Kunstwerken aller Gattungen aus den unterschiedlichsten Epochen sprechen. Rubens konnte während seines Aufenthaltes in Italien im Palazzo Pitti die „Sala delle Nicchie“ und in Rom die Loggien der Villa Madama aufsuchen und die dortigen modernen Sammlungsprinzipien zur Grundlage seines eigenen Wohnhauses machen, wodurch wiederum das gesamte flämische Sammelwesen nachhaltig geprägt wurde. Durch das St. Petersburger „Bacchanal“ ist Rubens unter den Gemälden an den Wänden herausgehoben, daneben finden sich auch die Porträts des Erzherzogpaares, eine „Heilige Caecilia“ Raffaels und zahlreiche Werke im flämischen Stil. Aufgrund dessen und ob der enzyklopädisch arrangierten Objekte, darunter den für den Gesichtssinn wichtigen wissenschaftlichen Geräten wie Himmelssphären, Kompass, Teleskope und ein Armillar, lassen sich die „Fünf Sinne“ mit den Galeriebildern des Frans Francken d.J. in eine inhaltliche Verbindung bringen.

Ein zweites berühmtes Gemälde aus dem Zyklus der „Fünf Sinne“ stellt die „Allegorie des Gehörs“ (65 x 107 cm) dar (Abb. 9). Eine Besonderheit des Werkes ist der klar symmetrische Bildaufbau mit der im Mittelgrund zum Garten geöffneten Trippelarkade. Die Forschung vermutete hinter dieser Systematik einen Bezug zum Sujet und damit zur Rhythmik der Musik⁷⁶. Sämtliche Objekte des Raumes stehen im Einklang mit der Welt der Geräusche. Neben der Vielzahl an Musikinstrumenten gehören dazu auch die Geräte aus der Meteorologie und verschiedene Uhren auf dem Tisch ganz rechts. Links im Hintergrund erwartet eine Gruppe von Musikanten die Taktangabe eines Dirigenten. Den Reigen der Musikinstrumente eröffnet im Vordergrund links ein Klavier, gefolgt von einer Viola sowie mehreren Violinen. Rechts von der Gruppe aus Venus⁷⁷ und Cupido erkennt man verschiedene Blasinstrumente. Die Schilderung eines typisch flämischen Interieurs ist von Jan Brueghel d.Ä. mit größter Sorgfalt und unter Berücksichtigung eines

Büsten an der Wand lehnt. Die Unfähigkeit zu sehen wird im ersten Fall durch die göttliche Macht überwunden, während sie im zweiten Beispiel ins Verderben führt.

⁷⁵ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 22.

⁷⁶ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 24. Das geordnete Arrangement der Objekte im Vordergrund lässt sich ebenfalls als Argument heranziehen.

⁷⁷ Die weibliche Figur wurde auch als Euterpe, die Muse der Musik, interpretiert. Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 55.

harmonischen Bildaufbaus vorgenommen worden. Die Gemäldegalerie erfüllt ihren Zweck als Staffage, als räumliche Inszenierung der mythologischen Handlung. Durch sie werden zwei wichtige Komponenten flämischer Kunstauffassung des 17. Jahrhunderts miteinander verknüpft. Zum einen ist es die besondere Empfängnis für allegorische Bildsujets im Sinne einer moralisch intendierten Aussage als appellativer Hinweis an den gelehrten Betrachter⁷⁸, zum anderen die in aristokratischen Kreisen auch im nordalpinen Bereich wachsende Erkenntnis, mittels einer angelegten Kunstsammlung neben repräsentativen Machtansprüchen auch die intellektuelle Komponente der oberen Gesellschaftsschichten zum Ausdruck bringen zu können. Das Erzherzogpaar als Auftraggeber des Zyklus dürfte beide Aspekte bei ihrer Themenwahl im Auge gehabt haben, indem es als Schauplatz einer mythologischen Szene Räumlichkeiten seiner Residenz als adäquates, zeittypisches Interieur darstellen ließ⁷⁹. Es gehört zum ästhetischen Empfinden des 17. Jahrhunderts, dass den Künstlern breiter Raum für phantasievolle Kompositionen gewährt wurde.

Als ein weiterer Vertreter des frühen Galeriebildes, dessen Œuvre nur gestreift werden soll, wäre Cornelis de Baellieur (1607-1671) zu nennen, dessen Gemälde eines „Kabinetts mit Kunstobjekten“ (52 x 74 cm)⁸⁰ ein fiktives Sammlungskabinett darstellt, in dem sich nicht identifizierbare Figuren aufhalten (Abb. 10). Die strenge Frontalität und der starre Bildaufbau sprechen für eine Datierung in die erste Hälfte der 1630er Jahre⁸¹. Eine Loslösung der räumlichen Strenge zeigt das „Kabinett des Rubens“ (73 x 185 cm)⁸² anhand der rechts im Bild erkennbaren angeschnittenen Skulpturenrotunde (Abb. 11). Ordnung und Symmetrie kennzeichnen hingegen die Hängung der Gemälde, vor denen die Gelehrten diskutieren. Auf dem Boden im Vordergrund reihen sich einige Gegenstände wie Zeichnungen, Statuenfragmente und Gefäße auf, welche sich verschiedentlich auf Darstellungen des Rubenshuis beobachten lassen und damit die besondere Lokalität deutlich machen. Zweifellos ist eine Hommage an Rubens als Sammler in diesem Werk intendiert. Aufgrund der häufig zu beobachtenden räumlichen Ungeklärtheit bei den Werken De Baellieurs gehört dieser Künstler in die Frühphase des Galeriebildes, welche in hohem Maße von der Werkstatt der Francken dominiert wurde.

⁷⁸ Auf den didaktischen Charakter des Zyklus im Sinne christlicher Heilserkenntnis heben H. U. Aemissen/G. Schweikhart 1994, S. 134f., ab.

⁷⁹ Vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 112-175, zu einer ausführlichen Analyse aller Gemälde des Zyklus sowie weiteren Bildern, in denen mehrere Sinne miteinander verknüpft sind und die Gemeinschaftsarbeiten darstellen, an denen Jan Brueghel d.Ä., Gerard Seghers und Frans Francken d.J. beteiligt waren. Der Aspekt der Allegorie ist dem des Kunstkabinetts eindeutig übergeordnet.

⁸⁰ Dijon, Musée des Beaux-Arts.

⁸¹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 73.

⁸² Das Gemälde, auf etwa 1630/35 datiert, gehört zum Bestand des Palazzo Pitti in Florenz.

2.2 Bedeutende Sammlungen im Bild: Willem van Haecht und David Teniers d.J.

Der Künstler präsentiert sich im Galeriebild nicht mehr als Handwerker, sondern als Connoisseur und Intellektueller, dem es gestattet war, die nobelsten Mitglieder der Gesellschaft zu treffen und mit ihnen über die Kunst zu reflektieren. Einer der führenden Protagonisten der Gattung, dem im Folgenden anhand zweier wichtiger Werke nähere Aufmerksamkeit zukommen soll, vereinigte die neuen Wesensmerkmale des modernen Künstlers par excellence auf sich. In seinem um 1630 entstandenen Gemälde „Das Studio des Apelles“ (105 x 149,5 cm)⁸³ aus dem Mauritshuis in Den Haag (Abb. 12) greift der Antwerpener Maler Willem van Haecht (1593-1637) auf eine Tradition zurück, welche bereits bei Frans Francken d.J. zu diversen Bildschöpfungen geführt hat und in der sich ein vordergründiges Interesse am Status der Malerei und an deren Ausführenden manifestierte⁸⁴. Das Gemälde zeigt die bei Plinius d.Ä. in dessen „Naturalis Historia“ geschilderte Begebenheit mit dem hellenischen Herrscher Alexander in unmittelbarer Nähe zu Apelles während des Instruierens und mit einer großen Anteilnahme am Entstehungsprozess des Gemäldes, das sich vor Apelles auf der Staffelei befindet und ein Porträt von Campaspe darstellt, der Geliebten Alexanders⁸⁵. Van Haecht erweiterte die Szene um eine weitere mythologische Erzählung, nämlich dem Parisurteil, welches in Gestalt einer Radierung Marcantonio Raimondis nach Raffael in der Hand einer der beiden Hoffräulein auftaucht und durch die aus den drei weiblichen Figuren konstituierte Gruppe innerhalb des Gemäldes dargestellt wird. Apelles kommt also die Funktion des Paris zu, über die Schönheit der Campaspe zu urteilen, gemäß den Ansichten Carel van Manders, der dem Künstler diesbezüglich die höchste Autorität zubilligt⁸⁶.

⁸³ Zu diesem Gemälde hat G. F. Koch 1967, S. 84f., die wesentlichen Informationen zusammengefasst. Dort findet auch der Umstand Erwähnung, dass ein Teil der dargestellten Bilder aus dem Besitz des Cornelis van der Geest stammt.

⁸⁴ 1617 malte Frans Francken d.J. auf Kupfer eine entsprechende Szene (38,1 x 31,7 cm, aufbewahrt in Chatsworth Castle), publiziert bei U. Härtling 1989, S. 320. Wie in Van Haechts Gemälde beobachtet Alexander, der profane Patron der Malerei, die Aktion seines bevorzugten Künstlers Apelles, welcher die Geliebte des Herrschers im Porträt festhält. Die Geschichte präfiguriert gewissermaßen die neue Stellung des zeitgenössischen Malers in Antwerpen, dessen große Wertschätzung bei den hochrangigen Sammlern parallel gesetzt wurde zur Rolle des Apelles, eines der berühmtesten Maler des Altertums. Insofern stehen die Kunstsammler, allen voran die niederländischen Statthalter, in der Tradition Alexanders als Mäzen der Künste und mit einem analogen geistigen Anspruch an ihre Kollektionen, wie ihn der große hellenische König vorgeführt hat.

⁸⁵ Kahr erkannte in den Figuren Analogien zur Darstellung Kaiser Maximilians I. in einem Holzschnitt Hans Burgkmairs aus dem frühen 16. Jahrhundert und leitete daraus eine in der Kunstgeschichte verschiedentlich zu beobachtende Parallele des Herrscherbildes zu Alexander ab. Vgl. M. Kahr 1975, S. 234.

⁸⁶ Vgl. *Intimacies & Intrigues. History Painting in the Mauritshuis*, Hrsg. Ben Broos, Den Haag 1993, S. 139f.

„Das Studio des Apelles“ ist eines der letzten Beispiele eines Galeriebildes, welches ein charakteristisches Sammlungskabinett der Zeit mit einer mythologischen Szene anachronistisch verbindet. Es handelt sich um das idealisierte Bild der Antike im Geiste eines Künstlers aus dem 17. Jahrhundert. Anhand gewisser Ähnlichkeiten des Ambientes zu den Räumen des Rubenshuis sollte man die in der Forschung vorgeschlagene Interpretation des Gemäldes als Hommage an Peter Paul Rubens, den Apelles seiner Zeit, als plausibel anerkennen⁸⁷, zumal Rubens sowohl als Maler als auch als Sammler und Antikenkenner von großem Einfluss in Antwerpen gewesen ist. So erklärt sich auch, weshalb im Studio des Apelles einige Werke von Rubens präsentiert sind, neben Gemälden von Reni, Dominichino, Tizian, Correggio, van Dyck, Elsheimer, Raffael oder Quentin Massys⁸⁸. Als Ideal antiker Skulptur wird der „Apoll vom Belvedere“ über dem Portal besonders herausgehoben. So werden beliebte Werke des Kunstgeschmacks der Zeit in diesem Gemälde über den realen Sammlungszusammenhang hinaus vereinigt und im allegorischen Sinne als dem Ingenium des Apelles entsprungen gedeutet⁸⁹. Diese noch von Jan Brueghel d.Ä. hergeleitete mythologische Komponente wird Willem van Haecht im Folgenden jedoch gänzlich außer Acht lassen und den Schwerpunkt in erster Linie auf das reine Abbild einer zunehmend spezialisierten Sammlung legen.

Von Hendrik Staben (1578-1658) existiert ein kleinformatiges Gemälde „Das Erzherzogpaar Albrecht und Isabella besucht das Kabinett des Rubens“ (51 x 65 cm), welches sich in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel befindet (Abb. 13) und in seiner Thematik mit Willem van Haechts ungleich berühmterem Bild „Das Kabinett des Cornelis van der Geest“ vergleichbar ist. Die Analogie zwischen beiden Werken besteht in ihrem jeweiligen dokumentarischen Gehalt, der Schilderung einer historischen Begebenheit. Während des bereits erwähnten Besuchs Albrechts und Isabellas in Antwerpen am 23. August 1615 besichtigten sie neben der Sammlung Cornelis van der Geests auch die noch prominentere Kollektion des Peter Paul Rubens, für welche eigene Räumlichkeiten in dessen Stadthaus vorgesehen waren.

Der große kastenartige Raum öffnet sich auf der rechten Seite durch ein von einem Bogen überfangenen Portal zu einer halbkreisförmigen Rotunde, in welcher Statuen auf-

⁸⁷ Die Analogie des antiken Malers zum zeitgenössischen Künstler hat M. Winner 1957, S. 4ff., eingehend dargelegt. Vgl. auch A. Scarpa Sonino 1992, S. 71f.

⁸⁸ Angesichts der Tätigkeit Willem van Haechts als Kurator der Sammlung Cornelis van der Geests scheint es nicht verwunderlich, dass sich dessen Werke im Bild wiederfinden. Auf diese Tatsache hat Ben Broos zuletzt hingewiesen. Vgl. *Intimacies & Intrigues* 1993, S. 136.

⁸⁹ Die gezeigten Werke repräsentieren den zeitlosen Künstlerruhm. Sie sind nicht an die Gegenwart gebunden, sondern können als Vorstufe oder Ideal der eigenen Kunstauffassung angesehen werden. Ihre Qualität und hohe Beliebtheit lassen sie in eine Sphäre der Zeitlosigkeit gleiten, welche einzig und allein dazu dient, den Status der Kunst neu zu definieren.

gestellt sind. Dahinter wird schemenhaft ein Ausblick in den Garten gewährt. Nur wenige Gemälde lassen sich in diesem typischen flämischen Interieur ausmachen, welches sich ziemlich präzise an der realen Architektur des Rubenshuis orientiert. Als Datierung für das Gemälde können Vergleiche mit ähnlichen Kompositionen aus der Werkstatt der Francken herangezogen werden. Gemeinsam mit der Tatsache, dass der Besuch des Erzherzogpaares in Antwerpen auf 1615 datiert und damit ein *Terminus post quem* für das Gemälde existiert, deutet dies auf eine Entstehungszeit des Gemäldes um 1625 hin.

Willem van Haecht schuf mit seinem berühmten Hauptwerk „Das Kabinett des Cornelis van der Geest“ (100 x 130 cm), welches um 1628 entstand⁹⁰, ein Galeriebild, welches thematisch mit Stabens Komposition vergleichbar ist (Abb. 14). Zum damaligen Zeitpunkt galt besagter Van der Geest, ein wohlhabender Kaufmann, als wohl engagiertester Kunstsammler der Stadt an der Schelde⁹¹. Sein umsichtiger und von Weitblick geprägter Umgang im Zusammentragen kostbarster Schätze in seinem palastartigen Stadthaus brachte ihm weit über die Grenzen Antwerpens hinaus einen beachtlichen Ruhm ein. Am deutlichsten dürfte sich die Reputation der Kunstsammlung Van der Geests dadurch etabliert haben, dass das damalige Regentenpaar in Brüssel, Erzherzog Albrecht und dessen Gattin Isabella, ihm während eines Antwerpener Aufenthaltes einen Besuch abstattete, um sich von dem zu ihren Ohren gedrunghenen Gehalt der Sammlung persönlich ein Bild zu machen. Besagter Besuch des Regentenpaares, der sich dank überlieferter Aufzeichnungen auf den 23. August 1615 datieren lässt⁹², motivierte Van der Geest, sein Kunstkabinett von dem befreundeten Maler Willem van Haecht, den er zudem als Kustos seiner Sammlung engagiert hatte, präsentieren zu lassen⁹³. Auf diese Weise entstand kein reales Porträt des mit Kunstwerken überaus reichhaltig gefüllten Kabinetts, sondern ein Erinnerungsbild, welches vordergründig dem Zwecke diente, die bedeutsame Sammlung zu nobilitieren.

Der Bildaufbau folgt streng jener von Frans Francken d.J. populär gemachten Tradition der Darstellung eines kastenförmigen Raumes geringer Tiefenerstreckung, der sich dem Betrachter in geringfügiger Aufsicht präsentiert. Die beachtlichen Dimensionen des Raumes, wie sie für ein Antwerpener Wohnhaus höchst ungewöhnlich waren, dürfte Van Haecht

⁹⁰ Zur Datierung vgl. M. Kahr 1975, S. 234.

⁹¹ Einige biographische Notizen zu Van der Geest finden sich bei H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 125.

⁹² Vgl. M. Kahr 1975, S. 234.

⁹³ Nach H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 125, wohnte Van Haecht im selben Haus wie Van der Geest, einem an der Schelde gelegenen Gebäude, welches aufgrund einer Statue Karls V. in der Nische über dem Portal den Namen „De Keyzer“ trug. Die Beziehung zwischen Van der Geest und Van Haecht muss außergewöhnlich intensiv gewesen sein, da der Maler in seinem Testament das Gemälde mit der Darstellung des Kunstkabinetts in Anwesenheit des Erzherzogpaares seinem Gönner vermachte. Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 61.

entgegen der Realität gesteigert haben, wie Filipczak vermutet, um die große Anzahl an Gemälden und Personen unterbringen zu können⁹⁴. Die linke Wand ist in charakteristischer Weise von höheren Gitterfenstern unterbrochen, welche dem ansonsten recht dunkel gehaltenen Interieur als einzige Lichtquelle dienen. Die dem Betrachter in Vollständigkeit wiedergegebene Stirnwand erscheint architektonisch bis auf ein Gesims in halber Höhe ungliedert und wird in ihrer gesamten Höhe und Breite von flämischen Gemälden bedeckt⁹⁵, deren dichtes Arrangement, bei dem sich die Rahmen jeweils nahezu berühren, in den frühen Bildern dieser Gattung zu beobachten waren als Ausdruck des zeittypischen Geschmacks, bei dem es galt, möglichst das gesamte Spektrum seines kulturellen Besitzes vorzuführen. Es stellt sich die Frage, ob die Hängung der Gemälde tatsächlich jener entspricht, wie sie zum Zeitpunkt des Besuches des Erzherzogpaares bei Van der Geest im Kunstkabinett vorzufinden war⁹⁶. Die bislang verfolgte Praxis einer Freizügigkeit des Malers von Galeriebildern, der gewissermaßen eigenständig seine Kunstsammlung zusammenstellte, darf sicherlich auch im vorliegenden Fall angenommen werden, da sich das exakte Arrangement der Bilder an den Wänden ohne zeichnerische Dokumentationen für Willem van Haecht gewiss nicht mehr rekonstruieren ließ. Auch ist zu vermuten, dass im Zeitraum von 13 Jahren zwischen dem Besuch der Regenten und der Inangriffnahme des Galeriebildes einige Gemälde erworben wurden, die Van Haecht in seinem Interieur eingefügt hat⁹⁷. Diese Vorgehensweise eines lockeren Umgangs mit der realen räumlichen Situation wird die Gattung auch im 18. Jahrhundert bestimmen, da nicht die konkrete Wirklichkeit zur Abbildung kommen sollte, sondern eine in ästhetischer Hinsicht ansprechende Darstellung eines mit intellektuellem Sachverstand aufgebauten Kunstkabinetts als Ort geistigen Reflektierens, zu dessen Zweck einige Gemälde durch bedeutsamere ersetzt oder von den Wänden genommen wurden.

Die rechte flankierende Wand auf Van Haechts Gemälde wird mittig von einer bogenüberfangenen Öffnung durchbrochen, welche den Blick auf den angrenzenden Hof freigibt, von dem soeben ein Mann über eine schmale Treppe den Raum betritt, um dem bedeutsamen Ereignis der Anwesenheit des Erzherzogpaares beizuwohnen⁹⁸. Den Bogen

⁹⁴ Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 59.

⁹⁵ Zu den Künstlern der in Miniaturkopien sichtbaren Gemälde gehören Rubens, Van Dyck, Massys, Van Balen, Neefs und Van Haecht, um nur einige zu erwähnen. Vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 209-215.

⁹⁶ Auch H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 125, gehen davon aus, dass Van Haecht Gemälde aus verschiedenen Räumen des Hauses an einen Ort zusammenführte.

⁹⁷ Dieser Vermutung, von Julius S. Held, *Artis Pictoriae Amator: An Antwerp Art patron and his collection*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6, I, 1957, S. 61, erstmals zur Diskussion gestellt, schließt sich M. Kahr 1975, S. 234, Anmerkung 32, an.

⁹⁸ Es könnte sich dabei um den Maler des Bildes, Willem van Haecht, handeln. H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 127.

ziert die allegorische Inschrift „Vive l'esprit“, eine Anspielung auf den Auftraggeber des Galeriebildes, dessen Name „Geest“ die niederländische Entsprechung zu „esprit“ bedeutet und zugleich auf die bildungsbetonten Ambitionen des Sammlers abhebt. Als Bestätigung dessen mag Van der Geests Antikenbegeisterung gesehen werden, wie sie sich anhand der vor der rechten Wand platzierten Gipsabgüsse berühmter antiker Statuen manifestiert, darunter dem „Apoll vom Belvedere“. Die Verknüpfung von Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts sowie Zeugnissen der griechisch-römischen Antike zu einer Sammlung ist ein Phänomen, das sich im vorliegenden Galeriebild Van Haechts erstmalig beobachten lässt und Rückschlüsse auf eine nunmehr auch in die Niederlande vorgedrungene Antikenrezeption und -begeisterung bietet, wie sie in Antwerpen durch Peter Paul Rubens exemplarisch vorgeführt wurde und in Van der Geest eine Kontinuität fand. Die Koexistenz antiker Skulptur und zeitgenössischer oder aus jüngerer Vergangenheit stammender Malerei lässt ein zunehmendes Interesse an kunsthistorischen Rückbezügen deutlich werden, ein Phänomen, welches bei gleichzeitiger Spezialisierung der Sammlungen in der Folgezeit immer wieder zu beobachten sein und noch im Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung, Johann Zoffanys „Tribuna der Uffizien“, eine wesentliche Komponente darstellen wird.

Willem van Haecht füllt das Zentrum des Raumes mit einem großen oktogonalen Tisch, auf dem ein Mappenwerk mit Zeichnungen sowie einige Statuetten Giambolognas zur genaueren Betrachtung einladen. Die zentrale großformatige Zeichnung des Jan Wierix stellt im Übrigen ein bekanntes Thema dar, nämlich „Apelles malt das Porträt der Campaspe“, im Kontext der Galerie Van der Geests und der Anwesenheit des Erzherzogpaares ein klarer Bezug auf die bereits angesprochene Parallele zu Alexander als verständnisvollem und weitsichtigem Mäzen der Künste sowie auf Van Haecht als den respektierten und hochgeschätzten Maler. Auf den Fußboden platziert der Künstler ein arrangiertes Nebeneinander von abgehängten Gemälden, verstreuten Zeichnungen und Büchern, die ein charakteristisches Ensemble in den Interieurs der Galeriebilder darstellen. Auf diese Weise lässt der Künstler eine Vielzahl einzelner kleinerer Aktionen im Gemälde entstehen, die inhaltlich der Szene im linken Bildvordergrund untergeordnet sind, wo sich das Erzherzogpaar Albrecht und Isabella in Begleitung des polnischen Königs Ladislaus Sigismund sitzend als Protagonisten mit ihrem Gefolge, einem niederländischen Gruppenporträt gleich, eingefunden hat und aus dem Bild heraus zum Betrachter blickt. Rechts neben der Infantin steht Cornelis van der Geest und präsentiert Albrecht das Gemälde „Madonna mit den Kirschen“ von Quentin Massys⁹⁹.

Dabei scheint auch eine Würdigung der Antwerpener Künstler inbegriffen zu sein, denn

⁹⁹ Zur Identifizierung des Gemäldes siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 126.

neben dem Erzherzogpaar lassen sich Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck und weitere Maler als Van der Geests Gäste ausmachen¹⁰⁰. Die Situation erhält durch die äußerst gestellte Aneinanderreihung der Personen in ihren zeittypischen schwarzen Roben eine Momenthaftigkeit. Es scheint, als haben sich die Regenten im Anschluss an eine Führung durch das Kabinett des Cornelis van der Geest zu einer Aufstellung arrangiert, um vom Künstler dokumentiert zu werden. Van Haecht muss Albrecht und seine Gattin dabei anhand von Vorlagen gemalt haben, da er dem Ereignis ja nicht beigewohnt hatte, sondern vor der Aufgabe stand, die Figuren einem Anachronismus gleich in das zeitgenössische Ambiente des Kabinetts einzufügen. Weitere kleinere Gruppen von vornehm gekleideten Patriziern verteilen sich im Raum und diskutieren vor verschiedenen Objekten. Als Hinweis auf das gewachsene Interesse an wissenschaftlichen Analysen sind jene Männer aufzufassen, welche vor einem Globus Aspekte wie Geographie und Astronomie erörtern. Beispielhaft ist hier die Assoziierung der visuellen Künste mit einer zunehmenden Neugier auf die Entstehung und den Sachverhalt des Kosmos formuliert. Das „Kabinett des Cornelis van der Geest“ markiert in dieser Hinsicht ein herausragendes Anschauungsobjekt für die bildungsorientierten Aktivitäten des wohlhabenden Bürgers der südlichen Niederlande. Das Galeriebild hatte seinen ersten Höhepunkt erreicht als Ausdruck einer vom Künstler sicherlich bewusst intendierten Kenntlichmachung seines Berufes als eine hoch zu schätzende geistige Aktivität und nicht mehr als reines Handwerk¹⁰¹. Die jeweiligen Figuren lassen sich mühelos identifizieren dank ihrer porträthaften Physiognomien, die den Bildern der Franckens größtenteils fehlten. Besonders diese beiden Aspekte markieren einen gewaltigen Innovationsschub innerhalb der Gattung und lassen sich als Konstanten auch in den folgenden Jahrhunderten kontinuierlich und systematisch weiterverfolgen.

Die Sammlung des Cornelis van der Geest, wie sie Willem van Haecht in diesem bedeutenden Gemälde präsentiert hat, galt zu Recht als außergewöhnlich für ihre Zeit. Waren auf den früheren Galeriebildern des Frans Francken d.J. vor allem niederländische Werke des 15. und 16. Jahrhunderts in miniature an den Wänden platziert worden, was den Zeitgeschmack der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Bezug auf das Konzept der Sammlungen offenbarte, die noch immer einen primär universellen Charakter besaßen, so steht das Werk Van Haechts am Beginn eines neuen Typus des Galeriebildes, bei dem Gemälde die Interieurs dominieren. Allegorische Elemente wie im Zyklus der „Fünf Sinne“

¹⁰⁰ Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 48, wo die Vermutung geäußert wird, dass es sich bei allen Figuren im Kabinett um Porträts handeln dürfte. Damit hätte Van Haecht eine bedeutende Neuerung für das Genre vorangetrieben, da in den Galeriebildern Franckens nur die wenigsten Personen identifiziert werden konnten.

¹⁰¹ Zu diesem sehr wichtigen Aspekt eines zunehmenden Selbstverständnisses des Künstlers im 17. Jahrhundert vgl. M. Kahr 1975, S. 234f.

von Jan Brueghel d.Ä. und Peter Paul Rubens fallen ebenso weg wie didaktisch aufzufassende Momente, etwa in Gestalt der ikonoklastischen Esel im angrenzenden Nebenraum eines Kunstkabinetts. Nunmehr gilt das Augenmerk ausschließlich einer konkret fassbaren, in ihrem intellektuellen Anspruch herausragenden Sammlung eines verdienten Antwerpener Bürgers der Oberschicht. Formale Elemente wie die perspektivische Bildkonzeption, Auffassung von Räumlichkeit und Gestaltung der Lichtsituation werden zwar beibehalten, aber in den Dienst eines neuen Anspruchs gestellt, nämlich dem des Kunstkabinetts als dominierendem Bildsujet, welches der Sammlung und den darin befindlichen Werken die größte Aufmerksamkeit widmet. Wenn wie im Falle des „Kabinetts des Cornelis van der Geest“ das Interieur Schauplatz eines historisch greifbaren Ereignisses wird, konkret des Besuches des Brüsseler Regentenpaares, so dient dies vorzugsweise der Nobilitierung der dargestellten Sammlung. Damit eröffnete sich die passende Gelegenheit, deren Stellenwert im Kontext der zunehmenden Antwerpener Leidenschaft für die bildende Kunst zu festigen und den intellektuellen Gehalt mittels der gebildeten Bürger herauszustellen, die innerhalb des Interieurs in angeregten Diskussionen über das Gesehene reflektieren. Diese neue, weitaus intensiver als zuvor den geistigen Gehalt einer Kunstsammlung in den Vordergrund rückende Position eines Galeriebildmalers leitet nahtlos über zum führenden Protagonisten dieses Genres, David Teniers d.J.

Die Tradition der Aufwertung einer bedeutenden Kunstsammlung dadurch, dass man sie zum primären Sujet einer neuen Bildgattung erhob, wurde von den nachfolgenden Generationen der Antwerpener Maler sowohl quantitativ als auch bezüglich der Variabilität und qualitativer Kriterien erweitert. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gipfelte das Genre des Galeriebildes auf seinem absoluten Höhepunkt. In Brüssel wurde Leopold Wilhelm¹⁰² aus dem Hause Habsburg Nachfolger Albrechts als Statthalter der spanischen Niederlande, ein glücklicher Umstand, da die Sammelintensität des kunstsinnigen Regenten ein unerhörtes Maß annahm und seine umsichtige, auf höchste Qualität ausgerichtete Ankaufspolitik noch heute im Wiener Kunsthistorischen Museum betrachtet werden kann¹⁰³. Der in Spanien aufgewachsene Erzherzog war bestens vertraut mit der von Karl V. und Philipp II. in Madrid aufgebauten Sammlung italienischer Meister, insbesondere aus dem venezianischen Umfeld, und trug nach 1647, als er nach Brüssel übersiedelte, die stolze Zahl von 517 italienischen und 888 deutschen und niederländischen

¹⁰² Zur Biographie des Erzherzogs und seiner großen Leidenschaft als Förderer der Künste vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 29ff.

¹⁰³ Wie H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 128f., erkannten, bildete die Sammlung des Statthalters in Brüssel den Orientierungsmaßstab für die zahlreichen privaten flandrischen Adligen und Bürger. Im Übrigen wäre damit auch eine mögliche Erklärung dafür angesprochen, weshalb der neue Bildtypus des Galeriebildes auf die südlichen Niederlande beschränkt blieb. Auf den Vorbildcharakter der Sammlung von Peter Paul Rubens wurde bereits an früherer Stelle verwiesen.

Gemälden, außerdem 542 Skulpturen und 343 Zeichnungen zusammen¹⁰⁴. Er verfolgte das anspruchsvolle Ziel, von jedem einzelnen dieser Werke graphische Reproduktionen anfertigen zu lassen und sie in einem Portfolio zu edieren, welches als „Theatrum Pictorium“ großen Ruhm erlangte. 1660 erschienen zwei Ausgaben mit jeweils 244 Radierungen nach besonders hochwertigen Gemälden, einer allgemeinen Ansicht der Galerie sowie einem Porträt von David Teniers d.J., welcher für das Portfolio verantwortlich zeichnete. Teniers dürfte bei dieser Tätigkeit seine herausragende Meisterschaft des Kopierens in stark verkleinertem Maßstab perfektioniert haben, und alsbald war es ihm sogar möglich, den Stil eines jeden Künstlers täuschend genau zu imitieren, eine Fähigkeit, über die ein Jahrhundert später Johann Zoffany in seiner „Tribuna der Uffizien“ gleichfalls verfügen konnte¹⁰⁵.

Die für die Gattung des Galeriebildes bedeutsame Phase begann in jenem Jahr 1647, als Leopold Wilhelm einen Konservator für seine inzwischen immens gewachsene Sammlung benötigte und dabei auf den Antwerpener Maler David Teniers d.J. (1610-1690) zurückgriff¹⁰⁶, der bislang zwar durch anspruchsvolle Genreszenen seine Meisterschaft bewiesen und auch einige Galeriebilder im Stile Frans Franckens d.J. gefertigt hatte¹⁰⁷, künstlerisch jedoch keinen derart exzeptionellen Stellenwert einnahm, wie seine großen flämischen Vorläufer Rubens, Van Dyck, Jordaens oder Jan Brueghel d.Ä. Dieser Umstand änderte sich während seiner Beschäftigung am Brüsseler Hof gewaltig. Nicht nur zeigte sich Teniers im Umgang mit der ihm anvertrauten Kunstsammlung als umsichtig und verständnisvoll, besonders in Fragen der Ankaufspolitik¹⁰⁸, er wurde auch vor die

¹⁰⁴ Hierbei ist zu berücksichtigen, dass der Erzherzog in Brüssel bereits 127 Gemälde aus dem Besitz seiner Vorgänger vorfand. Es handelt sich um jene Werke, die ein von Jan Antoon van der Baren verfasstes Inventar von 1659 erwähnt. Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 32. Die Infantin Isabella hatte testamentarisch über den Verbleib der „las pinturas de las tres galerias“ in Brüssel verfügt. Vgl. Verzamelen 1993, S. 148, Anmerkung 9.

¹⁰⁵ Dieser Aspekt ist insofern von großem Interesse, da Teniers die Tätigkeit des Kopierens als geistlose Nachahmung empfand und dies in einigen Gemälden zum Ausdruck brachte, auf denen ein Affe innerhalb einer Kunstkammer vor einer Staffelei sitzt und eines der Objekte kopiert, ohne sich seiner Handlung bewusst zu sein. „Affe als Maler“, um 1637, Madrid, Prado. H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 179.

¹⁰⁶ Zur Rolle von David Teniers als Kustos der Sammlung Leopold Wilhelms, sowie zu seinem Inventar, dem „Theatrum Pictorium“, vgl. Verzamelen 1993, S. 148f. Die Übersiedlung Teniers' nach Brüssel erfolgte erst im Jahre 1651.

¹⁰⁷ Zu den frühesten Galeriebildern von Teniers vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 136ff.

¹⁰⁸ Hier wäre etwa die Sammlung des Marquis von Hamilton zu nennen mit einem umfangreichen Konvolut an Werken italienischer Malerei. Rund 400 Objekte der 1649 nach Brüssel gelangten Sammlung konnten im Inventar Leopold Wilhelms von 1659 nachgewiesen werden. Im Übrigen liefert das Sterbedatum des Marquis, 1649, einen Terminus post quem für die Entstehungszeit von Teniers' Galeriebildern aufgrund der zahlreichen venezianischen Werke, die in ihnen reproduziert sind und der Sammlung Hamiltons entstammen. Vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 32ff.

Aufgabe gestellt, diese in verschiedensten Gemälden darzustellen. Im folgenden Jahrzehnt entstanden auf diese Weise ein Dutzend Galeriebilder, die noch heute Zeugnis davon ablegen können, weshalb die Sammlung Leopold Wilhelms eine solche Faszination auf die Betrachter auslöste. In der Perfektion der wiedergegebenen Gemälde, in Verbindung mit einem sicheren Gespür für das Kolorit, die Komposition und einen feinen Pinselduktus, etablierte Teniers seine Meisterschaft auf dem Feld des Galeriebildes. Im Folgenden sollen einige wenige der für Leopold Wilhelm gemalten Werke näher untersucht werden mit dem Zweck, die wesentlichen Charakteristika von Teniers' Auffassung der Gattung herauszustellen und ein erstes Fazit zu ihrer frühen Ausprägung anzuführen.

Eine einheitliche und damit im Kanon der Forschung als gültig zu bezeichnende Chronologie lässt sich für die in etwa fünfzehn Versionen bekannten Galeriebilder des David Teniers d.J. schwerlich festmachen, da der Künstler seine Werke im Regelfall undatiert ließ. Anhand des Inventars der Sammlung Leopold Wilhelms und dem Vergleich mit den abgebildeten Reproduktionen auf den Gemälden gelang es jedoch, Ungenauigkeiten in Datierungsfragen weitestgehend zu lösen. Auch hinsichtlich der Identifizierung der abgebildeten Gemälde herrscht oftmals Unklarheit, wobei Teniers in einigen Fällen jedoch die Namen der jeweiligen Meister auf die Rahmen schrieb, eine Eigenart des Künstlers, die sich bei keinem der folgenden Beispiele eines Galeriebildes jemals wieder beobachten lässt. Teniers gelang es damit, sowohl den jeweiligen Künstler zu ehren als auch zum Ruhm des Auftraggebers beizutragen, da viele der Namen von großer Berühmtheit waren und dadurch den finanziellen Reichtum des Erzherzogs ebenso manifestierten wie seine intellektuell ausgerichtete Kunstkennerchaft. Allgemein gilt heute in der Forschung als gesichert, dass die überwiegende Zahl der für den Erzherzog entstandenen gemalten Galerien in die Zeit von 1651 bis 1653 einzuordnen ist¹⁰⁹.

Als eine der frühesten Darstellungen der Brüsseler Kunstsammlung gilt ein heute im Prado in Madrid aufbewahrtes Bild (Abb. 15) mit dem Titel „Der Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie“ (106 x 129 cm), welches vom niederländischen Statthalter an seinen Cousin Philipp IV. geschickt wurde. Die frühe Datierung um 1651 wird mit der Signatur von Teniers in Verbindung gebracht, die stolz verkündet: „**David Teniers fec/Pintor de la Camera de S.A.S.**“¹¹⁰ Kompositorisch ist das Gemälde dadurch gekennzeichnet, dass es die Tradition der kastenartigen Raumgestaltung wieder aufgreift und zudem in der überaus dichten Hängung der insgesamt 49 Gemälde an den Wänden eine Kontinuität des Zeitgeschmacks in dieser Hinsicht aufzeigt¹¹¹. Der Bildausschnitt ist

¹⁰⁹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 85.

¹¹⁰ Zitiert nach M. Kahr 1975, S. 236.

¹¹¹ Mit diesem Gemälde beschäftigt sich Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 54-77, intensiver. 46 Bilder lassen sich identifizieren, darunter fünf flämische Werke, ein

enger gefasst als bei den zuvor behandelten Galeriebildern, was sich vor allem durch den steil ansteigenden Fußboden und die Verwendung von Verkürzungen perspektivisch konkretisiert, so dass die präsentierten Bilder an den Wänden wie auch die Figuren größer erscheinen und fast ausschließlich im Vorder- oder Mittelgrund auftreten, womit sie dem Betrachter näher und unmittelbarer vor Augen treten. Dieser Effekt legt eine stärkere Betonung auf den Dialog zwischen anwesender Person im Bild und der Sammlung nahe, ohne dass weitere bildliche Elemente den Blick zu stören vermögen.

Leopold Wilhelm lässt sich rechts vom Durchgang in der rückwärtigen Wand ausmachen, wie er stolz auf seine Sammlung verweist. Der große Hut mit der breiten Krempe und die goldene Kette mit dem Kreuz des Teutonenordens markieren seine herausgehobene Position in einem eleganten Erscheinungsbild. Die mit einem Mantel bekleidete männliche Figur links des Durchgangs, welche den Hut vom Kopf genommenen hat, wurde mit dem Grafen von Fuensaldaña identifiziert¹¹², einem der Mäzene von Teniers. Neben ihm hat sich der Maler selbst ins Bild gebracht. Kleidung und Gestik lassen darauf schließen, dass er demselben Stand angehört wie seine Begleiter. Teniers hält eine Graphik in seinen Händen als Hinweis auf seine Funktion am Hofe des Erzherzogs. Die Präsentation der Figuren in ihren starren Haltungen wirkt wie ein offizielles Gruppenporträt, zumal ihre Ausrichtung auf den Betrachter einen konzentrierten Moment nahe legt. Lediglich die beiden Hunde am unteren Bildrand lockern die Szene auf. Sie bilden ein ikonographisch traditionelles Element, indem sie die Tierliebe des Erzherzogs aufzeigen und als Treuesymbol fungieren, zugleich aber auch als Sinnbild für Stärke und Macht. Letztlich entsteht durch die zunehmende Dominanz der anwesenden Figuren im Sinne einer Besuchsatmosphäre eine viel stärkere Öffnung des Galeriebildes in die Gegenwart, als es die von Allegorien durchdrungenen frühen Beispiele bei Francken und Brueghel/Rubens vermochten.

Durch die halbgeöffnete Tür, ein auf den Galeriebildern von Teniers stets wiederkehrendes Element und Anzeichen für eine zunehmende kompositorische Erweiterung in die Tiefe, erhascht man einen Blick auf den angrenzenden Raum, an dessen Wänden ebenfalls Gemälde erkennbar sind als Zeichen dafür, dass dieser szenische Ausschnitt nur einen Bruchteil der immensen Sammlung Leopold Wilhelms wiedergibt. Es wird allgemein vermutet, dass die Zusammenstellung der kopierten Bilder in dieser Anordnung willkürlich durch den Maler erfolgte und so nie bestanden haben dürfte¹¹³.

deutsches und ein spanisches Bild, der Rest gehört der italienischen Schule an. 26 Gemälde befanden sich ursprünglich in der Sammlung Hamilton.

¹¹² Vgl. M. Kahr 1975, S. 236.

¹¹³ Vgl. S. Spath-Holterhoff 1957, S. 136, sowie M. Kahr 1975, S. 236f.

Das um 1651 entstandene Galeriebild (Abb. 16) aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum¹¹⁴, welches 123 x 163 cm misst, mag insofern als das bedeutendste Exemplar dieser Gattung von der Hand David Teniers' gelten, da sich in diesem die Hauptstücke der Sammlung am besten beobachten lassen. Insgesamt präsentiert das großformatige Werk 51 Gemälde, welche Rahmen an Rahmen zumeist an der Stirnwand des Saales hängen und dort in fünf Reihen übereinander angeordnet sind. Die überwiegende Zahl von ihnen reproduziert Gemälde der venezianischen Renaissance, vor allem von Künstlern wie Giorgione, Tizian, Paolo Veronese und Tintoretto. In der untersten Reihe, welche den Porträts vorbehalten ist, lässt sich Tizians „Selbstbildnis“ erkennen. Die Hängung der Gemälde unterliegt einem übergeordneten Prinzip, nach dem das Format von unten nach oben zunimmt, bei den auf dem Boden arrangierten Bildern von links nach rechts. Es handelt sich hierbei um Vincenzo Catenas „Bildnis eines Mannes mit Buch“, auf welches der Erzherzog mit seinem Stock verweist, die „Violante“ von Palma il Vecchio sowie Tizians „Bravo“, in einer Staffeln dahinter die „Beweinung Christi“ von Annibale Carracci, eine „Landschaft mit Schafherde“ des Niederländers Paul Brill und Raffaels „Heilige Margareta mit dem Drachen“. Den Abschluss der Gruppe von abgehängten Gemälden bildet rechts „Esther vor Ahasver“ von Paolo Veronese¹¹⁵. Dank der Beschriftung auf den einheitlich gehaltenen Rahmen mit dem Namen des jeweiligen Künstlers lassen sich die meisten Objekte sicher identifizieren¹¹⁶. Am Windfang des Eingangs hängen Tizians Bildnisse von Fabrizio Salvaresio und Jacopo Strada, die beide mit einem Vorhang versehen sind. Darunter erkennt man Guido Renis „Kains Brudermord“.

Auch in diesem Werk erscheint Leopold Wilhelm als Ganzfigurenporträt im Kreise mehrerer Gäste seiner Galerie, darunter dem Maler David Teniers. Die Präsentation des Erzherzogs unterliegt einem von Teniers entwickelten Schema, zu dem die schulterlangen Haare, die schwarze Robe und der hohe Hut als seine wesentlichen Charakteristika gehören, mit denen er sich von den übrigen Personen des Bildes bewusst absetzen sucht. Während seiner Visite der Galerie, die das Gemälde aus Wien festhält, findet sich Leopold Wilhelm mit mehreren hochrangigen Personen ein, die links an einem Tisch stehen. Einer von ihnen, von kleinwüchsiger Statue, wurde als Schlosskaplan Jan Anton van der Baren

¹¹⁴ Das Werk ist unsigniert, weshalb die Autorschaft von Teniers in Frage gestellt wurde. Allerdings taucht es in einem Inventar von 1685 in Prag auf, wo der Bruder Leopold Wilhelms, Ferdinand III., regierte, dem es als Geschenk übersandt worden sein dürfte, was für Teniers sprechen würde. Vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 39.

¹¹⁵ Zur Identifizierung der Bilder siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 129.

¹¹⁶ Es ist fraglich, ob die Rahmen realiter solche Aufschriften besaßen, da dieselben Gemälde in verschiedenen Versionen von Teniers' Galeriebildern auftauchen und jeweils die Künstlernamen an anderen Stellen am Rahmen aufweisen oder in veränderter Buchstabierung. Teniers dürfte die Namen wohl deshalb angebracht haben, damit die ausländischen Herrscher, denen Leopold Wilhelm die Gemälde als Geschenk zusandte, die einzelnen Werke identifizieren konnten. Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 153f.

identifiziert¹¹⁷.

In weiteren Galeriebildern der Sammlung des Erzherzogs stellte sich Teniers ähnlich dar in Begleitung seines Gönners. Die Auswahl der Gemälde an den Wänden präsentiert zumeist italienische Meister, wie sie auch in den soeben betrachteten Bildern aus dem Prado und aus Wien anzutreffen waren, jedoch in gänzlich unterschiedlicher Anordnung. Auch die architektonische Disposition wurde von Teniers mehrfach variiert, was sicherlich zum einen dem kunsthistorischen Prinzip der „Variatio“ geschuldet ist, zum anderen aber auch den Palast des Erzherzogs in Brüssel in seinen mannigfaltigen Facetten zum Ausdruck bringt und damit den außerordentlich prunkvollen Rahmen für die Gemälde in jeweils veränderten Sichtbezügen liefert. Die anfangs noch verwendete kastenartige Raumfassung weicht zunehmend einer nahansichtigen Darstellung einer Wand mit einem zentralen Durchgang, welcher in einen zweiten Raum im Hintergrund führt, in der Regel getrennt durch eine halbgeöffnete Tür. In jedem Fall muss man dem Künstler große kompositorische Freiheiten attestieren, wenngleich sich der Auftraggeber um die Auswahl der auszustellenden Gemälde wohl selbst bemühte, da in vielen Galeriebildern einige Werke wiederholt vorzufinden sind, vor allem solche von Tizian und Giorgione, die eine besondere Wertschätzung bei Leopold Wilhelm genossen und zu den bedeutendsten Stücken der Sammlung zählten. Diese Einzelstücke waren in einem lockeren Zusammenhang gehängt, so dass sie vollkommen für sich in Qualität und Bedeutung sprachen und darüber hinaus weithin bekannt waren, zumal auch bei den ausländischen Herrschern, für welche die Galeriebilder als Geschenk entstanden¹¹⁸, so dass sie Bewunderung hervorgerufen haben dürften.

In Schloss Schleißheim bei München befinden sich vier Variationen der „Gemäldegalerie des Leopold Wilhelm“, welche allesamt die zuvor geäußerten Vermutungen über das Verhältnis von Realität und Fiktion bezüglich des Arrangements der Gemälde im Kontext des jeweiligen architektonischen Ambientes unterstützen. Eines der Gemälde (Abb. 17) von etwa 1653 mit den Maßen 96 x 128 cm¹¹⁹ präsentiert im linken Vordergrund einen jugendlichen Künstler¹²⁰ vor der Staffelei sitzend und in konzentrierter Fixierung auf sein Modell, einen Bauern, der etwa im Zentrum der Darstellung Platz genommen hat. Rechts

¹¹⁷ H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 129.

¹¹⁸ Diese Tatsache ergibt sich aus einem Blick in die Inventare der Sammlung Leopold Wilhelms, in denen sich keine Hinweise auf Galeriebilder finden lassen, zumindest keine, die seine eigenen Gemälde reproduzieren. Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 62.

¹¹⁹ Hierbei handelt es sich um eine Darstellung des Palastes von Coudenberg. Vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 80.

¹²⁰ Speth-Holterhoff vermutete darin ein Bildnis des Künstlers Robert van den Hoecke, der als Hofmaler in den Diensten des Erzherzogs stand. Angesichts der fehlenden Beweisführung bleibt diese Identifizierung spekulativ. Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 149.

im Vordergrund ist der für die Galeriebilder von Teniers obligate Hund auszumachen, welcher der Szenerie einen häuslichen und weniger formellen Charakter verleiht. Neben dem Künstler bevölkern noch drei Besucher den Raum. In vielerlei Hinsicht, sowohl was Positionierung und Gestik der Personen betrifft als auch bezüglich der Gegenwärtigkeit einer Staffeleisituation mit einem tätigen Maler, erinnert dieses Gemälde an das „Studio des Apelles“ von Willem van Haecht, nimmt aber in diesen Aspekten auch das mit dem Galeriebild eng verknüpfte Genre des Atelierbildes vorweg, welches man im 18. Jahrhundert vielfach beobachten kann und bei Pierre Subleyras an späterer Stelle eingehend diskutiert werden soll. Links in Teniers' Bild erkennt man das vertraute Motiv eines Mannes an einer halbgeöffneten Tür, wie es zum Repertoire solcher Darstellungen zu zählen ist.

Die Tatsache, dass sich im Schleißheimer Galeriebild der Erzherzog nicht aufhält, sondern der Fokus ganz auf eine in den Palast transferierte Atelieratmosphäre gelegt ist, hat zu der Annahme geführt, dieses Gemälde sei nicht im Auftrag Leopold Wilhelms entstanden, sondern reflektiere die Interessen seines Protegés¹²¹. Auch ist festzuhalten, dass im Gemälde der Anteil zeitgenössischer flämischer Malerei wesentlich größer ist als üblich, was sich dem Kontext des tätigen Künstlers vor der Staffelei trefflich einfügt. Womöglich hat Teniers in diesem Gemälde die Stellung des Malers neu zu positionieren versucht. Sein Werk wird später einmal Eingang in die Sammlung finden und einen Platz an einer der Wände im Palast erhalten. So präsentiert Teniers nicht nur eine für das Galeriebild charakteristische Nobilitierung der ausgestellten Werke, sondern zugleich eine Wertschätzung eines typischen Vertreters ihrer Schöpfer¹²².

Ein zweites Bild der Schleißheimer Gruppe (Abb. 18) trägt auch den Untertitel „Die Gemäldegalerie des Erzherzogs mit den Königsporträts“ (96 x 128 cm)¹²³. Das um 1653 gemalte Bild markiert eine Besonderheit innerhalb der Werke von Teniers, da die ansonsten dominant ins Bild gerückten Figuren zu reiner Staffage verkommen sind und dadurch die Aufmerksamkeit des Betrachters primär auf die Gemälde überwiegend flämischen Ursprungs gelenkt ist. Dieser Sachverhalt impliziert zugleich eine schon im vorigen Bild angesprochene Idee von Teniers, der nationalen Malerei der Gegenwart einen höheren Stellenwert einzuräumen. Seinen Namen erhielt das Gemälde durch die in der obersten

¹²¹ Vgl. M. Kahr 1975, S. 237.

¹²² Dieser Aspekt wurde von Filipczak eingehend diskutiert. Mit Teniers verschwand die Darstellung des klassischen Malers Apelles als Sinnbild des genialen Künstlers. An dessen Stelle trat nun der zeitgenössische Maler, dessen Utensilien demonstrativ im Gemälde platziert wurden und der sich als Kunstkennner inszenierte. Sein eigenes Werk verdient die Aufmerksamkeit des Sammlers und demonstriert auf diese Weise das neue Selbstverständnis. Vgl. Z. Filipczak 1987, S. 151-158.

¹²³ Das Gemälde ist von großer Wichtigkeit, da erstmals die flämischen Meister in der Sammlung des Erzherzogs gebührend berücksichtigt sind. Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 145ff., zu weiteren inhaltlichen Aspekten.

Zeile auf der hinteren Wand platzierten Porträts der Könige, welche auf Vorlagen von Rubens und Van Dyck zurückgehen, ein Hinweis auf die kunsthistorisch lange Tradition des Herrscherporträts, welches die Maler stets beschäftigt hat. Es wäre zu überlegen, ob sich Teniers hiermit nicht in die Position eines Erben der beiden größten flämischen Maler betrachtet haben wollte und ob sein Wunsch nach Erhebung in den Adelsstand, ein Ziel, das er beharrlich aber ohne Fortune verfolgte, nicht dadurch zum Ausdruck gebracht worden sein könnte¹²⁴. Denn ähnlich wie Rubens und Van Dyck die Nähe zu den Regenten suchten, um dadurch ihre künstlerische Stellung zu festigen und zu erhöhen, verband Teniers mit Erzherzog Leopold Wilhelm eine sehr enge gegenseitige Beziehung, von der Teniers profitierte und die ihn in seinem Selbstverständnis als hochrangiger Künstler in Diensten seines Herrschers bekräftigte. Das Galeriebild erfüllt demzufolge bei David Teniers keineswegs nur die Funktion der Abbildung der bedeutendsten Kunstsammlung vor Ort mit den mehrfach genannten Intentionen des Auftraggebers, sondern ruft mit vehement vorgetragenen Stilmitteln die von zunehmendem Stolz und Selbstbewusstsein durchdrungenen Künstlerpersönlichkeiten ins Blickfeld, so dass man das Galeriebild auch als eine Möglichkeit auffassen sollte, mit der die Kunst und ihre Schöpfer als geistig tätige Menschen eine neue Wertigkeit auszudrücken vermochten.

Die Funktion des Galeriebildes als Instrument, durch welches die Glorifizierung der Künste erreicht werden konnte, wird von Speth-Holterhoff als zentrales *Movens* für die Entstehung dieser Gattung in den Niederlanden vermutet¹²⁵. Dieser Aspekt ist allerdings eng mit der neuen Positionierung des Künstlers verknüpft, was sich auch daraus ablesen lässt, dass die bedeutendsten Maler von Galeriebildern, Jan Brueghel d.Ä., Frans Francken d.J., Willem van Haecht und David Teniers d.J., aus Familien stammten, welche in Antwerpen über mehrere Generationen hinweg auf eine beachtliche Reputation in ihrem Metier zurückblicken konnten. Auf diese Weise bestand nicht nur ein intensiver Austausch bezüglich künstlerischer Innovationen und Themen, auch war man mit der sozialen und ökonomischen Situation der Zeit bestens vertraut, so dass Bestrebungen zur Verbesserung des Künstlerstatus über die Entwicklung spezialisierter Sujets, wie sie für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts so charakteristisch waren, erzielt werden konnten. Für das Genre des Galeriebildes ist diese Überlegung insofern höchst interessant, da man durch die Darstellung bedeutender Sammlungen am Ruhm des adligen Kunstkenners partizipieren konnte. Die Möglichkeit dazu bot sich dem Künstler nicht alleine aufgrund seines freizügigen Umgangs mit dem Arrangement der Objekte, sondern in we-

¹²⁴ Vgl. M. Kahr 1975, S. 237ff., wo die Diskussion des Wunsches David Teniers' nach einem Adelstitel ausführlich dargelegt ist.

¹²⁵ Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 49.

sentlichem Maße anhand der Einfügung eigenhändiger Werke, oftmals an prominenten Positionen im Gemälde. Diese Maßnahme, als Eigenwerbung des Malers aufzufassen, bot sich als ideales Repräsentationsmittel an, denn dadurch vermutete der Betrachter des Galeriebildes die Existenz von Arbeiten seines Schöpfers in einer berühmten Sammlung. Das Galeriebild stellte daher auch stets eine Möglichkeit für den ausführenden Künstler dar, seine eigene Position innerhalb der zeitgenössischen Malerei wesentlich zu festigen und zu verbessern.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Darstellung des Herrscherbildnisses innerhalb eines Sammlungskabinetts, sei es in Gestalt einer realen Person wie in den angeführten Beispielen von Willem van Haecht und David Teniers d.J., oder in Form des gemalten oder rundplastisch wiedergegebenen Porträts. Die Funktion ihrer Präsenz in einem Bildersaal belegt das Kunstinteresse der höchsten gesellschaftlichen Schichten, welche durch ihre Stellung als gebildete „Liefhebers“ zum Orientierungsmaßstab für die Auftraggeber der Galeriebilder wurden. Der Künstler hingegen spricht, wenn er sich oder befreundete Kollegen in Gemeinschaft mit Personen des Adels abbildet, seine im vorigen Abschnitt mehrfach ausgeführte gestiegene soziale Akzeptanz wie auch seine geschätzten Dienste für die potenten Mäzene an. Auf diese Weise ist in größter Unmittelbarkeit der Bezug zum Status des zeitgenössischen Künstlers dargelegt. In Verbindung mit der Assoziierung der Künste als Wissenschaft und Gegenstand intellektueller Auseinandersetzung dürfte dies die wesentliche Substanz dessen bieten, was die Gattung des Galeriebildes in den Niederlanden in der lokal so konzentrierten Form ihrer Existenz intendierte.

Es wäre denkbar, dass das Interesse an einer Neupositionierung der Künste auch in anderen Bereichen Europas anhand der flämischen Galeriebilder erkannt wurde. Interessanterweise blieb die Gattung jedoch im 17. Jahrhundert ausschließlich auf Antwerpen fokussiert. Allerdings fanden die Gemälde von David Teniers d.J. mit den Darstellungen der Sammlungen Erzherzog Leopold Wilhelms Eingang in den Besitz anderer Herrscherhäuser, vor allem des habsburgischen Hofes in Madrid, wo sich im Jahre 1666 ein Exemplar dieser in vielen Varianten bekannten Kabinetttbilder im Inventar des Alcázars nachweisen lässt¹²⁶. Der dortige Regent Philipp IV. verfügte gleichfalls über eine exquisite Kunstsammlung, so dass er sich anhand des Gemäldes von David Teniers d.J. darüber informieren konnte, welche Ankaufspolitik Leopold Wilhelm in Brüssel betrieb. Es fiel äußerst schwer, einen direkten Reflex auf die flämischen Galeriebilder innerhalb der spanischen Kunst nachzuweisen, aber man sollte die Möglichkeit nicht unerwähnt lassen, dass Diego Velázquez (1599-1660) durch seine Position als Hofmaler mit der Sammlung Philipps IV. vertraut war und dadurch in Kontakt mit dem Antwerpener Galeriebild ge-

¹²⁶ Vgl. M. Kahr 1975, S. 240.

langt sein könnte, was sich in seinem Hauptwerk „Las Meninas“ aus dem Jahre 1656 niedergeschlagen hat¹²⁷. Man sollte jedoch dieses berühmte Gemälde aus dem Prado in Madrid, in dem der Künstler selbstbewusst vor der rückseitig zu erkennenden Leinwand posiert, an welcher er soeben das im Spiegel auf der Rückwand reflektierte Königspaar porträtiert, weniger direkt mit Werken von Teniers in Verbindung setzen, wenngleich einige Details wie die sich im Hintergrund des Raumes öffnende Tür gewisse Analogien unzweifelhaft darlegen. Vielmehr exemplifiziert Velázquez eine Ateliersituation, transferiert in das höfische Ambiente des Königspalastes, in dem an den Wänden einige Objekte der Sammlung präsentiert sind. Übereinstimmungen zu den flämischen Kabinettbildern lassen sich vorzugsweise darin sehen, dass in beiden Fällen der Künstler eine dem Adel gleichzusetzende Position einnimmt, dass seine Arbeit demzufolge eine Bewertung erfährt, die weit über das hinausgeht, was die jahrhundertealte Vorstellung der Kunst als ein Handwerk nahe gelegt hat. Da jedoch die offensichtlichste Intention des Galeriebildes, nämlich die Präsentation einer prominenten Kunstsammlung anhand eines dichten Arrangements der Objekte, ergänzt um die Anwesenheit adliger Connoisseurs, welche durch ihren Besuch den intellektuellen Gehalt der Sammlung aufzeigen, in „Las Meninas“ allzu weit in den Hintergrund tritt, soll diesem Gemälde keine nähere Untersuchung gewidmet sein, zumal sich der Schwerpunkt auf das 18. Jahrhundert konzentriert¹²⁸.

2.3 Der Ausklang bei Van Tilborch, Coques und Biset

David Teniers d.J. etablierte das Thema des Galeriebildes innerhalb der flämischen Malerei zu einer eigenständigen und intellektuell höchst anspruchsvollen Gattung. In seiner unmittelbaren Nachfolge bedienten sich einige Künstler dem Sujet, ohne jedoch eine ähnliche partnerschaftliche Verbindung zu einem Mäzenaten wie dem Erzherzog entwickeln zu können. Nunmehr bildeten die zuvor als Kunstkabinette existierenden und sich mehr und mehr in Gemäldegalerien umwandelnden Sammlungen kleinerer aristokratischer Bürger Antwerpens das Thema der Gemäldegattung. Viele Werke reflektieren daher die zunehmend erstarrende Tendenz hin zu prunkvoller Repräsentation.

Unter den Künstlern, die im späten 17. Jahrhundert dem Galeriebild einen Großteil ihrer Aufmerksamkeit widmeten, gehört Gilles van Tilborch (um 1625-um 1678), der sich vor allem als Porträtmaler hervortat und in seiner auf etwa 1660 datierten Darstellung

¹²⁷ Vgl. M. Kahr 1975, S. 240, deren gesamter Aufsatz Velázquez' Orientierung an flämischen Galeriebildern untersucht, allerdings durch keine überzeugenden Argumente zu stützen weiß. Auch Victor I. Stoichita vermutet in seinem Beitrag für *Kat. Ausst. Wettstreit der Künste 2002*, S. 11f., diesen Einfluss.

¹²⁸ Zur korrekten Einordnung des Gemäldes in die Gattung der Atelierbilder siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 151-155. An späterer Stelle, im Kapitel über Pierre Subleyras, kommt „Las Meninas“ erneut zur Sprache.

„Das Studio des Malers“ (98 x 137 cm) aus dem Statens Museum in Kopenhagen (Abb. 19) in der Frage der räumlichen Konzeption entscheidende Aspekte von Teniers übernimmt. Der vornehm gewandete Künstler lässt sich während seiner Arbeit vor der Staffelei von zwei Edelmännern beobachten. Die vor ihm sitzende Frau sowie ein Mädchen mit Blumenschale werden soeben porträtiert. Hierbei dürfte es sich um die Ehefrau und die Tochter des Auftraggebers handeln¹²⁹. An den Wänden erkennt man eine rein auf zeitgenössische flämische Malerei spezialisierte Sammlung, der hier größte Sorgfalt in der Reproduktion gewidmet wird. Vor allem spitzt Van Tilborch die Bildaussage auf den hohen sozialen Rang des Künstlers zu, indem er gleichsam die Malkunst personifiziert, eine bei Teniers perfektionierte Thematik innerhalb der Galeriebilder.

Eine weitere späte Position der flämischen gemalten Kunstkabinette markiert der als „kleine Van Dyck“¹³⁰ bezeichnete Gonzales Coques (1618-1684), dessen „Kunstkabinett des Anton van Leyen“ (127 x 210,5 cm) von 1671 aus dem Mauritshuis in Den Haag (Abb. 20) als sein Hauptwerk innerhalb der Gattung gilt. Die Umsetzung von konkret fassbaren Kunstkabinetten wichtiger privater Sammler gilt als eine Spezialität dieses Künstlers. Das Interieur des Den Haager Bildes präsentiert eine prachtvolle barocke Palastarchitektur mit einem aus Säulen als Wandvorlagen, einem mächtigen Gebälk und einer Balustrade bestehenden üppigen Dekorationssystem, das zugleich als Rahmung für die verschiedenen Wandgemälde fungiert. Die Ordnung des Ganzen wird von der Architektur dominiert, nicht jedoch von den zeitgenössischen flämischen Gemälden, die nach wie vor Einzelstücke darstellen ohne einen übergreifenden Bezug zueinander im Sinne von „Kompagnons“, wie man sie später in der Prager Kabinettbildmalerei antreffen wird. Die Komposition ist auf Frontalität bedacht. Im Zentrum des Raumes ist der Tisch platziert, um den sich die vierköpfige Familie des Auftraggebers versammelt hat¹³¹. Einige Statuetten sowie ein Globus bilden innerhalb einer auf Gemälde spezialisierten Sammlung die Ausnahme.

Während Gonzales Coques formale Aspekte dem allgemeinen Zeitgeschmack anpasste, griff bei Charles Emmanuel Biset (1633-1691) und Wilhelm Schubert von Ehrenberg (1630-um 1676) in deren Gemeinschaftswerk „Das Gemäldekabinett mit dem Wappen

¹²⁹ Vgl. Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 230ff.

¹³⁰ Diese Bezeichnung erhielt der Künstler wegen des aristokratischen Habitus der von ihm porträtierten Familien. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 111.

¹³¹ Anton van Leyen wurde das 1661 durch Cornelis de Bie edierte Buch „Le Cabinet d’Or“ gewidmet. Über die Ähnlichkeit des Porträts Van Leyens, welches dort als Radierung vorliegt, mit demjenigen auf dem Galeriebild des Gonzales Coques schloss Speth-Holterhoff die heute allgemein als gültig empfundene Identifizierung des Interieurs als Wohnhaus des Antwerpener Sammlers. Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 175ff.

der St. Lukasgilde“(141 x 236 cm)¹³² von 1666 (München, Alte Pinakothek) stärker ein Eigeninteresse, bei dem die jeweiligen Künstler in Kooperation mit weiteren sieben Kollegen ihre Kompositionen in das Gemälde einfügten, was sich an den einzelnen Signaturen beobachten lässt (Abb. 21). Auf diese Weise entstand innerhalb eines Bildes eine ganze Sammlung von Originalen lokaler Künstler. Scheinbar wurde das Gemälde für die Antwerpener Malergilde gefertigt, doch lassen sich dafür keinerlei Hinweise finden. Allerdings entstand das Bild kurz nachdem 1663 der Versuch gescheitert war, aus der Gilde eine Akademie zu bilden¹³³. Insofern könnte das Gemeinschaftsprojekt als eine Huldigung an die heimische Malerzunft verstanden werden, da einige Elemente in diese Richtung führen. Dazu gehört zunächst das dem Bild seinen Namen gebende Wappen, welches prominent in der Mitte oberhalb einer „Verkündigung“ auf dem Kamin erscheint. An den Wänden hängen zumeist kleinformatige Gemälde, die das breite Spektrum der niederländischen Malerei umfassen und damit die universale Bandbreite der Akademie zum Ausdruck bringen. Mythologische und religiöse Sujets lassen sich ebenso ausmachen wie Landschaften oder Stillleben¹³⁴. Von besonderem Reiz ist die Kassettendecke mit der Reproduktion von acht von Rubens im Jahre 1620 für die Antwerpener Jesuitenkirche konzipierten Gemälden¹³⁵, welche eine Glorifizierung der Antwerpener Malerei darstellen.

Obwohl die Szene eigentlich der Gegenwart entnommen scheint, schließlich lassen sich die drei hinter dem Tisch stehenden männlichen Gestalten als Gonzales Coques, Dekan der Malergilde, Bürgermeister Hendrik van Halmale und als Bildhauer Pieter Verbruggen identifizieren¹³⁶, erblickt man am rechten Rand eine mythologische Handlung, bei der Apoll und Merkur im Beisein von „Pictura“ und „Poesia“ ein Gemälde von Jacob Jordaens betrachten¹³⁷. Kunst und Handel sind damit im Sinne der Ambitionen der 1665 eröffneten Akademie feierlich in einer Symbiose vereint. Es scheint sich ein Rückgriff auf traditionelle Intentionen der Galeriebilder zu vollziehen, nämlich durch den Einbezug der Malerei im Sinne ihrer außergewöhnlichen Stellung innerhalb der künstlerischen Disziplinen. Die Allegorie durchdringt die zeitgenössische Szene, indem die göttlichen Personen vergegenwärtigt werden. Dies beweist ein langes Festhalten an traditionellen Motiven in

¹³² Zu diesem Gemälde siehe M. Winner 1957, S. 88-125. Vgl. zudem Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 240-249.

¹³³ Die ereignisreichen Vorgänge innerhalb der Antwerpener Gilde schildert Z. Filipczak 1987, S. 166f.

¹³⁴ Zu den einzelnen Bildern siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 129f.

¹³⁵ Im Jahre 1718 fielen diese Gemälde einem Brand zum Opfer.

¹³⁶ Erstmals bei S. Speth-Holterhoff 1957, S. 189. Später übernommen von G. F. Koch 1967, S. 82, sowie H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 130.

¹³⁷ Thema des Bildes ist die bei Herodot I, 7-15, geschilderte Geschichte von Gyges, den der Lyderkönig Kandaules im Schlafgemach verbarg, um ihn die Schönheit seiner Gemahlin bewundern zu lassen. M. Winner 1957, S. 94f.

der flämischen Malerei. Dazu gehört in diesem Fall auch die räumliche Konzeption in Gestalt einer guckkastenartigen Bühne, wie sie im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts eine durchgehende Konstante der Galeriebilder markiert hat. Eine wesentliche typologische Entwicklung lässt sich folglich für die Gattung am Ausgang des 17. Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden nicht mehr konstatieren. Spätestens zu diesem Zeitpunkt hat dort das Galeriebild seinen Zenit überschritten.

3 Das Galeriebild im 18. Jahrhundert

3.1 Johann Michael Bretschneider

Das „Goldene Zeitalter“, wie das 17. Jahrhundert der niederländischen Malerei aufgrund der außerordentlichen Schaffenskraft einer unzähligen Schar von Künstlern genannt wird, welche sich in den mannigfaltigsten Themenbereichen hervortaten, endete abrupt. Andere Kunstlandschaften, insbesondere Frankreich, etablierten neue und wegweisende Innovationen in allen Gattungen und wurden zudem zum bevorzugten Maßstab für die künstlerische Lehre in den Akademien, die im 18. Jahrhundert erstmalig zum Zwecke der Ausbildung im Kontext einer allgemein verbindlichen Auffassung der Kunstproduktion entwickelt wurden und von Frankreich aus Verbreitung fanden.

In Deutschland bildete Augsburg mit der Figur des Johann Heinrich Schönfeld (um 1609-1682/83) im ausgehenden 17. Jahrhundert eine singuläre Position, bei der das Galeriebild eine Verwendung fand. Seine um 1670 gemalte „Musikalische Unterhaltung am Spinett“ (124 x 92,5 cm) aus der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister (Abb. 22) orientiert sich formal und inhaltlich an vergleichbaren flämischen Vorbildern, löst sich jedoch von den bühnenartigen Räumen und präsentiert einen hohen Saal mit stuckverziertem Gewölbe. Dank der Konzentration auf die musizierenden Personen und dem Einsatz von kräftigem Kolorit und intensiver Beleuchtung wirkt das Gemälde lebendig. Die idealisierte Darstellung einer im Wesentlichen auf Malerei spezialisierten Sammlung zeigt erste innovative Ansätze in Form einer achsensymmetrisch ausgerichteten Hängung der dargestellten Gemälde, von denen ein Großteil Schönfeld selbst zuzuschreiben ist. Thematisch als Pendant ist angesichts identischer Maße (124 x 91 cm) das Bild „Musikalische Unterhaltung am Tisch“ (Abb. 23) von Jan Onghers (um 1656-um 1735) aufzufassen, welches sich ebenfalls in Dresden befindet. Wie bei Schönfeld finden sich Musik und Malerei in einem Sammlungskabinett als gleichberechtigte Elemente der freien Künste ein. Einzelne Aspekte wie Hunde, Papageien oder auch die in den Lünetten auftauchenden allegorischen Figuren lehnen sich eng an die flämischen Vorbilder an und lassen eine Kenntnis dieser

Werke im süddeutschen und böhmischen Raum vermuten¹³⁸. Durch Onghers' Werk, einer Auftragsarbeit für den Grafen Wrychowitz in Prag, dürfte das Genre des Galeriebildes in der Moldaustadt bekannt gemacht und zu einer gewissen Tradition erhoben worden sein.

Der Rückbezug auf diese Tradition prägt maßgeblich die Kompositionen jenes Künstlers, der als erster Maler außerhalb des engmaschigen Geflechts im Bereich zwischen Antwerpen und Brüssel unmittelbar zu Beginn des neuen Jahrhunderts die flämischen Bildlösungen aufgriff und sie auf eine völlig andere Kunstregion anwendete. Johann Michael Bretschneider (1656-1729), der aus dem süddeutschen Raum stammende und entsprechend an dortigen barocken Themen geschulte Maler, soll als erste Künstlerpersönlichkeit vorgestellt werden, bei der das Galeriebild nicht mehr das beherrschende Sujet des Œuvres bildet, sondern eine singuläre, gleichwohl zu ingeniosen Leistungen anspornende Aufgabe darstellt. Bereits an dieser Stelle darf darauf verwiesen werden, dass sämtliche Positionen der Folgezeit, bei denen sich Beispiele für die Beschäftigung mit dem Galeriebild beobachten lassen, stets exzeptionell blieben und in vielen Fällen gar nur ein einziges Werk des jeweiligen Künstlers ausmachen.

Johann Michael Bretschneider greift das Thema des Galeriebildes zu einem Zeitpunkt auf, da dessen Zenit in Bezug auf den Produktionsreichtum bereits seit einem halben Jahrhundert überschritten war, das Sammlerwesen jedoch im fürstlichen Kontext eine Blütephase entfaltete. Der 1656 als Sohn eines Apothekers und Rates in Aussig an der Elbe getaufte Künstler ist heutzutage wenig bekannt. Entsprechend lässt sich sein Werdegang schwerlich nachzeichnen. Zu den wenigen gesicherten Quellen gehört eine Notiz, die besagt, dass sich Bretschneider am 21.12.1678 als Malergeselle in Aussig vom Rat der Stadt ein Zeugnis hat ausstellen lassen, und eine spätere Erwähnung findet sich am 18.7.1700, als er in Prag Mitglied der Malerzunft war und dort das Bürgerrecht erhielt. Die letzten Jahre seines Lebens dürfte Bretschneider in Wien zugebracht haben, wo er am 27.10.1729 in der Leopoldstadt verstarb¹³⁹.

Der in Nordböhmen als Kleinmaler ausgebildete Künstler war im Heiligen Römischen Reich einer von wenigen, welche einem schöpferisch ungünstigen Klima infolge der politischen Instabilität in den kleinteiligen Fürstentümern dadurch zu entkommen suchten, indem sie sich an die großen Zentren der Kunst orientierten. In Bretschneiders Fall bildete das von den Habsburgern regierte Prag einen Anlaufpunkt mit der Möglichkeit, am dor-

¹³⁸ Die Analogien zwischen flämischen und deutschen Galeriebildern werden intensiv beleuchtet in Dialog mit Alten Meistern. Prager Kabinettmalerei 1690-1750, Hrsg. Hana Seifertová/Anja K. Ševčík (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 5.6. - 17.8.1997), Braunschweig 1997, S. 80.

¹³⁹ Zu den summarisch angeführten biographischen Angaben siehe Karin Tebbe, „Blick in eine Gemäldegalerie“ von Johann Michael Bretschneider. Ein Lehrstück der Malerei, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 2000, S. 133.

tigen Hof seine Fähigkeit als begabter Virtuose kleinformatiger Interieurszenen unter Beweis zu stellen. In Prag konnte man auf eine lange Tradition des Sammelns zurückblicken. Rudolf II. gelang es im ausgehenden 16. Jahrhundert, bedeutende Meister des Manierismus wie Bartolomäus Spranger, Arcimboldo und Adriaen de Vries als Hofmaler zu verpflichten. Während in den Unruhejahren des Dreißigjährigen Krieges zwischen 1618 und 1648 ein Großteil der mit großem kunsthistorischen Sachverstand zusammengetragenen Sammlung zerstreut wurde und in andere Regionen Europas gelangte, verblieb ein nicht unbeträchtlicher, gleichwohl im Vergleich zur Ausgangssituation marginaler Bestandteil der Kollektion an seinem ursprünglichen Platz in der Prager Burg.

Ab Mitte des 17. Jahrhunderts gelangten bedeutende Kunstwerke nach Prag, die in Flandern oder bei flämischen Händlern in Wien angekauft wurden. Darunter befanden sich auch Galerieinterieurs. Werken von David Teniers begegnet man in den Inventaren der Czernin- und Kolowrat-Sammlung, sie tauchen in den Verzeichnissen von Wrschowetz und Waldstein auf¹⁴⁰. Es überrascht daher nicht, dass sich dieser Gestaltungsaufgabe auch in Prag tätige Maler annahmen. Auf diese Weise etablierte sich die Stadt an der Moldau zu einem der wenigen Zentren, in dem das Sujet einer „Gemalten Galerie“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gepflegt wurde.

Zwischen 1697 und 1707, als sich Bretschneider nachweislich in Prag aufhielt, stellte sich dem Maler die Aufgabe, dieses Exzerpt einer einstmaligen bedeutenden Kunstsammlung malerisch festzuhalten. Eine direkte Analogie zu Teniers' Werken für Erzherzog Leopold Wilhelm besteht zunächst darin, dass in beiden Fällen Herrscher aus dem Haus der Habsburger Darstellungen ihrer Sammlungen als Ausdruck des stolzen Repräsentationsgedankens in Auftrag gegeben haben. Leopold Wilhelm ließ eine ganze Reihe von Variationen dieses Themas anfertigen mit der Intention, sie als Geschenk anderen großen Fürstenthümern Europas zur Verfügung zu stellen. Auf diese Weise konnte man nicht nur finanzielle Prosperität unter Beweis stellen, sondern vor allem den intellektuell-kulturellen Anspruch und den herausgehobenen Geschmack, mit dem man sich von den übrigen Regenten abheben wollte. Diese Intention dürfte auch am Prager Hof die entscheidende Motivation dafür gewesen sein, Galeriebilder im Stile der flämischen Meister anzufertigen, die gleichfalls in mehreren Variationen entstanden und dabei die Kenntnis der älteren Vorbilder nahe legen. So kann man mit einiger Gewissheit davon ausgehen, dass Sammlungsgemälde in Prag aufgrund des zuvor geschilderten Kontextes der Regentschaft aus dem Hause der Habsburger sowohl hier als auch in Brüssel bekannt und geschätzt waren und dass es sich für den lokalen Herrscher auf dem Hradschin anbot, vergleichbare Lösungen anzufordern.

Die von Bretschneider konzipierten Gemälde beschränken sich in der Darstellung auf die

¹⁴⁰ Siehe die Ausführungen von Anja K. Ševcěk in Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 40.

Wiedergabe eines Raumes, dessen architektonische Auffassung interessanterweise große Parallelen zu den bisher betrachteten Werken der Gattung aufweist, so dass sich Bretschneiders Werke durchaus in einen flämischen Kontext stellen lassen können. Dem Betrachter bietet sich gleichfalls ein bühnenartiger Kastenraum dar, der in leichter Aufsicht und starrer Frontalität gegeben ist und sich aus der gewählten Perspektive vollständig überblicken lässt. Wie in einer Vielzahl der flämischen Galeriebilder des 17. Jahrhunderts bestimmt eine von raumhohen Fenstern in der linken Längswand gekennzeichnete Beleuchtung die Lichtsituation, welche sich insgesamt zwar gleichmäßig, jedoch überwiegend diffus präsentiert und dem Gemäldeaal eine schummrige Atmosphäre verleiht, wie sie etwa die Bilder Frans Franckens d.J. aus den 1620er Jahren dominierte. Zu den weiteren Stilmitteln, welche Analogien zu flämischen Vorbildern des Themas deutlich nahe legen, gehört insbesondere die überaus dichte Hängung der symmetrisch angeordneten Bildkopien an der in ihrer gesamten Breite sichtbaren Rückwand sowie der rechten, der Fensterseite gegenüberliegenden und infolge der Anwendung zentralperspektivischen Regelwerks verkürzten Längswand. Am ehesten lässt sich dieses Arrangement mit dem bekannten Gemälde Willem van Haechts mit der Darstellung des „Kabinetts des Cornelis van der Geest“ in Verbindung bringen. Neben formalen Gesichtspunkten sei diesbezüglich auf die präzise Umsetzung der jeweils darzustellenden Bilder in Miniaturkopien verwiesen, eine der großen Meisterschaften niederländischer Malerei, auf die Bretschneider zweifellos zurückgreift und damit seine künstlerische Herkunft aufzeigt.

Bretschneider demonstriert in seinen Galeriebildern mit der Darstellung eines Gemäldeaaales seine ausgesprochene Fähigkeit der detailgetreuen Wiedergabe eines Interieurs. Seine an der zeitgenössischen niederländischen Malerei orientierte inhaltliche und formale Konzeption setzt ihn in eine enge und in zahlreichen Aspekten auf das vorige Jahrhundert zurückweisende Tradition. Dazu gehört ebenso die Belebung des Kunstkabinetts mit Figuren, deren vornehme Gewandung sie als dem Adelsstand zugehörig schildert und die Vermutung erhärtet, dass es sich wiederum um Besucher handelt, welche im Zuge geistigen Bildungsanspruchs den Reichtum und die enorme Qualität der Sammlung bestaunen und darin Stoff für einen intellektuellen Diskurs finden. Gleichwohl präsentiert Bretschneider die Kunstkenner in einem Modus, der erneut Van Haechts Gemälde ins Gedächtnis ruft ob ihrer frontalen Aufstellung im Sinne eines Gruppenporträts von repräsentativem Anspruch. Hingegen lassen sich die Personen nicht identifizieren, so dass man keine historisch fassbare Begebenheit vermuten kann, sondern vielmehr eine idealisierte Konfrontation des Betrachters mit einer Szene, die anhand des verwendeten traditionellen ikonographischen Vokabulars einen universellen Charakter erhält. Bretschneider intendiert dabei - völlig analog zu den Absichten Van Haechts und David Teniers' d.J. - die Darstellung eines Ortes, an dem repräsentativer Machtanspruch und das Gespür für die dem intellektuellen

Anspruch so wichtige kulturelle Bildung gleichwertig aufeinandertreffen. Beide Aspekte konkretisieren sich durch die Anwesenheit der wohlhabenden Herren, die einerseits ein geeignetes Stilmittel dazu bieten, die streng aufgebaute Bildkomposition aufzulockern, andererseits die ausgestellte Sammlung in ihrem Gehalt zu nobilitieren und deren vordergründigste Funktion als Ausdruck geistig-kultureller Gelehrsamkeit eindrücklich zu bekräftigen.

Wie Karin Tebbe in ihrer Untersuchung zu Bretschneiders Galeriebildern herausfinden konnte, handelt es sich bei den Werken um idealtypische Darstellungen einer Gemäldegalerie eines aristokratischen Sammlers, zusammengetragen und komponiert nach strengen ästhetischen und kunsttheoretischen Kriterien¹⁴¹. Unterschiedliche Gattungen der Malerei werden vielfach als Pendants vorgeführt, wobei die jeweilige Position auf der Schauwand ihren Rang innerhalb der von kunsttheoretischen Überlegungen determinierten Hierarchie spiegelt. Die präsentierten Gemälde dürften fiktiv sein und auf druckgraphische Vorlagen beruhen¹⁴². Vordergründigster Zweck dieser Galeriebilder war es, den Betrachter sowohl im Bild wie auch außerhalb des Gemäldes dazu anzuregen, über eine auf Wissenschaft basierende Kunst zu reflektieren. Unterstellt man Bretschneider eine solche Intention, so reiht sich der Künstler nahtlos in den Kreis der flämischen Vertreter des Genres ein, welche ein halbes Jahrhundert zuvor aktiv waren.

Neun Galeriebilder von der Hand Bretschneiders sind heute bekannt. Damit ist der Maler der letzte Vertreter, der sich in einer solchen Intensität mit dieser Gattung auseinandersetzte. Hinsichtlich von Komposition und Motiven, aber auch des Arrangements der dargestellten Bilder in Symmetrieachsen, sind sämtliche Werke vergleichbar. Zwei Bilder existieren in der Neuen Residenz in Bamberg und ein kleineres im Schloss von Jaroměřice nad Rokytnou in Böhmen. Ebenso gilt ein Galeriebild aus Schloss Rheydt als ein eigenhändiges Gemälde Bretschneiders¹⁴³. Zwei Werke befinden sich in römischem Privatbesitz. Zumeist werden prachtvolle barocke Interieurs mit reichem Dekor dargestellt, der sowohl die aufwendigen Spiegelgewölbe wie auch die plastischen Gesimse umfasst und Medaillons und Kartuschen mit Figurenschmuck einschließt. Die in lockerer Unterhaltung befindlichen und zu kleineren Gruppen arrangierten Personengruppen zeigen sich zumeist in statischer Haltung, zur Auflockerung jedoch ergänzt um einen herbeieilenden Diener oder die obligatorischen Hunde, wie sie in den flämischen Galeriebildern zum elementaren Bestandteil gehörten. Die Figuren strahlen vornehme Würde und adlige Distanz aus.

¹⁴¹ K. Tebbe 2000, S. 134-140, diskutiert das Arrangement der Gemälde anhand des Nürnberger Bildes von Bretschneider.

¹⁴² Zu den Schöpfern der Originale gehören bedeutende Künstler des 17. Jahrhunderts aus Italien und Frankreich, wie Salvator Rosa, Charles LeBrun oder Simon Vouet. K. Tebbe 2000, S. 136ff.

¹⁴³ Zur Auffistung der bekannten Galeriebilder Bretschneiders siehe K. Tebbe 2000, S. 134.

Ihre Mode entspricht derjenigen unter Ludwig XIV. aus den Jahren 1680-1715, die bald nach 1700 in Prag aufkam. Die Herren tragen lange Perücken, kurze Mäntel und Hemden mit Spitzenmanschetten, Kniebundhosen und weiße oder farbige Strümpfe. Die Damen präsentieren sich anmutig in Kleidern mit tiefen Ausschnitten und Ärmeln, die nur bis zu den Unterarmen reichen, sowie in bauschigen Röcken, die rückseitig durch eine „Turnüre“ verziert sind. Auffällig gestaltet sich insbesondere die bereits dem Rokoko verpflichtete Damenfrisur mit dem als „Frontange“ bezeichneten hohen Kopfschmuck¹⁴⁴. Derlei durch Bretschneider genauestens studierte Aspekte tauchen in seinen Galeriebildern teilweise identisch wieder auf und zeugen davon, dass der Maler ein bestimmtes Repertoire ausbildete und stets von neuem zu nutzen wusste.

Im großformatigen Galeriebild (195,1 x 342,4 cm) von 1702¹⁴⁵, im Besitz des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (Abb. 24), gewährt Bretschneider dem Betrachter Einblick in einen vornehmen weiten Raum, dessen Wände eine Fülle von Gemälden schmücken. Ein schwarzer Vorhang in der linken oberen Ecke unterstreicht die bühnenartige Raumkonzeption und liefert zugleich einen Hinweis darauf, dass es sich bei der dargestellten Szene um eine vom eigentlichen Leben abgeschiedene Welt handelt, deren semiprivate Atmosphäre von Geist und Kunstverständnis durchdrungen ist und somit eine Keimzelle intellektueller Reflexion darstellt. Eine lateinische Aufschrift besagt, der Maler habe hier „einige Tafeln aus dem Prager Peristyl mit dem Pinsel 1702 nachgeahmt“¹⁴⁶. Neben der Datierung des Bildes entnimmt man diesem Satz, dass Gemälde von der Prager Burg zur Darstellung gelangt seien, was die Forschung jedoch nicht bestätigen konnte.

Im Zentrum eines großen Galleriesaales haben sich fünf Personen um einen Tisch mit Büchern, Skizzen und einem Himmelsglobus platziert. Auf der rechten Seite nimmt eine junge Frau mit Schoßhund die Erklärungen eines Herrn aufmerksam entgegen, links ist ein Mann in roter Kleidung damit beschäftigt, ein Schriftstück zu lesen. Ein weiterer Herr erläutert seiner Zuhörerinnen den Inhalt eines Foliobandes. Durch die Tür tritt ein Page mit einem Tablett, auf dem sich eine Kanne und mehrere Tassen befinden. Seine Beleuchtung empfängt der Raum durch hohe Fenster in der linken Wand, zwischen denen als Ergänzung zu der Vielzahl von Gemälden antikisierende Skulpturen aufgestellt sind. Neben einer bacchantischen Figur mit einem Trinkgefäß lässt sich ein Apoll mit einer Lyra sowie eine weibliche Gestalt mit einer Trompete ausmachen. Die Kleidung deutet auf

¹⁴⁴ Zum Aspekt der Mode in Bretschneiders Galeriebildern siehe Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 87.

¹⁴⁵ Ausführliche Angaben zum Gemälde finden sich bei Andreas Tacke, Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog, Mainz 1995, S. 63-66.

¹⁴⁶ Der lateinische Originaltext lautet: „Bretschneyder tabulas quasdam e peristilio pregense penniculo imitavit 1702.“ In der Übersetzung wiedergegeben nach K. Tebbe 2000, S. 135.

den aristokratischen Stand der Personen hin. Jacken mit längs durchbrochenen Ärmeln, Hosen mit kurzem Bein, weite Mäntel und Kopfbedeckungen, unter denen nicht etwa eine Perücke, sondern kurze dunkle Haare hervorschauen, sprechen für einen modischen Geschmack der 1660er Jahre. Eine gewisse Überzeitlichkeit der Szene könnte dadurch angedeutet sein¹⁴⁷.

Eine überaus dichte Hängung von Gemälden bedeckt die Seitenwände wie auch die als Schauwand aufzufassende Rückwand des Saales. Dabei stoßen die Rahmen in Gestalt von einheitlichen schwarzen Leisten bündig aneinander. An der Stirnwand erkennt man das Bemühen um eine symmetrische Anordnung der Bilder. Eine Hauptachse, welche als Verlängerung des zentralen Tisches zu verstehen ist, wird von zwei Nebenachsen flankiert. Fast allen Gemälden lassen sich Pendants zuweisen in enger Korrespondenz von Format und Thematik. Licht- und Schattenwirkung wurden von Bretschneider subtil eingesetzt. Während die linke Seitenwand vollkommen im Dunklen liegt, fällt das durch die hohen Fenster einströmende Tageslicht auf die Stirnwand und die rechte Seite, in welche zwei große Türen eingefügt sind. Hinter den geöffneten blauen Samtvorhängen sind palastartige, helle Raumfluchten zu erkennen. Insgesamt bedecken 162 Gemälde die drei Wände.

Eine Besonderheit des Nürnberger Bildes markieren die mit Nummern versehenen Gemälde¹⁴⁸. Die Zählung beginnt oben links an der Fensterseite bei einem Bild, welches einen Gelehrten mit Büchern und Globus darstellt, und setzt sich an der Rückwand bei einer pastoralen Szene mit der Nummer 11 fort, ehe sie bei einer Ruinenlandschaft an der rechten Wand unten mit der Nummer 162 endet. Einer der gemalten Rahmen trägt die Signatur „Johannes Michael Bretschneider fecit“ und links unten die bereits erwähnte Datierung „Bretschneider tabulas quasdam e peristilio purgense penniculo imitavit 1702“. Dies führte wohl zu der früheren Bezeichnung des Bildes als „Gemäldeammlung des Schlosses zu Prag“. Den unter Kaiser Rudolf II. 1552 errichteten Spanischen Saal der Prager Burg, den man damit assoziieren könnte, stellt Bretschneiders Komposition jedoch wohl nicht dar, da sich kein konkreter Bezug zu einer authentischen Prager Galerie herleiten lässt. Demzufolge dürfte die Präsentation sowohl des Raumes wie auch der ausgestellten Bilder fiktiv sein¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 41. Bretschneider bedient sich hierbei einer im frühen flämischen Galeriebild üblichen Methode, Figuren in älterem Habitus anachronistisch in die Szene einzufügen. Dies spräche im Übrigen deutlich für die Annahme, dass es sich bei den dargestellten Kunstkabinetten um imaginäre Sammlungen handelt.

¹⁴⁸ K. Tebbe 2000, S. 135, konnte anhand des restauratorischen Befundes bestätigen, dass es sich bei den Nummern nicht um eine spätere Zutat handelt, sondern dass sie unmittelbar nach Fertigstellung des Gemäldes mit weißer Farbe aufgetragen wurden.

¹⁴⁹ Gleichwohl konzipierte Bretschneider auch eine Komposition, in der er den Wladislavsaal der Prager Burg darstellte, allerdings in einer freien Übersetzung, da Deckenfresken dort nicht zu finden waren.

In der flämische Tradition des Galeriebildes bediente man sich des Öfteren historischer oder allegorischer Figuren, um Rang, Größe und Wirkung der Kunst zu verherrlichen. Bretschneider griff darauf zurück, indem er in den Fenster- und Türleibungen ovale Darstellungen von Tugendfiguren einfügte. Heutzutage lassen sich diese Allegorien nicht mehr erkennen bis auf eine schwach sichtbare Figur mit einem Anker, die sich als „Spes“ identifizieren lässt. Auch hierbei ist zu vermuten, dass Bretschneider druckgraphische Vorlagen nutzte, sich gleichwohl aber des Bezuges zur niederländischen Kunst sehr bewusst war und entsprechende ikonographische Vorläufer sicherlich gekannt haben dürfte.

Anhand einiger Untersuchungen der dargestellten Bilder soll Bretschneiders Arbeitsweise genauer analysiert werden. Ein Philosoph vor einem Landschaftshintergrund in der obersten Reihe geht auf eine Radierung Salvator Rosas zurück, welche Demokrit abbildet. Zwei weitere Darstellungen beziehen sich ebenso auf Rosa, nämlich die Pendants der lagernden Soldaten jeweils ganz außen auf halber Höhe. Mitunter setzte Bretschneider die Figuren seitenverkehrt zum Vorbild um. Zwei mittig angeordnete Schlachtenbilder präsentieren Bezüge zum Alexanderzyklus des Charles LeBrun, während Marten de Vos die Vorlage bildete für die vier „Artes Liberales“. Die vier Tugenddarstellungen in der zweiten Reihe von oben dürften auf Stiche nach Hendrik Goltzius zurückgehen. Graphische Reproduktionen des „Zinsgroschens“ von Tizian sowie mythologische Szenen wie der „Raub der Europa“ nach Simon Vouet lassen einen durch Bretschneider in der fiktiven Gemäldegalerie exemplifizierten Kunstgeschmack um 1700 zu Tage treten, in dem ein breites Themenspektrum Bildschöpfungen von Künstlern aus Spätrenaissance und Barock der wichtigsten künstlerischen Zentren durchaus Vergleiche mit den realen Sammlungen zulässt, wie man sie in den Werken David Teniers' d.J. beobachten konnte.

Das dargestellte Interieur fasst folglich alle Möglichkeiten und Sujets der Malerei in einem Gemälde zusammen. Mit der als Schauwand konzipierten und durch strenge Frontalität ausgelegten Komposition gelingt es Bretschneider, den Blick des Betrachters unmittelbar auf die präsentierten Objekte zu lenken. Im Zentrum der Stirnwand erscheint mit dem „Gastmahl des Ahasver“ eine biblische Historie. Diese Szene, häufig als Rückbezug auf den Sündenfall interpretiert, könnte in der Tischsituation innerhalb des Galerie-saales eine Fortsetzung finden, denn dort wird anhand von Wissenschaft und Künsten über den kosmologischen Sinngehalt räsoniert, obwohl die Personen von den Gemälden an den Wänden keinerlei Notiz nehmen, was wiederum ein gemeinsames Merkmal mit den flämischen Vorläufern darstellt. Dazu gehört auch der Hund als Verkörperung der „Memoria“, ein Hinweis auf den intellektuellen Anspruch der Malerei und des Sammlertums.

Eine Vielzahl von Themen werden in der Galerie dargeboten. In der Mittelachse der

Stirnwand wird oben die ägyptische Kornverteilung aus der Josephsgeschichte gezeigt, darunter erscheint ein großformatiges Stilleben mit Laute und am unteren Ende eine Grisaille mit Lot und seinen Töchtern vor dem brennenden Sodom. Die Sujets der Mittelachse besitzen keine Pendants, wohl aber die zu beiden Seiten platzierten Gemälde. Das zentrale Gastmahl wird von zwei italienischen Landschaften flankiert. Einer kleinen Ecce-Homo-Darstellung unten links ist eine Schmerzensmutter gegenübergestellt. Eine büßende Magdalena findet ihren Konterpart in der Darstellung des Apostels Paulus. Auch Tier- szenen und oval eingefasste Porträts lassen sich neben den dominierenden mythologischen Historienbildern nach Ovids Metamorphosen ausmachen. Besonders biblische Historien beherrschen die Mittelachse. Dadurch manifestiert sich in Bretschneiders Galeriebild die damalige Wertschätzung der Gattungen innerhalb der Malerei.

Zusammenfassend lässt sich über die von Bretschneider ausgewählten Gemälde sagen, dass sie zumeist an italienischer und französischer Malerei orientiert sind. Architekturen und Durchblicke in leuchtendem Kolorit markieren einen venezianischen Einfluss, während zahlreiche Darstellungen von caravaggesker Helldunkelmalerei geprägt sind. In der Landschaftsmalerei offenbart sich eine Annäherung an römische Vorbilder. Der französische Akademismus eines Charles LeBrun oder Simon Vouet bildet ebenso eine Grundlage wie die niederländische Stilleben- und Blumenmalerei. Eher untergeordnet erscheint die Antike mit den Statuen zwischen den Fenstern. Das vornehmliche Interesse Bretschneiders gilt der Darstellung von Malerei. So bietet der Künstler dem Betrachter in der großen Themenvielfalt einen repräsentativen Querschnitt der Gemäldeproduktion um 1700. Anders als die flämischen Vertreter der Gattung legt Bretschneider die Bildaussage nicht im Sinne einer Pictura-Allegorie aus, vielmehr bedient er sich eines kunsttheoretischen Ansatzes dahingehend, dass er Bildpaare arrangiert, die sich im Format und thematisch entsprechen, trotz einer gewissen motivischen Abwechslung, wie sie Gerard de Lairese in seinem „Groot Schilderboek“ von 1707 fordert¹⁵⁰. Sinn und Zweck dieses ästhetisch anspruchsvollen Arrangements der Gemälde war die Schaffung einer rationalen Überschaubarkeit, denn durch das konsequente System der Achsensymmetrie wurde dem Betrachter die Lesbarkeit einer solchen Schauwand wesentlich erleichtert.

Man sollte auch die Nummerierung der Gemälde als eine durch den Künstler gegebene Hilfe auffassen, die Werke zu identifizieren. Möglicherweise existierte für den Auftraggeber eine Inventarliste, so dass man sich die dargestellten Motive immer wieder von neuem vergegenwärtigen konnte. Die Galerie spiegelt den Geschmack ihrer Zeit hinsichtlich repräsentativer aristokratischer Sammlungen. Kleinformatige Kabinettbilder waren in

¹⁵⁰ K. Tebbe 2000, S. 140, geht diesem Sachverhalt eingehend nach, indem sie auf die Vorstellungen der Kunsttheoretiker der Zeit, u.a. Joachim von Sandrart, bezüglich der Pendants verweist.

Prag seit Rudolf II. äußerst beliebt. Um die Wende zum 18. Jahrhundert bildeten sie den Grundbestand der großen Anzahl von Kunstsammlungen in der Stadt. Um Bildung und Kennerschaft zu demonstrieren, wurden sogar ältere Kollektionen um *Pendants* erweitert. Ähnlich verhielt es sich bei der Galerie des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, wo das Arrangement eine extrem dichte, mosaikartige Hängung von Bildern vorsah, die einheitlich gerahmt waren, da die Gesamterscheinung der Galerie bedeutender war als das einzelne Kunstwerk. Bretschneiders fiktive Darstellungen von Gemäldegalerien fügen sich in diesen Zeitgeschmack ein. Sie demonstrieren den didaktischen Charakter einer Sammlung im Sinne einer universellen Bildaussage, bei der erst das Konglomerat der unterschiedlichen Gattungen und Motive das Spektrum einer wissenschaftlich fundierten und intellektuell fordernden Kunst aufzuzeigen vermag. Indem Bretschneider diese Intention verfolgt, erweitert er maßgeblich den Gehalt der flämischen Vorläufer um eine stärker als bislang die Malerei als solche präsentierende Komponente.

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen beherbergen zwei weitere, analog und in nahezu gleichem Format komponierte Galerieinterieurs von Bretschneider. „Der Blick in eine Gemäldegalerie mit stehendem Paar“ (222 x 338 cm) zeigt Parallelen im Aufbau und den Gemälden an den Wänden, wobei sich ein stärkerer Bezug zur niederländischen Malerei konstatieren lässt (Abb. 25). Die Symmetrie der Komposition wird durch ein Tischpaar mit Globen, Büchern und Zeichnungen geprägt, wie es in den Gemälden Frans Franckens d.J. eine beherrschende Komponente darstellte. Auf dem „Blick in eine Gemäldegalerie mit sitzenden Damen“ (190 x 285 cm)¹⁵¹ wird der Raum durch eine Stirnwand mit Gemälden und eine Seitenwand mit zwei Eingängen begrenzt (Abb. 26). Der Vorhang in der linken oberen Ecke ist ebenso mit dem Nürnberger Bild vergleichbar. Die porträtierten Gemälde sind bereits bekannt, lediglich in ihrem Arrangement variiert. Der klare Bezug zu niederländischen Vorbildern ist eindeutig. Große barocke Säle, wie sie in gesteigerter Raumtiefe und entsprechend anspruchsvoller perspektivischer Verkürzung wiedergegeben sind, unterstreichen die Monumentalität der gewählten Architektur, was durch den kontrastierend kleinen Figurenmaßstab noch gesteigert wird. Die Beleuchtung der Galerie durch die hohen Fenster und Durchgänge zu den angrenzenden Sälen, aber auch die hellen Fliesen auf dem Fußboden markieren zeitgenössische Elemente hinsichtlich der Ausgestaltung einer Gemäldegalerie. Dazu gehört auch das am Nürnberger Bild exemplifizierte breite Spektrum an Gattungen und Sujets bei den porträtierten Gemälden. Im Gegensatz zu den flämischen Vorläufern greift Bretschneider auf ein buntfarbiges, jedoch äußerst ausgewogenes Kolorit zurück mit häufiger Verwendung von Blau, Rot und Weiß, die er in

¹⁵¹ Beide Gemälde, jeweils auf etwa 1715 datiert, hängen als Dauerleihgabe in der Neuen Residenz in Bamberg. Angaben finden sich bei Gregor J. M. Weber, *Neue Erkenntnisse zu drei Gemälden in Schloß Rheydt*, in: *Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde*, 20, 1992, S. 102.

unterschiedlichen Nuancen zu einer warmen oder auch kühlen Stimmung zu steigern weiß. Somit gelingt es dem Künstler, die unterschiedlichen Elemente zu einer wirkungsvollen Entität zu vereinen, so dass der Betrachter in die elegante Atmosphäre einer Palastgalerie versetzt wird.

Wenngleich sich Bretschneider und die weiteren in Prag tätigen Künstler, darunter Norbert Grund (um 1714/17-1767), Anton Franz Hampisch (erwähnt zwischen 1732 und 1768)¹⁵², Kaspar Johann Hirschely (um 1695/1701-um 1743/45)¹⁵³, sowie Wenzel Lorenz Reiner (um 1686/89-um 1743/45), in formalen Aspekten an der rund einhundert Jahre währenden Tradition des Galeriebildes zu orientieren scheinen, sei es an älteren Vorbildern wie den Preziosenwänden des Frans Francken d.J. oder den prachtvoll ausgestatteten Palastgalerien bei David Teniers d.J. oder Gonzales Coques, lässt sich inhaltlich ein wesentlicher Unterschied konstatieren, der im Folgenden für sämtliche Beispiele der Gattung verbindlich sein wird. Während etwa im Zyklus der „Fünf Sinne“ von Jan Brueghel d.Ä. und Peter Paul Rubens eine aristokratische Kunstsammlung dergestalt wiedergegeben ist, dass die weibliche Allegorie von wissenschaftlichen und optischen Instrumenten, Globen, Skulpturen, Preziosen und Naturalien umgeben wird als Ausdruck enzyklopädischer Entfaltung visueller Erfahrung, so konzipiert Bretschneider eine dem Geschmack der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert entsprechende Spezialsammlung, in der den Gemälden an den Wänden die dominierende und nahezu ausschließliche Position innerhalb des Galeriebildes zukommt.

Das bislang übliche universale Konzept wird jedoch innerhalb der Einzelsammlung als Teil eines umfassenden Ganzen beibehalten und zugleich um den Aspekt der Repräsentativität ergänzt. Dieser Anspruch wird dadurch erreicht, dass die Präsentation der Gemälde nach neuen ästhetischen Gesichtspunkten erfolgt, indem man für sie ein Ordnungssystem entwickelt, dem alle Objekte unterworfen sind. Dieses Prinzip tritt in Bretschneiders Werk durch das achsensymmetrische Arrangement der Gemälde mit einer klaren Ausbildung der Mittelsenkrechte und den beidseitig dazu ausgerichteten Pendants erstmalig in dieser konsequenten Umsetzung auf. In diesem Bilderpanorama war es möglich, den wichtigsten Werken der Sammlung eine herausgehobene Position innerhalb einer den Prinzipien des Sammlers eingebundenen Hierarchie zu sichern. Um diese Hauptstücke gruppierten sich die weniger anspruchsvollen Objekte zumeist kleineren For-

¹⁵² Hampisch übernahm sklavisch formale Aspekte der Galeriebilder von David Teniers d.J. und erwies sich damit als wenig innovativ.

¹⁵³ In den kleinformatigen Gemälden Hirschelys aus den 1740er Jahren werden die universellen Sammlungen im Stil des Frans Francken d.J. zur Darstellung gebracht als ein letzter und singulärer Nachhall auf die früheste Art des Antwerpener Galeriebildes. Vgl. Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 87-90.

mats, von denen man besagte Pendants in Auftrag gab oder hinzu erwarb. Wie solche Wände einzurichten waren, belegt ein 1703 in Den Haag ediertes Handbuch von Daniel Marot mit einem graphischen Muster eines „Cabinet“, in welchem die Anordnung von Gegenstücken um ein zentrales Hauptwerk bildlich festgehalten ist¹⁵⁴. Ein solches Ordnungsprinzip stellte demzufolge kein Novum dar und war in der italienischen und niederländischen Malerei bereits im 16. Jahrhundert verbreitet¹⁵⁵, fand jedoch erst um 1700 Eingang in die Auffassung der ästhetisch motivierten Gliederung eines Arrangements von Gemälden innerhalb einer veritablen Sammlung und wurde von Gérard de Lairesse in Frankreich theoretisch dahingehend umrissen, dass er gar eine Notwendigkeit von Gegenstücken postulierte¹⁵⁶.

Darüber hinaus erfüllt das klare Ordnungsprinzip noch eine weitere sehr anschauliche Funktion, denn auf diese Weise wird die Malerei in bedeutende Zusammenhänge gestellt. Sie bietet dem Betrachter das ganze, überaus reiche Spektrum künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten und vermag dabei den Intellekt insofern anzusprechen, als man sich der Genialität des Malers konkret bewusst wird. Es zeigt sich dadurch in eindringlicher Manier, dass die Entwicklung des Galeriebildes eng an die dem jeweiligen Zeitgeschmack unterworfenen Konventionen bezüglich der Präsentation und der Auffassung der Sammlung geknüpft ist. Durch die virtuose Präsentation einer alle Gattungen der Malerei umfassenden Gemäldesammlung ist eine Apotheose der Malkunst die plausibelste Intention, zumal die Gemälde Bretschneiders zu einer Zeit entstanden, da in Prag Bemühungen um die Gründung einer Malerakademie in Gange waren, allerdings ohne den erhofften Erfolg¹⁵⁷.

In Prag wie auch in Wien, wo Bretschneider seine letzten Lebensjahre verbrachte, bestand demzufolge eine Situation, die derjenigen in Antwerpen zu Beginn des 17. Jahrhunderts sehr nahe kam, nämlich eine unter den Aristokraten große Empfänglichkeit für zeitgenössische Malerei. Die zahllosen Kunstliebhaber dürften sicherlich von Gemälden angezogen worden sein, in denen ihre Sammlungen zur Darstellung gelangten. Bretschneider als erster Protagonist dieser Gattung außerhalb des engen Antwerpener Radius sowie die wenigen, heute relativ unbedeutenden Maler in dessen Umfeld erkannten die Notwendigkeit und gleichzeitig eine veritable Chance, ihre Kunstfertigkeit mit solchen Stücken

¹⁵⁴ Diesem Sachverhalt geht Hana Seifertová in ihrem Aufsatz „Kompagnons-Pendantgemälde: eine neue Gestaltungsaufgabe der Prager Kabinettmaler“ intensiv nach. Siehe Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 46-53.

¹⁵⁵ Man denke etwa an die berühmten Beispiele der Ehepaarbildnisse in der Porträtmalerei, wie sie im 17. Jahrhundert in den Niederlanden populär waren.

¹⁵⁶ Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 46f.

¹⁵⁷ 1711 scheiterten die Verhandlungen. Siehe Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 83.

unter Beweis zu stellen. Die flämischen Galeriebilder waren in den Städten der Habsburger Residenzen bekannt, so dass Bretschneider auf konkrete Vorbilder rekurren konnte. Allerdings boten die Gemälde eines Frans Francken oder David Teniers d.J. keine bloßen Vorlagen, sondern thematische Anstöße, welche Bretschneider so zu aktualisieren wusste, dass sie den zeitgenössischen Sammlungsgrundsätzen entsprachen. Darin besteht zweifellos die besondere Leistung der Prager Kabinettbildmalerei für die Gattung der „Gemalten Galerie“.

3.2 Jean-Antoine Watteaus „Ladenschild des Gersaint“

Mit dem Ende der Tradition des niederländischen Galeriebildes im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert lässt sich eine solch geballte Konzentration des Themas innerhalb eines regional eng begrenzten Raumes wie in Antwerpen und später Brüssel zu keiner Zeit erneut ausmachen. In der Folgezeit bleibt die Gattung singulären Positionen im mittel- und westeuropäischen Kulturkreis sowie im 19. Jahrhundert in den USA verhaftet und an Namen von Künstlern gebunden, die sich nicht ausschließlich mit dem Galeriebild beschäftigten, sondern im Zuge zumeist von Aufträgen zur Darstellung von Sammlungskabinetten herangezogen wurden. Eine bei Pierre Subleyras genauer zu untersuchende Variation des Genres betrifft das Atelierbild, bei dem sich der Künstler in einem Selbstporträt vor der Staffelei in seinem Studio präsentiert, an dessen Wänden Werke aus seinem Œuvre zu sehen sind.

Die Darstellung einer Kunsthandlung markiert indes einen Sonderfall in der Geschichte des Galeriebildes¹⁵⁸. Bereits im 16. Jahrhundert tauchten in den Niederlanden Gemälde und graphische Ansichten von Situationen auf, in denen Künstler an eigens zu diesem Zwecke eingerichteten Verkaufsständen auf Jahrmärkten oder innerhalb eines Studios ihre Werke einem interessierten Publikum darboten. Die Beschäftigung mit solchen Szenen wurde bewusst ausgeklammert, da in ihnen der eigentliche Bereich des Galeriebildes zu weit gefasst ist und die Intention des Künstlers auf die Interaktion der Personen innerhalb des Bildkontextes zielt. Im Falle des „Ladenschildes des Gersaint“ von 1720/21 verhält es sich indes anders. Zwar stellt auch dieses äußerst populäre Gemälde von Jean-Antoine Watteau (1684-1721)¹⁵⁹ eine Verkaufsatmosphäre dar, die räumlichen und inhaltlichen

¹⁵⁸ Die kunsthistorische Tradition von Werken, deren Sujet der Verkauf von Gemälden bildet, reicht weit zurück. H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 115f., führen als eines der frühesten überlieferten Beispiele die kastillische Handschrift „Cantigas de Santa Maria“ an, wo ein zur Straße geöffneter Laden die Szenerie bildet. Soeben erwirbt ein Mönch zu Pferde ein Marienbild von der Hand des Besitzers. Aufgrund strenger Regulationsmaßnahmen der Zünfte waren solche Verkäufe jedoch eher selten.

¹⁵⁹ Zu den biographischen Daten Watteaus in einem knappen Überblick siehe Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts (=Band 10 der Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1971, S. 378f.

Analogien zu den Galeriebildern von Francken und Teniers lassen jedoch engere kontextuelle Bezüge im Sinne einer gewissen Gattungstradition offenkundig werden. Auch Watteau legt großen Wert auf ein subtiles Zurschaustellen des sozialen Gefüges zwischen seinen Figuren im Bild, lehnt sich aber in der Bildkomposition an niederländische Vorbilder an. Sein Gemälde markiert einen Meilenstein in der Kunstgeschichte insofern, als es zum ersten Mal eine kommerzielle Kunsthandlung bildwürdig gemacht hat.

In Jean-Antoine Watteaus Werk lässt sich zu keinem Zeitpunkt eine Beschäftigung mit dem Genre des Galeriebildes feststellen. Sein „Ladenschild des Gersaint“ verdankt seine Entstehung daher der persönlichen Bekanntschaft des Malers zu besagtem Kunsthändler, dessen Ladenlokal „Au Grand Monarque“ sich seit 1718 in die Häuserzeile auf dem Pariser Pont Notre-Dame einfügte und dort zu einem beliebten Treffpunkt der noblen Gesellschaft wurde. Dennoch passt sich das Gemälde in den Kontext des Werkes von Watteau ein, attestiert man dem Künstler des Régence eine vorzugsweise Thematisierung des sozialen Umfeldes des Hochadels mit seinen beschwingten Koketterien und Festlichkeiten, den sogenannten „Fêtes galantes“, wie sie eindringlich die Dekadenz des französischen Lebens im beginnenden Rokoko aufzeigen. Begreift man das „Ladenschild des Gersaint“ als die Darstellung eines Ambientes, in dem sich der Hochadel zur Muße an der Kunst versammelt und darüber diskutiert, welches Werk für die Ausstattung der Hôtels zu erwerben sei, so spiegelt das Gemälde zweifelsohne die gängige Grundeinstellung Watteaus, ohne dabei tatsächlich auf die Galeriebilder des 17. Jahrhunderts Bezug zu nehmen. Die Bildaussage bei Watteau ist eine vollkommen andere, was im nachfolgenden Kapitel näher zu untersuchen sein wird.

Das „Ladenschild des Gersaint“ (Abb. 27) ist ein heute in Schloss Charlottenburg in Berlin aufbewahrtes Gemälde, welches vermutlich aufgrund seiner immensen Ausmaße (166 x 306 cm) wohl auf zwei Leinwänden gemalt und bereits im 18. Jahrhundert mittig vertikal durchtrennt wurde¹⁶⁰, heute jedoch wieder als vollständiges Werk ausgestellt ist.

¹⁶⁰ G. F. Koch 1967, S. 177f., geht davon aus, dass die Leinwand schon immer mittig durchtrennt war. Präzisere Angaben zum ursprünglichen Format gewähren H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 213, die darauf verweisen, dass das Ladenschild im oberen Bereich mit einem Bogen abgeschlossen war, welcher etwa in halber Höhe am linken Rand einsetzte und zur rechten oberen Ecke verlief. Dieses ungewöhnliche Lünettenformat war notwendig, um das Schild in den bogenförmigen Abschluss des Ladens einzupassen. In Hubert Roberts Gemälde „Der Abriss der Häuser auf dem Pont Notre-Dame“ aus dem Jahre 1786 findet sich ein bildliches Dokument zu diesem Sachverhalt. Asemissen und Schweikhart führen weiterhin aus, dass die Veränderungen am Gemälde schon bald nach Watteaus Tod durch seinen Schüler Jean-Baptiste Pater in Angriff genommen wurden, da in einem Stich des Pierre Aveline von 1732 das Ladenschild bereits in seinem modifizierten Erscheinungsbild wiedergegeben ist. Die Breite des Gemäldes soll ursprünglich 355 cm betragen haben, wie es der Stich noch zeigt, doch korrigierte man später das Format, indem man die Seiten beschnitt. Siehe auch Martin Sperlich, Watteaus Ladenschild und die Perspektive, in: *Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Hrsg. Wilhelm Schlink/Martin Sperlich, Berlin/New York 1986, S. 219f. Nach Angaben von H. Keller 1971, S. 381, handelt es sich im Übrigen um das größte Werk Watteaus.

Ursprünglich befand es sich im Berliner Stadtschloss in den Gemächern der deutschen Kaiserin, wo es 1900 André Maurel gesehen hatte¹⁶¹. Seine eigentliche Bestimmung als tatsächliches Ladenschild bestand nur für zwei Wochen, wie ein Kommentar im „*Mercur de France*“ vom März 1732 schildert¹⁶². Es handelt sich um den letzten Auftrag für Watteau, der auf Geheiß Edmonde-François Gersaints (1694-1750) aus England¹⁶³ zurückgekehrt war und am 18. Juli 1721 verstarb. Watteau war bereits von schwerer Krankheit gezeichnet, so dass er dem Wunsch des Kunsthändlers nur deshalb entgegengekommen sein dürfte, da zwischen beiden ein enger freundschaftlicher Kontakt existierte. Die besondere Wertschätzung des Malers findet ihren Ausdruck darin, dass Watteau in einer Auflistung der Gersaint persönlich bekannten Künstler aus dem Jahre 1744 an erster Position Erwähnung fand¹⁶⁴. Aus dieser Quelle lassen sich zudem einige Informationen über die Entstehung des Ladenschildes gewinnen. Acht Tage verbrachte der schwerkranke Maler mit dem Werk, an dem er nur morgens arbeiten konnte. Die rasche und kontinuierliche Umsetzung des Auftrags nötigte Gersaint großen Respekt ab. Außerdem lobte dieser das Resultat als „*le tout était fait d'après nature*“ und fügte hinzu, dass „*les plus habiles peintres vinrent à plusieurs fois pour l'admirer*“¹⁶⁵. Hinsichtlich der Provenienz des Gemäldes ist außerdem der Hinweis Gersaints wertvoll, dass es sich 1744 im Besitz eines „*Monsieur de Julienne*“ befunden habe. Das Datum liefert einen Terminus ante quem für die Entfernung des Gemäldes von seinem eigentlichen Bestimmungsort. Es wird vermutet, Watteau habe das Gemälde aus Dankbarkeit für die Gastfreundschaft des Kunsthändlers in Angriff genommen, bei dem er Quartier bezogen hatte. Durch die große Wertschätzung des Bildes, die sich zugleich in graphischen Reproduktionen äußerte, profitierte Gersaint in hohem Maße. Nicht ganz geklärt ist eine Überlegung Maurels, ob es sich bei dem heute in Schloss Charlottenburg befindlichen Werk vielleicht um eine Skizze handeln könnte¹⁶⁶.

Watteau beabsichtige die reale Darstellung der Kunsthandlung und schloss so dicht wie möglich an die Wirklichkeit an, doch legte er ein größeres Gewicht auf die Wiedergabe der interagierenden Personen im Raum und damit auf die Glorifizierung französischen Kunst-kennertums. Im Vordergrund links reicht ein Kavalier einer in einen rosa Seidenmantel

¹⁶¹ Vgl. André Maurel, *L'Enseigne de Gersaint. Étude sur le Tableau de Watteau, son Histoire - les Controverses, Solution du Problème*, Paris 1913, S. 22. 1745 hatte es Friedrich der Große für das Konzertzimmer des Charlottenburger Schlosses erworben, dann aber in das Stadtdomizil überführt.

¹⁶² Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 120. In dieser Quelle finden sich auch die Angaben zur Provenienz des Bildes.

¹⁶³ Die Rückkehr Watteaus aus London erfolgte im Sommer 1720. Gersaint nahm den Künstler daraufhin in seinem Haus auf. Zur Chronologie der Ereignisse siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 212.

¹⁶⁴ Vgl. A. Maurel 1913, S. 22f.

¹⁶⁵ Zitiert nach A. Maurel 1913, S. 23.

¹⁶⁶ Vgl. A. Maurel 1913, S. 23, zu dieser Vermutung, die aus Sicht der gegenwärtigen Forschung dahingehend redigiert wurde, dass man das Berliner Gemälde als das reale Ladenschild akzeptiert hat.

gehüllten Dame die Hand, um sie zum Verkaufstresen zu geleiten. Während sie den Laden betritt, fällt ihr Blick auf die sich links abspielende Szene, bei der ein Gemälde mit dem Porträt Ludwigs XIV. und ein Wandspiegel verpackt werden. Die Funktion der Dame entspricht derjenigen einer Repoussoirfigur, die den Betrachter in das Bildgeschehen einführt, was daran erkenntlich ist, dass sie in Rückenansicht gegeben ist und sich zur rechten Seite orientiert, durch ihren Blick aber auch den linken Bildteil einbezieht. In Fortsetzung der Bewegungsrichtung der Dame leitet die Aufmerksamkeit in den Hintergrund über, wo Gersaint selbst mit Allongeperücke zu sehen ist, wie er zwei Interessenten ein ovales Gemälde offeriert. Seine Gattin steht hinter dem vor der rechten Wand platzierten Verkaufstresen und präsentiert einer vornehm gewandeten Dame, die sich in Begleitung zweier Herren befindet, einen Spiegel¹⁶⁷. Der vor dem ovalen Bild mit der Absicht einer genauen Betrachtung in die Knie gegangene Herr wird als Claude Glucq identifiziert¹⁶⁸, der selbst einige Zeit das „Ladenschild“ besessen hat. Die ältere Dame indes, in Witwenkleidung gehüllt, hat zu einem Lorgnon gegriffen, um das Laub der Bäume auf dem Gemälde eingehend studieren zu können. Die Ironie der Szene besteht darin, dass der Blick ihres Begleiters den unbedeckten Nymphen im unteren Teil des ovalen Bildes gilt. Im Hintergrund lenkt eine halb geöffnete Glastür in die hinteren Räumlichkeiten der Kunsthandlung.

Im großen Gegensatz zu den flämischen Galeriebildern des 17. Jahrhunderts sowie zu den im vorigen Kapitel besprochenen Beispielen Prager Kabinettbildmalerei bedient sich Watteau eines gänzlich anderen räumlichen Konzepts. Die „gemalte Galerie“ befindet sich nun nicht mehr innerhalb eines Palastes in einem abgeschlossenen, privaten Bereich, sondern in einem Hof, der sich zur Straße öffnet. Das Ladenlokal war nicht nur den gebildeten Bekannten des Besitzers zugänglich, sondern allgemein einem an Kunst interessierten Publikum. Entsprechend ist das von Watteau geschilderte Ambiente dem auf dem Pont Notre-Dame vorbeiziehenden Flaneur ersichtlich. Der Künstler gewährt keinen Einblick in einen intimen Wohnbereich, sondern zeigt den Ausschnitt eines sich alltäglich abspielenden Verkaufsgesprächs. Hierin liegt sicherlich der Hauptunterschied zu den bislang betrachteten Gemälden.

Watteau gestaltete den Raum mitsamt der an den Wänden befindlichen Gemälde in skizzenhafter Ungenauigkeit, so dass eine Identifizierung der meisten Objekte unmöglich bleibt. Der dokumentarische Aspekt, bei Teniers oder Van Haecht noch dominierend, tritt hinter einer auf den einheitlichen Gesamteindruck abzielenden Auffassung des Interieurs

¹⁶⁷ Marie-Louise Gersaint war zum damaligen Zeitpunkt 22 Jahre alt. 1718 hatte sie den Kunsthändler geheiratet und 1720 ein zweites Kind zur Welt gebracht. Wie H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 212f., mutmaßen, könnte das Gemälde einer Madonna mit Kind hinter ihr in Watteaus Ladenschild darauf Bezug nehmen.

¹⁶⁸ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 120.

zurück. Watteau bedient sich nicht der Methode der genauestens kopierten Reproduktion der Bilder in verkleinertem Maßstab. Vielmehr sucht er die jeweiligen Autoren anzudeuten, etwa im Fall des „Porträts von Ludwig XIV.“ von der Hand des Charles LeBrun, welches soeben im linken Vordergrund in eine Holzkiste verpackt wird¹⁶⁹. Da dieses Werk ein offizielles Bildnis des Barock darstellt, wäre es denkbar, dass durch die Handlung des „Wegschließens“ der Anbruch einer neuen Epoche angedeutet werden sollte¹⁷⁰. Dazu würde auch der Umstand passen, dass Watteau die Gemälde an den Wänden in solche der Vergangenheit auf der linken und modernere auf der rechten Seite unterteilt hat. Diese Trennung trifft allerdings nicht in letzter Konsequenz zu, da Watteau eigene Werke auf der Rückwand links arrangierte und Gemälde im Stile Tizians rechts¹⁷¹. Zumindest zeigt sich der vorherrschende künstlerische Geschmack sowie das Programm Gersaints, in dessen Ladenlokal vorzugsweise die flämische und niederländische Malerei offeriert wurde, insbesondere Bilder von Van Dyck und Rubens, an denen sich Watteau in seinem Œuvre ebenfalls wesentlich orientierte.

Mit Watteaus „Ladenschild des Gersaint“ erhält das klassische Sujet des Galeriebildes eine neue Ausprägung. Vordergründig ist die stilistische Entwicklung anzuführen, mit der Watteau das Gemälde in ein zeittypisches Beispiel des französischen Rokoko taucht. Der lockere, skizzenhafte Pinselduktus, welcher den dargestellten Bildern einen schemenhaften Charakter verleiht, sowie das seidige, insbesondere die unterschiedlichen Nuancen von Grauwerten umfassende Kolorit bezeichnen einen Stil, der auf die venezianischen Maler Pietro Longhi und Francesco Guardi zurückgeht. Durch diese Vorbilder ergibt sich die Hinwendung zu einer Malerei, deren luftiges Flirren die typische pastellhafte Strichführung der Epoche ausmacht. Watteau intendierte dabei keineswegs die präzise Wiedergabe der einzelnen Gemälde, sondern vielmehr einen für den Zweck als Ladenschild ansprechenden Gesamteindruck des Ambientes, dessen vornehm gewandete Protagonisten die dominierende Beschäftigung Watteaus mit den höfischen Gesellschaftsschichten Frankreichs aufzeigen.

Das Gemälde huldigt in erster Linie dem sich neu formierenden Kunstgeschmack, bei dem eine Abkehr von den barocken Sujets festzustellen ist. Die Präsentation eines Figuren-

¹⁶⁹ Als offizielles Porträt des Sonnenkönigs galt das großformatige Ganzfigurenbildnis von der Hand Hyacinthe Rigauds, an welchem sich LeBrun offensichtlich orientiert hat.

¹⁷⁰ Siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 212, wo gleichfalls die Ansicht vertreten wird, mit dem Tod Ludwigs XIV. im Jahre 1715 sei eine Epoche zu Ende gegangen. In Kat. Ausst. Wettstreit der Künste 2002, S. 390, wird zudem vermutet, das Gemälde des Sonnenkönigs stehe in Zusammenhang mit dem Namen von Gersaints Kunsthandlung „Au grand monarque“.

¹⁷¹ G. F. Koch 1967, S. 178, meint, dass aufgrund der tonigen Flüchtigkeit die Bilder an den Wänden Watteaus Phantasie zu entstammen scheinen. Trotz aller Unschärfe muss dem angesichts der angedeuteten Differenzierung in Kolorit und Pinselführung widersprochen werden.

repertoires, das sich zweifellos an den „Fêtes galantes“¹⁷² orientiert, vermag in anschaulicher Weise die der höfischen Gesellschaft als Plaisir dienende Beschäftigung mit der Kunst zu demonstrieren. Eine unterschwellige Kritik lässt sich in einem Detail auf der rechten Seite des Gemäldes ablesen, wo Angebot, Betrachtung und Konversation thematisiert werden. Das Augenmerk gilt der prachtvoll gekleideten Dame, die sich über den Ladentisch beugt, um einen Blick in den Spiegel zu erhaschen, den ihr die Ehefrau Gersaint bereithält. Hier ist gewiss ein Verweis auf die überzogene Eitelkeit der Aristokratie zu sehen. Die psychologisierende Präzision, mit der Watteau seine Figuren bei der demonstrativen Kunstbetrachtung im Gemälde ausstattet¹⁷³, um mit ihr anhand sprechender Gebärden und Haltungen verschiedene Möglichkeiten der Erlebnisreaktion anzudeuten, stellt ein wesentliches Moment des Ladenschildes dar. Den Personen im Bild kommt keine bloße Staffagefunktion mehr zu. Durch ihre lebendige Umsetzung gelingt es Watteau, anhand eines subtilen Abwägens zwischen Dekadenz und adliger Kennerschaft, wie sie sich in der Figur des knienden Mannes vor dem ovalen Gemälde eindringlich äußert, ein Spiegelbild der französischen Gesellschaft zu entwerfen. In dieser Hinsicht markiert sein „Ladenschild des Gersaint“ eine eigene, höchst individuelle Position innerhalb der Gattung der gemalten Galerie, auf die etliche Künstler zurückgreifen konnten, etwa Luis Paret y Alcazar (1746-1799), in dessen Gemälde „Die Werkstatt des Antiquars“ - „La Tienda“ (Abb. 28) aus dem Jahr 1772 (Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Die Maße betragen 49 x 57 cm.) er das reiche Kolorit und die lasierende Transparenz Watteaus mit einem sehr raschen Malstil kombiniert und damit die ungeheure Wirkung des Franzosen auf das Rokoko bezeugt¹⁷⁴.

Eine thematische Parallele zu Watteaus „Ladenschild des Gersaint“ lässt sich in der Darstellung der Verkaufsausstellung fassen, wie man sie zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert vornehmlich in Deutschland und den Niederlanden beobachtet und die sowohl an ein Ladengeschäft gebunden sein konnte wie auch im Atelier des Künstlers oder auf Märkten abgehalten wurde¹⁷⁵. Watteaus Gemälde resultiert damit letztendlich aus Er rungenschaften, die in den Niederlanden entwickelt wurden und nicht etwa auf Frankreich konzentriert waren. Grundvoraussetzung bildete auch hierbei die wirtschaftliche Blüte der

¹⁷² Zur Definition des Begriffs als Verknüpfung der älteren Tradition des pastoralen Schäferspiels mit der mythologischen Vorstellung eines arkadischen Lebens siehe H. Keller 1971, S. 372f.

¹⁷³ G. F. Koch 1967, S. 178, erkannte, dass in sämtlichen Darstellungen der Betrachter im Bild an einem Gespräch teilnimmt und damit aktiv am Austausch seiner Kenntnisse über Kunst. Das auffällige Verhalten, eine in den flämischen Galeriebildern entwickelte Zurschaustellung von Wissen, ist einer bestimmten Kunstkonvention geschuldet und als zeittypisches soziales Phänomen einzustufen.

¹⁷⁴ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 122.

¹⁷⁵ Die Thematik der Verkaufsausstellung findet intensive Betrachtung bei G. F. Koch 1967, S. 44-86, sowie H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 115-121 und 210-215.

flandrischen Städte. Die wachsende Bedeutung der Kunstproduktion vollzog sich proportional zur Etablierung eines umfangreichen Kunsthandels.

Als bildliche Dokumentation einer frühen Verkaufsausstellung lässt sich ein Stich (57,3 x 62 cm) von Ägidius Sadeler (1570-1629) aus dem Jahre 1607 anführen (Abb. 29)¹⁷⁶, welcher das Innere des Wladislaw-Saales auf der Prager Burg darstellt, in dem nach dem Vorbild des an der Antwerpener Börse eingerichteten Kunstbazars eine ebenfalls über längere Zeit bestehende Verkaufsausstellung der unter Kaiser Rudolf II. am Prager Hof tätigen Künstler und der Kaufleute veranstaltet wird¹⁷⁷. Vor den Wänden und Fensterischen sind Verkaufsstände mit großen, von Balustergalerien geschmückten Schränken platziert, welche die Ansätze der mächtigen Gewölbepfeiler kaschieren und der Aufnahme von Verkaufswaren dienen. Unter den Ständen der Goldschmiede, Buchhändler und Kaufleute mit Waffen und Kleidung befindet sich vorne links am Bildrand der Stand eines Kunsthändlers, vielleicht des Sadeler selbst¹⁷⁸. Der Aufbau des Standes erinnert dabei an die Einrichtung eines Kunstkabinetts mit einem Arrangement der Bilder in dichter Reihung an den Wänden und in den Fensternischen sowie auf dem Fußboden gegen die Wand lehnend. Quer über den Stand ist eine Leine gespannt, von der die Kupferstiche herabhängen. In dem geöffneten Schrank lassen sich großformatige Bücher, vermutlich Stichwerke, ausmachen. Ein Interessent wird soeben vom Verkäufer, zugleich dem Künstler, über ein Gemälde informiert. Charakteristisch ist der durch die vornehme Tracht ange deutete aristokratische Habitus der Besucher einer solchen Verkaufsausstellung, da nur die wohlhabenden Bürger über den intellektuellen und monetären Zugang zum Erwerb von Kunst verfügten. Neben der dem ästhetischen Geschmack unterworfenen Disposition der Gemälde stellt dieser Aspekt offenbar eine sowohl Kunstsammlungen wie -ausstellungen dominierende Konstante im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert dar. Dies zeigt, dass auch Watteaus Gemälde ohne die niederländischen Vorläufer undenkbar wäre.

In der lavierten Federzeichnung (23,6 x 40,8 cm) des Pieter van den Berge (1659-1737) von etwa 1709/11 mit der Darstellung der Amsterdamer Kunsthandlung des Jan Pietersz. Zomer (Abb. 30) vollzieht sich der nächste, unmittelbar zu Watteau überleitende Schritt¹⁷⁹. In einem großen Raum, in welchem die Gemälde die Wände Rahmen an Rahmen bedecken, offeriert der Händler auf der rechten Seite Prinz Eugen von Savoyen Objek-

¹⁷⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Fonds Albertina. Vgl. Isabelle de Ramaix, *The Illustrated Bartsch*, 72, I (Supplement): Aegidius Sadeler II, New York 1997, S. 201, Nr. 125.

¹⁷⁷ G. F. Koch 1967, S. 64f., Anmerkung 146.

¹⁷⁸ Dies lässt sich aufgrund der prominenten Positionierung des Verkaufsstandes annehmen. H. U. Asemisen/G. Schweikhart 1994, S. 117f.

¹⁷⁹ Aufbewahrt im Rijksprentenkabinet in Amsterdam. Angaben zum Werk sind der freundlichen Auskunft durch Caroline Wittop Koning vom Photoarchiv des Museums entnommen.

te zum Verkauf¹⁸⁰. Die kniende Position des Prinzen, unzweifelhafter Ausdruck seiner Kenerschaft, wie auch die lebendige Schilderung einer Verkaufsszene, sind Elemente, wie sie ein Jahrzehnt später bei Watteau vorgeführt werden. Wie Koch in seinem grundlegenden Werk zur Kunstaussstellung eingehend darlegt, entsprechen die ausladenden Gebärden der „Liefhebers“ dem zeittypischen Habitus des Zurschaustellens von Wissen und Macht¹⁸¹. Solche Darstellungen muss man als Auftragswerke der Kunsthändler auffassen, als historisch greifbare Dokumente von Besuchen hochrangiger Persönlichkeiten mit dem Zweck, die Publizitätswirkung des Ladens zu steigern. Unter dieser Prämisse handelte gleichwohl Gersaint, als er bei seinem Freund Watteau das Ladenschild in Auftrag gab. Watteaus Gemälde erhebt also keinesfalls den Anspruch einer ingeniosen Bildschöpfung, doch im Kontext des französischen Kulturkreises nimmt es eine Sonderstellung ein, nämlich als bedeutsames Bindeglied zwischen den flämischen Galeriebildern und den Darstellungen der Salon-Ausstellungen des Gabriel de Saint-Aubin, auf die weiter unten noch eingehend verwiesen wird¹⁸².

3.3 Pierre Subleyras

Die singuläre Position Jean-Antoine Watteaus mit dessen „Ladenschild des Gersaint“ etablierte die Gattung des Galeriebildes in Frankreich. Es entwickelte sich jedoch keine so reiche Tradition wie in Antwerpen im 17. Jahrhundert, was sicherlich im Wesentlichen seine Ursache darin zu sehen hat, dass sich ein ausgeprägtes Sammelwesen abseits der Herrscherresidenzen von Fontainebleau im 16. und Versailles im 17. Jahrhundert nicht durchsetzen konnte. Erst mit Hubert Robert in der Zeit um 1800 lässt sich auch in Frankreich eine wesentlich intensivere Auseinandersetzung mit der Darstellung von Sammlungskabinetten fassen aufgrund den Veränderungen im Zuge der Französischen Revolution und den nachfolgend zugänglich gemachten königlichen Kunstsammlungen. Bis dahin verhinderte die Monarchie und der starre soziale Aufbau des Staates mit seiner breiten mittellosen Unterschicht das Entstehen privater Kunstkabinette im großen Stil, wie sie das liberalere Antwerpen zumindest im Kontext des wohlhabenden Bürgertums ermöglichte. Auf welche

¹⁸⁰ Die wesentlichen Figuren der Zeichnung sind namentlich bezeichnet. Neben dem Prinzen, dem Kunsthändler und dem Künstler ist es der Botschafter von Fleischmann, welcher der Szene beiwohnt. Zu den Personen ausführlich H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 210f.

¹⁸¹ Die Haltungen ließen sich auch in den Galeriebildern des 17. Jahrhunderts verschiedentlich beobachten. G. F. Koch 1967, S. 77f.

¹⁸² Es ließen sich zudem Beispiele dafür anführen, in denen eine Verkaufssituation bis in das 20. Jahrhundert hinein von einigen Künstlern dargestellt wurde. Es seien Honoré Daumiers „L’amateur d’estampes“ von 1860 sowie „Der Kunsthändler Alfred Flechtheim“ (1926) von Otto Dix genannt. Letzteres konzentriert sich auf das Porträt des Händlers, ohne eine Ansicht des Ladenlokals zu präsentieren. Zu den Gemälden ausführlicher siehe H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 214f.

Weise französische Künstler dennoch mit dem Genre des Galeriebildes in Verbindung gebracht werden können, soll im Folgenden an zwei unterschiedlichen Positionen aufgezeigt werden.

Pierre Subleyras (1699-1749)¹⁸³ blieb in seinem Œuvre einem an der Schule von Toulouse orientierten barocken Stil verhaftet bei einer dominierenden Hinwendung zu religiösen Sujets, die während der Ausbildung bei Antoine Rivalz und nach 1721 an der Akademie in Paris vorzugsweise geschult wurden¹⁸⁴. Subleyras vereinigte in seinem künstlerischen Repertoire eine große thematische Bandbreite. So entwickelte er sich als Porträtmaler zu einem Rivalen Pompeo Batonis und leistete sich Exkurse in den Bereichen Stilleben- und Genremalerei. Dort lässt sich ein weiterführender Stil erkennen, der bereits klassizistische Züge trägt und den Geist der römischen Malerei um die Jahrhundertmitte atmet. In seine letzten Lebensjahre fällt auch die Beschäftigung mit dem Genre des Galeriebildes im Gemälde „Das Atelier des Künstlers“ (Abb. 31), welches als ein Hauptwerk von Subleyras in Rom entstand und gleichsam als Testament seines künstlerischen Œuvres zu lesen ist.

Im Gemälde „Das Atelier des Künstlers“ (127 x 99 cm)¹⁸⁵ von etwa 1747 aus der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien präsentierte Subleyras eine exakte Abbildung seines Werkstattbereichs in der „Accademia di Francia“, in unmittelbarer Nachbarschaft zu S. Trinità dei Monti. Poch-Kalous bezeichnete das Bild überaus treffend als eine „gemalte Selbstbiographie“ des Künstlers¹⁸⁶, da in ihm ein Großteil der künstlerischen Produktion von Subleyras vorgestellt wird. Das Gemälde zeigt einen hohen, lichten Raum, dessen Decke nicht sichtbar ist. Zahlreiche Bilder sind an den Wänden arrangiert, drei finden Platz auf Staffeleien, einige wurden auf den Boden gestellt. Zwei Sessel, ein niedriges Kästchen an der Rückwand sowie eine Leiter, die das Gesims an Höhe überragt, bilden das eher spärliche Inventar. Der Maler positionierte sich vorne links, von wo aus er das Geschehen im Raum übersichtlich darstellen konnte.

¹⁸³ Zur Biographie von Pierre Subleyras siehe Margarethe Poch-Kalous, Pierre Subleyras in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Wien 1969, S. 3-8.

¹⁸⁴ Die noch von Charles LeBrun dominierte Kunstauffassung der Akademie mit ihrer Hinwendung zu Ordnung, Maß und Gesetzmäßigkeit wurde gleichfalls in Rom vermittelt, wo Nicolas Vleughels (1668-1737) die französische Akademie leitete, als Subleyras Ende September 1728 dort eintraf. Das Kopieren nach Werken der Antike, aber auch die unmittelbare Umsetzung der Landschaft, gehörten zu den in Rom gelehrt Methoden. Der Einfluss des Giovanni Paolo Pannini, des Schwagers von Vleughels, ist dabei besonders hervorzuheben. Zum Aspekt der französischen Akademie siehe M. Poch-Kalous 1969, S. 5ff.

¹⁸⁵ Die ausführliche Monographie zum Gemälde von Poch-Kalous 1969 dürfte nach wie vor als wichtigste Literatur gelten. Zur Provenienz lässt sich anführen, dass sich das Bild im Legat des Grafen Lamberg-Sprinzenstein von 1822 befunden hat und im dortigen Inventar als „Camera di Studio. Subleiras“ bezeichnet war, versehen mit der Ortsangabe „Roma“. Siehe M. Poch-Kalous 1969, S. 8f.

¹⁸⁶ M. Poch-Kalous 1969, S. 8.

Der Blick des Betrachters fällt zunächst auf das Selbstporträt des Künstlers in der linken unteren Bildecke. Subleyras erscheint in sitzend mit ausgestreckten Beinen als Mann mittleren Alters von fahler Gesichtsfarbe, die Aufschluss über seinen kränkenden Gesundheitszustand bietet. Er trägt einen braunen Rock mit Goldknöpfen, enge Kniehosen und Schnallenschuhe, dazu ist er in einen roten Malermantel gehüllt als Zeichen seiner Profession, zu der selbstbewusst steht¹⁸⁷. In seinen Händen hält Subleyras ein jugendliches Selbstbildnis, was vielleicht als Hinweis auf die Sehnsucht des Künstlers nach ewiger Jugend verstanden werden könnte sowie auf den aktuellen melancholischen Zustand¹⁸⁸. Die geöffnete rechte Hand dürfte dem Betrachter außerhalb des Bildes entgegengestreckt sein. Wie Scarpa Sonino bemerkte, handelt es sich hierbei um ein Zitat des Lehrers Antoine Rivalsz¹⁸⁹. Neben dem Künstler lassen sich zwei weitere Personen im Gemälde ausmachen. Im Mittelgrund stöbert ein kleines blondes Mädchen in einer von einem grün-goldenen Tuch verhüllten Kiste. In ihr wird eine der beiden Töchter des Malers vermutet¹⁹⁰. Dem Betrachter lediglich in Rückenansicht sichtbar ist ein Maler an der Staffelei. Trotz der augenscheinlich männlichen Kleidung wird in dieser Figur die Lebensgefährtin von Subleyras, Maria Felice, gesehen¹⁹¹. Ein anderer Deutungsansatz dagegen legt eine allgemeinere Interpretation als Allegorie der Malkunst nahe. Schließlich wurde noch die Möglichkeit geäußert, dass die Person an der Staffelei einen Schüler des Subleyras darstellt oder aber den Künstler selbst in frühen Jahren, wodurch Scarpa Sonino dem Gemälde einen testamentarischen Charakter zuschreibt und die Datierung auf 1747/48 festlegt¹⁹². Fragt man nach der Plausibilität dieser Deutungsansätze, so erscheint angesichts der von Subleyras äußerst präzise umgesetzten Ateliersituation diejenige am wahrscheinlichsten, welche in der Person vor der Staffelei einen Schüler vermutet. Dafür spräche auch die eindeutig männliche Kleidung, die sowohl für die Gefährtin des Malers wie für eine grundsätzlich weiblich dargestellte Personifikation der Malerei in höchstem Maße unüblich wäre. Sub-

¹⁸⁷ Auf der Rückseite des Gemäldes entdeckte man eine vom Künstler begonnene weitere Studie eines Selbstbildnisses, wobei Subleyras ähnlich gekleidet ist und einen Dreispitz trägt, was seinen Bezug zur Arbeit andeutet. Siehe hierzu M. Poch-Kalous 1969, S. 20ff.

¹⁸⁸ Subleyras scheint in seiner direkten Konfrontation dem Betrachter mitteilen zu wollen: „Sehet her, das bin ich und meine Werke.“ M. Poch-Kalous 1969, S. 11.

¹⁸⁹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 124.

¹⁹⁰ In der älteren Monographie zum Gemälde von M. Poch-Kalous 1969, S. 18, wird eine spätere Datierung vorgeschlagen und das Kind als die zweite Tochter Clementine identifiziert. Dem würde das schmerzverzerrte Gesicht des Malers besser entsprechen. Dieser Deutungsvorschlag erscheint überaus plausibel. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 124, zur Identifizierung des Mädchens als Carlotta.

¹⁹¹ M. Poch-Kalous 1969, S. 11.

¹⁹² Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 124, zu den erwähnten Deutungsoptionen. Erwähnung findet auch das bereits angesprochene Selbstporträt von Subleyras auf der Rückseite des „Ateliers des Künstlers“, welches den Maler an der Staffelei zeigt bei der Arbeit am „Kopf eines Mannes mit Turban“, einer Studie für das Gemälde „Christus im Haus des Simon“. Durch eine Doublierung der Leinwand konnte man die Rückseite erst 1968 freilegen.

leyras hat sich innerhalb seines Studios als nicht mehr aktiver Meister verewigt, dessen Schaffenskraft in den Bildern an den Wänden offenkundig wird, nun aber auf jüngere talentierte Schüler übergegangen ist. Die Präsenz des Lehrers ist jedoch nach wie vor erforderlich. Durch sein prominent ins Gemälde platziertes Selbstbildnis deutet Subleyras auf seine Funktion an der Akademie hin.

Subleyras präsentiert in seinem Gemälde „Das Atelier des Künstlers“ sein Tätigkeitsumfeld in einem überaus geordneten, scheinbar wie für den Betrachter hergerichteten Zustand. Der Aufbau mit den parallel zur Bildfläche gestaffelten Schichten sorgt für geringe Tiefendimensionen¹⁹³. Das von links einfallende Licht leuchtet die Objekte des Raumes gleichmäßig aus. Derlei formale Kriterien verleihen dem Werkstatttraum eine enge Parallele zu einem Sammlungskabinett. Inhaltliche Analogien bestehen zudem in der Einfügung von Objekten vergangener Epochen im Bild. Ein besonderes Augenmerk kommt dabei der Skulptur zu, die dem Künstler als Studienmaterial dienlich war. Nicht nur entdeckt man im Raum eine Statuette des hellenistischen „Herkules Farnese“, eine der bedeutendsten Antiken, auch offenbart der Künstler in seinem malerischen Œuvre das Interesse an und die Beeinflussung durch klassische Skulptur. Dies trifft etwa im skizzenhaften Bild der „Kämpfenden“ oben links auf der Rückwand zu. Darüber hinaus erkennt man eine Orientierung an römischer Barockskulptur¹⁹⁴ sowie im großformatigen Historienbild „Herkules befreit Prometheus“ eine Hinwendung zum Caravaggismus.

Die rechte Wand des Atelierraumes wird vollständig von Porträts eingenommen, Studien von Männern im Vorgriff auf größere Arbeiten. Im Zentrum befindet sich auf der Staffelei das großformatige Bild „Die Übertragung des Ordens von Santo Spirito“ von 1737, ein Auftrag des Paul-Hippolyte de Beauvillier¹⁹⁵. Weitere Gemälde, welche für diesen wichtigsten Auftraggeber von Subleyras konzipiert wurden, sind „Prinz Jérôme Vaini empfängt die Insignien des Ordens vom Hl. Geist“, „Das Martyrium des Hl. Hippolitus“ sowie „Padre Leonardo di Port-Maurice“. Für den Künstler von größerer Bedeutung war jedoch „Die griechische Messe“ bzw. „Die Messe von San Basileo“¹⁹⁶, an der Subleyras acht Jahre arbeitete. Dieses Werk ist lediglich durch eine vorbereitende Skizze im „Atelier des Künstlers“ präsentiert. In der linken Ecke lässt sich verschattet eine Vorstudie zum

¹⁹³ Wie M. Poch-Kalous 1969, S. 10f., ausführlich schildert, legte Subleyras geringen Wert auf eine korrekte kompositorische Auffassung des Gemäldes. Ihrer Ansicht nach bedeutete die Symbiose von den Werken, sich selbst und seiner Familie die wesentliche Intention des Bildes.

¹⁹⁴ Das an der Staffelei entstehende Frauenporträt ruft die „Hl. Susanna“ von François Duquesnoy ins Gedächtnis. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 124.

¹⁹⁵ Zu diesem Hauptwerk des Künstlers, dessen Handlung in S. Luigi dei Francesi spielt, siehe M. Poch-Kalous 1969, S. 11.

¹⁹⁶ M. Poch-Kalous 1969, S. 14ff., exemplifiziert anhand der „Messe des Hl. Basilius“ die klassische, glatt gehaltene Malweise des Künstlers, seine Orientierung an Guido Reni und Caravaggio.

„Martyrium des Hl. Petrus“ ausmachen. Von der Vielzahl der Porträts sind neben den sieben Apostelköpfen nur wenige zu identifizieren, darunter eine „Lesende Frau“ sowie die „Virginia Parker Hunt“¹⁹⁷, Ehefrau des Joseph Verret. Im „Porträt eines Mannes“ wäre die Darstellung des Abtes Pietro Francesco Carnazzaro denkbar, Bibliothekar des Principe Colonna. Aufgrund der schematischen malerischen Behandlung dieser Bildnisse sollte man derlei Identifizierungsversuche jedoch mit großer Vorsicht behandeln.

Das Gemälde von Pierre Subleyras lässt sich einer bedeutenden Kategorie innerhalb des Galeriebildes zuordnen, nämlich der Darstellung des Malers in seinem Atelier¹⁹⁸. Als vorbildhaft sei das bereits betrachtete Werk des Willem van Haecht, „Das Studio des Apelles“, genannt, wo der Künstler eine Episode aus der *Naturalis Historia* von Plinius d.Ä. verarbeitet hat. Der Ort des Geschehens ist jedoch noch kein genuines Atelier, sondern eine Kunstkammer. Vor allem in den nördlichen Niederlanden verknüpfte man um die Mitte des 17. Jahrhunderts die freie künstlerische Tätigkeit mit dem handwerklichen Schaffen. So entstanden die Werkstattbilder, deren kunsthistorische Bedeutung insbesondere darin besteht, dass man einen Einblick in die damalige Arbeitsweise des Künstlers erhält. 1631 konzipierte Jan Miense Molenaer „Die Werkstatt des Malers“ als eine zeittypische Interieurszene. Ähnlich verfuhr Gerard Dou 1647 mit „Der Maler in seinem Atelier“. Besonders zahlreich haben sich Gemälde des Adriaen van Ostade erhalten, in denen sich der Künstler vor der Staffelei präsentiert. Die für die niederländische Malerei so charakteristische Detailtreue in der Wiedergabe lässt sich anhand der genauestens studierten Vorgänge im Atelier verfolgen. Während der Meister an einer Landschaft tätig ist, reibt ein Schüler im Hintergrund die Farben an. Zahlreiche Bilder hängen an den Wänden und belegen damit, dass das Atelier nicht nur Ort der Produktion, sondern auch Ausstellungsraum war.

Eines der berühmtesten Atelierbilder stellt Diego Velázquez' „Las Meninas“ (318 x 276 cm)¹⁹⁹ von 1656 dar (Abb. 32). Der Künstler, ausgestattet mit Palette und Pinsel, präsentiert sich vor einer gewaltigen, rückseitig sichtbaren Leinwand. Das Königspaar selbst wird nur im Spiegel an der Rückwand des Raumes ersichtlich. Realiter befindet es sich außerhalb des gewählten Bildausschnittes im Vordergrund. Neben der Infantin Margerita werden im Gemälde die namensgebenden Hofdamen porträtiert. Velázquez schuf mit „Las Meninas“ ein beeindruckendes Zeugnis eines neuen Selbstverständnisses des Künstlers. Dieser Aspekt bleibt in dem um 1662/65 gemalten Bild „Das Maleratelier“

¹⁹⁷ Zur Entstehungsgeschichte des Bildes siehe M. Poch-Kalous 1969, S. 17f. Anhand dieses Porträts setzt die Autorin die Datierung des Atelierbildes erst nach 1746 an.

¹⁹⁸ Einen konzisen Überblick zum Atelierbild vom 17. bis zum 20. Jahrhundert bieten H. U. Asemisen/G. Schweikhart 1994, S. 146-209.

¹⁹⁹ Madrid, Prado.

(120 x 100 cm)²⁰⁰ von Jan Vermeer (1632-1675) virulent (Abb. 33). Eine durch diverse Attribute allegorisch aufzufassende Frauengestalt steht einem vor der Staffelei positionierten Maler Modell. Die Forschung geht davon aus, im sorgfältig wiedergegebenen Interieur das Atelier Vermeers zu sehen, doch bleibt die nur in Rückansicht dargestellte Figur des Malers unidentifizierbar. Die Frau dürfte als eine Muse betrachtet werden²⁰¹.

Subleyras reiht sich in die Tradition des Selbstbildnisses ein und präsentiert sich in seinem Gemälde als eine ästhetische Autorität, nicht jedoch im Zuge seiner manuellen Tätigkeit. Im Gegensatz zu den französischen Malern im Umkreis von LeBrun, die in ihren Selbstdarstellungen mit der üppigen Allongeperücke, dem aufwendig drapierten Mantel und dem einem Zepter gleich gehaltenen Malstock eine für die Zeit Ludwigs XIV. typische Ikonographie aufgegriffen hatten, rückte Subleyras menschliche Empfindsamkeit prägnanter in den Vordergrund. Unverfälscht präsentiert sich der Maler in direkter Zwiesprache mit dem Betrachter. Der von seiner Lungenkrankheit gezeichnete Subleyras sah sich keinesfalls idealisiert, sondern seiner melancholischen Natur gemäß als alternder Mann, der ein Gemälde aus Jugendzeiten auf seinen Knien hält. Es erscheint wie ein „Memento Mori“, eine Rückbesinnung auf ruhmreiche Jahre als gefragter Historienmaler. Mit seinem Atelierbild gelingt es Subleyras, eine gemalte Bilanz seines Lebens zu ziehen, indem er ein Konglomerat seiner Hauptwerke in seinem Studio versammelt und die Darstellung um seine Familie ergänzt, als wolle er dem Betrachter sein privates und berufliches Leben vorführen²⁰². Die Einordnung in die Gattung des Galeriebildes besteht in diesem Bild vor allem in formalen Aspekten, etwa der dichten Hängung der Gemälde an den Wänden oder der Akzentuierung besonders relevanter Objekte durch ihre Platzierung auf Staffeleien. In der Intention des Malers, mit dem Werk eine Art Resümee seines künstlerischen Schaffens zu ziehen, entwickelt sich jedoch eine einzigartige Position, wie sie auch für das Atelierbild an keiner anderen Stelle zu beobachten ist.

3.4 Bénigne Gagneraux

Die Aufgabe des Galeriebildes beschränkte sich bislang ausschließlich auf die Darstellung von Ateliers oder privaten Interieurs, in dem ein vermögender Sammler befreundete

²⁰⁰ Wien, Kunsthistorisches Museum.

²⁰¹ Eine weitere Position des Atelierbildes markiert das Werk des Balthasar van den Bossche, eines Antwerpener Künstlers, der alltägliche Szenen in einer Künstlerwerkstatt malte und sich damit in die Tradition der früheren Pictura-Allegorien einreihete, auf das mythologische Element jedoch verzichtete. Zu seiner Biographie und der Erörterung einiger Beispiele von Atelierbildern siehe Ekkehard Mai, Aspekte der Atelierbilder Balthasar van den Bossches, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 48/49, 1987/88, S. 453-462.

²⁰² Dazu passt, dass die Forschung keine Anhaltspunkte dafür finden konnte, das Gemälde als ein Auftragswerk zu identifizieren. Vielmehr dürfte es der Künstler aus eigenem Antrieb gemalt haben. M. Poch-Kalous 1969, S. 23.

Kunstliebhaber zu Diskussionen über seine Objekte einlud. Eine Ausnahme bildete bislang lediglich Watteaus Gemälde „Das Ladenschild des Gersaint“, da in diesem Fall ein Verkaufsraum die Szene bildete und so eine öffentliche Atmosphäre bedingte. Im fortschreitenden 18. Jahrhundert greift eine grundlegende Veränderung bei den Sammlungen um sich. Zunehmend erhält eine breitere Bevölkerungsschicht die Möglichkeit, ihnen bislang verborgene Kunstwerke in Räumlichkeiten zu betrachten, die eigens zum Zwecke des Besuchs hergerichtet wurden. Am deutlichsten wird dies an späterer Stelle anhand des Beispiels Hubert Robert und dessen Darstellungen der „Grande Galérie“ des Louvre in Paris anzuführen sein. Noch vor der Öffnung der französischen königlichen Sammlungen für das Publikum erwirkte der Vatikan in Rom, einen Teilbereich seines päpstlichen Palastes für die Ausstellung von Exponaten zur Verfügung zu stellen. Auf diese Weise wurde durch Initiative von Clemens XIV. und Pius VI. das Museo Pio-Clementino ins Leben gerufen, wo sich die bedeutenden antiken Skulpturen befunden haben²⁰³. Hauptmovers für die Gründung eines der ersten Museen überhaupt²⁰⁴ war die Furcht der Päpste vor dem zunehmenden Handel mit den wertvollen Zeugnissen der großen römischen Vergangenheit infolge der gewachsenen Reiseaktivitäten der Grand Tour. Indem ein Großteil der Statuen durch den Kirchenstaat erworben wurde, sicherte man die Aufbewahrung der Objekte in der Stadt, in der sie zumeist gefunden wurden²⁰⁵.

Das im Folgenden zu untersuchende Galeriebild (Abb. 34) lässt sich streng genommen der Gattung der Historienmalerei zuordnen, da hier ein fassbares Ereignis zur Darstellung gelangt, für welches das noch junge Museo Pio-Clementino die Kulisse bildet. Es handelt sich um ein Auftragswerk, 1784 durch den schwedischen Regenten Gustav III. in Rom an den französischen Maler Bénigne Gagneraux (1756-1795) erteilt²⁰⁶. Das großformatige

²⁰³ Zur Entwicklung des Museums im Rom des 18. Jahrhunderts bietet das Werk von Anthony M. Clark, *The Development of the Collections and Museums of 18th Century Rome*, in: *Art Journal*, 26, II, 1966/67, S. 136-143, einen ausgezeichneten, knappen Überblick. Nebenbei existierten in Rom zwei weitere, sehr bekannte Sammlungen von antiker Skulptur, die der Villa Medici und die im Palazzo Farnese. Vgl. auch Verzamelen 1993, S. 279-283, sowie *The Evolution of English Collecting* 2003, S. 64-78.

²⁰⁴ Der Begriff des „Museums“ sollte hierbei mit Vorsicht betrachtet werden. Es handelte sich nämlich nicht um öffentliche Einrichtungen, die jedermann zugänglich waren, sondern die lediglich einem konkreten Personenkreis offen standen, nämlich Künstlern, Gelehrten und Connoisseurs. Unter diesem Gesichtspunkt standen das Kapitol und der Belvederehof des Vatikan bereits seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert offen. Im engeren Sinne des heutigen Verständnisses vom Begriff „Museum“ lässt sich das Kapitol anführen, welches unter Papst Clemens XI. im 18. Jahrhundert zum Prototyp erkoren und durch dessen Nachfolger Clemens XII. im Jahre 1734 offiziell gegründet wurde. In größerer Ausführlichkeit vgl. A. Clark 1966/67, S. 141f.

²⁰⁵ Bereits seit 1484 besaßen die Päpste die Macht, die Ausfuhr von Kunstgütern zu unterbinden. Allerdings wurde das Dekret sehr locker gehandhabt. Unter anderem musste Rom den schmerzlichen Verlust der Sammlung der Christina von Schweden hinnehmen. Vgl. A. Clark 1966/67, S. 138.

²⁰⁶ *French Paintings II: Eighteenth Century*, Hrsg. Pontus Grate, *Swedish National Art Museums*, Stockholm 1994, S. 152-155. Vgl. auch Jeffrey Collins, „The Gods’ Abode: Pius VI and the Intention of the Vatican Museum“, in: *The Impact of Italy: The Grand Tour and Beyond*, Hrsg. Clare Hornsby,

Leinwandbild (165 x 262 cm) trägt den Titel „Gustav III. und Pius VI. in den Vatikanischen Galerien, 1. Januar 1784.“ Das unten rechts auf der Plinthe mit „B.to Gagneraux. 1785. Roma“ signierte und datierte Werk wurde 1786 nach Stockholm geliefert und befindet sich seither in der schwedischen Hauptstadt, wo es an mehreren Orten ausgestellt worden war, ehe es 1865 ins Nationalmuseum gelangte, dem heutigen Aufbewahrungsort²⁰⁷.

Die dem Gemälde zugrunde liegende historische Begebenheit spielte sich in den Jahren 1783 bis 1784 ab, als Gustav III. von Schweden inkognito unter dem Namen des Herzogs von Haga Italien bereiste²⁰⁸ und dabei auch Rom erreichte, wo zahlreiche Besuche im neu eröffneten Museo Pio-Clementino im Vatikan bezeugt sind²⁰⁹. Am Neujahrstag 1784 ereignete sich dort das Zusammentreffen mit Papst Pius VI., welcher den Monarchen durch das Museum und die Bibliothek führte. Unmittelbar vor seiner Rückreise im April desselben Jahres beauftragte Gustav III. Gagneraux, eine repräsentative Wiedergabe des Besuchs bildlich festzuhalten. Die Wahl auf den französischen Maler lässt sich mit dem Umstand erklären, dass der König bereits einige seiner Werke besaß und etwa zeitgleich zur Auftragsvergabe das Gemälde „Ödipus“ erwerben konnte²¹⁰. Gustav III. entlohnte den Künstler mit 400 Ecus und ließ ein Bild konzipieren, welches als Pendant zu der von Desprez in Angriff genommenen „Weihnachtsmesse in St. Peter“ gesehen werden kann, da auch in diesem Gemälde der Aufenthalt eines protestantischen Souveräns in Rom dokumentiert wird.

In einem auf den 21. Juli 1784 datierten Brief an F. Devosge schilderte Gagneraux seine Erfahrungen von der Arbeit: „C'est un tableau extrêmement compliqué. L'ébauche en est déjà faite. Je crois que je serai six mois pour le finir.“²¹¹ Dieser Bemerkung ist zu entnehmen, dass der Maler Ende Januar des folgenden Jahres das Gemälde fertiggestellt haben dürfte. Einer zweiwöchigen Ausstellung im Atelier von Gagneraux folgte der Aufenthalt im Vatikan im März und schließlich in der Residenz des Cardinal de Bernis auf dem Corso. Das Publikum nahm das Bild überaus wohlwollend auf. So schrieb ein Freund des Künstlers Francesco Piranesi: „Le tableau de M. Gagneraux a reçu les applaudissemens de tous les connoisseurs.“ Zudem widmeten sich das „Diario Ordinario“ und die römischen Zeitschriften „Giornale delle Belle Arti“ und „Memorie per le Belle Arti“

London 2000, S. 173-194.

²⁰⁷ Zur Provenienz des Gemäldes vgl. French Paintings II 1994, S. 152.

²⁰⁸ Es ließe sich sicherlich die These aufstellen, der schwedische König habe mit dieser Reise seine Grand Tour unternommen, deren vordergründigstes Ziel die Bildung gewesen sein dürfte.

²⁰⁹ Vgl. French Paintings II 1994, S. 153f.

²¹⁰ Vgl. French Paintings II 1994, S. 154.

²¹¹ Zitiert nach French Paintings II 1994, S. 154.

dem Gemälde in ausführlichen Berichten. Am 18. Juli 1786 traf das Werk in Stockholm ein. Zu diesem Zeitpunkt konnte Gagneraux eine vom Papst erbetene Replik vollenden (Abb. 35), welche bezüglich der eingefügten Personen leicht variiert. Dieses Gemälde (167 x 259 cm) wurde 1798 im Zuge des Napoleon-Feldzuges aus Rom entfernt und befindet sich heute in der Prager Nationalgalerie²¹².

Gagneraux selbst hat sein Werk beschrieben: „Es ist ein Gemälde, in dem 37 ganzfigurige Personen vorkommen, inklusive der Statuen, die einen großartigen Raum schmücken.“²¹³ Die friesartig aneinander gereihten Figuren lassen sich identifizieren. In ein klerikales Gewand gehüllt erscheint ganz links der künftige Direktor der Kapitolinischen Museen, Ennio Quirino Visconti. Hinter dem ausgestreckten Arm des Papstes, eine Pose, die entfernt an den „Apoll vom Belvedere“ erinnert²¹⁴, beobachtet man seinen Neffen und „Maggiordomo maggiore“, Romualdo Braschi Oresti. Die linke Schulter von Pius VI. überschneidet den „Maestro di camera“, Antonio Doria Pamphilj. Damit wird die linke Hälfte des Gemäldes von den Vertretern des Kirchenstaates eingenommen.

Im Gegensatz dazu wird die rechte Bildhälfte von Gustav, in herrscherlicher Pose mit der Hand auf seiner Hüfte, und dessen Gefolge dominiert, welches im offiziellen schwedischen Hofgewand erscheint. Vom König aus gesehen links gruppieren sich die Barone H. H. von Essen, Carl Sparre und Evert Taube, der Graf Axel von Fersen d.J. und Baron Gustaf Mauritz Armfelt als die Aristokraten unter den Schweden, im Folgenden der schon erwähnte Francesco Piranesi, der Bildhauer Johan Tobias Sergel und, als Profil zwischen zwei Statuen erkennbar, Gagneraux persönlich²¹⁵.

Der klaren Zweiteilung der vatikanischen und schwedischen Gesandtschaft entspricht kompositorisch die Positionierung der Statuen. Während die äußersten Bildränder durch Büsten des „Homer“ links und „Sophokles“ rechts akzentuiert und abgegrenzt werden, führt der Blick des Betrachters in Richtung auf den Bildmittelgrund links zu den bekannten klassischen Skulpturen der „Amazone Mattei“ sowie dem „Apoll vom Belvedere“, zwischen die drei sitzende Figuren der Musen „Thalia“ mit der Komödienmaske, „Calliope“ mit einer Schreibtafel und „Clio“ mit dem Papyrus eingereiht sind. Dieser Konstellation antworten rechts die als Pendants aufzufassenden Skulpturen des „Ganymed“, erkennbar

²¹² Da die für Gustav III. als Erinnerungsbild konzipierte Version die ursprüngliche darstellt, soll im Folgenden ausschließlich auf diese Bezug genommen werden.

²¹³ „It is a painting where there are thirty-seven full-length figures, including the statues which adorn this splendid room.“ In freier Übersetzung zitiert nach French Paintings II 1994, S. 154.

²¹⁴ Vgl. The Impact of Italy 2000, S. 193, wo der Papst mit Apoll gleichgesetzt und durch das einfallende Licht ein Pfad zwischen der Skulptur und dem Kirchenoberhaupt erkannt wird.

²¹⁵ Zur Identifizierung der Personen vgl. French Paintings II 1994, S. 154. Allerdings fehlt der wünschenswerte Hinweis darauf, woher die Informationen entnommen wurden.

an der phrygischen Mütze, sowie der „Antinous Belvedere“²¹⁶. Die Dreiergruppe der Musen verlieh dem von Gagneraux dargestellten Saal die Bezeichnung „Stanza delle Muse“, wobei als interessanter Umstand anzuführen ist, dass nicht alle der präsentierten Antiken sich realiter in diesem Saal befunden haben²¹⁷. Dies trifft beispielsweise auf den „Apoll“ und den „Antinous“ zu, deren archäologische Benennung ja den Ort ihrer Aufstellung in sich trägt, nämlich den Belvedere-Hof. Gagneraux bedient sich demzufolge einer in der Tradition des Galeriebildes verwurzelten Vorgehensweise, keine präzise Kopie des darzustellenden Raumes wiederzugeben, sondern ein Idealbild, welches darum bemüht ist, so viele bedeutende Statuen der Antike zusammenzubringen wie möglich.

Eliasson gab der Diskussion als erster neuen Schwung, als er im Jahre 1970 die Vermutung äußerte, die Auswahl der Statuen durch Gagneraux und ihre Platzierung im Bild lasse auf eine allegorische Interpretation schließen. Eliasson griff eine von Winckelmann vorgeschlagene Deutung auf, nach der die Figur des „Antinous Belvedere“ tatsächlich den Meleager darstellt. Noch in den Tagen Gagneraux’ im ausgehenden 18. Jahrhundert widersprachen dem zwei bedeutende Antikenforscher, Vater und Sohn Visconti, im ersten Band ihres „Il Museo Pio Clementino“ von 1782. Hier argumentierte der ältere, Giambattista Visconti, dafür, in der Figur Merkur zu sehen. Da diese Meinung damals allgemeine Zustimmung fand, schlussfolgert die Forschung, dass Gagneraux in seinem Gemälde diese übernahm²¹⁸. Es ist anzunehmen, dass der Maler bei der Vorbereitung seines Bildes sorgsam die Bände des „Il Museo Pio-Clementino“ studiert hat, insbesondere auch den zweiten, vom jüngeren Ennio Quirino Visconti 1784 edierten Band²¹⁹.

Die Publikation der Visconti könnte für Gagneraux auch in einer anderen Hinsicht von Nutzen gewesen sein. So finden sich in ihr sämtliche seiner im Gemälde präsentierten Statuen in Form detailgetreuer Radierungen wieder: „Apoll“, „Clio“, „Thalia“ und „Calliope“ im ersten, „Ganymed“ und die „Amazone Mattei“ im zweiten Band²²⁰. Der Künstler hätte sich also dadurch inspirieren lassen können. Der zuvor angesprochene allegorische Sinnge-

²¹⁶ Letztere besitzt in der Haltung mit der an die Hüfte gelegten Hand Parallelen zur Pose des Königs, so dass eine Anspielung auf die Nachfolge Hadrians gesehen werden kann.

²¹⁷ Vgl. French Paintings II 1994, S. 154.

²¹⁸ Vgl. French Paintings II 1994, S. 155.

²¹⁹ Die Evidenz dieser Meinung ergibt sich aus der zeitlichen Nähe zwischen der Entstehung des Gemäldes und der Veröffentlichung der Antikenforschung in Viscontis mehrbändigem Werk. Angesichts des anspruchsvollen Auftrags dürfte Gagneraux intensiv den von ihm darzustellenden Ort studiert und sich über die ausgestellten Exponate informiert haben, so dass die Argumentation plausibel erscheint.

²²⁰ Dies ist insofern von Bedeutung, da Gagneraux in den Radierungen ideale bildliche Vorlagen für seine Konzeption zur Verfügung standen. French Paintings II 1994, S. 155, Anmerkung 8, benennt zudem die Autoren der einzelnen Radierungen, etwa Carloni nach einer Zeichnung von Camponesi für die „Thalia“, und stellt fest, dass die Statuen dort in nahezu exakt derselben Stellung dargestellt sind wie im Gemälde, wobei die „Calliope“ eine Ausnahme bildet. Die Vermutung liegt nahe, dass Gagneraux „Il Museo Pio-Clementino“ als eine Art Musterbuch für seine Komposition genutzt hat.

halt ist damit jedoch noch nicht erklärt. Auf die historische Begebenheit der Darstellung könnte Clio, die Muse der Geschichte, verweisen, während Thalia als Muse der Komödie und des Theaters sowie Calliope als Verteterin der heroischen Poesie die allseits bekannte Leidenschaft des schwedischen Königs für Literatur und Theater aufzeigen dürften. So wäre die Anwesenheit der beiden Büsten von Homer und Sophokles zu erklären²²¹. Die sich im Bildhintergrund öffnende Rotunde, der architektonisch wohl eindrucksvollste Raum des Museums, beherbergt drei weibliche Statuen, deren abstrahierte Umsetzung eine befriedigende Identifizierung nicht zulässt²²². Erwähnung sollen noch die Hunde finden, welche im Bildvordergrund die illustre Besuchsgruppe begleiten. Ähnlich wie in den flämischen Galeriebildern, besonders den Gemälden von David Teniers d.J., in denen Hunde dem Erzherzog Leopold Wilhelm zugeordnet waren, dürften die Tiere auch bei Gagneraux als Herrschersymbol aufgefasst werden.

Ein interessanter abschließender Aspekt ist die in der Forschung erkannte Bezugnahme Gagneraux' auf Raffaels „Schule von Athen“, die der Maler einige Jahre zuvor kopiert hatte²²³. Dazu trägt in erster Linie das architektonische Ambiente bei. Obwohl es sich um die „Stanza delle Muse“ handelt, durch die der Papst seinen protestantischen Gast geleitet, fügte Gagneraux das Motiv eines Triumphbogens als Überleitung zur „Sala Circolare“ dahinter ein. Ein ebensolcher Triumphbogen überfängt in der „Schule von Athen“ den Handlungsraum. Die Position Platons in Raffaels Fresko, die Verkörperung der idealen spirituellen Welt, nimmt in Gagneraux' Galeriebild der Papst ein, während die von Aristoteles repräsentierte materielle Welt dem weltlichen Monarchen entspricht. Dieses im Gemälde konsequent herausgestellte Gegensatzpaar wird dort zu einer Symbiose verschmolzen, wo der Aspekt der Kunstkennerenschaft zur Sprache kommt. Der Papst als Hüter bedeutender Exponate und Besitzer des ersten Museums für antike Skulptur wird mit Gustav III. von Schweden konfrontiert, gleichfalls ein Förderer der Kunst und des Humanismus. Letzterer stellt in der ausholenden Geste des Arms zugleich eine seitenverkehrte Kopie des „Apoll vom Belvedere“ dar. Gagneraux bedient sich stilistisch einem klassizistischen Formenkanon, um letztlich die Tradition des Galeriebildes weiterzuführen, dessen primäre Intention einer Hommage an die Künste er mit der historischen Begebenheit des Besuchs einer hochrangigen Persönlichkeit in einer der wichtigsten Sammlungen der Zeit verknüpft. Das Gemälde vermag auf ideale Weise zu demonstrieren, wie Kunst und die Aristokratie sich in ihrem Status gegenseitig befruchten. Dies wird an späterer

²²¹ Vgl. French Paintings II 1994, S. 155. Der „Sophokles“ verweist im Übrigen auch auf den „Ödipus“, ein durch Gustav III. bei Gagneraux erworbenes Gemälde.

²²² French Paintings II 1994, S. 155, Anmerkung 9, vermutet in der mittleren Figur die „Juno Barberini“ und in der rechts stehenden eine weitere Thalia, ein überaus spekulativer Versuch der Identifizierung.

²²³ Vgl. French Paintings II 1994, S. 155.

Stelle beim Besuch der Ausstellungen der „Royal Academy“ durch den englischen König nochmals virulent.

3.5 Giovanni Paolo Pannini

Die Sammlungsgeschichte nahm von Italien aus ihren Anfang²²⁴. In den wohlhabenden Häusern der oberitalienischen Fürstenhöfe von Mantua, Ferrara und Modena entstanden die „Studioli“, Studierzimmer, deren Ausstattung in Gestalt eines sorgfältig konzipierten mythologisch-kosmologischen Zyklus von Wandmalereien eine am Beginn stehende Tradition eines separaten, vollständig der intellektuellen Muße dienenden Raumes innerhalb des Herrscherpalastes entfaltete, die ihre bedeutendste Ausprägung zweifellos im Studiolo Francesco I. de' Medici in Florenz fand. Die im Wesentlichen auf kleinformatige Artefakte, Naturalien und Bücher ausgelegte Sammlung wurde in kostbaren und höchst aufwendig gearbeiteten Wandschränken aufgenommen, die ihrerseits malerisch dergestalt dekoriert waren, dass durch sie auf den jeweiligen Inhalt verwiesen wurde. Die in ihrem geistigen Anspruch auf das humanistisch geprägte Bildungsideal der Renaissance, vor allem aber des Manierismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts rekurrierende Sammlungspolitik etablierte die italienische Tradition des Kunstkabinetts, welche im Gegensatz zu den im Antwerpener Galeriebild zu beobachtenden nordalpinen Pendant enger an die mächtigen Fürstenhöfe verknüpft war und weniger an eine wohlhabende und geistig versierte bürgerliche Oberschicht. Selbstverständlich differierten auch die Inhalte der Sammlungen: während in den Niederlanden vorzugsweise zeitgenössische einheimische Werke Eingang in die Kunstkammern fanden, dominierte in Italien ein nach wie vor an religiösen Sujets orientiertes Kunstinteresse, welches sich in einer gänzlich anderen Auftragspolitik für die Künstler äußerte, die vorzugsweise im kirchlichen Kontext ihre malerischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen hatten. Aus dieser unterschiedlichen historisch-kulturellen Basis heraus lässt sich der Umstand erklären, weshalb das Genre des Galeriebildes südlich der Alpen bis weit in das 18. Jahrhundert hinein kein Bildthema war.

Infolge eines fortschreitenden Verfalls der künstlerischen Vormachtstellung Italiens nach dem Ausgang des Hochbarocks und einer deutlich reduzierten Dominanz päpstlicher Intervention trat auch im südalpinen Bereich eine neue Auftraggeberschicht auf, welche bislang unberücksichtigte Sujets in der Malerei als bildwürdig entdeckte und damit die vorrangige

²²⁴ In diesem Zusammenhang sei die Entstehung der Galerie als Sammlungsort erwähnt, deren Bauform als geschlossener Arkadengang bzw. als durchfensterte Loggia ihre Ursprünge in Frankreich besitzt, deren Aufgabe jedoch italienische Wurzeln hat. Als wichtigste Publikation zu dieser Thematik dient Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970.

religiöse Historienmalerei endgültig erweiterte. Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) stellt eine bedeutende Position innerhalb der Künstlergeneration um 1750 in Rom dar. Pannini stammte aus Piacenza²²⁵, übersiedelte aber schon bald nach Rom und wurde dort zwischen 1711 und 1718 Schüler von Benedetto Luti, unter dem er einen an Maratta orientierten Klassizismus entwickelte, welcher ihn zeit seines Lebens begleiten sollte²²⁶. Am 29. November 1719 lieferte er bei der „Accademia di San Luca“ sein Aufnahmestück ab, womit er Eingang in die römische Malervereinigung fand. Durch seine von hohem Sachverstand geprägten Gutachten über die neu zu errichtende Fassade des Laterans wurde Pannini im Jahre 1732 durch den Direktor der französischen Akademie, Nicolas Vleughels, eine Architekturklasse zugebilligt. Das Fachwissen²²⁷ sollte ihm bei seinen Veduten von großem Nutzen sein.

Die besondere Rolle Panninis für die römische Malerei der Jahrhundertmitte verdankt sich dem Umstand, dass er frühzeitig den Kontakt zu den auf der Grand Tour befindlichen englischen Reisenden knüpfte und - ähnlich wie Pompeo Batoni²²⁸ - in ihnen potente Auftraggeber sah²²⁹. Während sich Batoni auf das Gebiet der Porträtmalerei spezialisierte, machte sich Pannini vor allem durch seine an genauer Beobachtung geschulten Ansichten von Szenen des römischen Stadtlebens einen Namen²³⁰. Als berühmt gilt das Gemälde mit dem Prospekt der Piazza Navona und dem dort abgehaltenen Feuerwerk zu Ehren des Geburtstages des französischen Thronfolgers, gemalt 1729. Pannini offenbarte in solchen Darstellungen sein herausragendes Gespür für die präzise Wiedergabe des im Verfall begriffenen urbanen Raumes. Sein auf wenige Farbtöne konzentriertes Kolorit hat dabei kaum Gemeinsamkeiten mit den etwas früher anzusetzenden Veduten eines Francesco

²²⁵ Dort verbrachte Pannini die ersten Lehrjahre vermutlich beim Bühnenbildner Francesco Galli-Bibiena und entwickelte Fähigkeiten der perspektivischen Architekturmalerei, was ihm später beim Auftrag für Silvio Valenti Gonzaga von großem Nutzen geworden ist.

²²⁶ Biographische Angaben zu Pannini sind der Literatur Michael Kienes entnommen. M. Kiene, Giovanni Paolo Panninis Expertisen für Marchese Capponi und sein Galeriebild für Kardinal Valenti Gonzaga, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 26, 1990, S. 259.

²²⁷ M. Kiene 1990, S. 267, berichtet über die von Pannini angefertigten Expertisen zum Lateran, in denen er Probleme der Konstruktion, der Baukosten und des Dekors erörterte anhand der eingereichten Modelle und Zeichnungen.

²²⁸ Pompeo Batoni (1708-1787), durch Anregungen der Bologneser Malerschule geprägt, schuf religiöse und mythologische Gemälde, erfüllt von barockem Pathos, entdeckte in Rom ab 1728 die Porträtmalerei als lukratives Geschäft. Neben Mengs wurde Batoni zum bedeutendsten Porträtmaler seiner Zeit, vor allem dank der Tätigkeit für englische Auftraggeber, die in idealisierter Form und mit aufwendiger Ausstattung dargestellt wurden. Siehe H. Keller 1971, S. 352, zu einer knappen Biographie Batonis.

²²⁹ Auf diese Weise entwickelte sich in Rom um die Jahrhundertmitte ein florierender Kunsthandel, der auf das Souvernirgeschäft fußte.

²³⁰ Die Rolle Panninis als Vedutenmaler und seine Würdigung durch die Zeitgenossen wird eingehend erörtert in Pannini, 41e Exposition-dossier du Département des Peintures, Hrsg. Michael Kiene (Paris, Louvre, 15.10.1992 - 15.2.1993; Piacenza, Museo Civico, 15.3. - 15.5.1993; Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 15.6. - 15.8.1993), Paris 1992, S. 17-22 und 29-59.

Guardi oder Canaletto, wie sie das Bild Venedigs festhielten und von englischen Bildungsreisen gleichsam eine besondere Wertschätzung genossen. Die leuchtende, kraftvolle Farbpalette der venezianischen Vedutenmaler findet in dem thematisch entsprechenden Œuvre des Giovanni Paolo Pannini keinen Eingang.

Eine weitere Besonderheit im Schaffen Panninis stellt das Capriccio²³¹ dar im Sinne der innerhalb eines Gemäldes dargestellten Agglomeration räumlich weit voneinander getrennter Bauwerke. Dieses Schema, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischend und in Venedig gänzlich unbekannt, sicherte Pannini den großen Vorzug, für seine fremdländischen Auftraggeber die wichtigsten Zeugnisse der kulturellen Vormachtstellung Roms aus der Antike in Gestalt der teilweise ruinös verfallenden Bauwerke nebeneinander zu präsentieren²³². Hierin offenbart sich die besondere Eigenheit des Malers, die kurze Zeit später auch der aus Frankreich nach Rom übersiedelte Hubert Robert übernehmen sollte, in dessen Œuvre sich zahlreiche Analogien zu Pannini verfolgen lassen und von denen man in einigen Werken auch Ergebnisse gemeinschaftlicher Arbeit vermutet.

Ähnlich wie bei Pompeo Batoni ist Panninis Œuvre gänzlich darauf angelegt, Gemälde des Andenkens für die wohlhabende Schicht von Bildungsreisenden anzufertigen²³³. War Batoni dabei ausschließlich als Porträtist sehr gefragt, gelang es Pannini, durch seine in dämmeriges Licht getauchten und von matter Farbigkeit gekennzeichneten Veduten im Sinne der in Mode gekommenen Empfindsamkeit ein romantisch-verklärendes Bild Roms zu etablieren, welches im Capriccio jene Gebäude aufzeigt, die den Zweck der Reisenden motivierten. An dieser Schnittstelle zwischen ruhmreicher kultureller Vergangenheit und sich neu konstituierender, vom Wesen des die Antike wieder zunehmend in den Mittelpunkt des Interesses rückenden Klassizismus geprägter intellektueller Geisteshaltung positionierte sich auch der Status der Kunstsammlung in Italien wieder stärker, was zu drei bedeutenden Bildschöpfungen Panninis führen sollte, die sich dem Genre der „Gemalten Galerie“ zuordnen lassen.

3.5.1 „Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“

Das bedeutendste Studiolo eines oberitalienischen Fürsten befand sich in Mantua im Palazzo del Té, wo das Geschlecht der Gonzaga residierte. Kennzeichnend für die frühe

²³¹ Keller spricht von der „Idealvedute“, deren Anknüpfung an die im 18. Jahrhundert verbreitete Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit den für Italien typischen Weg der Kompromisse mit den Auftraggebern darstellt. H. Keller 1971, S. 342.

²³² Der Begriff „Ruinenvedute“ ließe sich hier anführen. Ihr Erfinder wird in Marco Ricci gesehen. H. Keller 1971, S. 356.

²³³ In diesem Zusammenhang könnte man den Begriff „Erinnerungsstück“ oder auch „Souvenir“ anbringen, wie von M. Kiene 1990, S. 259, gebraucht.

Ausprägung eines Kunstkabinetts im südalpinen Stil war die Ausstattung durch herausragende Künstler der Zeit, insbesondere Andrea Mantegna, dessen Verbindung zum Hof von Mantua wichtige Werke hervorbrachte, vor allem die „Camera degli Sposi“. Ein Abkömmling dieser Familie, Silvio Valenti²³⁴, lebte im 18. Jahrhundert in Rom in einem barocken Stadtpalast und bekleidete die Funktion eines päpstlichen Kardinals und Kunstbeauftragten, zu dem ihn Papst Clemens XII. am 9. Dezember 1738 ernannte. Zuvor hatte Gonzaga wertvolle Erfahrungen in seiner Tätigkeit als Nuntius gesammelt, zunächst von 1732 bis 1736 in Brüssel, dann in den folgenden drei Jahren in Madrid. Diese Positionen ermöglichten ihm Kontakte zu den berühmtesten Malern und Kunstkennern seiner Zeit, führten zugleich aber auch zu unerhörtem Reichtum, ohne den der Erwerb seiner unvergleichlich umfänglichen Sammlung an Gemälden und Skulpturen italienischer Künstler zwischen Hochrenaissance und Spätbarock nicht denkbar gewesen wäre²³⁵.

Für den noch jungen Giovanni Paolo Pannini, der durch seine Romansichten, aber auch in seiner Tätigkeit als Gutachter für Marchese Alessandro Capponi²³⁶, eine gewisse Reputation in der Ewigen Stadt erworben hatte, bedeutete die Bekanntschaft zu Silvio Valenti Gonzaga einen Glücksfall. Der Kardinal wurde zu seinem wichtigsten Mäzen und ließ ihn Aufträge ausführen, die später zu seinen bekanntesten Werken zählen sollten. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden einige Ansichten des Inneren von St. Peter als eine Art Architekturporträt mit der Darstellung der kolossalen Pfeiler im Mittelschiff und dem weit in die Tiefe führenden Blick, der in Berninis Kathedra Petri gipfelt. Die im Kirchenschiff versammelten Besucher wurden durch Pannini in wenigen raschen Pinselstrichen nur angedeutet. Im Vergleich zu den wuchtigen Dimensionen des von Carlo Maderno zu Beginn des 17. Jahrhunderts konzipierten Langhauses wirken die Figuren verloren. Ihre Aufgabe besteht vor allem darin, die Innenansicht von St. Peter zu einer alltäglich denkbaren Szene zu gestalten ohne Hinweis auf ein besonderes historisches Ereignis, so dass ein Gemälde von universeller Aussage entstand, die allen Werken Panninis anhaftet. Eine ähnliche Situation schafft der Künstler auch mit seiner Darstellung des Inneren des Pantheons, bei der gleichsam die präzise architektonische Wiedergabe gegenüber den

²³⁴ Zu den biographischen Kenntnissen über Gonzaga siehe M. Kiene 1990, S. 277f.

²³⁵ In einem Katalog, der sich in Mantua erhalten hat, ist die stattliche Zahl von 827 Gemälden erwähnt, die sich durch Qualität und eine große Vielfalt auszeichneten. Die Sammlung wurde nach dem Tod des Kardinals durch Verkäufe, u.a. in Amsterdam, in alle Welt verstreut. Darunter fanden sich französische Gemälde von Poussin, Lorrain, Mignard, Watteau, Natoire und Vernet. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 127.

²³⁶ M. Kiene 1990, S. 259f. In der Bibliothek des Vatikans befindet sich der Nachlass des Marchese (1683-1746) mit seinen Handschriften, darunter auch 25 nach Malerschulen geordnete Expertisen von Pannini, welcher etwa 40 Gemälde schätzte, die Capponi für seine Sammlung zu erwerben suchte. Dies mag das intellektuelle und archäologischen Entdeckungen zugewandte Milieu veranschaulichen, in dem sich der Künstler zeitlebens bewegte.

schematisch gehaltenen Figuren im Vordergrund steht. Gemälde dieser Art weichen von den eingangs geschilderten Capriccios dergestalt ab, dass sie sich dem Thema des real interpretierten Interieurs bedienen, wie es von einer nicht weiter zu identifizierenden Schar von Besuchern bevölkert wird. Damit stehen diese Bilder in einem sehr engen Verhältnis zu dem im Folgenden eingehender zu untersuchenden Galeriebild Panninis als Auftrag für den Kardinal.

Im Jahre 1749 trat Silvio Valenti Gonzaga an Giovanni Paolo Pannini mit der Bitte heran, seine bedeutende Kunstsammlung²³⁷, welche im weitläufigen Palast des Kardinals untergebracht war, malerisch festzuhalten. Erstmals seit fast einem Jahrhundert, als David Teniers d.J. im Auftrag von Erzherzog Leopold Wilhelm in Brüssel zahlreiche Ansichten dessen qualitätvoller Kollektion in Galeriebildern dargestellt hatte, lässt sich nun wieder die Schöpfung eines Gemäldes dieser Gattung als genuines Auftragswerk konstatieren, so dass Panninis „Galerie des Silvio Valenti Gonzaga“ (198,5 x 267,5 cm)²³⁸, heute im Wadsworth Atheneum in Hartford/Connecticut aufbewahrt (Abb. 36), eine herausgehobene Stellung innerhalb dieser Untersuchung einnehmen muss. Bislang hat es die Forschung versäumt, einer möglichen Kenntnis des Kardinals von den Werken David Teniers' nachzugehen. Sichere Anhaltspunkte im Sinne von eindeutig diesen Umstand bekräftigenden Quellen lassen sich nicht ausmachen, auch befand sich kein einziges Gemälde des Antwerpener Meisters in Gonzagas Besitz, worüber das sorgfältig angelegte Inventar von dessen Sammlung Aufschluss geben kann. Allerdings wäre es durchaus denkbar, dass Silvio Valenti als Mitglied eines der wichtigsten Herrschergeschlechter Italiens einen regen Austausch zu weiteren europäischen Fürstenhöfen unterhielt und möglicherweise durch die Verbindung zum Großherzog der Toskana auch den Kontakt zu den Habsburgern knüpfen konnte, in deren Besitz sich nicht nur die Sammlung Leopold Wilhelms befunden hat, sondern ebenso der Großteil der von Teniers angefertigten Ansichten der Galerie²³⁹. Auf diese Weise könnten dem Kardinal zumindest mündlich die Existenz solcher Gemälde tradiert worden sein, so dass in ihm der Beschluss reifte, eine vergleichbare Ansicht seiner Sammlung anfertigen zu lassen. Diese über den Gehalt einer Hypothese freilich nicht hinausgehende Vermutung bietet eine freie Erklärung des Auftauchens des für Italien bis-

²³⁷ Gonzagas Sammlung umfasste zahlreiche Werke niederländischer Künstler, die im 18. Jahrhundert in Rom offensichtlich besonders geschätzt wurden. So geben auch die Inventare des erwähnten Marchese Capponi oder der Galerien Doria Pamphili und Corsini Aufschluss über das Vorhandensein holländischer Meister in römischen Sammlungen. Zu diesem Aspekt siehe M. Kiene 1990, S. 262f., wo als Begründung der Aufenthalt dieser Künstler in Rom herangezogen wird.

²³⁸ Vom Künstler mit dessen Initialen, der Ortsangabe Rom sowie dem Datum 1749 versehen.

²³⁹ Kat. Ausst. Pannini 1992, S. 77, erwähnt, dass sich zwei Gemälde Frans Franckens d.J. mit der Thematik der gemalten Galerie in Rom befunden haben, konkretisiert dies aber nicht weiter. Zudem muss der Umstand berücksichtigt werden, dass Silvio Valenti Gonzaga als päpstlicher Nuntius in Brüssel weilte und dort die Werke Teniers' gesehen haben könnte.

lang ungewöhnlichen Genres und lässt sich vor allem deshalb anführen, da sich keines der Galeriebilder früherer Zeit auf italienischem Boden befunden hat.

Einen unmittelbaren Bezug zu einem möglichen Vorbild fügte Scarpa Sonino an²⁴⁰. Sie erkannte die große Wertschätzung, die der Kardinal dem in Rom lebenden französischen Maler Pierre Subleyras entgegenbrachte, dessen Meisterschaft bei religiösen Sujets einem Kirchenvertreter gewiss gut bekannt gewesen sein dürfte. Zudem erging der Auftrag des Galeriebildes an Pannini zu einer Zeit, da Subleyras in der „Accademia di Francia“ sein „Atelier des Künstlers“ als persönliches Vermächtnis konzipierte. Es sollte mit einiger Sicherheit angenommen werden, dass Silvio Valenti Gonzaga diese beeindruckende Bildschöpfung von Subleyras vor Ort gesehen hatte und daraus die Möglichkeit eines Sammlungsbildes ableitete, bei dem die vorhandenen Gemälde in einer mosaikhaften Anordnung die Wände des darzustellenden Raumes zieren. Diese durch Subleyras vorgegebene Art der Präsentation eines bebilderten Interieurs könnte die Beweggründe für den Auftrag des Kardinals maßgeblich beeinflusst haben, wenngleich sich dies aufgrund fehlender Quellen nur hypothetisch formulieren lässt.

Zwingender dagegen ist die Wahl auf Pannini als Schöpfer des Galeriebildes. Anhand seiner in zahlreichen Variationen in Rom greifbaren Ansichten der von Dekadenz befallenen Stadt dürfte Kardinal Gonzaga die Meisterschaft des Künstlers bei der Umsetzung architektonischer Szenen kennen und schätzen gelernt haben. Rund 220 Gemälde seiner Sammlung, vor allem Kopien von Raffael, Tizian, Barocci und Baciccia, aber insbesondere eigene Werke reproduzierte Pannini unter Zuhilfenahme der Mitarbeit seines Künstlerkollegen Hubert Robert. Das Interieurbild stellte Pannini allerdings vor die Aufgabe, die sich weit in die Tiefe erstreckenden Räumlichkeiten mit Personen zu beleben, um reale Situationen mit Besuchern nachzustellen. Die Bildkonzeption seiner „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ verrät die monumentale Auffassung römischer Barockarchitektur, wie sie im sonstigen Œuvre Panninis ausschließlich in Sakralbauten artikuliert wurde²⁴¹. Die räumliche Disposition des profanen Palazzo des Kardinals erinnert nicht zufällig an die Konzeption eines sich in die Tiefe erstreckenden Langhauses einer Basilika, macht aber zugleich auch die für die Folgezeit so charakteristische Gestaltung eines für die Aufnahme der Kunstsammlung bestimmten Abschnittes innerhalb des Palastes deutlich, nämlich die tonnengewölbte, langgezogene Architektur einer Galerie, die ihre Beleuchtung mittels großer Fensteröffnungen in einer der Längswände erhält sowie

²⁴⁰ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 128.

²⁴¹ Die Suche nach der geeigneten Raumdisposition war für Pannini wohl ein quälender Prozess, der seinen Ausdruck in zwei erhaltenen Skizzen findet (im Escorial sowie im Musée des Beaux-Arts in Marseille). Letztere zeigt den Künstler in informellem Habitus vor einer Kopie von Raffaels „Madonna della sedia“. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 128.

von kleineren, höher angebrachten Lünetten oder Okuli²⁴². Es handelt sich um die typische Disposition der manieristischen und barocken Sammlungsgalerie, wie sie bereits im Gemälde „Das Studio des Apelles“ von Willem van Haecht anklang und von Hubert Robert bei seinen Ansichten der „Grande Galérie“ des Louvre zum dominierenden Bildsujet werden sollte.

Ob sich Pannini in seinem Gemälde an die reale Umsetzung der Villa des Kardinals an der Porta Pia hielt oder vielmehr eine phantasievolle Komposition schuf, wie Scarpa Sonino behauptet²⁴³, sei dahingestellt. Früher betitelte man das Werk oft als eine Darstellung der „Galleria Colonna“, dem 1665-1678 errichteten großartigsten Galeriebau in Rom²⁴⁴. Der langgestreckte, tonnengewölbte Saal, zu beiden Seiten durch Vorräume erschlossen, die Übergänge durch eingezogene Trennwände und mächtige Säulenstellungen artikuliert, besitzt offenkundig Parallelen zu jener Galerie. Möglicherweise diente sie Pannini als inspirierendes Vorbild, welches der Künstler durch das Triumphbogenmotiv anstelle des Architravs abwandelte und damit zu einer idealtypischen Palastarchitektur formte, die Silvio Valenti Gonzaga als Rahmen für seine Sammlung gewünscht hat.

Pannini war dazu angehalten, einen Ausschnitt in seinem Gemälde zu präsentieren, da unmöglich die über 800 Gemälde der Sammlung in einer Komposition Platz gefunden hätten. Zahlreiche Malerschulen wurden dabei zu einem großen Teil ausgelassen, nämlich die niederländischen und flämischen Meister sowie die Werke französischer Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts mit Ausnahme von Pierre Subleyras. Die Konzentration erfolgte damit überwiegend auf die italienischen Schulen. Gemälde, die als weniger bedeutsam erachtet wurden, konnten aufgrund der umfangreichen Sammlung Gonzagas weggelassen werden.

Pannini konzipierte seine Bildlösung als offenen, lichtdurchfluteten und mit reichem Figureschmuck sowie Stuckaturen versehenen Saal, der sich bis zum Mittelgrund erstreckt und sich von dort in einer schmalen, langgezogenen Galerie in den Bildhintergrund fortsetzt. Die schwere Vorhangdraperie, die zur Seite geschoben wurde, um dem Betrachter

²⁴² W. Prinz 1970, S. 15-56, benennt die typologische Entwicklungsgeschichte der Galerie und erwähnt die frühen französischen Beispiele aus Fontainebleau und Versailles sowie die erste italienische Galerie im Palazzo Capodiferro-Spada in Rom. Diese Vorbilder wirkten auf sämtliche folgenden Bauten dieser Art, folglich auch auf die von Pannini dargestellten im Palast des Silvio Valenti Gonzaga. Als unmittelbare Inspirationsquelle dürfte die von Guglielmo Gonzaga in der Reggia von Mantua umgebaute „Loggia dei Mesi“ fungiert haben, eine Statuen vorbehaltene Galerie. Auch die „Galleria degli Antichi“ in Sabbioneta wirkte stilbildend.

²⁴³ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 128. H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 131, Anmerkung 33, sprechen von einer idealen Galeriearchitektur.

²⁴⁴ M. Kiene 1990, S. 285ff., erkannte die Parallele zwischen der im Gemälde realisierten Architektur und der „Galleria Colonna“. Bedenkt man, dass letztere in Rom eine gewisse Vorbildhaftigkeit in Bezug auf einen solchen Architekturtypus besaß, so erscheint seine Argumentation plausibel.

Einblick in das räumliche Ambiente zu gewähren, kennzeichnet keinen realen Ausstellungsraum, sondern eine barocke Theaterbühne. Es ist ein idealer Raum, der die Grenzen von Fiktion und Realität verwischt, ein Ort des Betrachtens von hochrangigen Kunstwerken im Sinne eines „Musée imaginaire“²⁴⁵, einer Zusammenstellung von Exponaten vergangener und gegenwärtiger Epochen. Die Draperie wird zu einem Charakteristikum des Galeriebildes am Ausgang des Barock, lässt sich jedoch vornehmlich bei Pannini beobachten. Sie bekräftigt den ephemeren Charakter der Szene, der Raum für Variationen lässt.

Das Hauptgeschehen konzentriert sich im Vordergrund, den der Betrachter in Aufsicht wahrnimmt. Pannini füllte die weite Fläche zunächst dadurch, dass er unterschiedlichste Objekte in einem stillebenhaften Arrangement auf den Fußboden verstreute, darunter gemusterte Stoffbahnen, Herbarien und zahlreiche Mappenwerke wissenschaftlichen Inhalts²⁴⁶. Von einem Bücherstapel links im Bild gleiten druckgraphische Blätter herab, darunter ein Selbstporträt Tizians sowie Arbeiten des Agostino Carracci. Die Abwesenheit von Statuen erscheint überraschend. Bis auf zwei römische Köpfe vor der linken Wand und einer toskanischen Bronze rechts fehlen sie gänzlich.

Den übrigen Saal füllt Pannini mit der für ihn üblichen Staffage in Gestalt kleinformatiger Figuren, unter denen neben dem Auftraggeber und Besitzer der prachtvollen Sammlung, Silvio Valenti Gonzaga, im Kardinalgewand und mit Allongeperücke, auch der Künstler hervortritt, erkennbar an Pinsel und Palette als Zeichen seiner gehobenen Stellung, welche ihm die Rolle als Schöpfer des Gemäldes einbrachte²⁴⁷. Ein solches Nebeneinander von Kunstsammler und Maler im Kontext einer sorgsam arrangierten Atmosphäre mit weiteren Besuchern der Galerie zum Zwecke geistiger Erbauung und zum Studium der ausgestellten Werke stellt eine gängige Komponente des Galeriebildes dar. Bereits Willem van Haecht hat sein Porträt in die Darstellung des „Kabinetts des Cornelis van der Geest“ eingefügt, und insbesondere David Teniers d.J. präsentierte sich in einigen seiner Gemälde an der Seite des Erzherzogs Leopold Wilhelm, als dessen Konservator er eine bedeutende Position innehatte. Es liegt daher nahe, in Panninis Auftragswerk für Kardinal Gonzaga ein Festhalten an einer lange zuvor etablierten ikonographischen Tradition zu konstatieren. Auf diese Weise tritt zugleich die enge Beziehung zwischen Patron

²⁴⁵ Der theoretische Begriff stammt von Malraux und lässt sich streng genommen für Panninis Galeriebild nicht anwenden, da in diesem nur tatsächliche Werke der Sammlung von Gonzaga eingefügt sind. Dennoch eignet er sich vorzüglich zur Umschreibung der Bühnenmetaphorik.

²⁴⁶ Pannini verweist hiermit auf die botanischen Interessen des Kardinals und seine Sammlungen im Garten der Villa an der Porta Pia. M. Kiene 1990, S. 280.

²⁴⁷ Pannini stellt sich nicht als agierender Meister dar, der den Auftrag seines Mäzens ausführt, sondern als gleichberechtigter Gesprächspartner, als ein Connoisseur, dessen Ansichten über Kunst und dessen Urteil der Kardinal zu schätzen wusste.

und Maler ins Bild, bei der beide Personen einen gleichwertigen Part einnehmen innerhalb des an Objekten überbordenden Ambientes des Kunstkabinetts. Es könnte dies ein weiterer Beleg für die zuvor geäußerte Überlegung sein, dass Gonzaga dank mündlicher Überlieferung ähnliche Bildkonstellationen aus den Niederlanden bekannt gewesen sein dürften. Pannini fungiert im Gemälde als führender Maler seiner Zeit, dessen intellektuelle Fähigkeiten als Berater seines Auftraggebers ihn zu einer gleichrangigen Persönlichkeit im Bild machen²⁴⁸.

Im Vordergrund sind einige Männer damit beschäftigt, über die Planung der Villa Gonzagas zu beraten, welche die Sammlung aufnehmen sollte. Auf dem Tisch wird soeben ein Grundriss begutachtet, der zu der ab 1748 errichteten Villa Paolina gehört. Am linken Rand stehen zwei Patres, identifiziert als französische Mitglieder des Minimienordens, Jacquier und Leseur, sowie ein Vortragender, bei dem es sich um den Universitätsgelehrten Boscovich handelt²⁴⁹. Links hinter ihm erscheint ein Kunstkenner, der mit einem Stich zu den Kunstwerken auf dem Wandabschnitt hinter ihm tritt. Rechts hinter ihm kniet an einem Schemel ein Mann mit einem Porträt Leonardos in den Händen. Komplettiert wird der Personenkreis im Bild von zwei Figuren, die jeweils zu beiden Seiten des Triumphbogens erscheinen. Die linke Person bringt soeben einige Folianten herbei, während die rechte welche fortträgt. Die Kenntnis der Kunst mittels der Lektüre von Büchern ist ein wesentliches Element der Sammlung Valenti Gonzagas. Der Bildungsaspekt, wie er hier anschaulich evoziert wird, kommt auch in der Zweiergruppe an der Basis der linken Triumphbogensäule zum Tragen, bestehend aus einem Lehrenden und einem Jungen, der mittels eines auf einem Schemel liegenden Buches unterrichtet wird. Identifiziert wird der Knabe mit dem Neffen des Kardinals, Luigi Valenti Gonzaga²⁵⁰. Pannini fügte eine große Bandbreite von Figuren in das Gemälde ein, vom Kind zum Greis, und einen Querschnitt vieler Berufsschichten, von denen der Künstler und der Architekt beispielhaft genannt seien. Gonzagas Ziel war es, mit seiner Galerie eine Bildungsinstitution zu schaffen, die allen Bürgern offen stand. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zu den flämischen Galeriebildern, in denen die Kunstkenner in großer Einheitlichkeit ausschließlich als solche auftraten.

²⁴⁸ In dieser Hinsicht stellt sich die Frage, ob Kienes Überlegung, Pannini habe die Ikonographie des Galeriebildes verändert, zutreffend ist. Offensichtlich erscheint vielmehr eine Parallele zum Status von David Teniers, der als Kurator der Sammlung von Leopold Wilhelm in Brüssel gleichfalls beratende Funktionen innehatte. Beide Künstler, Pannini und Teniers, eint demnach eine essentielle Rolle für ihre jeweiligen Auftraggeber. M. Kiene 1990, S. 282ff.

²⁴⁹ Zur Identifizierung dieser drei Figuren siehe M. Kiene 1990, S. 291. Alle drei bildeten einen Teil des erlesenen Zirkels, der regelmäßig in der Villa Valenti Gonzagas verkehrte zum Zwecke der geistigen Erbauung. Im Übrigen existieren in London Bleistiftskizzen von der Disposition der Figuren, die Panninis Vorgehensweise als sorgsames Ausloten der geeigneten Darstellung dokumentieren.

²⁵⁰ M. Kiene 1990, S. 297.

Eine Kontinuität des Bildsujets lässt sich hingegen für das Arrangement der Gemälde an den Wänden der Galerie ausmachen. Dem Geschmack der Zeit üblich, sieht sich der Betrachter von Panninis Leinwand einer ähnlich dichten Hängung gegenüber, wie sie sämtliche bislang dem Genre des Galeriebildes zuzurechnenden Bilder gekennzeichnet hat. Offensichtlich unterlag die Auffassung bezüglich der Präsentation einer Kunstsammlung in keinsten Weise regionalen oder zeitlich eng begrenzten Eigenheiten, da sowohl in den südlichen Niederlanden im gesamten 17. Jahrhundert als auch in Prag um die Jahrhundertwende sowie in Italien im 18. Jahrhundert die Dichte der Hängung stets die Wände des Kunstkabinetts nahezu vollständig bedeckt und sich Rahmen an Rahmen berühren. In Gonzagas Palast ließ sich diese Tradition offensichtlich ebenfalls verfolgen. Die rückwärtige Wand des vorderen Saales ist auf ihrer gesamten Breite von der Fußleiste bis zum abschließenden Gesims mit Miniaturkopien bekannter Gemälde überladen. Zusätzlich greift Pannini auf ein weiteres, bereits im Antwerpener Galeriebild häufig verwendetes Merkmal zurück, nämlich die Präsentation einzelner besonders herausgehobener Stücke der Sammlung, welche von den Wänden abgenommen und auf Staffeleien platziert wurden, um sie den interessierten Besuchern in Augenhöhe und aus nächster Nähe zu zeigen. Im Zentrum lässt sich eine freie Kopie von Raffaels hochberühmtem Gemälde der „Madonna della sedia“ ausmachen, auf die Pannini soeben einen prüfenden Blick wirft. Bei den reproduzierten Bildern zeigt sich die Meisterschaft des Malers als Kopist. Seine rund 220²⁵¹ im Gemälde eingefügten Miniaturkopien sind jedoch größtenteils nicht zu identifizieren wegen der schemenhaften Ausführung oder ihrer stark verkürzten Ansicht der in die Tiefe geführten Galerie. Es lassen sich jedoch Aussagen zu den Themen der Bilder machen und zu ihrer Präsenz. So nehmen religiöse Sujets rund die Hälfte aller Werke ein, gefolgt von den profanen Themen, die nochmals unterteilt werden können in Porträts und Landschaften. Daraus ließe sich der Schluss ziehen, dass Gonzaga dem Inhalt der Objekte weniger Beachtung schenkte als ihrem Wert. Dieses Sammlerverhalten gründet auf eine weit zurückreichende, bereits in der Antike praktizierten Tradition²⁵².

Die besondere Brillanz offenbarte Pannini durch sein leuchtendes, kraftvolles Kolorit und eine ausgewogene Lichtführung, welche der Situation im Gemälde eine ruhige Atmosphäre vermittelt²⁵³. Diese lässt sich auch in zwei kleineren Versionen des Themas

²⁵¹ M. Kiene 1990, S. 278, erwähnt merkwürdigerweise 144 Gemälde, obwohl er sich doch auf dasselbe Bild zu beziehen scheint. Völlig unklar ist, wie der Autor auf diese Anzahl kommt.

²⁵² So berichtet Plinius d.Ä. in der *Naturalis Historia* XXXV, 28, von einer derartigen Bewertung. Siehe M. Kiene 1990, S. 279.

²⁵³ Das hohe Maß an Virtuosität wird im Katalog zur Ausstellung „La peinture dans la peinture“, Hrsg. Pierre Georgel/Anne-Marie Lecoq (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 17.12.1982 - 28.2.1983), Paris 1987, S. 177, gerühmt und im Vergleich zu den Vorläufern der Gattung des Galeriebildes im 17. Jahrhundert als überlegen herausgestellt, insbesondere durch die präzise Erfassung der Bilder im Gemälde, welche sogar

erkennen, die sich in Marseille (Abb. 37)²⁵⁴ und im Escorial (Abb. 38)²⁵⁵ befinden. Pannini veränderte darin sowohl einzelne architektonische Details wie die Hermenpilaster der Gewölbezone, als auch die Zusammenstellung der Figurengruppen sowie der barocken Fülle von Objekten im Bildvordergrund, behielt aber im Wesentlichen die Wandgestaltung mit den aufgehängten Gemälden bei. Dazu zählt die Platzierung ohne jegliche erkennbare Systematisierung, etwa nach Schulen oder gemäß einer Chronologie. Vielmehr beschränkt sich die Hängung auf eine symmetrische Anordnung nach Formaten mit dem Triumphbogen als Zentrum, zu dem sich rechts und links die Bilder wie Pendants verhalten.

Als Fazit zur „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ lässt sich anführen, dass Pannini eine bühnenartig inszenierte fiktive Kunstkammer konzipiert hat und diese mit einer Fülle von Personen belebte, die jede für sich in sorgsamem Vorbereitungen studiert wurden und teilweise in mehreren Werken des Künstlers Verwendung fanden. Pannini schilderte die Galerie des Kardinals als Ort der Lehre und geistigen Erbauung. Neuartig im Unterschied zu den bisher betrachteten Exemplaren ist jedoch, dass er im Bild eine Handlung mit Bezug zur realen Gegenwart aufzeigt. Indem nämlich die Konstrukteure damit beschäftigt sind, die Villa zu planen, die einmal der Aufnahme der Sammlung dienen wird, verlässt das Galeriebild die bislang dominierende Intention einer Aussage zum Status der Kunst. Es wird zur Darstellung eines Handlungsraumes von hoher Aktualität, in dem der wissenschaftliche Umgang mit der Kunst als intellektueller Prozess zum Tragen kommt.

3.5.2 Fiktion in „Roma Antica“ und „Roma Moderna“

Wenige Jahre nach dem vielleicht beeindruckendsten Beispiel eines Galeriebildes in der Nachfolge der flämischen Variationen dieser Gattung, der „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“, sah sich Giovanni Paolo Pannini erneut mit einer vergleichbar anspruchsvollen Aufgabe konfrontiert, welche zu den heutzutage wohl prominentesten Werken seines umfangreichen Œuvres führten. Steinville, der Herzog von Choiseul, war der Auftraggeber. Für die beiden auf 1757 datierten Gemälde dürfte Pannini seinen französischen Malerkollegen Hubert Robert herangezogen haben, welcher vom Herzog als junger Pro-

die Handschrift des jeweiligen Künstlers erkennen lassen. Der Katalog schreibt Pannini Qualitäten eines Malers von barocken Deckenfresken zu in seiner Behandlung von Realität und Fiktion.

²⁵⁴ Das Werk mit den Maßen 48 x 64 cm ist undatiert, könnte aber vielleicht eine das Hartforder Gemälde vorbereitende Skizze darstellen und dürfte auch um 1749 entstanden sein.

²⁵⁵ 48 x 63 cm. Die heute nicht mehr sichtbare Datierung 1761 lässt vermuten, dass es sich um eine - wohl nur teilweise eigenhändige - Replik des Originals handeln dürfte. Zum Versuch einer recht überzeugenden Chronologie der drei Gemälde siehe M. Kiene 1990, S. 280f., sowie jüngst die Anmerkung von Paolo Coen in *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, Hrsg. Raffaella Morselli/Rossella Vodret (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 6.3. - 15.5.2005), Milano 2005, S. 169.

tege mitgebracht worden war, ab 1754 in Rom weilte und in engem Kontakt zu Pannini stand²⁵⁶.

Pannini ging bei diesem höchst anspruchsvollen Unterfangen von der Grundüberlegung aus, zwei formal entsprechende, thematisch jedoch differierende Pendants gleichen Formats anzugehen, zu deren Verwirklichung er sich auf kompositorische Aspekte seiner Darstellung der „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ berief und die Interieursituation in eine analoge Palastarchitektur verortete, welche sich zwar an römische Vorbilder des 17. Jahrhunderts orientierte, in ihrer idealisierten Gestalt jedoch sicherlich als exemplarisch zu deuten ist im Sinne eines Bereiches innerhalb eines Adelssitzes, der ausschließlich der Aufnahme und Präsentation einer beachtlichen Kunstsammlung vorbehalten war und in der Durchdringung einzelner langgestreckter Baukörper die für die Barockarchitektur so charakteristischen axialen Sichtbezüge hervorrief. Pannini konnte auf diese Weise seine Arbeit an den beiden als Pendants angelegten Gemälden wesentlich erleichtern, insbesondere mit Blick auf deren beträchtliche Ausmaße und die minutiös konzipierte Wiedergabe der in den Räumen versammelten Kunstobjekte.

Das erste der beiden Gemälde trägt den Titel „Roma Antica“ und nimmt dadurch bereits das Bildsujet vorweg, nämlich einen Kosmos der bedeutenden kulturellen Zeugnisse der ruhmreichen römischen Vergangenheit. Es lassen sich von diesem Bild mehrere Fassungen nachweisen, die bedeutendste im New Yorker Metropolitan Museum misst 172,1 x 229,9 cm (Abb. 39). Das Gemälde ist von Pannini signiert und auf 1757 datiert. Es handelt sich dabei um die ursprünglich vom Herzog in Auftrag gegebene Version. Eine zweite Fassung (169,5 x 227 cm) ist heute in der Stuttgarter Staatsgalerie aufbewahrt (Abb. 40). Der Grund, weshalb von der imaginären gemalten Galerie mehrere Fassungen existieren, ist in dem großen Erfolg zu sehen, den das Gemälde nach sich zog. So lässt sich noch eine dritte Variante nachweisen, nämlich im Louvre in Paris, bei der Pannini das Format erheblich auf 231 x 303 cm vergrößerte (Abb. 41). Die Anwesenheit des Herzogs im Bild wurde durch die der jeweiligen Auftraggeber ersetzt, ansonsten beschränken sich die Unterschiede der verschiedenen Fassungen im Wesentlichen auf die Figuren und einige an den Wänden befindliche Gemälde. Das Stuttgarter Gemälde dürfte ebenfalls um 1757 entstanden sein, während die Pariser Fassung auf 1759 datiert wird²⁵⁷.

Pannini bediente sich für seinen Auftrag eines vollkommen fiktionalen Konglomerats vielfach eigener malerischer Schöpfungen der zurückliegenden Dekaden, in denen die Bau-

²⁵⁶ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 130. Eine Mitarbeit Roberts ist angesichts der kurzen Entstehungszeit der zahlreichen Fassungen mit großer Sicherheit anzunehmen.

²⁵⁷ Zur Frage der Chronologie innerhalb der Fassungen wie auch zu generellen Datierungsproblemen vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 131.

werke der Antike in Veduten als eine Art Bestandsaufnahme des allmählich verfallenden und zunehmend in Entfremdung geratenen Erbes zeugen, für welches die bildungsbegierigen Reisenden der nordalpinen Regionen Europas, vorzugsweise die Engländer, im Zuge ihrer Grand Tour die weite und beschwerliche Anfahrt in Kauf genommen haben. Durch die Bildform des Capriccios war es möglich, auch verschwundene Gebäude und Monumente sowie solche, die weit voneinander entfernt lagen, in einer Komposition zusammenzufügen. Das Resultat ist eine anthologische Ausstellung einer fiktionalen Sammlung, welche sich auf die Homogenität der verfügbaren Bildsujets beruft und damit dem bislang betrachteten Galeriebild eine neue Komponente hinzufügt.

In „Roma Antica“ verwendete Pannini ähnliche staffageartige Figuren wie in seinem Auftrag für den Kardinal Gonzaga. Er arrangierte sie um die Kopie der „Aldobrandini-Hochzeit“, eine der bedeutendsten römischen Wandmalereien der Antike. Der Mann mit dem Buch in der Hand im Vordergrund dürfte den Auftraggeber, den Herzog von Choiseul, darstellen. Unmittelbar an seiner Seite befindet sich Pannini selbst. In den beiden jüngeren Gestalten könnte man Schüler des Malers vermuten. Sie sind weit in den Vordergrund gerückt und heben sich klar von den Skulpturen ab, welche das antike Rom ausmachen. Darunter befinden sich auf der linken Seite die „Bocca della Verità“ und der „Herkules Farnese“, wie er in Panninis Gemälden immer wieder vorkommt. Weiterhin lassen sich die „Mediceische Vase“, der „Apoll vom Belvedere“ und ganz rechts der „Laokoon“ entdecken. Dieses bildliche Konglomerat der antiken Stadt wird durch die Gemälde an den Wänden ergänzt, im Wesentlichen Schöpfungen Panninis, auf denen sich der Konstantins- und der Titusbogen beobachten lassen, die drei Säulen des Vespasiantempels, der Tempel des Antoninus und der Faustina, der Bogen des Septimus Severus, die Kolonnade des Nervaforums sowie der Sibillentempel von Tivoli. Eine Ansicht zeigt zudem den Innenraum des Pantheons. Derlei Gemälde, die sich der Gattung der Vedutenmalerei zurechnen lassen, vermögen dem Betrachter den gesamten Kosmos der römischen Antike innerhalb einer Komposition anschaulich zu machen.

Es ließe sich die These aufstellen, Pannini habe mit seiner Bildschöpfung „Roma Antica“ ein Museum mit eigenen Arbeiten geschaffen. Allerdings lag dem Auftraggeber dabei wohl nicht in erster Linie daran, das durch 25 Gemälde repräsentierte Œuvre in den weihvollen Rahmen einer prachtvollen Palastarchitektur zu setzen, um es dadurch gewichtiger erscheinen zu lassen, sondern vielmehr dürfte man „Roma Antica“ als einen dem klassizistischen Geist unterworfenen Appell an die intellektuellen Vordenker begreifen, sich wieder stärker der verloren gegangenen antiken Blüte der Stadt zu besinnen und sie als Anregung zu sehen, als Maßstab im Sinne der Inspiration eines neuen, auf das Geistige konzentrierten schöpferischen Prozesses, welcher just in jenen Jahren durch die Anwesenheit Johann Joachim Winckelmanns in Rom postuliert und in der Folgezeit bis in das

19. Jahrhundert hinein umgesetzt wurde²⁵⁸. Diese These wird durch die von roten und grünen Draperien geschaffene morbide Atmosphäre im Gemälde gestützt, durch die eine sehnsuchtsvolle Komponente mit dem Blick auf eine neue Epoche angeregt wird.

In dem formal nahezu identischen, inhaltlich jedoch variierenden Gemälde „Roma Moderna“, welches gleichfalls in mehreren Fassungen existiert, wovon sich diejenige für den Herzog von Choiseul (Abb. 42) im Metropolitan Museum in New York befindet (172,1 x 233 cm), eine zweite (Abb. 43) aus dem Jahre 1757 im Museum of Fine Arts in Boston (167,5 x 244 cm) sowie eine spätere dritte (Abb. 44) von 1759 im Pariser Louvre (231 x 303 cm)²⁵⁹, blickt der Betrachter gleichfalls in die prächtige architektonische Anlage eines römischen Barockpalastes, wie sie sich sowohl in der „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ als auch in „Roma Antica“ präsentiert als die ideale räumliche Szenerie für die Unterbringung einer imaginär zusammengestellten Sammlung zeitgenössischer italienischer Malerei in Form von Ansichten prominenter Bauwerke der Stadt Rom in Veduten, welche erneut Werke von der Hand Panninis darstellen. Ein variierendes Moment bezüglich der Raumsituation bilden die von Säulen mit korinthisierenden Kapitellen getragenen Bögen, welche in einer Abfolge in die Tiefe des Bildhintergrundes führen. Sie tauchen in der „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ auf und charakterisieren somit eine thematische Kontinuität bei Pannini.

Im Unterschied zu dem vorher analysierten Gemälde „Roma Antica“ handelt es sich nunmehr um Objekte der Sakral- und Profanarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts, einer Zeit, aus der gleichsam jener Palast stammt, welcher das fiktive Kunstkabinett aufnimmt. Ergänzt wird die Einrichtung des Interieurs um einige hochberühmte Marmorskulpturen. Neben dem zentral positionierten „Moses“ aus dem Juliusgrab von Michelangelo schließen sich in einer in die Tiefe führenden Abfolge zwei Statuen des bedeutendsten italienischen Barockbildhauers an, Gianlorenzo Bernini. Dessen für den Kardinal Scipione Borghese konzipierten Werke, namentlich der „David“ sowie „Apoll und Daphne“, verkörpern in ihrer in Stein gehauenen narrativen Darstellung dramatischer und von äußerster Bewegung ergriffenen Aktionen nicht nur die brillante Fertigkeit ihres Schöpfers im Umgang mit dem zu bearbeitenden Material sowie die Intention mimetischer Wiedergabe der Realität, sondern markieren ebenso die Überwindung der durch Giambologna zu ihrem Höhepunkt getriebenen Skulptur des Manierismus mit ihren geschraubten Drehungen der „Figura Serpentinata“ und folglich den Beginn einer neuen künstlerischen Epoche, welche in ihren architektonischen Leistungen anhand der verkleinerten Bilder Panninis an

²⁵⁸ Eine ähnliche Interpretation dieser Werke, allerdings mit einem stärkeren Bezug zur Antikenrezeption der römischen Akademien, findet sich in Kat. Ausst. Wettstreit der Künste 2002, S. 431ff.

²⁵⁹ Zu den verschiedenen Fassungen von „Roma Moderna“ vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 133.

den Wänden mit Berninis Statuen eine Koexistenz bilden. Auf einem graphischen Blatt lässt sich zudem die „Kathedra Petri“ aus St. Peter ausmachen. Unmittelbar im Vordergrund platzierte Pannini dagegen den Löwen der Villa Medici, ein Werk des Flaminio Vacca.

Das Gros der Ausstattung umfasst Werke der Malerei von der Hand Panninis, Veduten der großen römischen Plätze vor der Kulisse prachtvoller Paläste und Kirchen. Dazu gehören der Vierströmebrunnen, Sant' Alvisè, Trinità dei Monti, die Fontana di Trevi, Borrominis Kuppel von Sant' Ivo, die Piazza San Pietro, die Fassade von SS. Luca e Martina, der Quirinal sowie Berninis Tritonbrunnen auf der Piazza Barberini, um nur die bedeutendsten Monumente zu nennen. Auf der rechten Seite entdeckt man die Loggia des Palazzo Madama, den Mohrenbrunnen, die Piazza Navona und Santa Maria Maggiore. Hinter der Säule befindet sich ein Basrelief mit der Darstellung von Berninis Konstantin. Dahinter tauchen Ansichten des Kapitols, Sant' Andrea al Quirinale, der Engelsbrücke, Santa Maria del Popolo und des Lateran auf. Im Hintergrund markieren Veduten von San Paolo fuori le mura und des großen Brunnens der Villa d'Este in Tivoli bedeutende urbanistische Bezugspunkte des barocken Rom.

Die unterschiedlichen Fassungen von „Roma Moderna“ weisen variierende Komponenten auf, die vorzugsweise formale Aspekte betreffen, etwa das Kolorit, aber auch die präsentierten Figuren, unter denen sich der jeweilige Auftraggeber des Bildes wiederfinden lässt. War die Bostoner Version ebenfalls noch für den Herzog von Choiseul geschaffen, konzipierte Pannini die in ihrem Format größte Variante aus Paris für Monsignor di Canillac. Zwischen dem Bostoner und dem New Yorker Exemplar bestehen keine wesentlichen Unterschiede. Bei beiden betrachten im Bildvordergrund der Auftraggeber und der Künstler Zeichnungen. Die weiteren Personen lassen sich nicht identifizieren, doch ist wie schon in „Roma Antica“ davon auszugehen, dass es sich um Schüler oder Mitarbeiter Panninis handelt. In einer generalisierten, zeittypischen Architektur präsentiert der Maler das moderne Rom in großen Stadtprospekten, einem enzyklopädischen Führer gleich, auf den die englischen Reisenden während ihres Aufenthaltes in Rom zurückgriffen.

In „Roma Moderna“ lässt sich eine analoge Bildaussage zu dem Pendant „Roma Antica“ konstatieren. In beiden Arbeiten vereint Pannini eigene, zeitgenössische Gemälde in einem gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom weit verbreiteten innenräumlichen Ambiente und fügt diesem einige Personen hinzu, welche sich dort zum Zwecke der kulturellen Bildung versammelt haben. In beiden Fällen verknüpft der Künstler Gegenwartigkeit mit den stummen, lediglich in gemalten Ansichten oder der Skulptur anwesenden Zeugnissen künstlerisch bedeutender Phasen der römischen Geschichte, durch welche ganze Generationen nachfolgender Kunstschaffender beeinflusst wurden. Auch Giovanni Paolo Pannini

darf in diese Traditionslinie eingeordnet werden. Insofern ist es nur konsequent, wenn seine gemalten Visionen von Gemäldesammlungen, in denen thematisch auf die ruhmreiche Vergangenheit Roms geblickt wird, um 1750 erscheinen. Mit der „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ konzipierte er erstmalig eine Darstellung einer real existierenden Sammlung aus künstlerischen Schätzen der vorigen Jahrhunderte. Lag hier die Intention des Bildes noch eindeutig auf dem repräsentativen Anspruch des Kardinals, sich wie Erzherzog Leopold Wilhelm inmitten seiner Kollektion darstellen zu lassen, so entstehen „Roma Antica“ und „Roma Moderna“ vor allem als Verknüpfung der Gattung des Galeriebildes mit den Schöpfungen Panninis, durch welche er den reisenden Engländern Erinnerungsstücke für deren Aufenthalt in Italien liefern konnte. Seine beiden großformatigen Pendants entspringen dabei keineswegs nur dem Sehnsuchtsgedanken einer vergangenen Epoche, sie sind vielmehr als Anregung zu verstehen, sich der ursprünglichen Bedeutung der in Rom noch vorhandenen Kunstschatze zu erinnern und sie der Nachwelt zu bewahren. Die frühklassizistische, von moralischen Aspekten durchdrungene Auffassung Panninis steht nicht zuletzt vor dem Hintergrund des gewachsenen Exportes italienischer Kunstwerke in das europäische Ausland, insbesondere Großbritannien. Pannini bezieht somit eine klare Position als mahnender Künstler, dessen vordergründigstes Ziel in der Aufrechterhaltung und Wiedererlangung kultureller Blüte in Italien besteht.

3.6 Hubert Robert und die „Grande Galérie“ des Louvre

Die Aufgabe des Galeriebildes in Frankreich blieb für viele Jahre in dem singulären Beispiel des „Ladenschild des Gersaint“ Jean-Antoine Watteaus verhaftet, welches, wie gesehen, eine Verkaufsatmosphäre in einer Kunsthandlung schilderte. Watteau griff stilistisch wie thematisch auf Prinzipien des zu seiner Zeit populären Rokoko zurück. Ihn interessierte weniger die präzise Wiedergabe der an den Wänden in dichter Hängung arrangierten Gemälde, sondern vielmehr die Darstellung eines der höfischen Gesellschaft angegliederten Umfeldes in seinem schillernden Glanz üppiger Gewandung und dem charakteristischen pastellartigen, impressionistisch anmutenden Farbauftrag, mit dem neben Watteau insbesondere Boucher und Fragonard das Bild der französischen Kunstgeschichte unter Ludwig XV. maßgeblich geprägt haben.

Mehr als ein halbes Jahrhundert lang lässt sich in der französischen Kunst keine unmittelbare Bezugnahme auf Watteaus „Ladenschild des Gersaint“ beobachten, ein Hinweis darauf, dass mit diesem heute sehr berühmten Gemälde keine Tradition des Genres entwickelt wurde, sondern dass es einzig aus dem engen persönlichen Verhältnis zwischen

Kunsthändler und Künstler resultiert. In der Figur des Hubert Robert (1733-1808)²⁶⁰ schließlich taucht am Ende des Jahrhunderts erstmals eine Position auf, bei der sich die Gattung des Galeriebildes in zahlreichen Exemplaren der Darstellung der bekannten „Grande Galérie“ des Louvre manifestiert. Bedeutsam war in diesem Zusammenhang sicherlich die Italienreise Roberts mit einem längeren Aufenthalt in Rom seit 1754, während dessen der Künstler, in übereinstimmender Aussage der Forschung, als Schüler in die Lehre des Bildhauers René Michel Slodtz an der „Accademia di Francia“ trat und über Steinville, den Herzog von Choiseul, auf Giovanni Paolo Pannini traf und gemeinsam mit diesem im Sinne des Capriccios die ruinösen antiken Stätten in unzähligen Veduten für betuchte Reisende festhielt²⁶¹. Neben stilistischen und inhaltlichen Analogien in den Werken beider Maler muss man davon ausgehen, dass Robert sowohl die Darstellung der „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ als auch die verschiedenen Variationen von „Roma Antica“ und „Roma Moderna“ Panninis kannte, an ihnen gar künstlerisch mitarbeitete und sich dadurch bei seinen Pariser Aufträgen inspirieren lassen konnte als offizieller Künstler jenes ersten dem Publikum öffentlich zugänglichen Museum in Frankreich, welches später als „Musée National du Louvre“ Weltgeltung erlangen sollte²⁶².

Hubert Robert verließ Rom 1765 mit der wertvollen Erkenntnis, dass er nach dem Vorbild seines italienischen Kollegen Pannini als Maler von Stadtprospekten die ideale Möglichkeit gefunden hatte, um seine künstlerischen Ambitionen zu verfolgen. In Paris traf er auf eine Atmosphäre gewaltiger politischer und sozialer Spannungen im Zuge einer zunehmenden Auflehnung der Unterschicht gegen die Machtposition Ludwigs XVI.²⁶³ Der Konflikt, der kurze Zeit darauf in der Französischen Revolution eskalieren sollte, verhalf Hubert Robert ungewollt zu einem herausragenden künstlerischen Stellenwert in Paris fernab der großen klassizistischen Historienmaler, wie sie mit den Namen David, Gros und Guérin verknüpft waren. Robert profitierte insofern vom Aufbruch in ein neues Zeitalter, als sich ihm die Möglichkeit bot, das im Wandel begriffene Stadtbild von Paris zwischen 1770 und 1775 in mehreren Gemälden festzuhalten. Interessanterweise dokumentierte er

²⁶⁰ Die wesentlichen biographischen Stationen Roberts sind bei H. Keller 1971, S. 393, aufgeführt. Vgl. zudem Les dossiers du département des peintures: Le Louvre d'Hubert Robert, Catalogue rédigé par Marie-Catherine Sahut, „Logement et atelier“ par Nicole Garnier, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1979, S. 3f.

²⁶¹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 145.

²⁶² Allgemein erachtet man den Louvre als das erste Museum überhaupt. Seine Öffnung im Jahre 1793 als „Musée Français“ erfolgte jedoch über ein halbes Jahrhundert nach Gründung der Kapitولينischen Museen.

²⁶³ Trotz der Umbruchphase war das Schicksal auf Roberts Seite: im Jahre 1766 wurde er als Architekturmaler in der „Académie de Peinture et de Sculpture“ aufgenommen. Sein in Italien geschulter Stil, der romantisch und dekorativ zugleich war, wurde in Frankreich sehr geschätzt. Vgl. Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 3.

unter anderem den Abriss jener Häuser, die für viele Jahrhunderte den Pont Notre-Dame säumten und wo sich ja auch die Kunsthandlung des Gersaint befunden hatte²⁶⁴. Als Hauptwerk dieser Kategorie lässt sich der „Brand der Oper“ von 1781 auffassen, ein Gemälde, in welchem Robert seine Fähigkeit in der Wiedergabe von Architektur mit einem hohen Grad an spannungsgeladener Atmosphäre kombinierte, wie sie sich in dem von der Glut erhellten Abendhimmel abzeichnet²⁶⁵. Solche Werke gestatten es, Robert als den wichtigsten künstlerischen Chronisten seiner Zeit in Paris zu sehen.

Hubert Robert schuf einen Großteil seines Œuvres seit 1778 in seinem Atelier innerhalb des Louvres, welches ihm zugleich als Wohnraum diente²⁶⁶. Auf diese Weise konnte der Maler an den Ereignissen am Vorabend der Revolution unmittelbar partizipieren, vor allem aber - und das ist im Kontext der Untersuchung des Galeriebildes relevanter - besaß er freien Zugang zu den Räumlichkeiten des Louvre und beteiligte sich in der Rolle des Konservators für Gemälde seit 1784 maßgeblich an den Bestrebungen engagierter Personen, nach der Abschaffung der Monarchie die gewaltigen Kunstsammlungen an diesem Ort zusammenzuführen und sie Schritt für Schritt dem sich konstituierenden Bürgertum zugänglich zu machen²⁶⁷.

Zunächst als mittelalterliche Festung errichtet und seit dem 14. Jahrhundert sukzessive zur königlichen Residenz erhoben und in der Folge ständig erweitert²⁶⁸, erhielt der Louvre unter Katharina de' Medici ab 1595 durch Louis Metezeau und Jacques II. Androuet du Cerceau einen 432 Meter²⁶⁹ langen und von 46 Säulen zu beiden Seiten begleiteten Verbindungstrakt zur neuen Residenz im Tuilerienpalast. Der in seiner endgültigen Form tonnengewölbte Saal erhielt ob seiner immensen Dimensionen die Bezeichnung „Grande

²⁶⁴ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 145.

²⁶⁵ Das destruktive Bild, welches Robert in seinen Gemälden zeichnete, umfasste auch die Zerstörung von Kirchenbauten oder die Darstellung der Ruinen des Hôtel-Dieu nach dem Brand von 1772.

²⁶⁶ Dieses Privileg war nur wenigen Künstlern vorbehalten. Robert verdankte es seiner Funktion als „Garde des Tableaux du Roi“, nicht seinen künstlerischen Fähigkeiten. Eine präzise Darstellung der Wohnungen im Louvre, von denen es etwa dreißig gab, und die sich im selben Flügel wie die „Grande Galerie“ befanden, findet sich in Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 11ff. Auch haben sich davon Zeichnungen Roberts erhalten.

²⁶⁷ Der genaue Zeitraum, in dem Roberts Zuständigkeitsbereich die Sammlungen des Louvre umfasste, wird auf 1784 bis 1792 und 1794 bis 1802 datiert. Die zwischenzeitliche Aussetzung erklärt sich aus dem Umstand, dass Robert wegen einer Straftat mehrere Monate im Gefängnis zubringen musste. In den übrigen Jahren lebte und arbeitete der Künstler jedoch im Louvre, so dass seine Gemälde ein wichtiges historisches Dokument für die teils projektierten, teils auch realisierten Baumaßnahmen im Louvre darstellen. Vgl. Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 6-10.

²⁶⁸ Zur Geschichte des Louvre um 1770 vgl. Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 3. Das Gebäude befand sich in einem desolaten Zustand, wurde aber von der Akademie im Rhythmus von zwei Jahren für ihre im „Cour Carré“ abgehaltenen Ausstellungen genutzt. An späterer Stelle, bei der Behandlung des Ausstellungsbildes, wird darauf näher eingegangen.

²⁶⁹ Heute misst die „Grande Galerie“ lediglich noch 266 Meter.

Galérie“ und entstand in Anlehnung an den Corridoio Vasariano, der in Florenz die Palazzi Pitti und della Signoria miteinander verband²⁷⁰. Als dann im Ausgang des 18. Jahrhunderts Überlegungen reiften, aus dem Louvre das erste offizielle Museum in Frankreich zu konzipieren, damals noch als „Königliches Museum“ bezeichnet, sollte die mittlerweile ruinöse „Grande Galérie“ als sein Herzstück fungieren. Bereits ein halbes Jahrhundert zuvor schlug der Schriftsteller Lafont de Saint-Yenne die Öffnung der Galerie für ein breiteres Publikum vor, und viele Intellektuelle, darunter auch Diderot, schlossen sich dem an²⁷¹. Als rund hundert Werke der königlichen Sammlung 1750 im Palais de Luxembourg zweimal pro Woche für das Publikum zugänglich waren, bedeutete dies einen entscheidenden Schritt in Richtung auf ein öffentliches Museum, welches seit 1775 maßgeblich durch Graf d’Angivillier, den Direktor der Bauaufsichtsbehörde, vorangetrieben wurde²⁷². Unter der Ägide des Architekten Jacques-Germain Soufflot (1713-1780) erfolgten die notwendigen baulichen Maßnahmen. Am 27. Juli 1793 wurde die Errichtung eines zentralen Kunstmuseums vertraglich besiegelt. Am 10. August des Jahres fand die Eröffnung des Musée National im Louvre statt²⁷³. Allerdings wurde das Museum 1796 für drei Jahre wieder geschlossen, um in dieser Zeit notwendige Umstrukturierungen vorzunehmen. Die zuvor übliche ungeordnete Hängung der Exponate in dichter Abfolge wurde nach Malerschulen geordnet, ohne allerdings die in Florenz und Wien übliche Chronologie einzuführen²⁷⁴.

Mit der Darstellung der „Grande Galérie“²⁷⁵ in etlichen, teils deutlich variierten Fassungen fand Robert endgültig zu seiner eigenen künstlerischen Position, die innerhalb der zu betrachtenden Gattung eine höchst bedeutsame ausmacht. Der Großteil der Werke Hubert

²⁷⁰ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 146.

²⁷¹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 146.

²⁷² Vgl. Le Louvre d’Hubert Robert 1979, S. 6f. An dieser Stelle wird auch der nicht unerhebliche Einfluss König Ludwigs XVI. zur Realisierung des höchst ambitionierten Unterfangens erwähnt. Angivillers Plan, Robert aufgrund seiner malerischen Qualitäten in die Planungskommission einzubinden, erfolgte in enger Absprache mit dem König im Jahr 1777. Allerdings dauerte es noch einige Jahre, ehe Robert in seiner neuen Funktion bestätigt werden konnte. Neben seiner Tätigkeit als Kustos, in der er gegenüber dem Ersten Maler, Jean-Baptiste-Marie Pierre, bevorzugt worden war, und die auch die Inventarisierung der in königlichem Besitz befindlichen und in den Residenzen in Paris und Versailles verstreuten Sammlungen sowie eine besonnene Ankaufspolitik erforderte hatte, beauftragte Angivillier den Maler zudem, als Projektleiter der königlichen Gärten initiativ zu werden, dessen erste Aufgabe die Modernisierung des Beckens der Apollongrotte in Versailles umfasste.

²⁷³ Vgl. Verzamelen 1993, S. 240-244 und 283ff. Der kursorisch gehaltene Abschnitt kann die Gründung der Nationalmuseen in anderen europäischen Staaten nicht ansprechen. Es sei jedoch erwähnt, dass die Öffnung des Louvre zu einer Welle von Museumsgründungen führte, besonders in jenen Ländern, wo monarchische Sammlungen existierten.

²⁷⁴ Vgl. Verzamelen 1993, S. 243f. Zu Christian von Mechels im Wiener Oberen Belvedere angewandten Ordnungsprinzip vgl. S. 237-240.

²⁷⁵ Innenansichten des Louvre existierten bis zu diesem Zeitpunkt kaum im Gegensatz zu Darstellungen der Außenarchitektur, der sich beispielsweise Pierre Antoine de Machy (1723-1807) annahm. Wahrscheinlich verbot es die Nutzung solcher Gebäude, dass Künstler deren Interieur malerisch festgehalten konnten.

Roberts, welche die „Grande Galérie“ zum Thema haben, entstand im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts²⁷⁶, als die Überlegungen zur Gründung eines nationalen Museums und die revolutionären Ereignisse in vollem Gange waren. Zum damaligen Zeitpunkt herrschte Uneinigkeit darüber, wie die „Grande Galérie“ adäquat für die Aufnahme der Kunstwerke herzurichten war. Robert oblag dabei die Aufgabe, verschiedene Möglichkeiten des langgestreckten Raumes zu untersuchen und gegeneinander abzuwägen. In den Galeriebildern lassen sich die Ergebnisse seiner Überlegungen beobachten, insbesondere betreffs der Architektur, die in den jeweiligen Gemälden völlig unterschiedlich dargestellt ist und bei der vorzugsweise Aspekte der Beleuchtung zur Sprache kommen²⁷⁷. Die Vermischung von Realität und Fiktion steht dabei in einer dem Genre von Beginn an verhafteten Tradition, wie sie Robert über seinen Kollegen Pannini kennen gelernt haben dürfte.

Die formalen Parallelen zwischen den Galeriebildern Panninis und Roberts lassen sich im gesamten Œuvre des französischen Künstlers fassen. Eine dominierende Gemeinsamkeit betrifft die Bildkomposition, bei der sich die Architektur des Galerieraumes stets im Bereich des Bildzentrums in die Tiefe erstreckt und somit sowohl die perspektivischen Regeln von Verkleinerung und Verkürzung erforderlich macht wie auch eine für das Seherlebnis des Betrachters abwechslungsreiche Staffelung des Bildraumes, wie man sie bereits in den niederländischen Beispielen der Gattung, insbesondere bei Willem van Haecht und Gonzales Coques, vorfindet und wie sie in Roberts Darstellungen der „Grande Galérie“ die gesamte Kunstfertigkeit dieses Künstlers notwendig macht. Die typische Vorgehensweise Hubert Roberts orientiert sich an der Einnahme des Standpunktes mittig in der Galerie, von wo zumeist eine Längswand detailliert wiedergegeben wird, die gegenüberliegende aber in starker Verkürzung auftaucht, so dass der langgestreckte Raum im rechten Bildhintergrund zum Abschluss gelangt, mit einem Fluchtpunkt im unteren Drittel des Gemäldes.

Es lassen sich grob zwei verschiedene Ansichten der „Grande Galérie“ unterscheiden: zum einen die Darstellung in vollständiger Einrichtung mit einer dem Zeitgeschmack entsprechenden dichten Hängung der Gemälde an ihren Wänden²⁷⁸, zum anderen eine Präsentation in ruinösem Zustand mit Öffnungen im Dach, wobei antike Statuen und ei-

²⁷⁶ Vgl. Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 3, wo der Zeitraum der Entstehungszeit von Roberts Gemälden auf ein Vierteljahrhundert, von 1780 bis 1805, eingegrenzt wird.

²⁷⁷ Es wurde eigens eine Kommission gebildet, um sich der Zukunft der „Grande Galérie“ zu widmen. Am 1. April 1778 ernannte man Hubert Robert zu ihrem Mitglied, vermutlich aufgrund seines Ranges als Architekturmalers und seiner Erfahrungen mit der Lateranfassade in Rom. Vgl. Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 6.

²⁷⁸ Den besten Überblick zu den in unzähligen Varianten existierenden Ansichten der „Grande Galérie“ bietet Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 21-44, wo hervorgeht, dass sich der Künstler bereits 1759 in einer Zeichnung des Themas angenommen hat, also noch zu seiner römischen Zeit. Folglich kann es sich noch nicht um die Pariser Galerie handeln, welcher sich Robert erst im Jahre 1767 widmete.

nige wenige Besucher vorzufinden sind. Letztere Variante wurde in einigen Versionen von Robert in imaginärer Fiktion umgesetzt mit einer formalen Analogie zu den verfallenden antiken Stätten Roms, wie man sie in den Gemälden Panninis betrachten kann. Das von Robert mit der „Grande Galérie in Ruinen“ (114,5 x 146 cm) konzipierte Bild (Abb. 45) aus dem Jahr 1796, welches in zwei Fassungen existiert²⁷⁹, spricht zwar den ephemeren Charakter von Architektur an, zeichnet aber keinesfalls ein düsteres Bild, schließlich sind die aufgestellten Statuen noch intakt und werden als Studienobjekt von jungen Künstlern in Skizzen festgehalten. Sinnvoller wäre es, Parallelen zwischen Paris und Rom insofern zu ziehen, als in beiden Städten die Epoche des Barocks mit ihren großen kulturellen Zeugnissen zu Ende gegangen war und nunmehr ein neuer Geist Einzug gehalten hat, der sich auf die Antike bezieht und deren Kunst als mustergültiges Vorbild erachtete²⁸⁰. Selbstverständlich klingt in diesen Gemälden auch eine vollkommen neue, zur Romantik hin führende Haltung innerhalb der Malerei an, deren Maxime sich an der Sehnsucht nach besseren Zeiten orientiert. Die „Projekte zur Beleuchtung der Grande Galérie“, in drei Varianten bekannt, sind als Pendants zu den Ruinenbildern zu sehen, worauf ein Hinweis der Salon-Ausstellung von 1796 führt: „Projet pour éclairer la Galérie du Musée par la voute e Ruines de la Galérie du Musée“²⁸¹. In diesen Gemälden wird das Problem der mangelhaften Lichtsituation des Korridors aufgegriffen. Roberts Vorschlag einer Beleuchtung durch verglaste Bereiche des Tonnenscheitels sowie partielle seitliche Öffnungen wurde später in einigen Modifikationen umgesetzt.

Der Kern der von Robert entwickelten und der Gattung des Galeriebildes am ehesten zuzuordnenden Gemälde wird vollständig im Louvre aufbewahrt²⁸². Das erste Werk dieser Serie stellt die „Grande Galérie des Louvre zwischen 1794 und 1796“ dar (Abb. 46), ein kleinformatiges (37 x 41 cm), auf 1796 datiertes Leinwandbild, welches der Künstler signierte. In seinem ebenfalls 1796 entstandenen „Projekt für die Beleuchtung der Grande Galérie des Louvre“, ebenfalls ein signiertes Ölgemälde (Abb. 47), steigerte der Maler die Maße auf 112,5 x 143 cm, vielleicht um die Relevanz dieses Themas zu unterstreichen²⁸³.

²⁷⁹ Eine zweite Version misst lediglich 32,5 x 40 cm und befindet sich gleichfalls im Louvre. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 146.

²⁸⁰ Roberts Beschäftigung mit der Thematik ruinöser Architektur wurzelt in Einflüssen aus den römischen Jahren. Neben dem bereits genannten Giovanni Paolo Pannini ließe sich Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) als wichtiger Impulsgeber anführen. Vor allem kompositorische Aspekte wurden in dessen Werk beispielhaft vorformuliert und durch Robert in Details modifiziert, etwa den Säulenkolonnaden, den langen Fluchten oder dem kassettierten Tonnengewölbe. Vgl. *Le Louvre d'Hubert Robert* 1979, S. 22ff., zur Diskussion um Inspirationsquellen zu den Galeriebildern, besonders im Hinblick auf zeitgenössische französische Maler wie Jean-Baptiste Lallemand oder den bereits angesprochenen DeMachy.

²⁸¹ Zitiert nach A. Scarpa Sonino 1992, S. 146.

²⁸² Zur Provenienz der insgesamt dreizehn Gemälde aus dem Besitz des Louvre vgl. *Le Louvre d'Hubert Robert* 1979, S. 3.

²⁸³ In diesem wichtigen Gemälde, ausgestellt im Salon im Oktober 1796, präsentiert sich Robert als

Auch in diesem Gemälde finden sich zahlreiche Personen ein. Dazu gehört ein Kopist, der vor einer „Heiligen Familie“ Raffaels arbeitet und Robert selbst darstellt. Sämtliche Bilder an den Wänden gehören augenscheinlich der italienischen Schule an. Während sich auf der linken Seite lediglich Guido Renis „Herkules erwürgt die Hydra“, ein Selbstbildnis Parmigianinos und eine „Vision des Hl. Bruno“ von Pier Francesco Mola identifizieren lassen, erkennt man auf der rechten Wand neben zwei mythologischen Themen Guido Renis, der „Grablegung“ Tizians, einem Porträt Caravaggios und „Jupiter und Antiope“ von Correggio Guido Renis „David als Sieger über Goliath“, „Das ländliche Leben“ von Domenico Feti, Simone Cantarinis „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ und eine „Caritas“, die Andrea del Sarto zugeschrieben wird²⁸⁴. An dieser Auswahl von Gemälden zeigt sich die Bevorzugung italienischer Kunst durch Robert, welche auch auf das um 1805 zu datierende, unsigned gebliebene Gemälde „Die Grande Galérie des Louvre zwischen 1801 und 1805“ zutrifft (Abb. 48), wo Robert wieder zu dem ursprünglichen, relativ bescheidenen Format von 37 x 46 cm zurückkehrt. Als Abschluss der vier wichtigsten Arbeiten wäre die „Imaginäre Ansicht der Grande Galérie“ zu nennen, auf die im übernächsten Abschnitt noch genauer einzugehen sein wird.

Die Darstellungen der intakten „Grande Galérie“ sind in Roberts Werk folglich weitaus zahlreicher und für die vorliegende Studie relevanter. Sie stehen auf den ersten Blick Panninis Schöpfung der „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ ausgesprochen nahe in der architektonischen Konzeption eines tonnengewölbten Saales, begleitet von einer Kolonnade freistehender Säulen und gliedernden Pilastern ionischer Ordnung, dem dominierenden Motiv der Serliana und dem kräftig ausgebildeten Gesims, ergänzt um die in einem festen Rhythmus eingefügten Nischen mit Statuen, ausgestattet mit einer Fülle hochrangiger und durch den Künstler in Miniaturkopien wiedergegebener Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts. In Panninis Gemälde sorgen einzelne Raumkompartimente für eine stärkere Untergliederung und eine tiefenräumliche Staffelung, bei welcher dem Vordergrund innerhalb der Bildhierarchie die dominierende Stellung zukommt. Hubert Robert stand zunächst vor dem Problem, dass seine „Grande Galérie“ über mehrere hundert Meter in die Tiefe führt und bis auf wenige Architekturelemente keinerlei Gliederungsmöglichkeiten bietet. Als man die Galerie 1777-1778 endlich zugänglich gemacht

kennnisreicher Sachverständiger von Architektur, indem er die „Grande Galérie“ in eine regelmäßige Abfolge von Traveen gliedert und sich die Beleuchtung im Gewölbe vorstellt zu einer Zeit, da die Galerie ihr Licht noch durch große seitliche Fenster empfing. In insgesamt sieben Gemälden und Zeichnungen widmete sich Robert dem Problem der Beleuchtung und hatte wohl entscheidenden Anteil an seiner Lösung. Vgl. *Le Louvre d'Hubert Robert* 1979, S. 25-31, wo vermutet wird, dass bereits 1789 die erste Darstellung diesbezüglich entstanden sein könnte. Die Argumentation stützt sich auf die Gewandung der Figuren sowie auf die projektierten Lichtöffnungen, deren Spitzdachbegründungen sich am „Cour Carré“ orientiert haben dürften.

²⁸⁴ Zur Identifizierung der Gemälde vgl. *Le Louvre d'Hubert Robert* 1979, S. 28.

hatte, war die Transformation zu einer architektonisch strukturierten Architektur vollzogen. Das dichte Arrangement der Gemälde auf den beiden Längswänden, bei dem ein starres symmetrisches Schema bewusst dadurch vermieden werden konnte, dass unterschiedliche Formate miteinander konfrontiert wurden, bildeten zusätzlich eine wesentliche Lösung des Problems²⁸⁵.

Die phantasievolle Einbindung von nicht unmittelbar an die Realität geknüpften Elementen im Sinne des Capriccios verwirklicht Robert im Gemälde „Die imaginäre Ansicht der Grande Galérie“ (64,7 x 81,2 cm), welches heute auch den Untertitel „Dem antiken Rom gewidmet“ trägt (Abb. 49). Analogien zu Panninis „Roma Antica“ bestehen in Form von Bildzitaten: dem „Herkules Farnese“ links im Vordergrund sowie dem „Laokoon“ im Hintergrund. Auf den Gemälden tauchen das Pantheon auf, vor dem der Künstler mit der Staffelei in der Hand selbst steht, oder die „Colonna Traiana“. Natürlich fehlt auch der „Apoll vom Belvedere“ nicht, eine der bedeutendsten antiken Statuen und Prachtstück der von Napoleon als Beuteobjekt nach Paris gebrachten römischen Kunstdenkmäler, die sich größtenteils ab November 1799 im Louvre befanden²⁸⁶. Über die von Napoleon geplünderten Objekte gibt ein Katalog Auskunft, dessen Titel „Genereller Überblick aller von Rom nach Paris geschafften Kunstobjekte“ lautet und sechs Kolossalstatuen, 170 Figuren und Marmorgruppen, 36 Büsten, 180 Hermen sowie kleinste Büsten und eine unüberschaubare Fülle an Reliefs, Bronzen, Vasen, Terracotten und Mosaiken erwähnt²⁸⁷. Man könnte annehmen, das Jahr 1799 liefere einen Terminus post quem für das Gemälde, doch wurde es von Robert eigenhändig auf 1789 datiert²⁸⁸. Der Künstler schuf damit, ähnlich wie Pannini in „Roma Antica“, ein Capriccio der bedeutendsten Kunstdenkmäler des Altertums, versammelt in einem prachtvollen Raum. Ohne es zu wissen, lieferte Robert auf diese Weise eine Darstellung, die ein Jahrzehnt später Realität werden sollte.

Hubert Robert schuf freilich nicht alleine Ansichten von der „Grande Galérie“, wenngleich diese das Gros seines Œuvres ausmachen. Um 1800 entsteht das Gemälde „La Ro-

²⁸⁵ Interessanterweise finden sich bereits in den frühen Gemälden Roberts architektonische Elemente, welche in der „Grande Galérie“ erst rund zwei Jahrzehnte später zur Anwendung gelangten. Dazu gehören die Serlianen von DeWailly und die Nischen und Statuen von Clérisseau aus dem Jahre 1777. Man kann folglich davon ausgehen, dass sich diese Architekten an den bildlich umgesetzten Vorstellungen Roberts haben leiten lassen zu ihren Entwürfen der Neugestaltung des langgestreckten Saals. Die Parallelität von architektonischen Entwicklungen und ihrer Präsentation in den Gemälden Roberts findet eine reiche Diskussion bei Le Louvre d’Hubert Robert 1979, S. 24f.

²⁸⁶ Zur Geschichte der von Napoleon im Vertrag von Tolentino vom 19. Februar 1797 ausgehandelten Reparationsleistungen seitens Italiens und der Entstehung des „Musée Central des Arts“ vgl. Verzamelen 1993, S. 283ff.

²⁸⁷ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 146.

²⁸⁸ Vgl. Hubert Robert et la révolution, Hrsg. Catherine Boulot/Jean de Cayeux/Hélène Moulin (Le musée de Valence, 3.4. - 28.5.1989), Valence 1989, S. 146, wo erstmalig die korrekte Datierung des Gemäldes festgestellt wurde.

tonde d'Anna d'Autriche“ (41 x 54,5 cm)²⁸⁹, im Besitz des Louvre (Abb. 50), welches die römischen Antiken des „Musée des Antiques“ beinhaltet. Im Vordergrund dominiert die mit einer reichen Stuckdecke dekorierte Rotunde, in der mittig auf einer Rundbasis eine Skulptur des Apoll mit einer Leier platziert ist. Links davor hat sich ein Künstler niedergelassen, um die Statue zu zeichnen. Eine am Sockel stehende weitere Figur scheint mit dem Künstler in Kontakt zu stehen. Auf der rechten Seite hat ein Junge ein Bild unter den Arm gepackt und sich einer Gruppe von zwei heftig gestikulierenden Figuren zugesellt. Vor den Wänden heben sich in regelmäßigen Abständen Standfiguren ab, während in dazwischen liegenden Nischen Sitzfiguren präsentiert sind, über denen Büsten erscheinen. Eine hinter dem Apoll schemenhaft sichtbare weitere Standfigur leitet in die anschließende Statuengalerie über, an deren Endpunkt als visueller Blickfang der „Laokoon“ auftaucht. Sowohl in der Galerie selbst als auch vor dem „Laokoon“ haben sich weitere Personen eingefunden, die zumeist in Gruppen arrangiert und ins Gespräch über die ausgestellten Exponate vertieft sind. Robert schuf das kleinformatige Bild nicht in der minutiösen, alle Details sorgfältig abbildenden Manier wie die niederländischen Maler. Vielmehr glaubt man sich vor einer Ölskizze zu befinden, wie sie aus Rubens' Werk bekannt ist. Damit fügt sich das Gemälde formal nahtlos in die Reihe der Ansichten von der „Grande Galérie“ ein.

Ein weiteres Bild Roberts (Abb. 51), welches sich der Darstellung eines Raumes des „Musée Napoléon“ widmet, entsteht um 1802/03 mit der „Salle des Saisons“ (38 x 46 cm). Der Künstler fasste hierbei den Bildausschnitt enger und konzentrierte sich damit auf eine präzisere Wiedergabe der Skulpturen und Personen. Im Vordergrund beobachtet man eine Künstlerin am Fuße eines Sockels, auf dem eine Statue der Diana mit dem Hirsch steht²⁹⁰. Sie ist soeben damit beschäftigt, die Umrisse einer knienden Statue abzuzeichnen, welche links vor einer Fensternische platziert ist und die hellste Stelle des Raumes markiert. Ein vornehm gekleideter junger Mann schlendert vor einem Hermenbildnis, während im Schatten dahinter eine weitere Skulptur auftaucht. Ein Mann deutet mit der Hand auf eine Venus hin, wohl um den begleitenden Knaben dazu zu animieren, diese Figur abzuzeichnen. Im zweiten Raumkompartiment, durch Säulen vom Vordergrund getrennt, beobachtet man eine vornehme Dame vor einer stehenden Jünglingsstatue. Dahinter führt der Blick über ein weiteres Segment mit Skulpturen zu einem von einem Bogen überfangenen Raum, in dem erneut der „Laokoon“ in einer Nische den Endpunkt der Blickachse markiert. Als bedeutendste Statue im Gemälde ist die Gruppe in volles Licht getaucht. Drei Gestalten

²⁸⁹ Die Informationen zu diesem Gemälde sind Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 45f., entnommen.

²⁹⁰ Anhand dieser Statue der Diana, welche nur 1802 erwähnt wird, lässt sich die Datierung des Gemäldes vornehmen. Vgl. Le Louvre d'Hubert Robert 1979, S. 48.

haben sich davor eingefunden und betrachten das Objekt. Wie bereits im Bild zuvor ist die Perspektive des gelenkten Blicks ein wesentliches Stilmittel Hubert Roberts, mit dem er es schafft, auf die Hauptwerke des Museums aufmerksam zu machen. Dazu greift er auch auf die punktuelle Beleuchtung zurück, welche ebenfalls diesem Zweck dient.

Die für Hubert Robert charakteristische Neuerung gegenüber den zuvor vorgestellten Positionen des Galeriebildes betrifft seine Belebung der Szenerien mit Besuchern eines sozialen Ranges, dem bislang der Einblick in solche Interieurs stets verwehrt geblieben ist²⁹¹. In sämtlichen zuvor betrachteten Beispielen des Genres bildeten die anwesenden Personen ein einheitliches soziales Gefüge aus dem Sammler, dessen Galerie dargestellt wurde, einigen mit diesem befreundeten Connoisseurs aus der Aristokratie oder von Berufen hohen gesellschaftlichen Ansehens, dem Künstler des Galeriebildes, durch den Auftrag ebenfalls nobilitiert, und wie im Falle des Willem van Haecht und seiner Darstellung des „Kabinetts des Cornelis van der Geest“ hochrangigen Besuchern aus Monarchie und Klerus. Dieses bis weit in das 18. Jahrhundert hinein übliche und auch bei Johann Zoffanys „Tribuna der Uffizien“ noch vorherrschende Prinzip bricht Robert nun dadurch auf, dass er eine nicht mehr ausschließlich private Situation innerhalb einer Gemäldegalerie schildert, sondern ein Konglomerat unterschiedlichster Personen in einer genuinen Besuchsatmosphäre ohne jeglichen repräsentativen Kontext, wie er bei Pannini noch eindeutig dominiert. Die Figuren lassen sich nicht mehr identifizieren, auch ist ihre Stellung innerhalb des Bildes weitaus weniger prominent als zuvor. Sie fügen sich in ihrer miniaturartigen Gestaltung und der von Robert geschickt vorgenommenen Staffelung bis in den Bildhintergrund in die räumliche Disposition ein und verschmelzen gleichsam mit ihr. Auch findet man nun vermehrt die Darstellung zeichnender Künstler, die sich an den großen Werken der Kunstgeschichte schulen und damit zugleich eine wichtige Komponente der öffentlichen Museen ansprechen, nämlich die des Studienortes mit didaktisch-pädagogischem Anspruch, welcher allen gesellschaftlichen Schichten offen steht. In dieser frühen Phase der Öffnung des Louvre für Besucher darf es freilich nicht verwundern, dass Robert seine Figuren als wohlhabende Bürger in galanten Roben präsentiert, erschlossen sich doch Bildung und Gelehrsamkeit in erster Linie den reichen Schichten des Volkes. Dennoch ist mit Hubert Robert ein entscheidender Wandel im Genre des Galeriebildes zu konstatieren. Seine Gemälde stehen zweifellos im Kontext einer „Sozialisierung“ des Sammlungskabinetts und einer zunehmenden Verbürgerlichung der Kunst, die im 19. Jahrhundert weiter vorangetrieben wird und welche die bislang dominierende Ausprägung des Galeriebildes als Mittel

²⁹¹ Zunächst bildeten fast ausschließlich Künstler der Akademie den Kreis der Besucher, um vor den ausgestellten Werken zu kopieren. Später kamen auch andere Kunstliebhaber und Sammler, so dass die Galerie zu einem Ort der passionierten Kunstbetrachtung wurde, ähnlich wie es über hundert Jahre zuvor die Kunstkabinette gewesen waren. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 148.

der Repräsentation kulturellen Besitzes ablöst.

Mit Hubert Robert schließt sich der Kreis bezüglich des Genres des Galeriebildes im 18. Jahrhundert. Faktisch ist damit die Wende zur neuen, stärker als bislang den Bürger berücksichtigenden Kunst im Zeitalter des Klassizismus vollzogen. In Robert lässt sich der einzige genuin dieser Gattung zuzurechnende französische Maler sehen. Seine Bedeutung innerhalb der Kunstgeschichte darf daher nicht unterschätzt werden, wenngleich es seinem an Pannini orientierten, zwischen Spätbarock und Frühklassizismus anzusiedelnden Malstil an einer gewissen Eigenständigkeit mangelt. Durch seine Einbindung in die Projekte zur Errichtung eines ersten französischen Museums nationalen Charakters und dessen Verbildlichung in Form der Ansichten von „Grande Galérie“ und „Cour Carré“, gefüllt mit den herausragenden Werken italienischer Kunstgeschichte, wie sie teilweise als Beutegut durch Napoleon nach Paris gelangten, steht Robert an einer wegweisenden Schnittstelle zwischen den klassischen Konventionen einer dem Adel vorbehaltenen und dem neuen Bild einer allen gesellschaftlichen Kreisen zugänglichen Kunst, deren Gehalt zum Zwecke der Lehre und Bildung jene aufklärerischen Paradigmen umsetzt, die erst jetzt, nach der Französischen Revolution, vollends zum Tragen kommen.

Die Beschäftigung mit Johann Zoffany und seinem exzeptionellen Galeriebild der „Tribuna der Uffizien“ im direkten Anschluss an den Überblick der wichtigsten Protagonisten des Genres im 18. Jahrhundert mag zunächst befremdlich erscheinen, ist dadurch doch die bislang streng eingehaltene Chronologie unterbrochen. Zweierlei haben dazu bewogen, vom üblicherweise einzuschlagenden Schema abzuweichen. Zum einen bildet der in mehrere Kapitel untergliederte Passus zum deutsch-englischen Maler den Kern der Dissertation und rechtfertigt damit eine herausgehobene, sich dem Gesamtkontext nicht entziehende, aber doch in ihrer Eigenständigkeit abzugrenzende Position. Zudem bestand Zoffanys Auftrag schließlich darin, den architektonisch und ausstattungstechnisch wichtigsten Raum der Uffizien darzustellen, wie er später Teil eines der führenden abendländischen Museen werden sollte. Trotz der Zeitspanne eines Vierteljahrhunderts zwischen den Werken Roberts und Zoffanys ist beiden Positionen gemeinsam, dass sie keine dem ausschließlichen Privatbereich zuzurechnenden Kunstkammern abbilden, sondern Räumlichkeiten, die sich in zunehmendem Maße dem breiteren Publikum zur Anschauung und geistigen Bildung öffneten, eine besondere Linie innerhalb der Entwicklung des Galeriebildes, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts bei Bénigne Gagneraux ihren Anfang nahm und in Robert und Zoffany die herausragenden Vertreter dieses Stranges vorfand, so dass sich die eingeschlagene Gliederung als sinnvoll erweisen dürfte.

4 Johann Zoffany

4.1 Leben und Werk bis 1760

Johann Joseph Zoffanys Biographie lässt sich vergleichsweise schwierig nachvollziehen, da sich kaum Dokumente in Form primärer Quellen erhalten haben²⁹². Wie die Forscher feststellen konnten, resultiert dieser Umstand aus einer Vorsichtsmaßnahme von Zoffanys Nachkommen, die während einer Choleraepidemie in London im Jahre 1832 in Sorge um eine Ausbreitung der Seuche sämtliche Besitztümer des Malers vernichteten²⁹³. Diese aus heutiger Sicht überstürzte Reaktion hat zugleich die Arbeit für die kunstgeschichtliche Untersuchung Zoffanys so überaus erschwert, dass sich daraus die bis heute vergleichsweise marginale Beschäftigung mit ihm erklären lässt. Mit den Tagebuchaufzeichnungen des britischen Chronisten Joseph Farington hingegen, von Oliver Millar 1967 erstmalig sinnvoll ausgewertet²⁹⁴, ergibt sich zumindest eine wesentliche Erkenntnisgrundlage zum Leben Zoffanys einerseits, wobei logischerweise ein Schwerpunkt auf den englischen Jahren des Künstlers liegt, andererseits lassen sich wertvolle Informationen über das Œuvre ziehen und insbesondere dessen zeitgenössische Bewertung. In Verbindung mit den relativ ausführlich dokumentierten Ereignissen der Gründungszeit der „Royal Academy“ ab 1768 können somit, zumindest für die innerhalb des Werkes von Zoffany vielleicht bedeutendste Zeitspanne, die aufgeführten Fakten ein grundlegendes Verständnis vermitteln.

Zoffany²⁹⁵ wurde vermutlich am 13. März 1733 in der Nähe von Frankfurt am Main geboren²⁹⁶. Wenngleich Joseph Faringtons Tagebucheinträge den 13. März 1734 erwähnen²⁹⁷, ein Datum, dem sich Oliver Millar beispielsweise kritiklos anschließt²⁹⁸, stützen

²⁹² In der ersten vollständigen Monographie über Zoffany von Manners und Williamson wird explizit angemerkt, dass sämtliche Angaben tradierten Informationen entnommen sind. Eine damit verbundene hohe Fehlerwahrscheinlichkeit räumen die Autoren indes nicht ein. Vgl. V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 3f.

²⁹³ Die Epidemie raffte neben der Witwe des Künstlers auch eine der vier Töchter hin.

²⁹⁴ Vgl. O. Millar 1967, S. 37ff.

²⁹⁵ Vgl. V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 10f., zur Veränderung des Familiennamens im Laufe der Zeit. Die originale tschechische Schreibweise lautete 'Zauffely', ab 1762 erfolgte die Anglisierung in 'Zaffanii' bzw. 'Zaffanii', ab 1768 'Zoffanii'. Seit der „Royal Academy“ findet man in sämtlichen Quellen das gebräuchliche 'Zoffany', wobei der Vorname 'Johan' bzw. 'Johann' beibehalten wurde.

²⁹⁶ Zu den biographischen Angaben vgl. W. Pressly 1995, S. 49f. A. Scarpa Sonino 1992, S. 135, bezeichnet den Geburtsort als ein Dorf bei Frankfurt. H. Keller 1971, S. 421, legte in seinen Anmerkungen zu Zoffany das Geburtsjahr auf 1725 und den Ort auf Regensburg fest, was sich damit erklären lässt, dass er ältere, heute als hinfällig erachtete Literatur für seine Erkenntnisse zu Rate zog. Vgl. V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 3.

²⁹⁷ The Diary of Joseph Farington 1978-98, II, S. 449. Farington bemerkt in diesem Eintrag vom 18.12.1795, dass Zoffany selbst ihm die Information über sein Geburtsdatum gegeben habe.

²⁹⁸ Vgl. O. Millar 1967, S. 2.

sich jüngere Autoren auf eine von Mary Webster 1976 erstmalig zur Diskussion gestellte Quelle aus dem Frankfurter Taufregister, in dem das Datum der Taufe Johann Zoffanys unter dem 15. März 1733 vermerkt ist²⁹⁹. Da zum damaligen Zeitpunkt die Kindstaufe unmittelbar nach der Geburt vorgenommen wurde, dürfte Websters vorgeschlagenes Geburtsdatum annähernd richtig sein, wohingegen Faringtons Anmerkung als inkorrekt konstatiert werden kann, zumal dieser sich - wie Millar berichtet - auf Aussagen des Künstlers von 1795, seiner Witwe von 1811 und einer seiner Schüler von 1804 stützt und von denen Millar auch bemerkt, dass sie teilweise widersprüchlich sind³⁰⁰. Daraus sollte die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die von Farington zur Verfügung gestellte Quellengrundlage nicht bedingungslos akzeptiert werden darf, sondern dass insbesondere in Bezug auf die Umstände der frühen Lebensjahre Zoffanys, die ohnehin wesentlich schlechter dokumentiert sind, sämtliche Angaben mit Vorsicht zu betrachten sind.

Gesichert ist dagegen, dass Zoffany in eine Familie hineingeboren wurde, bei der die künstlerische Beschäftigung in Gestalt des böhmischstämmigen Vaters mit jüdischen Wurzeln, Anton Franz Zauffaly (1699-1771)³⁰¹, als präfiguriert gesehen werden kann. Für das Haus der Thurn und Taxis, die von Brüssel kommend zunächst in Frankfurt und ab 1748 in Regensburg ansässig waren, von wo im Übrigen die Mutter Zoffanys stammte, betätigte sich Anton Franz als Architekt³⁰², und seinen engen Verknüpfungen zur dortigen Künstlerschaft ist es wohl zu verdanken, dass Johann Joseph Zoffany in die Lehre eines Schülers von Francesco Solimena³⁰³, Martin Speer (um 1702-1765), eintrat, eines heutzutage völlig in Vergessenheit geratenen Freskenmalers süddeutsch-österreichischer Prägung, dessen in Linienführung und Kolorit an Frankreich orientierter höfischer Rokostil von Boucher bis Chardin das Frühwerk Zoffanys sicherlich eingehend prägte³⁰⁴.

²⁹⁹ Vgl. Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 17. Die Quelle stammt aus dem Bischöflichen Kommissariat und stellt einen Eintrag im Taufbuch der Domgemeinde Frankfurt der Jahre 1717-1753 dar, S. 111, Nr. 309. Wie Webster weiterhin darlegen konnte, entstand die Unklarheit über Zoffanys Geburtsdatum daher, dass der Gregorianische Kalender, nach welchem das Jahr am 1. Januar und nicht am 25. März beginnt, erst 1752 in England eingeführt wurde, in den deutschen Landen jedoch bereits seit 1583 in Gebrauch gewesen war.

³⁰⁰ Vgl. O. Millar 1967, S. 2, Anmerkung 1.

³⁰¹ Zu Anton Franz Zauffaly vgl. V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 3, sowie als neuere Literatur Feste in Regensburg. Von der Revolution bis in die Gegenwart, Hrsg. Karl Möseneder, Regensburg 1986, S. 353-361; 364ff.

³⁰² Vgl. W. Pressly 1995, S. 49, wo es heißt, Zauffaly habe eine Bauhütte zur Errichtung des Palastes des Prinzen Eugen Alexander von Thurn und Taxis unterhalten. Die engen Bindungen des Architekten an den Hof waren charakteristisch für die Zeit und bedingten, dass Zauffalys Familie den Regenten zu deren jeweiligen Residenzen folgte.

³⁰³ Vgl. Joseph Burke, *English Art 1714-1800*, Oxford 1976, S. 304.

³⁰⁴ In diesem Zusammenhang ließe sich die vergleichsweise geringe Bedeutung deutscher Malerei im 18. Jahrhundert anführen, die ihre Ursache nicht zuletzt in politischer Instabilität hatte. Zu den Leistungen deutscher Kunstproduktion siehe H. Keller 1971, S. 402-406.

Allerdings haben sich von diesen Lehrjahren keinerlei Zeugnisse erhalten, die ein klareres Bild der künstlerischen Arbeit hätten vermitteln können. Die Literatur stimmt jedoch darin überein, dass Zoffany im Jahre 1750, etwa im Alter von 17 Jahren, von Regensburg über Augsburg nach Italien aufbrach, sicherlich im Zuge eines jugendlichen ungestümen Lebenswandels, der in ihm die Neugier auf die Kunst der großen Meister der vergangenen Jahrhunderte weckte³⁰⁵. Das an späterer Stelle noch eingehender zu untersuchende Phänomen der Grand Tour, der Bildungsreise junger und wohlhabender Engländer, scheint sich auch in Bezug auf den jungen Maler manifestiert zu haben, welcher nun, den starren Konventionen künstlerischer Ausbildung überdrüssig und womöglich motiviert durch Erfahrungen befreundeter Kollegen, eigenständig zu einer Entdeckungsreise aufbricht, die seinen Stil nachhaltig prägen sollte.

Der Aufenthalt in Italien wurde für Zoffany äußerst fruchtbar, so dass sich aus einer wohl zunächst nur als Studienreise gedachten Fahrt eine siebenjährige Etappe seiner Biographie entwickelte, während der die entscheidenden Impulse für das spätere Werk gelegt werden konnten. In der üblichen Durchschreitung der Apenninenhalbinsel von Nord nach Süd, die teilweise sogar zu Fuß unternommen worden ist, gelangte Zoffany zunächst zu den großen oberitalienischen Kunstzentren wie Venedig, Padua, Mantua und Florenz, ehe er sich nach Rom aufmachte, wo er den Großteil der sieben Jahre verbringen sollte. In dieser Stadt, Sitz des Katholizismus und im 18. Jahrhundert das Ziel begeisterter Italienreisender, konnte man in einem einzigartigen Nebeneinander die von Verfall gekennzeichneten Spuren antiker Hochkultur ebenso erleben wie die in großer Anzahl zu bewundernden Bauwerke aus Hochrenaissance und Barock, Zeugnisse päpstlichen Machtanspruchs und Mäzenatentums, welche sich nicht zuletzt auch bei den in der gesamten Stadt verstreuten hochrangigen Kunstwerken beobachten lassen. Wenngleich mit dem Ende des Hochbarocks eine zunehmende Dekadenz die einstigen Blütejahre abgelöst hatte, so bildete ein Besuch der Tiberstadt nach wie vor den Hauptzweck einer Italienreise. Zahlreiche fremdländische Kolonien entwickelten sich, Deutsche, Engländer und Franzosen sorgten für ein internationales Klima. In diesem Umfeld dürfte Zoffany etliche für ihn relevanten Kontakte geknüpft haben, zugleich konnte er wichtige Erfahrungen sammeln in Bezug auf die Entwicklung eines eigenen Stils, der ihm später in England zu großer Beliebtheit und zahlreichen Aufträgen der Aristokratie verholfen hat.

Zoffany kopierte die Alten Meister, nutzte den Aufenthalt in Rom aber in erster Linie zu einer Fortsetzung seines Studiums. Mit Agostino Masucci (um 1691-1758) gelangte er an einen vielbeschäftigten, im Rom der Jahrhundertmitte recht populären Maler, der in charakteristischer Weise das barocke Porträt zu einer gemäßigeren Formgestaltung

³⁰⁵ Vgl. W. Pressly 1995, S. 49.

seines Lehrers Carlo Maratta weiterentwickelte, mit der besonders der als Historienmaler ausgebildete Pompeo Batoni erfolgreich wurde, indem er für die englischen Reisenden Auftragsarbeiten in großen Stückzahlen produzierte und mit dem zwar stilisierten, aber in lockerer Haltung vor typisch römischen Kulissen aufgestellten Porträt den Markt für eine Vielzahl von Künstlern öffnete³⁰⁶. Nicht mehr länger sollte das Bildnis im Sinne des barocken Pathos die Stellung des Dargestellten überhöhen, sondern vielmehr ein rasch zu erledigendes Erinnerungsbild geschaffen werden, welches die Reisenden als Souvenir mit nach Hause nehmen konnten. Masucci betätigte sich gleichfalls in diesem Genre, und so muss dort der Grundstein gelegt worden sein für die ab 1760 in London durch Zoffany angewandte Methode, das Porträt adliger Auftraggeber durch eine intimere Atmosphäre zu vereinfachen. Dabei führt der durch die Ausbildung bei Masucci gelegte Weg zugleich fort von jeglicher barocker Überladenheit. Die zunehmend klare Kontur, der flächige, jegliches Impasto vermeidende und doch frische Farbauftrag sowie die vereinfachte Raumaufteilung bewegen sich aber auch vom Rokokostil französischer Prägung ab³⁰⁷ und lassen sich am ehesten mit einem beginnenden unterschwelligem Klassizismus bezeichnen, welcher sich in Rom zu jener Zeit entwickelte, als Zoffany dort weilte. Vielfach ist in der Literatur erwähnt, dass Anton Raphael Mengs (1728-1779)³⁰⁸ während seines Aufenthaltes in Rom ab 1752 mit Zoffany in Verbindung gelangte und wohl auch als eine Art Lehrer neben Masucci aufzufassen ist, wenngleich ein genuines Lehrer-Schüler-Verhältnis nicht bezeugt ist. Die Auswirkung von Mengs, in der Kunstgeschichte häufig als einer der ersten Klassizisten apostrophiert, auf den künstlerischen Werdegang Zoffanys wäre demnach nicht von der Hand zu weisen, wenngleich sich Einflüsse von Masucci oder Batoni viel konkreter benennen lassen³⁰⁹. Betrachtet man die Rolle Mengs' vielleicht eher als die eines kollegialen Beraters, so mögen sich seine visionären Neuerungen in der Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Movers für Zoffany verstanden wissen, sein künstlerisches Repertoire zu erweitern. Die Früchte dieser Verbindung lassen sich indes erst nach 1760 festmachen,

³⁰⁶ Die Rolle Batonis als führender Porträtist für den britischen Reisenden ist von immenser Bedeutung. Eine gute Einführung bietet C. Schultendorff 1997, S. 73-88. Als monographische Studie zu Batoni empfiehlt sich *Pompeo Batoni and his British Patrons*, Hrsg. Greater London Council (Kenwood, The Iveagh Bequest, 8.6. - 30.8.1982), London 1982.

³⁰⁷ Die angedeuteten Elemente, die um die Jahrhundertmitte die römische Malerei dominierten, lassen sich an Batoni exemplifizieren. Der Stil wäre dabei am besten als eklektizistisch zu umschreiben, da er von zahlreichen italienischen Künstlern zwischen Hochrenaissance und Barock abgeleitet ist. Vgl. *Kat. Ausst. Pompeo Batoni and his British Patrons* 1982, S. 11-16, für eine eingehende Untersuchung des malerischen Stils, dem sich Zoffany angeschlossen hat.

³⁰⁸ Zu den Lebensdaten von Mengs, insbesondere seinen Aufenthalten in Rom, siehe H. Keller 1971, S. 409.

³⁰⁹ Vor allem trifft dies insofern zu, als um 1750 besonders in der Porträtmalerei in der Körperauffassung und der Eleganz der Haltungen das Vorbild Van Dyck rezipiert wurde. In der brillanten Stofflichkeit, die Zoffany in seinem Frühwerk entwickelt, ist diese Linie deutlich erkennbar.

als Zoffanys Stil endgültig zur Reife gelangte.

Die bislang äußerst vagen Überlegungen ließen sich nur dann konkretisieren, wenn das Frühwerk des Malers erhalten geblieben wäre. Künstlerische Quellen sind jedoch für die Jahre bis 1760 nahezu vollkommen verschollen. Als besonders herben Verlust für den Kunsthistoriker, der sich mit Zoffanys Œuvre auseinander zu setzen versucht, sollte der Umstand gesehen werden, dass sämtliche großen Aufträge für Clemens August, den Fürstbischof und Kurfürsten von Trier, in dessen Diensten Zoffany zwischen 1757 und 1760 gestanden hatte³¹⁰, bei der Zerstörung der Residenzen in Koblenz-Ehrenbreitstein und Trier gänzlich vernichtet wurden. Die größtenteils in Zusammenarbeit mit dem kurtrierischen Hofmaler Januarius Zick (1730-1797) entstandenen Freskenzyklen hätten Aufschluss darüber geben können, inwieweit Zoffany seine zuletzt in Rom gewonnenen Erkenntnisse über den Umgang mit Malerei umgesetzt hätte. Man kann lediglich Vermutungen äußern und die Feststellung treffen, dass derlei dimensionierte Aufträge niemals wieder durch Zoffany erledigt werden mussten und Ausmalungen von Herrscherresidenzen Aufgaben des Barocks waren³¹¹. Bei Betrachtung eines Malers wie Januarius Zick lässt sich erahnen, dass der niederländische Einfluss, vor allem Rembrandts, den Stil in Figurenauffassung und Kolorit geprägt haben dürfte³¹². Von einem pathetisch überhöhten Gehalt der Werke ist dabei angesichts der Aufgabe mit Sicherheit auszugehen, so dass Cosmas Damian Asam und Johann Baptist Zimmermann als Protagonisten des deutschen Rokoko einen maßgeblichen Leitfaden dargestellt haben dürften.

Einige wenige Leinwandbilder des Malers aus dieser Zeit haben sich erhalten. Sie zeugen von einer künstlerischen Auffassung mit einem engen Bezug zu biblischen und klassischen Themen, die allgemein in kleineren Formaten ausgeführt wurden. Stilistisch ist diesen Werken eine eklektizistische Prägung zu eigen, die sich ansiedeln lässt zwischen dem akademischen Klassizismus des italienischen Barock, nuanciert mit realistischen Aspekten niederländischen Ursprungs, und einem zarten Rokoko³¹³. Das von der Forschung als frühestes Leinwandbild (Abb. 52) vermutete „Martyrium des Hl. Bartholomäus“ (104,5

³¹⁰ Zoffanys Aufenthalt in Koblenz ist durch eine Quelle des Kirchenregisters für den 29. August 1759 verbürgt. Zudem wird an selber Stelle eine Zahlung an Zoffany in Trier für den 3. März 1760 erwähnt, ein Terminus post quem für die Abreise nach England. Vgl. V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 19f.

³¹¹ Die Monumentalmalerei gilt als der eigenständigste Beitrag Deutschlands zur Kunst des 18. Jahrhunderts. Diese Aufgabe, gebunden an den Repräsentationsanspruch kirchlicher und höfischer Regenten, etablierte sich vorzugsweise im katholisch geprägten Süden des Landes. Siehe H. Keller 1971, S. 403ff.

³¹² Zur Vita von Januarius Zick und seiner künstlerischen Prägung siehe die Ausführungen Josef Straßers in: Januarius Zick. Gemälde und Zeichnungen (Städtische Galerie in der Reitschule, Schloss Neuhaus, Paderborn, 9.2. - 22.4.2001), Paderborn 2001, S. 9ff.

³¹³ Vgl. J. Burke 1976, S. 304, der davon spricht, dass Zoffany in Rom die Alten Meister kopiert hat. Ein eklektizistisches Vorgehen fand bereits bei Pompeo Batoni Anwendung und dürfte sich maßgeblich von diesem abgeleitet haben.

x 81,1 cm) aus Privatbesitz wird auf 1753 datiert³¹⁴. Das signierte Gemälde³¹⁵ zeigt eine von Zoffany während seiner Lehrjahre ausgelotete Abstrahierung des männlichen Aktes von dominierender Präsenz. Anhand der *Pentimenti* konnte die Schlussfolgerung gezogen werden, der Künstler habe das Gewand des Heiligen in Richtung seines Unterkörpers verlegt, um die empfindsame Nacktheit der weichen Körperformen im Rumpf stärker zum Ausdruck zu bringen.

Eine Orientierung an religiösen und mythologischen Sujets lässt eine an akademischen Normen verhaftete Malerei erkennen, wie die „Anbetung der Hirten“ (53 x 39 cm)³¹⁶ von 1757 belegt (Abb. 53). Als Leitfaden der Gemälde gilt eine konzentrierte Nahansichtigkeit der Figuren, so dass der Betrachter den oftmals dramatischen Handlungen unmittelbar beiwohnen kann. Zweifellos rührt diese körperbetonte Positionierung der agierenden Personen von einer künstlerischen Konvention her, welche im Italien des Barock entwickelt wurde und durch Namen wie Guido Reni oder Annibale Carracci verknüpft ist. Arbeitet der Künstler auf größer dimensionierten Leinwänden wie im Fall des „Triumphes der Venus“ (125 x 171 cm) von 1760 (Abb. 54), so wäre es denkbar, dass diese Werke der Ausgestaltung der Trierer Residenz dienten³¹⁷. Allen Arbeiten der 1750er Jahre ist ein weicher, geschwungener Pinselduktus sowie ein pastellartiges Kolorit gemeinsam, was auf die Beibehaltung des süddeutschen Rokokostils in der frühen Schaffenszeit des Künstlers hindeutet. Einflüsse der späten römischen Renaissance und des weit fortgeschrittenen venezianischen Barocks markieren die letzte Phase des Frühwerks, die mit Zoffanys Übersiedelung nach London ihr Ende fand.

4.2 Die englischen Jahre

Im Jahre 1760 ereignete sich für Zoffanys künstlerische Karriere ein entscheidender Wendepunkt. Trotz seiner Tätigkeiten für den Trierer Kurfürsten schien der Maler noch nicht die für ihn adäquate künstlerische Methode gefunden zu haben, so dass er seine auf dem langen Aufenthalt in Italien gewonnenen Erkenntnisse nicht vertiefen konnte. Es wäre auch denkbar, dass seine Kunst am Hofe von Clemens August nicht die Anerkennung genoss, welcher Zoffany nacheiferte, gleichwohl alleine die Tatsache, dass man ihn zu solchen Aufträgen heranzog, für den noch jungen Maler eine große Ehre darstellte. Es bestünde

³¹⁴ Vgl. W. Pressly 1995, S. 50.

³¹⁵ In der lange Zeit gültigen Monographie über den Künstler, bei V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 20, heißt es, Zoffany habe seine Werke selten signiert. Während dies für die in England produzierten Gemälde zutreffen mag, gilt es für das Frühwerk keinesfalls. Vgl. W. Pressly 1995, S. 54, Anmerkung 1.

³¹⁶ Würzburg, Mainfränkisches Museum.

³¹⁷ Vgl. W. Pressly 1995, S. 50. Das Gemälde befindet sich heute im Musée des Beaux-Arts in Bordeaux.

auch die Möglichkeit anzunehmen, dass die für die Ausstattung barocker Höfe notwendige Gattung des Historienbildes, vermutlich in der Abwandlung mythologischer Szenen, nicht dem Empfinden Zoffanys gelegen hat, der zu keinem späteren Zeitpunkt derlei Arbeiten in Angriff nehmen sollte. Von seinen neu geknüpften Kontakten in Rom angeregt, könnte Zoffany durch die englischen Reisenden dazu animiert worden sein, nach Großbritannien zu gehen, um dort geeignete Beschäftigungsmöglichkeiten zu finden, zumal das Deutsche Reich im 18. Jahrhundert noch lange nicht an jene kulturelle Blüte heranreichte, die es einmal zu Zeiten Dürers im 15. und frühen 16. Jahrhundert innegehabt hatte. Für einen deutschen Künstler war daher die Verlagerung des Lebensmittelpunktes in ein künstlerisches Zentrum ein notwendiger und oft vollzogener Schritt³¹⁸.

Es ist nicht überliefert, welcher dieser etwaigen Beweggründe letztlich ausschlaggebend waren. Durch Faringtons Aufzeichnungen ist aber bekannt, dass sich Zoffanys Übersiedlung nach England im Jahre 1760 ereignete³¹⁹ zu einem Zeitpunkt, da der Maler mit gerade einmal 27 Jahren noch am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn stand. Die erste Zeit in der neuen Heimat³²⁰ gestaltete sich für Zoffany schwierig. Die ersehnten Aufträge stellten sich nicht ein, und sicherlich fiel es dem Deutschen in ungewohnter Umgebung schwer, Akzeptanz zu erhalten und die notwendigen Kontakte zu erschließen. Vielfach ist in der Literatur zu lesen, Zoffany sei anfangs mit den falschen Personen zusammengestoßen, die ihm zwar Arbeit verschafften, nicht jedoch in Bereichen, in denen der Künstler seine Fähigkeiten hätte unter Beweis stellen können. Folglich dürften die ersten Jahre in England für den gewiss in euphorischer Erwartungshaltung emigrierten Maler wenig zufriedenstellend verlaufen sein, doch wie im folgenden zu zeigen sein wird, wendete sich das Blatt schon kurzerhand später zu seinen Gunsten.

4.2.1 Das frühe Konversationsstück

Die eigentliche zweite Karriere Zoffanys begann, nach einer kurzen Interimsphase in den Diensten des Uhrmachers Stephen Rimbault, mit seiner Anstellung als Maler von Draperien für Benjamin Wilson (1721-1788)³²¹, einem wenig bekannten Londoner Künstler,

³¹⁸ Einen konzisen Überblick zur deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts bietet der Aufsatz von Helmut Börsch-Supan in H. Keller 1971, S. 402-406. Der Autor benennt die wichtigen Kunstzentren des Deutschen Reiches, Berlin, Dresden, Kassel, Augsburg und München, welche zugleich Residenzen der Fürsten waren.

³¹⁹ Joseph Farington ging vom Geburtsjahr 1734 aus, so dass Zoffany als 26-Jähriger 1760 emigriert sein muss. MS Notebooks on artists, Vol. IV, S. 41ff. Aufbewahrt in der Royal Library, Windsor Castle. Vgl. O. Millar 1967, S. 37.

³²⁰ Eine Auflistung von Zoffanys Wohnorten in London bietet William Sandby, *The History of the Royal Academy of Arts* (1862), II, London 1970, S. 177.

³²¹ V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 5, publizierten eine Quelle, welche den Satiriker John Williams unter dem Pseudonym Anthony Pasquin zitiert: „By the beneficent offices of his levitical intimate he was

der jedoch offensichtlich über eine große Werkstatt verfügte und somit jungen, unerfahrenen Kollegen eine Arbeitsmöglichkeit anbieten konnte. Die in barocken Gemälden häufig auftauchenden Draperien dürften Zoffany aus seiner Koblenzer und Trierer Zeit wohl vertraut gewesen sein, und hierbei bot sich offenbar eine erste Gelegenheit, die später für ihn so charakteristische Fähigkeit als Feinmaler unter Beweis zu stellen. Doch auch die Beziehungen zu Wilson werden als schwierig bezeichnet, so dass Zoffany es nur wenige Jahre lang bei ihm aushielt. Diese Phase war dennoch von entscheidender Bedeutung, sicherte sie dem Künstler neben dem Lebensunterhalt auch die Bekanntschaft mit dem intellektuellen Umfeld Wilsons, zu dessen Freunden unter anderem William Hogarth zählte, so dass sich Zoffany in London einleben und den ersten Schritt zu seiner kurz darauf prosperierenden Tätigkeit legen konnte. Zudem schien Zoffany unter Wilson den für ihn typischen Stil der Reifezeit erlangt zu haben, die Sorgsamkeit in der Darstellung dramatisch beleuchteter Szenen, verbunden mit einer lebhaften und ausgewogenen Komposition.

Die für Zoffany zweifelsohne einflussreichste Figur der 1760er Jahre war der damals höchst prominente Schauspieler David Garrick (1717-1779), den Benjamin Wilson mit seinem Protégé bekannt machte und der in den intellektuellen Zirkeln der britischen Hauptstadt eine zentrale Position einnahm. Garrick machte sich insbesondere durch seine bahnbrechenden Shakespeare-Interpretationen einen Namen und etablierte in London eine nie zuvor gekannte Popularität der großen Werke des wohl bedeutendsten englischen Dramatikers aller Zeiten. In Wilsons Werkstatt dürfte der Schauspieler das Talent des jungen Deutschen als Porträtmaler erkannt und zugleich auch die Möglichkeit entdeckt haben, fortan von diesem Gebrauch zu machen für seine Zwecke, die im wesentlichen in der werbewirksamen Repräsentation seiner Bühnenaufführungen bestehen sollte³²². Durch den Streit Benjamin Wilsons mit Zoffany war letzterer alsbald von einem Bruch der Beziehungen überzeugt und schloss sich ab 1762 Garrick an, welcher fortan zu seinem ersten großen Mäzen werden sollte. Die Berühmtheit des Schauspielers in breiten Kreisen der noblen Londoner Gesellschaft sicherte Zoffany zugleich eine eigene relevante Position innerhalb dieser Zirkel, aus denen sich künftig seine Auftraggeber formieren sollten³²³. Sowohl gesellschaftlich wie künstlerisch war er damit endgültig in England angekommen.

introduced to Mr. B. Wilson, a portrait painter in oils, who instantly engaged Mr. Zoffanii to paint his draperies.“

³²² Man könnte von „theatrical conversations“ sprechen oder, wie Solkin, von Theaterporträts. Vgl. Art on the Line 2001, S. 111. Auch Reynolds und Gainsborough sowie William Beechey und Thomas Lawrence machten sich in dieser Gattung einen Namen. Allgemein gilt Hogarths „Beggars Opera“ von 1728/29 als Vorläufer des Genres. Vgl. Ellis Waterhouse, *Painting in Britain 1530 to 1790*, Harmondsworth 1953, Vierte Auflage 1978, S. 228.

³²³ Großer Popularität konnte sich Zoffany auch deswegen sicher sein, da die Theaterbilder durch graphische Reproduktionen von Dixon, Finlayson und Haid Verbreitung fanden. Vgl. W. Sandby 1970, I, S. 177.

Eine Analyse der 1760er Jahre wäre in Bezug auf Zoffany unvollständig, würde man sein künstlerisches Œuvre ausblenden, denn gerade dieses erhielt in jener Dekade seine Reife. In einem vorangegangenen Abschnitt wurde die Vermutung angesprochen, der Maler hätte Deutschland den Rücken gekehrt, weil er dort keine ihm adäquaten Themen umsetzen konnte. In England nun tat sich Zoffany ein breites Feld an Sujets auf. Seine rasch anwachsende Popularität ist dabei in erster Linie auf das von ihm so außerordentlich häufig verwendete Genre des sogenannten Konversationsstückes zurückzuführen, eine vor allem in der englischen Kunst zu beobachtende Bildgattung, die ihren Ursprung im niederländischen bürgerlichen Gruppenporträt des 17. Jahrhunderts besitzt³²⁴. In den wichtigen Monographien über das Konversationsstück, vor allem bei Mario Praz 1971³²⁵, wird deutlich, dass dieses Genre sich zu einer genuin englischen Gattung innerhalb der Malerei entwickelt hat und dabei insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von enormer Verbreitung war³²⁶.

Die Anfänge des Genres setzt Praz indes früher an, um 1720, als der bedeutendste englische Künstler der Zeit, William Hogarth, seine bekannten Gesellschaftsthemen in oftmals karikierenden Gemälden, Zeichnungen und Druckgraphiken umsetzte, deren wohl berühmtestes Beispiel die Folge „Marriage à-la-Mode“ von 1742-44 darstellt. In einer im Vergleich zum übrigen Europa aufgeklärteren Gesellschaft wie der englischen waren solche Szenen von durchschlagendem Erfolg. Eine große Popularität dürfte bis weit in die 1760er Jahre bestanden haben. Hogarth und Zoffany weisen somit eine Parallele in ihrem Œuvre auf. Für beide steigerte sich die jeweilige künstlerische Prosperität zu jenem Zeitpunkt der Karriere, da sie das Konversationsstück zu ihrem primären Sujet entwickelt und dieses zu einer bildwürdigen Gattung erhoben haben. Eine Vorbildwirkung William Hogarths auf Zoffany lässt sich deshalb konstatieren, da Hogarth von niederländischen Malern des 17. Jahrhunderts maßgeblich inspiriert war, von Jan Neu und Anthonis van

³²⁴ Wie Ellis Waterhouse darlegen konnte, wurde das Konversationsstück vermutlich über Frankreich nach Großbritannien eingeführt. Als entscheidender Name wird Philipp Mercier (um 1689-1760) genannt, der 1728 in London ankam und dort ein Gruppenporträt des Prince of Wales und seinen Schwestern anfertigte. Vgl. E. Waterhouse 1978, S. 141f. An dieser Stelle wird der Einfluss Frankreichs auf die englische Malerei allgemein erörtert, insbesondere am Beispiel von William Hogarth.

³²⁵ Mario Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, London 1971, insbesondere S. 33-37.

³²⁶ Vgl. auch die umfangreichen und sorgfältig analysierten Ausführungen bei Marcia Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven/London 1993, S. 159-175, zur Thematik der Konversationsstücke, die im 18. Jahrhundert auch als „Familienstücke“ bezeichnet wurden. Als wesentliche Charakteristika nennt Pointon den präzise gefassten Raum als Szenerie für die in Bewegungslosigkeit verhafteten Figuren. Gemäß ihren Absichten skizziert die Autorin vorzugsweise die soziale Interaktion zwischen den Personen und deren natürliches Auftreten in einem „häuslichen Ambiente“. Pointon liefert zudem einige Beispiele als Beleg dafür, dass sich das Konversationsstück in der englischen Malerei zu einer Tradition etablierte und folglich bis in das 20. Jahrhundert hinein beobachtet werden konnte.

Dyck, in formalen Aspekten auch von Rembrandt. Gleichwohl bedeuteten Raffael und die Carracci wesentliche Bezugsquellen für die Blütephase des englischen Rokoko, von der Zoffany nachhaltig geprägt gewesen sein dürfte³²⁷.

Das Konversationsstück als ein Sujet, welches sich als Bindeglied zwischen der Gattung des Gruppenporträts und derjenigen des Genrebildes bezeichnen lässt, taucht in den unterschiedlichsten Interieurszenen der niederländischen Malerei auf, wurde jedoch von Hogarth um die spielerisch anmutigen Elemente des französischen Rokoko erweitert bei gleichzeitig striktem Festhalten an der präzisen Naturbeobachtung und dem daraus abgeleiteten detaillierten Realismus, wie er sich auch bei Zoffany findet und für die Konzeption seines Galeriebildes der „Tribuna der Uffizien“ die wesentliche formale Grundlage bieten sollte. Der große Verdienst Hogarths für die englische Malerei besteht in erster Linie darin, dass er seine Themen zunehmend mit Dramatik erfüllte³²⁸. Die barocke Aufgabe des Repräsentationsporträts, wie sie von Van Dyck vorformuliert worden war und in dessen Nachfolge von den englischen Malern in einem breitem Spektrum rezipiert wurde, ergänzte Hogarth um Darstellungen des Theaters, um anekdotische Handlungsszenen von oft amüsantem Inhalt, etwa dem im Schlafzimmer überraschten Liebhaber, dem Aufruhr in einer Schänke oder einer Auseinandersetzung auf offener Straße. Mit solchen in sämtlichen Einzelheiten durchkomponierten Darstellungen des Alltagslebens setzte Hogarth der englischen Gesellschaft einen Spiegel vor. Dazu bediente er sich komödiantischer Fragmente, welche einem Bühnenlibretto entstammen könnten. Am eindringlichsten verkörpert der Zyklus „Marriage à-la-Mode“ Hogarths Bestreben, anhand holländisch inspirierter und um formale Kriterien des französischen Rokoko erweiterter Interieurszenen eine humorige Gesellschaftssatire in idealtypischer Weise zu gestalten, so dass dramatischer Handlungsablauf und eine moralisch intendierte Konnotation verknüpft werden im Sinne des aufklärerischen Gedankens, der sich in England wesentlich früher und unmittelbarer äußerte als auf dem europäischen Festland³²⁹.

Johann Zoffany knüpft mit dem frühen Konversationsstück an den durch Hogarth in der englischen Malerei etablierten Geschmack für theatralische Handlungsszenen an, allerdings ohne dessen Sozialkritik und moralischen Impetus mit einzubeziehen. Gleichzeitig verabschiedet er sich endgültig von der barocken Tradition seiner Lehrjahre. Zoffanys

³²⁷ Zum wichtigen Aspekt des Rückbezuges der englischen Malerei auf die kontinentaleuropäischen Entwicklungen im 17. und frühen 18. Jahrhundert vgl. J. Burke 1976, S. 160ff.

³²⁸ Vgl. J. Burke 1976, S. 161.

³²⁹ M. Pointon 1993, S. 159f., erkannte im Konversationsstück die Visualisierung eines Testaments, indem sie in ihm die häuslichen Aufgaben formuliert sah, welche einem jeden Familienmitglied zugeodnet sind. Das familiäre Netz konnte auf diese Weise weiter tradiert werden, um das Verhalten der zukünftigen Generationen zu steuern. Demzufolge legten die Künstler Wert auf die Lesbarkeit ihrer Gemälde, die auch als Dokument materiellen Wohlstands zu deuten sind.

präzise, in ihrem Realismus eng an Hogarth geschulte Beobachtung bezüglich der Wiedergabe individueller Personen sicherte ihm bald enormen Erfolg in der englischen Mittelschicht. Für David Garrick entstehen in den folgenden Jahren mehrere Gemälde, in denen der Künstler seinen Schauspielermäzen in verschiedenen Rollen auf der Theaterbühne zeigt, für gewöhnlich in Dramen Shakespeares und zumeist im Gegenüber mit anderen Charakteren. Großer Erfolg war dem Bild „David Garrick and Mrs Bradshaw in ‚The Farmer’s Return‘“ (Abb. 55) beschieden, welches 1762 in der „Society of Artists“ ausgestellt wurde und exakt dieselbe Szene darstellt wie eine Radierung Hogarths³³⁰. Der unmittelbare Reflex auf das Werk des berühmten Gesellschaftskritikers mag verdeutlichen, wie eng die künstlerischen Positionen beider Künstler beieinander liegen, und wie sehr Zoffany seinen Erfolg bei der Darstellung von Theaterszenen Hogarth zu verdanken hat. Die Freundschaft Benjamin Wilsons und Hogarths trug sicherlich dazu bei, dass Zoffany die Arbeiten Hogarths kennenlernen und sie als fruchtbare Anregungen nutzen konnte.

Sämtliche für David Garrick konzipierten Gemälde zeichnen sich durch kleinere bis mittelgroße Formate aus, weisen einen akribisch geführten Pinselstrich sowie einen sehr dünnflüssigen Farbauftrag auf, eine für die niederländische Feinmalerei charakteristische Manier, die Zoffany vermutlich während seiner Regensburger Ausbildung bei Martin Speer perfektioniert hatte. Ein weiteres Charakteristikum stellt auch der nahezu in allen Gemälden umgesetzte kastenartige Bühnenraum dar, welcher in der Regel durch ein rückwärtiges Fenster eine spärliche Beleuchtung erhält. Das auf diese Weise die Schauspieler nur partiell streifende Licht verleiht sämtlichen Bildern eine dramatische, oftmals bedrohliche Atmosphäre, welche die in der Regel von tragischem Inhalt erfüllten Stücke Shakespeares hervorragend zum Ausdruck bringen. Solche Szenen der mit expressiven Gesten agierenden Schauspieler markieren eine eigene Leistung des jungen Künstlers, die Praz mit dem Begriff „Theatrical Conversation“ benannte³³¹. Die minutiöse, akribisch die Einzelheiten der Individuen und Objekte wiedergebende Darstellung spricht für Zoffanys besondere Fähigkeit einer dokumentarischen Sichtweise seiner Themen.

Das eigentliche Konversationsstück beinhaltet in der Regel ein anderes Sujet³³², näm-

³³⁰ Vgl. J. Burke 1976, S. 304. Der große Erfolg des Bildes lässt sich mit seiner innovativen Neuartigkeit erklären, die sogar Horace Walpole lobend erwähnte und in einem Vergleich über die Malerei von William Hogarth setzte: „Good, like the actors, and the whole better than Hogarth’s.“ (Zitiert nach V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 10). Die konzentrierte Darstellung eines zugespitzten Moments innerhalb des Dramas stand in völligem Kontrast zu Hogarths breiter angelegter epischer Erzählung. Vgl. E. Waterhouse 1978, S. 228-233, der diesem Aspekt innerhalb von Zoffanys Œuvre ein eigenes Kapitel widmet.

³³¹ Vgl. M. Praz 1971, S. 128.

³³² G. Lammel 1993, S. 152ff., diskutiert das Konversationsstück im Kapitel über die Genredarstellungen und fügt an, dass die Wiedergabe von Kommunikation in Verknüpfung mit dem Ideal des Gemeinschaftssinns eine im späteren 18. Jahrhundert charakteristische Komponente repräsentiert. Vordergründig erscheint die Tendenz zur Darstellung von größerer Natürlichkeit und Freiheit, was durch die Landschafts-

lich die Gruppierung mehrerer verwandter oder befreundeter Personen, entweder in einem Interieur oder vor einer parkähnlichen Landschaftskulisse. Die stets vornehm gekleidete Gesellschaft von adligem Stand wird dabei nicht in repräsentativen Haltungen aneinandergereiht, wie man es in offiziellen Familienporträts erwarten würde, sondern in einer lockeren Gruppierung inmitten einer befreiten Atmosphäre, die zwanglos und intim erscheint. Üblicherweise wird die Familie in ihrer Vollständigkeit präsentiert, man entdeckt spielende Kinder, während die Erwachsenen in betont lässigen Positionen mit übereinandergeschlagenen Beinen ihre Ungezwungenheit zum Ausdruck bringen³³³. Gelegentlich finden sich die Gruppen zum Musikspiel ein wie im bekannten Gemälde „Lord Cowper and the Gore family“ (75 x 94 cm)³³⁴ von 1775 (Abb. 56). In der Regel sind die Figuren kompositorisch pyramidal aufgebaut, um die soziale Einheit zur Anschauung zu bringen.

Diese summarisch genannten Elemente bilden die Hauptmerkmale der Konversationsstücke und wurden von Zoffany in sämtlichen seiner diesem Genre zuzurechnenden Gemälde aufgegriffen. Alsbald wurde es in der gehobenen Londoner Gesellschaft eine gängige Mode, sich beim deutschen Maler im Kreise der Familie oder mit Freunden porträtieren zu lassen³³⁵. Ausgangspunkt bildeten auch hier solche Werke, die für David Garrick entstanden und den Schauspieler mit dessen Gattin und den Kindern im Park ihres großzügigen Anwesens zeigen, etwa „Mr and Mrs Garrick by the Shakespeare Temple at Hampton“ (Abb. 57) von 1762³³⁶. Mit diesen Gemälden dürfte Zoffany schlagartig berühmt geworden sein, womit die Erschließung weiterer Auftraggeberschichten höheren Ranges ihren Lauf nahm³³⁷.

kulisse zum Ausdruck gebracht wird.

³³³ Eine lässige Position galt im Übrigen auch als Ausdruck von Vornehmheit. Verschiedentlich beobachtet man sie auf den Bildnissen Van Dycks und seither in der englischen Porträtmalerei, etwa in der herabhängenden Hand. Bei den Reisenden waren solche Posen zum Zeichen von „ease“ (Lässigkeit) und „grace“ (Anmut) sehr beliebt. Siehe Rita Göke, Studien zum Künstlerbildnis des 17. und 18. Jahrhunderts in England, Phil. Diss. Bonn 1994 (Münster 2000), S. 103-106.

³³⁴ In der Sammlung von Thomas Agnew & Sons Ltd.

³³⁵ In diesem Zusammenhang sollte auch erwähnt werden, dass David Garrick gleichfalls von Pompeo Batoni porträtiert wurde, und zwar in einem auf 1764 datierten Gemälde aus dem Ashmolean Museum in Oxford. Zu jener Zeit hielt sich Garrick mit seiner Frau in Italien auf, um vom Theater Abstand zu suchen. Batoni stellte den Schauspieler elegant dar, ohne jedoch die darstellerischen Fähigkeiten erfasst zu haben, wie es Zoffany in seinen Konversationsstücken so perfekt veranschaulichte. Vgl. Kat. Ausst. Pompeo Batoni and his British Patrons 1982, S. 47f., Kat.-Nr. 19.

³³⁶ Das Gemälde mit den Maßen 99,7 x 125 cm befindet sich in Besitz von Lord Lambton.

³³⁷ Zoffany sollte nicht als Erfinder des Genres herausgestellt werden, sondern lediglich als ein Maler, der sich im Besonderen darauf spezialisierte und die Elemente hervorragend einzusetzen wusste. In England existierte bereits seit dem 16. Jahrhundert eine charakteristische Bildform, nämlich die Darstellung eines Aristokraten vor einer sich in die Tiefe erstreckenden Landschaftskulisse. Zu nennen wären Nicholas Hilliards „Young Man among Roses“ (um 1587) oder Isaac Oliver's „Unknown Melancholy Man“ (um 1590-95) als beispielhaft für das Landschaftsportrait, welches nach C. Schultzenborff 1997, S. 80f., das

4.2.2 Aufträge für das englische Königspaar

Zoffanys künstlerische Entwicklung vollzog sich innerhalb eines halben Jahrzehnts in einem gigantischen Tempo. Nachdem er sich von David Garrick als seinem ersten wichtigen Mäzen in England verabschiedet hatte, wahrscheinlich im Bestreben zu größerer Unabhängigkeit, nahm das Maß an Produktion von Konversationsstücken für die Londoner Gesellschaft beinahe inflationäre Züge an. Allgemein herrschte zu jener Zeit in der britischen Hauptstadt ein überaus günstiges Klima für Künstler, welche sich insbesondere für den Aufbau einer durch sie organisierten Akademie einsetzten mit dem Ziel, die damals dominierende Polystruktur privater Initiativen und künstlerisch geleiteter Institutionen zu einem großen Konglomerat zusammenzuführen, an der ein verbindlicher Unterricht die Ausbildung heimischer Künstler sichern und damit die zuvor oftmals zu beobachtende Emigration zum europäischen Festland unterbinden sollte. Bevor 1768 jene Institution, die berühmte „Royal Academy“, endlich gegründet werden konnte und damit auch die intensiven kunstfördernden Initiativen des englischen Königs fruchteten, hatten die britischen Künstler bereits auf eine lange Tradition zunehmender Prosperität zurückgeblickt, die mit Van Dycks Stellung als Hofmaler bei Charles I. im 17. Jahrhundert ihren Anfang genommen hatte und die wichtigen Positionen eines William Hogarth, Joshua Reynolds oder Thomas Gainsborough umfasste³³⁸. Das seither ständig gewachsene kulturelle Klima, insbesondere in London, begünstigte die dortige Konzentration etlicher Künstler, auch solchen aus dem Ausland³³⁹, die zumeist an den Akademien als Lehrkräfte eingesetzt wurden. Gemeinsam mit einem zunehmend auch in der Öffentlichkeit verankerten Bewusstsein um die kulturellen Fähigkeiten des Landes, sicherte dies den Kunstschaffenden eine ideale Lebensgrundlage.

Zoffany besaß als zugezogener deutscher Maler zusätzlich das Glück, dank seiner Beziehung zu David Garrick in den feinen Gesellschaften der Stadt Fuß zu fassen, die ihn mit zahlreichen Aufträgen versorgten. Eine besonders glückliche Fügung des Schicksals ließ ihn ab 1762 in Kontakt zur englischen Königsfamilie treten, für die innerhalb eines knappen Jahrzehnts die vielleicht künstlerisch bedeutendsten Werke realisiert wurden. Diese

Grand Tour-Bildnis vorwegzunehmen scheint, aber auch die englische Begeisterung für Porträt- und Landschaftsmalerei in einer Symbiose vereint.

³³⁸ Eine Skizzierung der kulturellen Entwicklung Großbritanniens von der Regierungszeit Charles I. bis zur Gründung der „Royal Academy“ zeichnet Iain Pears in konzentrierter Form auf. Vgl. I. Pears 1988, S. 107-132. Die noch immer gültige, konzise Untersuchung zur Malerei bietet E. Waterhouse 1978. Eine intensive Analyse der für England bedeutsamsten Gattung, der Porträtmalerei, liefert R. Göke 1994, S. 14-17 und 41-44.

³³⁹ In Ermangelung einer künstlerischen Tradition stammten die fähigsten Maler Englands im 17. Jahrhundert vom europäischen Kontinent. Eine genuin „englische Schule“ existierte anfangs noch nicht, bis der soziale Wandel breiteren Gesellschaftsschichten die Möglichkeiten eröffnete, auf Reisen einen theoretisch fundierten Geschmack zu etablieren und damit einhergehend die Sammelleidenschaft zu wecken.

Zeitspanne gilt zugleich als die bestdokumentierte im Leben Zoffanys und sollte daher mit der gebotenen Ausführlichkeit behandelt werden.

Die Begegnung Zoffanys mit König George III. und dessen deutschstämmiger Gattin, Charlotte von Mecklenburg-Strelitz, fand nach allgemeiner Ansicht der Forschung während der ersten Ausstellung des Malers in London statt, nämlich jener 1762 in der „Society of Artists“, der damals einflussreichsten Vereinigung englischer Künstler und engagiertem Ausstellungsforum mit regelmäßig abgehaltenem Betrieb, welcher den Austausch der Künstlerschar mit der Öffentlichkeit in größerem Maßstab ermöglichte. Dort präsentierte Zoffany das Gemälde „David Garrick and Mrs Bradshaw in ‚The Farmer’s Return‘“ (101,6 x 127 cm)³⁴⁰ von 1762, die Darstellung des Schauspielers in einer seiner Paraderollen. Offensichtlich erregte das Bild breite Aufmerksamkeit unter den noblen Besuchern der Ausstellung, darunter Lord John Bute, dessen Mittlerrolle beim Kontakt Zoffanys mit dem Königspaar allgemein vermutet wird³⁴¹. Die unerhörte Mimesis, derer sich der deutsche Maler bei der Darstellung der Bühnencharaktere bediente, verbunden mit der emotionalen aufgeladenheit und dem Zeugnis hoher Schauspielkunst, wie sie von der subtilen Lichtregie des Gemäldes intensiviert wird, dürften Lord Bute so fasziniert haben, dass er Zoffanys künstlerische Fähigkeiten dem noch jungen, seit 1760 amtierenden König anempfahl³⁴². Auch George III. zeigte sich sicherlich beeindruckt von den Leistungen des knapp 30-Jährigen, so dass er dessen Dienste für seine persönlichen Zwecke einzusetzen gedachte. Ein in der Forschung oft diskutierter Grund für die besonders hohe Gunst, in der Zoffany bei George III. stand, betrifft die Biographie der Königin, deren Ursprung wie beim jungen Maler in Deutschland liegt, so dass patriotische Beweggründe neben der künstlerischen Faszination durchaus bei der Wahl Zoffanys eine tragende Rolle gespielt haben dürften.

In der zweiten Hälfte der 1760er Jahre, der für Zoffany vielleicht produktivsten Phase innerhalb seines umfangreichen Œuvres, war der nach London emigrierte Deutsche ein vielbeschäftigter Künstler mit zahlreichen zu erledigenden Aufträgen. Seine Dienste für das englische Königspaar standen dabei eindeutig im Vordergrund seines Schaffens, weshalb im Folgenden auf einige besonders markante Beispiele verwiesen werden soll. Es wur-

³⁴⁰ Das Gemälde befindet sich in Besitz von Lord Lambton.

³⁴¹ Vgl. V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 17, sowie E. Waterhouse 1978, S. 230. John Stuart, 3rd Earl of Bute (1713-1792), gehörte zu den wichtigsten Tutoren des Königs und lehrte ihn Pflichtbewusstsein und Patriotismus, zwei Hauptsäulen der Monarchie. Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 11, 27 und 157.

³⁴² Einen präzisen Abriss der Regierungszeit Georges III. bietet das Werk George III & Queen Charlotte 2004, insbesondere S. 10ff. George III. aus dem Hause Hannover war zum Zeitpunkt der Thronbesteigung 22 Jahre alt. Im Übrigen war Zoffany auch für Lord Bute tätig und fertigte zwei ob ihrer identischen Maße als Pendants aufzufassende Gemälde, bei denen jeweils um einen zentralen Baum die drei Söhne beziehungsweise die drei Töchter Butes in lockerer Anordnung dargestellt sind.

de bereits angesprochen, dass George III. Zoffany neben dessen stilistischen Fähigkeiten offensichtlich der zuvor in dieser Ausprägung unbekannte Charakter der Szenen reizte, das Gespür für die realistische Darstellung der Gesellschaft in angenehmem Ambiente unter Berücksichtigung zurückgenommener Aktion und Emotionalität, ein Kennzeichen englischen Understatements und ein zeittypisches Charakteristikum der Monarchie unter dem erst vor kurzem inthronisierten George III., dem absolutistisches Machtstreben französischer Prägung aus dem 17. Jahrhundert fremd war und stattdessen über sein Engagement bei der Gründung der „Royal Academy“ Volksnähe zu demonstrieren suchte. Der aufklärerische, viel intensiver als zuvor von einer Liberalisierung und Sozialisierung Englands determinierte Geist bildete letztlich eine entscheidende Grundlage für die Gunst der Künstler³⁴³.

Zoffany trat in erster Linie als Porträtmaler für das englische Regentenpaar hervor³⁴⁴. In zahlreichen Varianten entstanden jeweils Einzelbildnisse von George III. sowie Queen Charlotte, deren besondere Beliebtheit sich aus dem Umstand erklären lässt, dass Zoffany seine zuvor in den Konversationsstücken für David Garrick vorgetragene Begabung der ungezwungenen, gleichsam privaten Präsentation seiner Porträtierten meisterhaft nun auch in Darstellungen des Monarchen umzusetzen wusste.

In einem in der Royal Collection aufbewahrten Gemälde (Abb. 58) von 1771 (163,2 x 137,3 cm)³⁴⁵ ist George III., durch das kräftige Rot seines Mantels als General Officer herausgehoben und mit Band und Stern des Hosenbandordens deklariert, in sitzender Haltung wiedergegeben. Der Kopf folgt der Wendung des Oberkörpers zur rechten Seite des Bildes, während der rechte Arm auf der Stuhllehne lässig aufgestützt ist und die linke Hand auf der Hüfte ruht. Hut und Schwert liegen auf dem beigesellten Tisch. Der britische Regent tritt dem Betrachter in diesem Bildnis nicht in einer für die Herrschikonographie typischen Erscheinungsform als Ganzfigur gegenüber, sondern in einer völlig entspannten Atmosphäre, die nicht zu idealisieren versucht und auf jegliche zusätzliche Attribute verzichtet, die George III. als Monarchen auszeichnen würden³⁴⁶.

³⁴³ Denkbar wäre es, dass der König aufgrund seines noch jungen Alters ein liberaleres Verständnis von Monarchie entwickelte, als dies die Regenten vor ihm getan hatten. Im neuen Geist der Aufklärung dürfte der hohe Intellekt von George III. als beispielhaft für die gesamte Nation erachtet worden sein. Zu diesem Aspekt vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 10f., wo auf die Persönlichkeit des Königs abgehoben wird.

³⁴⁴ Ein erstes Staatsporträt des Königs fertigte Allan Ramsay im Jahre 1761, in dem vor allem der elegante Habitus des jungen Monarchen zum Ausdruck gebracht wird. Selbstbewusst und optimistisch setzte ihn Ramsay ins Bild, wobei diese Eigenschaften auch vom überaus kritischen Horace Walpole bemerkt wurden: „His person is tall, and full of dignity; his countenance florid and good-natured; his manner is graceful and obliging ...“ Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 11.

³⁴⁵ Zu dem Gemälde vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 31, Kat.-Nr. 8.

³⁴⁶ Folglich bestand ein Drang zu stärkerer Individualisierung in der Porträtkunst. Die Wiedergabe von Lebendigkeit und Spontaneität in Verbindung mit einem psychologisierenden Blick auf den Darzustel-

Gleichermaßen verfährt Zoffany auch mit dem als Pendant zu sehenden Bildnis der Gattin³⁴⁷, welches ebenfalls 1771 gemalt wurde (Abb. 59), sich in der Royal Collection befindet und exakt dieselben Maße besitzt wie das Porträt Georges III. Der Blick von Queen Charlotte ist allerdings dem Betrachter zugewandt und ermöglicht so einen aktiveren Dialog. Ihr reich gefaltetes blaues Spitzenkleid, über welches sie einen schwarzen Umhang gelegt hat, füllt nahezu die gesamte Breite des Bildausschnitts und demonstriert die bemerkenswerte Fähigkeit Zoffanys, die subtile Stofflichkeit von Gewändern wiederzugeben. Von großer Kostbarkeit ist gleichfalls der Schmuck in Gestalt von einem mit Perlen besetzten Halsreif, Ohrringen, den Perlen im Haar sowie den gleichfalls mit Perlen besetzten Armreifen. Auch die üppige Draperie hinter ihrem Kopf erweckt den Eindruck einer reicher gehaltenen Ausstattung als im Porträt des Königs, in welchem Schlichtheit dominierte. Aufmerksamkeit verdient der Queen Charlotte beige-sellte Tisch mit dem darauf platzierten Blumenstillleben, welches die botanischen Interessen der Königin aufzeigt.

Fasst man die aus beiden Bildnissen gewonnenen Erkenntnisse zusammen, so lässt sich anführen, dass trotz beibehaltener formaler Elemente wie der reichen Kostbarkeit der räumlichen Ausstattung sowie der Gewänder und der Zurschaustellung der Ordensinsignien jegliches repräsentatives Pathos, wie es im barocken Herrscherbildnis üblich war, durch Zoffany vermieden wurde. In beiden Fällen erhält man eher den Eindruck, dem Königspaar in einem häuslichen Umfeld zu begegnen, ein überzeugendes Beispiel dafür, wie sehr der neue Zeitgeist von Zurückhaltung und Intimität, Häuslichkeit und Bescheidenheit geprägt war³⁴⁸.

Das zweifellos prominenteste Gemälde, „Queen Charlotte with her two eldest sons“ (112,2 x 128,3 cm), welches Zoffany in den Jahren 1764/65 für seinen bedeutenden Gönner schuf (Abb. 60), greift diesen Aspekt auf, indem es eine alltägliche Szene im Boudoir der Königin Charlotte darstellt in Anwesenheit zwei ihrer Söhne³⁴⁹. Die Gestaltung des Raumes in Buckingham House hat der Maler genauestens erfasst und dabei besondere Be-

lenden steht im Zeichen des einsetzenden Klassizismus. Vorbildhaft sind Anregungen aus Frankreich zu nennen, etwa von Quentin de LaTour, der von den Allegorisierungen des Herrscherporträts abwich.

³⁴⁷ Zu dem Gemälde vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 34, Kat.-Nr. 9.

³⁴⁸ Die Tendenz zu einer Verbürgerlichung der höfischen Bildnismalerei geht auf Gedanken der Aufklärung zurück mit dem Zweck, eine zunehmende Verwischung der bislang straff gezogenen Grenzen zu erwirken. Dazu G. Lammel 1993, S. 26f. Allgemeiner wird der Aspekt der Intimität bei Harald Keller als eine charakteristische Forderung des 18. Jahrhunderts gedeutet. H. Keller 1971, S. 11-24, insbesondere S. 16f.

³⁴⁹ Nach Auskunft von Waterhouse, der das Gemälde im Übrigen als Zoffanys bestes rühmt wegen seines höchsten Grades an Naturalismus, handelt es sich um das erste informelle Gemälde, welches von einem britischen Regenten in Auftrag gegeben wurde. Vgl. E. Waterhouse 1978, S. 230. Eine Einzeluntersuchung des Gemäldes findet sich in George III & Queen Charlotte 2004, S. 26f., Kat.-Nr. 4. Es befindet sich in der Royal Collection.

achtung auf die Ausstattungsstücke gelegt³⁵⁰. Charlotte hat sich vor einem flandrischen Spiegeltisch platziert und präsentiert sich dem Betrachter in frontaler Haltung und einem überaus eleganten Erscheinungsbild³⁵¹. Neben ihr taucht der älteste Sohn und Thronfolger, der Prince of Wales und spätere George IV., in Verkleidung eines behelmten Kriegers mit Lanze auf, wohl im Sinne des Kriegsgottes Mars, wie er in martialischer Pose in Richtung des Betrachters schreitet. Sein jüngerer Bruder Frederick, der Duke of York, ist der Mutter zugesellt und bezeugt einen altersgerechteren kindlichen Charakter. Das Gemälde belegt einmal mehr die akribische Malweise Zoffanys in Kombination mit einer ausgewogenen Farbgestaltung, bei der das dominierende Rot in den unterschiedlichsten Nuancen eine warme Tonalität bewirkt. Neben den stilistischen Merkmalen wurde in der Forschung dieses Gemälde häufig dahingehend analysiert, dass die Verkleidung des jungen Thronfolgers im Sinne der Beschützerfunktion für die Mutter zu deuten wäre, eine vor allem in jüngster Zeit geäußerte Vermutung, deren Plausibilität dahingestellt sei, weil eine solche Rüstung sicherlich als Spielzeug nicht unüblich gewesen ist und eher die Rolle des Jungen als die des zukünftigen Regenten von England, George IV., untermauern dürfte³⁵².

Die beiden Söhne des Regentenpaares tauchen in einem weiteren prominenten Gemälde Zoffanys auf, „George, Prince of Wales, and Frederick, Duke of York, in Buckingham House“ (111,7 x 127 cm), aufbewahrt in der Royal Collection in Windsor Castle (Abb. 61). Der Künstler schuf mit diesem Werk strenggenommen ein Doppelporträt, bei dem er seine genaue Wiedergabe der kindlichen Physiognomien mit einer präzisen Erfassung des szenographischen Ambientes zu verbinden wusste. Den ausgewählten Ort der Handlung bildet der zweite Salon oder „Warm Room“ der Königin in besagtem Buckingham House,

³⁵⁰ Dazu gehören neben dem Toilettentisch, auf dem sich versilbertes Service aus Augsburg ausmachen lässt, auch die große Standuhr sowie der Tisch im angrenzenden Raum. Zugleich wird in den beiden chinesischen Figuren auf dem Tisch hinter der Königin deren besonderes Interesse am Exotischen deutlich. Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 26.

³⁵¹ Über das Aussehen der Königin ist man durch eine Beschreibung Horace Walpoles vom September 1761 gut informiert: „She is not tall nor a beauty; pale and very thin, but looks sensible and is genteel. Her hair is darkish and fine: her forehead low, her nose very well, except the nostrils spreading too wide; her mouth has the same fault, but her teeth are good ...“ Zitiert nach George III & Queen Charlotte 2004, S. 26. Zoffanys Porträt stimmt mit diesen Eigenschaften recht gut überein.

³⁵² Ein Tageneintrag der Lady Charlotte Finch vom September 1764 erwähnt die Lieferung eines Telemachos-Kostüms für den Prince of Wales sowie eines türkischen für Prince Frederick. Vgl. M. Pointon 1993, S. 162. Die Autorin interpretiert das Gemälde als Hinweis auf die klar verteilten Rollen innerhalb der Regentenfamilie, in der die Königin als Erzieherin ihrer Kinder auftaucht, und der älteste Sohn in Abwesenheit des Monarchen das Patriarchat symbolisiert, wie es durch das Kostüm des Telemach zum Ausdruck kommt. Angesichts des Umstandes, dass Zoffany in seinen übrigen Konversationsstücken eine solch komplizierte Symbolik in keinsten Weise anwendet, erscheinen Pointons interpretative Ansätze weit ausgeholt, zumal die Kostümierung der Kinder am Hofe üblich war und eher als modischer Zeitvertreib gesehen werden sollte. Lediglich das Argument, der Prince of Wales vertrete wie Telemach den abwesenden Vater (George III. respektive Odysseus) vermag zu überzeugen. Alle weiteren Anmerkungen sind dem feministischen Ansatz der Autorin geschuldet.

welches das junge Monarchenpaar bald nach der Inthronisierung Georges III. erworben hatte. Die Datierung des Bildes lässt sich nicht unmittelbar festlegen, dürfte aber anhand des Alters der beiden Knaben zwischen Ende 1764 und Anfang 1765 einzugrenzen sein³⁵³.

Der kastenartig gebildete Raum wird durch einen offenen Kamin in der rechten Bildhälfte beherrscht. Über der Malerei im Aufsatz des Kamins, 1763 in der Nachfolge eines Marmorbildes dorthin platziert, hängt das bekannte Gemälde „Die drei ältesten Töchter von Charles I.“ des Anthonis van Dyck aus dem Jahre 1635. Mittig oberhalb der Prinzessinnengruppe sind zwei Bildnisse des regierenden Königspaars George III. und Charlotte arrangiert, bei denen die Literatur von Phantasiegemälden Zoffanys ausgeht³⁵⁴. Wiederum darüber befindet sich ein Werk Carlo Marattas, „Das Christuskind mit dem Kreuz in der Hand,“ dem einzigen religiösen Sujet der in Zoffanys Doppelporträt erkennbaren Gemäldeausstattung des Warm Room. Ein weiteres Bild Van Dycks dominiert die linke Wand. 1635 wurde „George Villiers, 2nd Duke of Buckingham, and Lord Francis Villiers“ im Auftrag von Charles I. ausgeführt. Die minutiöse malerische Umsetzung der verkleinert ins Bild gesetzten Gemälde durch Zoffany dokumentiert rund ein Jahrzehnt vor dem Auftrag der „Tribuna der Uffizien“ die herausragende Fähigkeit des Künstlers als Kopist, der den jeweiligen Stil und die Handschrift perfekt zu imitieren weiß. Insofern legt Zoffany in diesem informellen Doppelporträt der beiden Prinzen eine gewisse Basis für sein späteres Florentiner Meisterwerk zugrunde, derer er sich dann von neuem bedienen konnte.

Die große Wertschätzung, die Van Dyck in England genoss, offenbart sich im Gemälde „George III., Queen Charlotte and their six eldest children“ (104,9 x 127,4 cm)³⁵⁵, welches Zoffany im Jahre 1770 malte (Abb. 62). Es handelt sich um ein Familienporträt, bei dem alle Figuren in Gewänder gehüllt sind, wie sie aus den Bildern Van Dycks bekannt waren. Die barocke Kleidung zeigt den historisierenden Geschmack in der Mode an, wie er seit den 1740er Jahren üblich war. Der Regent trägt einen blauen, von einer silbernen Borte und dem Hosenbandorden besetzten Anzug, während seine Gattin in ein weißes Kleid gewandet ist. Auch die beiden ältesten Söhne, George und Frederick, tragen Orden, während ihre Posen dem Gemälde „George Villiers, 2nd Duke of Buckingham, and Lord Francis Villiers“ von Van Dyck entnommen sind, jenem Bild, welches im zuvor angesprochenen Werk Zoffanys im „Warm Room“ über den Köpfen der beiden Prinzen erschien. Die übrigen Figuren des Gemäldes sind Prince William, der auf der linken Seite mit einem Kakadu spielt, Prince Edward in Beschäftigung mit einem Spaniel, die Princess

³⁵³ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 136.

³⁵⁴ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 136.

³⁵⁵ Zu diesem Gemälde aus der Royal Collection vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 30, Kat.-Nr. 7.

Royal neben der Königin, und schließlich Princess Augusta, welche eine Koralle in ihrer Hand hält.

Anhand von zahlreichen *Pentimenti* konnte festgestellt werden, dass Zoffany die ursprünglich in einer Skizze erarbeitete vitalere Komposition zu einer statischeren Auffassung modifizierte. Neben der Kleidung gehen auch die Säulen, die Draperie und das Arrangement von Krone und Zepter auf dem Tisch auf die eleganten Bilderfindungen Van Dycks zurück, namentlich das Gemälde „Charles I and Henrietta Maria with their two eldest children“. Der Grund für die Verknüpfung des Konversationsstücks mit einer betont formalen Porträtdarstellung der königlichen Familie lässt sich vielleicht am ehesten darin sehen, dass die Kontinuität der englischen Monarchie und konkret der Übergang von der Dynastie der Stuarts zum Hause Hannover aufgezeigt werden sollte³⁵⁶.

Als letztes hier vorzustellendes Gemälde soll „Queen Charlotte with members of her family“ (105,2 x 127,0 cm)³⁵⁷ genannt werden (Abb. 63), ein typisches Konversationsstück, welches auf die Jahre 1771/72 datiert wird und folglich kurze Zeit vor der Abreise Zoffanys nach Italien entstanden sein dürfte. In einem landschaftlichen Ambiente hat Queen Charlotte auf einer Bank Platz genommen und hält Prince William fest, der mit dem Stern des Thistle ausgezeichnet ist. Die mit einer Puppe beschäftigte Princess Royal steht dicht an den Knien der Mutter. Die königliche Gouvernante, Lady Charlotte Finch, hält ein Baby in ihren Armen, bei dem es sich entweder um die 1770 geborene Princess Elizabeth handeln könnte oder um Prince Ernest, der 1771 zur Welt kam. Ganz links im Bild erkennt man den Bruder der Königin, Prinz Karl von Mecklenburg-Strelitz, ausgestattet mit Band und Stern des St. Andrew of Russia. Sein Besuch in England ist für das Jahr 1771 verbürgt, ebenso sein Aufenthalt im Sommer bei der königlichen Familie in Richmond³⁵⁸. Sein Widerpart auf der rechten Seite ist Prinz Ernst, ein weiterer Bruder der Königin, dessen Kostüm mit Band und Stern des White Eagle of Poland verziert ist. Bis zum Frühjahr 1772 verblieb er für eine längere Zeit in England. In diesem Gemälde ist die Königin in einer vertrauten und hochgeschätzten Landschaft gemeinsam mit ihren engsten Familienangehörigen ins Bild gesetzt. Es handelt sich um ein Werk von großer Intimität, ein Erinnerungsstück an den Besuch der beiden Brüder Queen Charlottes.

Zieht man ein vorläufiges Fazit über das erste Jahrzehnt Zoffanys in seiner englischen Wahlheimat, so bleibt festzuhalten, dass der Künstler ein völlig neues Verständnis der

³⁵⁶ Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 30.

³⁵⁷ Zu diesem Gemälde aus der Royal Collection vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 35, Kat.-Nr. 10. Hier findet sich auch die Mutmaßung, das Bild sei für den Bruder der Königin, Prinz Ernst von Mecklenburg-Strelitz, gemalt worden.

³⁵⁸ Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 35. An dieser Stelle finden sich auch einige biographische Daten zu Prinz Karl.

Auffassung von der Darstellung des Monarchenpaares in die Malerei eingeführt hat. Die informelle, intimere Art des Porträts vollzieht sich nicht alleine in Einzelbildnissen. Auch in dem bedeutenden Bild „Queen Charlotte with her two eldest sons“, neben der „Tribuna der Uffizien“ vielleicht dem bekanntesten des Künstlers, arrangierte Zoffany die königliche Familie nicht in der im Barock gängigen Situation eines zu einem repräsentativen Gruppenporträt vereinigten Gefüges, sondern er gewährt dem Betrachter einen Einblick in ein übliches, alltäglich stattfindendes Geschehen am Hofe. Mit solchen Themen konnte Zoffany die von ihm zu größter Popularität entwickelte Bildgattung des Konversationsstückes der Herrscherikonographie einfügen und damit zu einem vorläufigen Höhepunkt steigern. Die angesprochenen Beispiele belegen, wie dadurch auch im monarchischen Kontext ein neuer Zeitgeist Einzug hielt, bei dem Intimität und Privatsphäre in nie zuvor gekannter Intensität zur Schau gestellt wurden.

Die von Zoffany für den englischen Monarchen gefertigten Gemälde mögen jedoch auch als Beweis dafür gesehen werden, dass George III. ein wichtiger Sammler und Mäzen der Künste war. Sir Joshua Reynolds schrieb in einer Ausgabe seiner „Discourses“ in lobenden Worten: „We are patronized by a Monarch, who, knowing the value of science and of elegance, thinks every Art worthy of his notice, that tends to soften and humanise the mind.“³⁵⁹ Wenngleich der Vater des Regenten, Frederick, sowie sein ältester Sohn, der spätere George IV., für die Royal Collection einen immenseren Aufwand betrieben als George III., was sich auch aus den komplizierten politischen Verhältnissen der Zeit erklären lässt³⁶⁰, so entwickelte der König doch ein künstlerisches Verständnis, welches weit vor seiner Thronbesteigung am 25. Oktober 1760 geweckt worden war. Neben dem Aufbau einer umfangreichen Bibliothek in Buckingham House, welche den Gelehrten offen stand, sorgte Lord Bute während mehrerer Aufenthalte in Italien dafür, dass die königliche Sammlung einen enormen Zuwachs vor allem an Zeichnungen erhielt³⁶¹. Daneben sicherte sich George III. im Mai 1762 durch den schottischen Architekten James Adam das Zeichenkabinett Kardinal Alessandro Albanis mit den Sammlungen Carlo Marattas und Cassiano dal Pozzos sowie im gleichen Jahr das umfangreiche Konvolut an Kunstwerken und Büchern aus dem Besitz von Joseph Smith, dem britischen Konsul in Venedig. Durch diese größte Einzelerwerbung des Königs gelangten rund 50 Gemälde und 148 Zeichnungen Canalettos

³⁵⁹ Zitiert nach George III & Queen Charlotte 2004, S. 154.

³⁶⁰ In erster Linie ist hierbei an den Kampf Englands um die Beibehaltung der Kolonien in Nordamerika zu denken mit dem „War of Independence“, der die beiden ersten Jahrzehnte der Regentschaft Georges III. nachhaltig prägte.

³⁶¹ Im Jahre 1763 erwarb Lord Bute von der Familie Gennari ein großes Konvolut an Zeichnungen Guercinos. Man kann sagen, dass der Mentor Georges III. sich generell in italienischen Familiensammlungen bestens auskannte. Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 156f.

in den Bestand der Royal Collection³⁶². Als das Regentenpaar im Londoner Buckingham House Residenz bezog, ließ es eine Vielzahl der in Italien erworbenen Objekte dort unterbringen. Unter den zeitgenössischen britischen Künstlern wurde Benjamin West geschätzt, der Historien Gemälde für den Warm Room in Angriff nahm, Allan Ramsay als „King’s Principal Painter“ und schließlich Joshua Reynolds, der dieses Amt nach Ramsays Tod 1784 innehatte. Die Patronage zeitgenössischer Künstler, zu denen auch Thomas Gainsborough und selbstverständlich Johann Zoffany zählten³⁶³, gipfelte in der Gründung der „Royal Academy“, der im folgenden Kapitel die Aufmerksamkeit gewidmet wird.

4.2.3 Die „Royal Academy“

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war geprägt von einem intensiven und von zahlreichen Seiten ausgefochtenen Kampf um die Popularisierung englischer Kunst. Johann Zoffany war in London unmittelbar an diesen Ereignissen involviert, die schließlich 1768 zur Gründung der „Royal Academy“ führen sollten³⁶⁴. Als Künstler, der in den reichen Schichten hohes Ansehen genoss und so stets auf einen großen Kreis prominenter Mäzene vertrauen konnte, bildete Zoffany eine einflussreiche Größe der Londoner Kunstszene.

Die „Society of Artists“³⁶⁵ sicherte Zoffany seit 1760³⁶⁶ eine exzellente Ausstellungsplattform, doch die nach wie vor rivalisierenden Organisationen der Künstler in London strebten nach einer einheitlichen Kunstakademie, deren vordergründigsten Ziel die Ausbildung einheimischer Studenten durch professionelle, teilweise aus dem Ausland rekrutierte Meister ihres Faches darstellte. Ein wichtigeres Postulat betraf jedoch die Möglichkeit einer regelmäßig abzuhaltenden Ausstellung von Werken jener Künstler an festen Örtlichkei-

³⁶² Einige der darin enthaltenen Werke wurden anlässlich der Ausstellung „George III. and Queen Charlotte“ in der Queen’s Gallery, London, ausgestellt. Zu den bedeutsamen Ankäufen vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 157.

³⁶³ Man sollte an dieser Stelle nicht außer Acht lassen, dass der König auch ein intensives wissenschaftliches Interesse verfolgte, was sich etwa am neuen Observatorium von Richmond manifestierte. Aufschluss darüber mag auch ein Gemälde Zoffanys geben, nämlich das Porträt des „John Cuff and his assistant“ (89,8 x 70 cm) aus dem Jahre 1772, welches den Optiker im Innehalten seiner Arbeit präsentiert, der Produktion von Linsen für Teleskope. Walpole lobte das Bild als „extremely natural“, kritisierte aber „the characters too common nature and the chiaroscuro destroyed by this servility in imitating the reflexions of the glasses“. Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 186, Kat.-Nr. 160.

³⁶⁴ Einen guten Überblick zur Chronologie des Akademiewesens in England bieten G. F. Koch 1967, S. 200-219; Sidney C. Hutchison, *The History of the Royal Academy 1768-1968*, London 1968, S. 26-50; W. Sandby 1970; I. Pears 1988, S. 119-132; in jüngerer Zeit Art on the Line 2001, insbesondere S. 1-8.

³⁶⁵ Die Gesellschaft entstand aus der Absplitterung bildender Künstler der „Society of Dilettanti“ sowie der „St. Martin’s Lane-School“. Ein eigener Ausstellungsbetrieb wurde im Foundling Hospital in Bloomsbury eingerichtet. Durch namhafte Größen wie Hogarth, Gainsborough oder Wilson konnte man sich eines regen Publikumsinteresses sicher sein. Siehe G. F. Koch 1967, S. 201.

³⁶⁶ Die erste Ausstellung lief vom 21. April bis zum 8. Mai 1760. 130 Künstler waren bei dieser ersten in England abgehaltenen Kunstaussstellung vertreten. Vgl. S. Hutchison 1968, S. 36.

ten und zu von den Mitgliedern dieser Akademie festzulegenden Bedingungen. Über allem stand der Wunsch, sich direkt an das interessierte Publikum wenden zu können, um dadurch den eng gefassten Grenzen der Abhängigkeit von Connoisseurs und Kunsthändlern zu entrinnen. Dazu war es jedoch notwendig, eine Vereinigung der unterschiedlichen Organisationen³⁶⁷, wie die „St. Martin’s Lane School“³⁶⁸ oder die „Society of Dilettanti“³⁶⁹, zu erreichen. Auch die erst 1754 ins Leben gerufene „Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce“³⁷⁰, welche 1756 und 1761 kleinere Ausstellungen veranstaltete, musste der neuen Institution inkorporiert werden.

Mit der Inthronisation von George III. im Jahre 1760 rückte das Ziel näher. Dem neuen Regenten war sehr an einer solchen Institution gelegen, schließlich bot sich dadurch die Möglichkeit, die Position Englands als die einer führenden Kunstnation aufzubauen. Der schwelende Interessenkonflikt der einzelnen Gruppierungen, etwa der 1763 von der „Society of Arts“ abgesplitterten „Free Society of Artists“ oder der „Society of Artists of Great Britain“³⁷¹ verzögerte die Gründung der „Royal Academy“ noch um einige Jahre. Der König erteilte 1765 der „Incorporated Society of Artists of Great Britain“, einer Umbenennung der bisherigen „Society of Artists“, deren erklärtes Ziel in der Etablierung eines Lehrbetriebes in London bestand, seine Absolution.

Als schließlich am 10. Dezember 1768 im Gebäude an der Pall Mall, über dessen Portal schon seit drei Jahren der Schriftzug „The Royal Academy“³⁷² prangte, im Herzen der englischen Hauptstadt die offizielle Gründung durch die Absegnung Georges III. der von den führenden Aktivisten um Joshua Reynolds ausgehandelten Präambel besiegelt wurde, hatte ein jahrzehntelanger Konflikt unter den Künstlern und Intellektuellen ein Ende

³⁶⁷ Als Überblick zu den zahlreichen Institutionen im Vorfeld der Gründung der „Royal Academy“ sei I. Pears 1988, S. 121ff., genannt, der kurz und knapp die wesentlichen Merkmale zusammenfasst.

³⁶⁸ Diese wichtige frühe Ausprägung einer englischen Akademie wurde 1738 als Zusammenschluss mehrerer Künstler gegründet auf Initiative des Goldschmieds Michael Moser, dem sich später William Hogarth zugesellte. Die Existenz einer Akademie an dieser Stelle lässt sich bereits auf das Jahr 1711 datieren, gegründet unter dem Porträtisten Sir Godfrey Kneller (1646-1723), der wie viele hochrangige Künstler seiner Zeit kein Engländer war. Zu einer detaillierten Analyse diesbezüglich vgl. E. Waterhouse 1978, S. 121-126.

³⁶⁹ Die 1734 etablierte und speziell der englischen Architektur verpflichtete Gesellschaft war ein Zusammenschluss wohlhabender Connoisseurs, deren Erfahrungen auf der Grand Tour nach Italien fußen. Expeditionen in den östlichen Mittelmeerraum bekundeten zudem ein archäologisches Interesse. Vgl. W. Sandby 1970, I, S. 24f.

³⁷⁰ Die Anliegen der Gesellschaft kommen bereits im Namen zum Tragen: Förderung von Kunstinteresse, Kulturbedürfnis und Wirtschaftssinn. Als Attraktivitätssteigerung ersann man die Auslobung von Preisen für Historien Gemälde, Skulpturen und Architekturzeichnungen.

³⁷¹ In dieser Bezeichnung wird der dezidiert nationale Anspruch der Institution deutlich.

³⁷² Der genaue Titel der Institution lautete: „The Royal Academy of Arts in London, for the purpose of cultivating and improving the Arts of Painting, Sculpture and Architecture.“ Vgl. W. Sandby 1970, I, S. 49.

gefunden³⁷³. In einem ersten Schritt wurde die Liste der Gründungsmitglieder festgelegt und Reynolds als Präsident benannt. Maler, Bildhauer, Architekten höchster Reputation gehörten der Akademie an. Neben dem Mindestalter von 25 Jahren wurde als weitere Bedingung zur Aufnahme auch vorgeschrieben, dass man in Großbritannien leben musste. Als Schwerpunkte der Arbeit wurden die Etablierung einer Zeichenschule und die Organisation jährlich abzuhaltender Ausstellungen festgelegt. Letztere sollten all jenen Künstlern offen stehen, die von einem „distinguished merit“ waren³⁷⁴.

Zoffany gehörte nicht zu dem erlesenen Kreis der durch ein Konzil ernannten „Academicians“ der ersten Stunde, doch wurde er in einem besonderen Verfahren im darauffolgenden Jahr auf Geheiß des Königs der offiziellen Liste hinzugefügt³⁷⁵. Diese außerordentliche Ehre, bei der Zoffany die Wahl umgehen konnte, wurde außer ihm nur einem weiteren Künstler zuteil, William Hoare, doch blieb Zoffany der einzige Nichtengländer³⁷⁶, ein weiterer Beleg für die unerhörte Hochschätzung durch George III. Als Mitglied der „Royal Academy“ genoss der Maler sämtliche Privilegien, insbesondere die Möglichkeit der Ausstellung seiner Werke.

Zoffanys Zugehörigkeit zu dieser bis zum heutigen Tag bestehenden Institution ist wohl am eindringlichsten belegt in einem Gemälde (Abb. 64), welches wiederum von George III. in Auftrag gegeben wurde und die Darstellung der „Academicians in the Life Class of the Royal Academy“ (101,1 x 147,5 cm) zum Thema hat³⁷⁷. Wie der Name besagt, wurden in dieser Klasse die Studenten in der Zeichnung nach Aktmodellen unterrichtet. Eine solche Einrichtung hatten die Gründungsmitglieder in ihrer Petition an den König

³⁷³ Die zahlreichen Institutionen, wie sie im Vorfeld der Gründung der „Royal Academy“ in kürzester Zeit entwickelt worden waren, blieben größtenteils bestehen, existierten aber wegen zu geringer Wahrnehmung seitens des Staates und des Publikums oft nur noch für wenige Jahre. Nur der „Incorporated Society of Artists“ war noch ein spärlicher Erfolg beschieden. Infolge hoher Verschuldung und ständig wechselnder Ausstellungsgebäude verschwand aber auch diese Künstlervereinigung nach 1790.

³⁷⁴ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 136.

³⁷⁵ Farington schildert in seinen Notizen über den Künstler, dass „Mr. Zoffany was induced to quit the Incorporated Society & to unite Himself with the Royal Academicians, and had the honor of being added to that Body, not by Election, but was nominated by the King.“ Farington’s MS Notebooks, Vol. IV, ff. 41-43, zitiert nach O. Millar 1967, S. 38. Der Brief Zoffanys an Joshua Kirby, in dem um den Austritt aus der „Society of Artists“ ersucht wird, datiert vom 22. November 1769, die Eingliederung in die „Royal Academy“ vom 11. Dezember. Zu beiden Daten vgl. William T. Whitley, *Artists and Their Friends in England 1700-1799* (1928), New York/London 1968, I, S. 233f.

³⁷⁶ Unter den 34 Gründungsmitgliedern der „Royal Academy“ befanden sich neun Künstler ausländischen Ursprungs, eine vergleichsweise hohe Anzahl. Biographische Angaben zu allen Personen finden sich bei W. Sandby 1970, I, S. 73-123. Zum Verhältnis heimischer und fremdländischer Mitglieder in der Akademie vgl. zudem Art on the Line 2001, S. 253f., Tabellen 1-4.

³⁷⁷ Das Gemälde ist Teil der Royal Collection und wird in Windsor Castle aufbewahrt. Ein Mezzotinto aus dem Jahre 1773, von der Hand Richard Earloms, ist bekannt. Vgl. Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 57f. Zu neueren Erkenntnissen über das Bild vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 184ff., Kat.-Nr. 159.

aufs eindringlichste postuliert, markierte doch gerade das Anatomiestudium in Zeiten eines neu gewonnenen Interesses an der Naturwiedergabe eine herausgehobene Stellung. George III. dürfte die Klasse ebenfalls besonders am Herzen gelegen haben, so dass er seinen bevorzugten Protegé um eine Darstellung bat. Da die „Royal Academy“ bislang über keine festen Räumlichkeiten verfügen konnte, stiftete der König einige Säle des Old Somerset House am Strand³⁷⁸. Der Anlass dieser Schenkung im Jahre 1771 könnte zum Auftrag von Zoffanys Gemälde im Sinne eines Erinnerungsstücks geführt haben.

Zoffany löste die Aufgabe mit der ihm üblichen Bravour, indem er eine alltägliche Begebenheit der Aktklasse mit der Präsentation der meisten Mitglieder der „Royal Academy“ in einem Gruppenporträt verknüpfte, letztlich also das Konversationsstück aus dem bislang zumeist privaten Kontext löste und es in den Innenraum eines Lehrbetriebes verlegte. Konzipiert wurde ein Querformat mittlerer Größe mit der Darstellung des von wenigen Lichtquellen erhellten, schummrigen und äußerst schlicht gehaltenen Raums³⁷⁹, an dessen Wänden ringsum ein Wandbord verläuft, auf dem in lockerer Anordnung kleinplastische Reduktionen bekannter Aktfiguren aus Antike und Renaissance wie etwa Giambolognas „Mercur“ in Gipsabgüssen platziert sind, wie sie in Anatomieklassen Usus waren. An der rechten Wand hängen zudem zwei Porträts der beiden weiblichen Gründungsmitglieder der „Royal Academy“, Angelica Kauffmann und Mary Moser, die hier stellvertretend wiedergegeben sind, da Frauen keinen Zutritt zu den Ateliers besaßen, wo männliche Aktmodelle verkehrten. Ansonsten bildet der rechts von der Mitte von der Decke herabhängende Lampenschirm mit dem Kranz aus Kerzen das einzige erkennbare Ausstattungselement des Saales. Ergänzt wird der Dekor noch um einige Gipsreliefs unterhalb des Wandbordes an der zentralen Wand.

Die Zeichenklasse ist von einer Vielzahl ausschließlich männlicher Personen bevölkert, die in den unterschiedlichsten Aktionen wiedergegeben und im Wesentlichen in einer halbkreisförmigen Anordnung auf das Geschehen ausgerichtet sind, welches sich vor der rechten Wand ereignet, nämlich der Darstellung eines durch punktuelle Beleuchtung herausgehobenen Aktmodells, das soeben die Annahme einer besonderen Haltung versucht und in diesem Vorhaben durch den Direktor der Zeichenklasse, George Moser, unterstützt wird sowie vom toskanischen Künstler Francesco Zuccarelli und dem Medaillisten Richard Yeo. Jener Aktfigur ist die meiste Aufmerksamkeit des Publikums gewidmet, das anhand von

³⁷⁸ Die „Royal Academy“ belegte alsbald das gesamte Old Somerset House und residierte an dieser Stelle bis 1867, als Francis Grant den Umzug nach Burlington House, dem heute noch genutzten Domizil, auf Geheiß von Königin Victoria vertraglich organisierte. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 136.

³⁷⁹ Zoffanys Gemälde gibt einen Raum im alten, in der Pall Mall gelegenen Gebäude wieder, dessen kleine Ausmaße bei S. Hutchison 1968, S. 51, angesprochen werden. Die Sommerausstellungen der „Royal Academy“ verblieben bis 1779 dort, lediglich die Schulen, die Bücherei und die Administration zogen bereits 1771 um.

teilweise ins Karikaturistische überspitzten Gesten und Gesichtsausdrücken Neugier und Erstaunen dokumentiert.

Angelehnt an der Wand steht der Landschaftsmaler Richard Wilson und beobachtet geduldig die Szene. Links neben ihm wirft William Hunter³⁸⁰, Gynäkologe der Königin und Anatomiedozent an der „Royal Academy“, einen neugierigen Blick auf den Akt. Seine Position mit der Hand am Kinn verrät eine intensive Teilnahme. Auf Anhieb lässt sich der Präsident der „Royal Academy“, Sir Joshua Reynolds (1723-1792)³⁸¹, ausmachen, dessen Hörrohr auf seine bekannte Schwerhörigkeit im Alter verweist. Er lauscht den Worten seines Sekretärs Francis Milner Newton, der mit dem Schatzmeister, dem Architekten Sir William Chambers, die Gruppe der wichtigsten Mitglieder der Akademie ausmacht. In sitzender Haltung mit gespreizten Beinen befindet sich der Bibliothekar Francis Hayman, hinter dem Paul Sandby, Aquarellist, und dessen Bruder Thomas, Architekturdozent, stehen. Lässig mutet die Pose von Benjamin West an aufgrund des locker angewinkelten Beins. Der Orientale links im Hintergrund dürfte Tan-che-qua sein, ein chinesischer Künstler, der in London lebte und die „Royal Academy“ fortwährend besuchte. Die Identifikation der meisten Figuren ist Oliver Millar gelungen³⁸², weshalb sie an dieser Stelle nicht vollständig genannt werden sollen. Erwähnenswert ist aber in jedem Fall die Anwesenheit Johann Zoffanys im linken Bildvordergrund, dessen lockere Sitzhaltung - im pelzverbrämten Mantel, die Palette in der Hand - mit der in den Raum geöffneten Ausrichtung die Funktion einer Repoussoirfigur einnimmt, bei der folglich der Maler des Bildes selbst in sein Werk einleitet und den Reigen der am Geschehen partizipierenden Personen eröffnet, während ihm gegenüber auf der rechten Bildseite die zweite, vollkommen unbeachtet und verschattet auftretende Aktfigur in Haltung und Blickausrichtung den quasi spiegelbildlichen Abschluss dazu bildet. Sowohl Zoffany als auch dieses sich soeben entkleidende Aktmodell, dessen Pose dem „Dornauszieher“ aus den Vatikanischen Museen entlehnt scheint, nehmen von der Aktion im Raum keine Notiz. Ihre Funktion

³⁸⁰ Ebenfalls aus dem Jahre 1772 stammt ein Gemälde Zoffanys aus dem Royal College of Physicians, welches den Anatomieprofessor William Hunter als Dozent vor den Studenten zeigt. Das unfertige Bild, vermutlich in der Nachfolge der „Academicians in the Life Class of the Royal Academy“ entstanden, dürfte laut Webster das Resultat der großen Popularität Zoffanys gewesen sein. Vgl. Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 58.

³⁸¹ Auf die Bedeutung von Reynolds als führendem Künstler Englands in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, seiner engagierten Rolle bei der Gründung der „Royal Academy“ und der Entwicklung einer nationalen Malerschule kann nur hingewiesen werden. Speziell sein theoretisches Hauptwerk, die 15 zu den Preisverleihungen der Akademie edierten „Discourses“ über „Principles and Practise of Painting“ als Manifest des „Grand Style“, sei erwähnt. Vgl. W. Sandby 1970, I, S. 73-83 und 126f. Zu einem allgemeinen Überblick zur klassischen Phase englischer Malerei zwischen 1760 und 1789, in Abgrenzung zur folgenden romantischen Periode, vgl. E. Waterhouse 1978, S. 157-246.

³⁸² Vgl. Oliver Millar, *The Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1969, I, S. 153.

dürfte vorzugsweise darin zu sehen sein, dass sie den Betrachter durch die direkte Konfrontation dazu einladen, den Blick über das leergebliebene Zentrum der Darstellung zu den in Gesprächen und Beobachtungen vertieften Mitglieder schweifen zu lassen.

Das Gemälde „The Academicians in the Life Class of the Royal Academy“³⁸³, 1772 bei der vierten Ausstellung präsentiert und dort überaus positiv aufgenommen³⁸⁴, lässt sich als Beitrag Zoffanys zu der neugegründeten Institution auffassen. Es markiert gleichsam den vorläufigen Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn dank des intensiven Studiums der räumlichen Situation der Zeichenklasse und der präzisen Auffassung der individuellen Charaktere der Gründungsmitglieder³⁸⁵. Zoffany untermauerte damit seine besondere Stellung innerhalb der Akademie, als deren vom König ernanntes Mitglied er von frischem Selbstbewusstsein getragen in der kulturellen Gesellschaft Londons eine zentrale Position einnahm, welche ihm zweifellos etliche Privilegien einbrachte, letztlich aber auch zu ungezügelter und wenig umsichtiger Lebensweise ermunterte, deren Folgen sich in den umtriebigen ersten Jahren des achten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts manifestierten. Bewegt von dem Wunsch nach tiefgreifender Veränderung der Lebensumstände und neuem Tatendrang, ereigneten sich für den Künstler in den folgenden Monaten der Jahre 1771 und 1772 zahlreiche Begebenheiten, die ihn heftigst erschütterten und gerade durch den Umstand negativer Erfahrungen zu jenem neuerlichen Auftragswerk des englischen Regentenpaares führten, dem im Folgenden intensive Aufmerksamkeit gewidmet werden soll.

³⁸³ Das Gemälde „The Irish House of Commons“, im Jahre 1780 während eines Aufenthalts in Dublin von Francis Wheatley (1747-1801) angefertigt, greift in der kompositorischen Lösung eines Gruppenarrangements auf Zoffanys Bild zurück, ein Indiz für dessen ausstrahlende Wirkungskraft. Vgl. E. Waterhouse 1978, S. 231f., der im Übrigen Wheatley als Schüler Zoffanys vermutet, was fraglich bleiben muss, da dieser Aspekt in der Forschung bislang nicht tangiert worden ist.

³⁸⁴ Horace Walpole, dessen harsche Kritik oftmals gefürchtet war, rühmte Zoffanys Gemälde sehr. Er schrieb: „He made no design for it, but clapped in the artists as they came to him, and yet all the attitudes are easy and natural, most of the likenesses strong.“ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 6. Aus Walpoles Aussage schließt man, dass Zoffany die Konzeption des Gemäldes ohne vorbereitende Skizze ausführte. Die Evidenz dessen bleibt jedoch aufgrund der wenigen überlieferten Zeichnungen des Malers fragwürdig.

³⁸⁵ Die qualitätvolle Umsetzung in der Darstellung von Figuren und Objekten wurde u.a. von J. Burke 1971, S. 305, gelobt und als ambitioniert bezeichnet. Burke spricht auch davon, dass der von Zoffany in diesem Gemälde entwickelte Typus einen Grenzbereich zwischen Konversation und zusammengefügttem Gemälde darstelle und von Copley und schließlich Jacques-Louis David wieder aufgegriffen worden sei. Im Kontext Davids dürfte Burke vermutlich das gleichfalls eine Versammlung darstellende Gemälde „Der Ballhausschwur“ gemeint haben.

4.3 Die „Tribuna der Uffizien“

4.3.1 Ein königlicher Auftrag

Johann Zoffany bewies mit dem Gemälde der Aktklasse in der „Royal Academy“ seine herausragenden Fähigkeiten in der Gestaltung von Gruppenporträts, insbesondere bei der feinfühlig psychologisierenden Charakterisierung der einzelnen Figuren. Zudem dürfte die mimetische Wiedergabe der Gipsabgüsse, welche den Studenten als Vorbilder gedient haben, die Zeitgenossen sehr beeindruckt haben. Zu den größten Bewunderern des deutsch-englischen Malers gehörte, wie in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt, der britische Monarch George III., für den Zoffany informelle Porträts und Konversationsstücke anfertigte. Auf diese Weise gelangte der Künstler in die Position eines Hofmalers, dessen virtuose Qualitäten von den anderen Mitgliedern der Königsfamilie gleichfalls außerordentlich geschätzt waren.

Unmittelbar nach seinem erfolgreichen Auftrag für die „Royal Academy“ ereignete sich innerhalb weniger Wochen für Zoffany eine tiefgreifende Veränderung seiner persönlichen Situation, derer Skizzierung im Folgenden kurz dargelegt werden soll, um dadurch die Beweggründe zu erläutern, welche zum Gemälde der „Tribuna der Uffizien“ geführt haben. Es darf sicherlich als Ironie bezeichnet werden, dass die tiefe innere Lebenskrise zu Beginn der 1770er Jahre sich als Movens der Entstehung des wohl bedeutendsten Werkes von Zoffany entwickelte. Vielleicht ließe sich dieser Umstand dadurch erklären, dass gerade die Überwindung einer unruhigen Phase seines Lebens den Maler dazu veranlassten, fernab von London seine Arbeitsweise zu intensivieren um dadurch den notwendigen Abstand zu gewinnen.

Am 28. November 1771 traf James Cook Vorbereitungen zu einer zweiten Südsee-Expedition, auf die Zoffany durch Joseph Banks gemeinsam mit zwei weiteren englischen Künstlern, David Solander und John Cleveley, eingeladen wurde. Widrige finanzielle Bedingungen, aber auch persönliche Unstimmigkeiten³⁸⁶, machten alsbald den Plan zunichte, so dass zunächst Banks von seinem Vorhaben zurücktrat und schließlich auch Zoffany in London zurückbleiben musste. Dieses Ereignis ist für den weiteren künstlerischen Werdegang Zoffanys äußerst relevant, markierte es doch einen bedeutenden Wendepunkt in dessen Karriere. Die Ernennung zum Mitglied der noch jungen „Royal Academy“ 1769 durch seinen wichtigsten Gönner, König George III., durch die er ein aufwendiges Wahlverfahren umgehen konnte, dürfte als vorläufiger Höhepunkt in Zoffanys Leben gesehen

³⁸⁶ Die Unterbringung an Bord wird als Grund für Zoffanys Absage gewertet. Vgl. O. Millar 1967, S. 6, wo es heißt: „... the accomodation available on board for his [Joseph Banks'] artists and their equipment was inadequate.“

werden. Doch die Absage Banks' traf den Maler sehr hart. Eine rastlose und ungewisse Zukunft setzte ein³⁸⁷. In einer überstürzten Aktion verkaufte Zoffany seinen gesamten Besitz und verdarb es sich zugleich mit vielen seiner engsten Förderer, da er Aufträge nicht fristgerecht fertig stellte oder sie teilweise unvollendet beließ.

In seiner Befürchtung um eine ungewisse Zukunft keimten in Zoffany die Überlegungen, eine Weile England den Rücken zu kehren, um bei einer erneuten Reise nach Italien künstlerische Inspiration und Lebensmut wiederzuerlangen. Da der Maler nach wie vor in der Gunst des englischen Monarchenpaares hoch angesehen war, reifte bei König George III. und seiner Gattin die Idee zu einem großen Auftragswerk, welches Zoffany in Italien angehen sollte, nämlich das Gemälde „Die Tribuna der Uffizien“ (123,5 x 154,9 cm)³⁸⁸, welches sich heute in der Royal Collection befindet und in Windsor Castle aufbewahrt wird (Abb. 65). Uneinigkeit herrscht indes bei der Frage, ob der König selbst Zoffany den Auftrag erteilte, als er erfuhr, dass der Künstler nach Italien aufbrechen wollte³⁸⁹, oder ob es Königin Charlotte war, deren Porträt bei der Toilette in Gegenwart ihrer Söhne allgemein als eines der vorzüglichsten Konversationsstücke herausgestellt wird³⁹⁰. Als Argument für letztere Vermutung ließe sich der Umstand anführen, dass Charlotte ebenso wie Zoffany deutschstämmig war und für die Regentengattin ein gewisses nationales Empfinden zu konstatieren wäre, welches sie zu der Wahl auf Zoffany hätte veranlassen können. Diese äußerst vage These sollte jedoch rasch verworfen werden, da der Inhalt des Gemäldes dazu überhaupt keinen Anlass bietet. Plausibler dürfte es sein, in dem Auftrag das Ergebnis einer gemeinsamer Entscheidung des Königspaares zu sehen³⁹¹.

Im Europa des 18. Jahrhunderts galt die „Galleria degli Uffizi“ als die bedeutendste Galerie überhaupt. Die in rund 300 Jahren bis dato zusammengetragene Sammlung der

³⁸⁷ Schon V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 42, schilderten die hektische Lebensweise Zoffanys und fügten an, dass die Vorbereitungen zur Südseereise finanzielle Engpässe hervorriefen, welche durch die Abenteuerlust des Künstlers und seinem Drang nach Vornehmheit noch verstärkt wurden.

³⁸⁸ Die wichtigsten Daten zum Gemälde in einer knappen Zusammenfassung finden sich in George III & Queen Charlotte 2004, S. 187f., Kat.-Nr. 161.

³⁸⁹ V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 42f., zitieren einen heute unbekanntem Autor, der den Wunsch Zoffanys nach einer Italienreise und die Auftragsvergabe durch die Königin erläutert: „... having expressed to wish to visit Italy, his late majesty generously assisted Zoffany in providing the means for his journey. It was owing to a desire hinted by the Queen, on his departure, that Zoffany produced the picture of the Florence Gallery which is now exhibiting in this magnificent collection. The Queen requested Zoffany, if he visited Florence, and could find convenient opportunity, to make a sketch of the celebrated gallery there.“

³⁹⁰ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 135 und 138.

³⁹¹ William Sandby erwähnt in seinem Abschnitt über Zoffany zwar, dass der Künstler unter der Patronage des Königs stand, fügt aber hinzu, das Gemälde der „Tribuna“ sei von George III. angekauft worden, was die Position des Bildes als Auftragswerk gänzlich vernachlässigt. Eine überzeugende Argumentation seiner Thesen enthält der Autor seinen Lesern indes vor. Vgl. W. Sandby 1970, I, S. 178.

Medici³⁹² mit ihren Meisterwerken antiker Plastik, insbesondere aber der italienischen Gemälde vom Mittelalter bis zum Barock, war Ansporn für sämtliche hochrangige Regenten, eine qualitativ und quantitativ vergleichbare Kollektion aufzubauen. König George III. stellte dabei keine Ausnahme dar. Dank des seit Charles I. im 17. Jahrhundert in England gewachsenen Kunstverständnisses³⁹³ passierten herausragende Maler den Hof der Monarchen, allen voran Anthonis van Dyck. Auf diese Weise konnte eine beachtliche Kunstsammlung zusammengetragen werden, zu der König George III. in seiner sechzig Jahre währenden Regentschaft durch eine umsichtige Ankaufspolitik einen erheblichen Beitrag leisten konnte³⁹⁴. Sein die Kunst förderndes Engagement, unterstützt durch die für Europa außergewöhnliche politische Stabilität in England³⁹⁵, liest sich aber vorzugsweise in den Bemühungen ab, den in England tätigen Künstlern durch die Errichtung einer nationalen Akademie 1768 endlich ein staatlich autorisiertes Ausbildungsforum zu ermöglichen, ohne das die Entwicklung der englischen Kunst und deren Bedeutung für die Kunstgeschichte nie hätte erreicht werden können. Zoffanys Gemälde der Aktklasse lässt sich zweifellos als ein Werk betrachten, das diese neuen Möglichkeiten zelebriert. Es liegt nahe, dass der Monarch seine äußerst relevant gewordene Funktion im Kunstbereich durch ein Gemälde mit der Darstellung der wichtigsten Sammlung Europas quasi zu manifestieren suchte und dazu jenen Künstler auserkor, dessen Kontakt zu Italien letztlich den Malstil zur Reife trieb und dessen Fähigkeiten bei der minutiösen Umsetzung von „Bildern im Bild“ bei verschiedenen Beispielen zu beobachten waren. Es dürfte nicht zu weit ausgeholt erscheinen, in George III. den Nachfolger der Medici zu sehen, besonders in jenen Bereichen, wo die Aktivitäten eines Regenten als Mäzen der Kunst so augenscheinlich zutage treten.

Das englische Königspaar besaß nicht die Möglichkeit einer ausgedehnten Europareise im Stile der Grand Tour, auf der es sich hätte persönlich ein Bild von den großen Sammlungen in Florenz machen können³⁹⁶. Von der Bedeutung des Mediceischen Reichtums konnte

³⁹² Als kurzer Überblick zur Florentiner Sammlungsgeschichte ist K. Pomian 1987, S. 73-79, anzuführen. Großherzogin Anna Maria Luisa vermachte den Mediceischen Besitz 1737 der Toskanischen Regierung.

³⁹³ König Charles I. galt als erster britischer Monarch, der eine Sammelleidenschaft entwickelte. Vgl. *The Evolution of English Collecting* 2003, S. 51ff.

³⁹⁴ Zur Geschichte der englischen Sammlungen von den Anfängen bis in die Gegenwart in einem konzisen Überblick vgl. *The Evolution of English Collecting* 2003.

³⁹⁵ Im Parlamentwesen galt Rom als großes Vorbild. Vgl. *The Evolution of English Collecting* 2003, S. 5ff. Dieser Aspekt ist im Übrigen insofern von großer Bedeutung, als er die Etablierung der Museen in Großbritannien nicht als ein Resultat der nunmehr bereitstehenden monarchischen Sammlungen beschreibt, sondern als ein kontinuierliches Engagement privater Connoisseurs. Vgl. insbesondere *Art Treasures of England. The Regional Collections* (London, Royal Academy of Arts, 22.1. - 13.4.1998), London 1998, S. 13-47.

³⁹⁶ „The King and Queen - neither of whom visited Italy ...“ Vgl. *George III & Queen Charlotte* 2004, S. 188.

es sich jedoch überzeugen, da zwei jüngere Brüder des Monarchen, die Dukes of York und Gloucester, von ihren Italienreisen Bericht erstatteten³⁹⁷. Im Jahre 1764 befand sich der Erstgenannte nachweislich in Rom, da dort von ihm ein Porträt durch Pompeo Batoni ausgeführt wurde, dem bedeutendsten Bildnismaler für ausländische Reisende in jenen Jahren. Möglicherweise konnte der Duke of York auch die eindrucksvolle Bildschöpfung Panninis „Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ zu Gesicht bekommen und daraus Vorstellungen zu einem ähnlichen Gemälde ableiten³⁹⁸. Ebenfalls bereiste der Duke of Gloucester Italien intensiv. Die wichtigsten Anregungen dürfte Königin Charlotte jedoch von den begeisterten Schilderungen der Lady Charlotte Finch erhalten haben, einer engen Freundin und Gouvernante ihrer Söhne, die in einem regen Schriftaustausch mit Queen Charlotte stand und während ihres Aufenthaltes in Florenz über mehrere Monate den großherzoglichen Hof kennengelernt haben dürfte. Speziell die Mediceische Sammlung erfuhr intensive Beobachtungen durch englische Reisende zwischen 1600 und 1750. Durch sie wurden zahlreiche englische Künstler in ihrem Wirken nachhaltig beeinflusst.

Die Bedeutung des Auftrags lässt sich unzweifelhaft daraus schließen, dass die Königin ihren deutschstämmigen Protegé mit außergewöhnlichen Ehren bedachte, etwa der Bereitstellung eines üppigen Spesenkontos über £ 300 jährlich zur Deckung der Sach- und Nebenkosten³⁹⁹. Hinzu kommt als gesicherte Quelle ein Empfehlungsschreiben, verfasst am 23. Juni 1772 von Lady Spencer, in dem sie Lord George Cowper von der Vorzüglichkeit Zoffanys berichtete und diesem damit Zugang zu der einflussreichen englischen Gesellschaft in Florenz verschaffte⁴⁰⁰. Der Chronist Joseph Farington schrieb, dass die Königin „patronised Him, and produced him letters of introduction to the principal persons there, with a present of £ 300 for His Journey, and an order to paint for Her, the Florence Gallery.“⁴⁰¹

Neben Cowper organisierte Sir Horace Mann die Kontakte des Künstlers zum Großherzog der Toskana. Mann war in seiner Funktion als englischer Sonderbeauftragter⁴⁰² am Hof Pietro Leopoldos in der Position, die für den Auftrag notwendigen Vorbereitungen zu

³⁹⁷ Vgl. O. Millar 1967, S. 6.

³⁹⁸ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 138.

³⁹⁹ Lady Papendiek, die mit der Königin in freundschaftlichem Kontakt stand, berichtete: „He was to be paid for his journey to Florence and back, and was to be allowed £ 300 a year while painting the Tribune of the Gallery.“ Zitiert nach V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 43.

⁴⁰⁰ „I have the Queens Commands to recommend Zoffani a Painter & a very ingenious Man to your Lordships protection, Her Majesty sends him to Florence & wishes to have him admitted into the Great Dukes Gallery this I have no doubt will be a sufficient Motive for your Lordships gaining him every advantage in your power, but I cannot in justice to the Man help adding that he has uncommon Merit & has distinguish'd himself very much in his stile of Portrait Painting.“ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 10.

⁴⁰¹ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 6.

⁴⁰² Der präzise Titel lautete „Envoy Extraordinary to the Tuscan Court“. Vgl. O. Millar 1967, S. 10.

treffen und die möglichen Hindernisse zu überwinden. Dazu gehörte auch die Fürsprache beim Ersten Kustos der Mediceischen Sammlung, Giuseppe Querci, welcher im Jahre 1773 durch Giuseppe Pelli Bencivenni abgelöst wurde⁴⁰³. Am 13. August 1772 wurde Horace Mann darüber informiert, dass der Großherzog der Toskana den Direktor der Uffizien gebeten hatte, alles Mögliche zu tun, um Zoffany bei seiner Aufgabe zu unterstützen⁴⁰⁴. Am 20. September 1772 schließlich kündigte Horace Walpole Mann die Ankunft Zoffanys in Florenz an. Somit lässt sich der Beginn der Arbeit am Gemälde auf den Spätsommer oder Frühherbst 1772 eingrenzen.

Im Archiv der Uffizien entdeckte Oliver Millar einige Dokumente, welche den Schriftverkehr von Angelo Tavanti, Mitglied der Finanzbehörde, enthalten. Am 13. August 1772 wandte sich Tavanti an den Direktor der Uffizien: „Avendo S.A.R. accordato al Pittore Zoffany Inglese di dipingere del vero La veduta della Tribuna della Re. Galleria per dover Servire una tal veduta per S.M. La Regina d’Inghilterra; ne rendo intesa VS. Illma affinche in conformità di tal permissione venga dato il comodo al detto Pittore di fare L’operazione Suddetta con quelle assistenze, e cautele che giudicherà opportune.“⁴⁰⁵ Die Erlaubnis, Zoffany dürfe seine Arbeit in Angriff nehmen, wird in diesem Schreiben bestätigt. Am selben Tag informierte Tavanti auch Horace Mann vom Einverständnis der Behörde: „In replica al compitissimo Biglietto di VS. Illma degl’11: Ste: hò L’onore di Significarle che Sono Stati dati gli ordini opportuni al Dirette: della Re: Galleria perche dia il comodo al Sigre: Zoffany di dipingere dal vero La veduta della Tribuna di detta Galleria, a forma della permissione concessane da S.A.R.“⁴⁰⁶ Mit diesen beiden Briefen besitzt man die endgültige Gewissheit darüber, dass Zoffany sein Gemälde ab etwa Mitte August 1772 in Angriff genommen hat.

Bevor das Gemälde en détail vorgestellt werden soll, darf ein kurzer Blick auf das private Schicksal Zoffanys nicht fehlen, da dieses in den zahlreichen Selbstbildnissen, die während des Aufenthaltes in Italien entstanden, reflektiert wurde. Das Privatleben Zoffanys war auf das heftigste zerrüttet. Kurz nach seiner Ankunft in London verließ ihn seine Ehefrau, die Tochter des Würzburger Schatzmeisters, die er dank seiner guten Beziehungen zum dortigen Hof kennen gelernt hatte. Zoffany verlobte sich bald mit einer anderen

⁴⁰³ Vgl. O. Millar 1967, S. 18f. Von Bencivenni ist darüber hinaus bekannt, dass er 1779 in Florenz das zweibändige Werk „Saggio Istorico“ für die großherzogliche Sammlung edierte und als Kenner der Archive in den Uffizien wie auch des Palazzo Pitti mit Zoffany über die besonders herauszuhebenden Stücke diskutiert und ihn dazu ermuntert haben dürfte, das Werk des Renaissancegenies Raffael wie auch dessen Einbindung in die weiterführende Schule im Galeriebild speziell zu würdigen. Diesem Wunsch hat Zoffany, wie noch zu zeigen sein wird, genauestens entsprochen.

⁴⁰⁴ Vgl. Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 153.

⁴⁰⁵ Archivio degli Uffizi, Filza V (1772), 26. Zitiert nach O. Millar 1967, S. 40.

⁴⁰⁶ Public Record Office, S.P. 105/321, 216. Zitiert nach O. Millar 1967, S. 41.

Frau, die kurz nachdem im Künstler die Pläne zu einem Aufenthalt in Florenz gereift waren nach Italien abreiste und dort schließlich Zoffany ehelichte, nicht jedoch bevor die erste Gattin verstorben war. Das noch junge Paar wurde am Florentiner Hof vom Großherzog der Toskana mit großen Ehren empfangen. Durch die Gunst des englischen Königs knüpfte Zoffany wichtige und einflussreiche Kontakte, die ihm eine Mitgliedschaft an der „Accademia di Belle Arti“ einbrachten. Die Eingliederung des Künstlers in die vornehmen Gesellschaftskreise von Florenz, denen sich Zoffany rasch anschloss und in seinem äußeren Erscheinungsbild auch anzupassen wusste⁴⁰⁷, entschädigten ihn für eine unruhige und schmerzvolle Lebensphase, in der sein erster Sohn im Alter von anderthalb Jahren zu Tode kam⁴⁰⁸. Durch den Auftrag für das englische Regentenpaar konnte der Maler in einem arbeitsintensiven Schaffen private Missstände ausgleichen. Im Folgenden gilt das Augenmerk diesem bedeutendsten Werk Zoffanys, welches zum programmatischen Bild eines neuen Karriereabschnitts des Künstlers wurde.

4.3.2 Buontalenti's Tribuna: Ein historischer Abriss

Zum Zeitpunkt, da Johann Zoffany im Auftrag des englischen Königspaars die Tribuna der Uffizien darstellte, umfasste die Geschichte dieses kostbarsten Raumes der Mediceischen Sammlungen bereits über 200 Jahre⁴⁰⁹. Diese gewaltige Zeitspanne blieb nicht ohne Veränderungen, die neben baulichen Modifikationen auch die Ausstattung der Kunstwerke betrafen. In einem historischen Abriss soll im Folgenden die Architektur der Tribuna vorgestellt und anhand von verfügbaren Inventaren die Sammlungsdisposition geklärt werden, um die von Zoffany vorgenommenen Veränderungen präzise nachvollziehen zu können. Dadurch lassen sich später Einsichten über den Zeitgeschmack gewinnen, aber auch Erkenntnisse zu den Freiheiten, die Zoffany dank seines königlichen Auftrages in den Räumen der Uffizien und beim Großherzog der Toskana genoss.

Als unmittelbarer Vorläufer für die Tribuna entstand seit 1570 im Palazzo Vecchio in Florenz das Studiolo des Francesco de' Medici⁴¹⁰. Dieser ausschließlich der Aufnahme von wertvollen Kunstwerken vorbehaltene Raum erhielt durch Vincenzo Borghini ein sorgfältig elaboriertes ikonographisches Programm im Sinne eines Kosmos, unter dem Natur und

⁴⁰⁷ Von Lord Cowper, zu dem Zoffany engen Kontakt während seines Aufenthalts in Florenz unterhielt, ist eine Aussage dazu überliefert, wie sich der Künstler in der Öffentlichkeit regelrecht inszenierte: „... an artist look like an Earl.“ Zitiert nach A. Scarpa Sonino 1992, S. 135.

⁴⁰⁸ Vgl. William L. Pressly, *Genius unveiled: the self-portraits of Johan Zoffany*, in: *The Art Bulletin*, 69, I, 1987, S. 91.

⁴⁰⁹ Einen Überblick liefert Verzamelen 1993, S. 111f.

⁴¹⁰ Zum Studiolo des Palazzo Vecchio bietet Detlef Heikamp, *Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26, 1963, S. 196ff., einen guten Überblick.

Kunst als zwei bedeutende Aspekte der göttlichen Schöpfung die Kostbarkeit des Studiolo zu rechtfertigen suchen. Malerische und skulpturale Zyklen, wie sie die Meister der „Accademia del Disegno“ vornahmen, unterstanden einem allegorischen Konzept, welches die vier Elemente, die Jahreszeiten und die menschlichen Temperamente verbildlichte. Die auf astrologisches Gedankengut fußende Sammlungsmethodologie orientierte sich dabei an den übrigen Kunstkammern Italiens, übertraf diese jedoch anhand der beachtlichen Kostbarkeit der Ausstattung ganz entschieden. Das Studiolo des Palazzo Vecchio war zweifellos das unmittelbare Vorbild für einen an Reichtum noch gesteigerten Aufwand in der Tribuna.

Die Tribuna der Uffizien⁴¹¹ in Florenz ist ein Hauptwerk des manieristischen Architekten Bernardo Buontalenti (um 1523-1608). Das Datum ihrer Errichtung 1581-86⁴¹² fällt in die Übergangsphase zweier Herrscher. Francesco de' Medici gab den Auftrag für den Raum, der erst unter dessen Nachfolger Ferdinando I. fertiggestellt wurde als „Zentraler Schrein“, welcher einige der prominentesten, exotischsten und kostbarsten Stücke der reichen Bestände im Besitz der Medici aufnehmen sollte⁴¹³. Die alte Dekoration blieb dabei bis in Zoffanys Zeit weitestgehend erhalten, insbesondere die reiche Wandgestaltung mit den goldenen und perlmuttfarbenen Arabesken auf blauem Lapislazuli in der Kuppel. Die Wandbehänge, das umlaufende Gesims mit dem Fries von Ligozzi, geschmückt von Vögeln, Fischen, Muscheln, Pflanzen und Steinen, wie auch die von vergoldeten Konsolen getragenen Gesimse wurden später abmontiert, so dass sich Zoffanys Gemälde hervorragend auch als Dokument betrachten lässt, bei dem sich die Tribuna in ihrem ursprünglichen Zustand präsentiert. Dieser hohe Detailreichtum war es letztlich auch, der Zoffany daran hinderte, das Gemälde in der anvisierten Zeit fertig stellen zu können.

Buontalenti konzipierte die Tribuna unter Mithilfe seines Bauleiters Alfonso Parigi als oktogonalen Kuppelsaal inmitten der Abfolge der unregelmäßig zugeschnittenen Räume entlang des östlichen Korridors im ersten Stockwerk der Uffizien, wo sich ursprünglich die staatliche Administration befand. Die achteckige Form wurde dem antiken Vorbild abgeleitet nach dem von Vitruv beschriebenen Athener „Turm der Vier Winde“⁴¹⁴, wobei sich die Achszahl aus der Summe der vier Haupt- und Nebenrichtungen der Winde ergibt. Zudem bot die von Buontalenti gewählte Form den praktischen Vorteil der gleichmäßigen

⁴¹¹ Die wesentlichen Informationen zur Baugeschichte der Tribuna und ihrer Ausstattung liefert D. Heikamp 1963, S. 198-227.

⁴¹² Zur genauen zeitlichen Einordnung des Baus vgl. Bernardo Buontalenti e Firenze. Architettura e Disegno dal 1576 al 1607, Hrsg. Amelio Fava, Firenze 1998, S. 51-57.

⁴¹³ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 138.

⁴¹⁴ D. Heikamp 1963, S. 208.

Beleuchtung und verhinderte die dunklen Ecken eines quadratischen Raums⁴¹⁵. Unmittelbar nach ihrer Fertigstellung transferierte man den größten Teil der Gemälde des Florentiner „Goldenen Zeitalters“, insgesamt dreißig an der Zahl, in die Tribuna, im wesentlichen Werke von Andrea del Sarto und Raffael, aber auch von Pontormo, Beccafumi und Piero di Cosimo, außerdem die Waffen, den „Saal der Bronzen“, die Bestände an Globen und anderen wissenschaftlichen Instrumenten, Möbel, Kristallobjekte sowie Naturalien⁴¹⁶. Auch einige Skulpturen aus dem Studiolo des Palazzo Vecchio wurden hierhin überführt, ein Beweis dafür, dass die Tribuna als neues „Schatzkästchen“ der Medici zu fungieren hatte.

Die als Abbild des Himmelsgewölbes zu interpretierende Kuppel⁴¹⁷ zierte vor einem Fond aus farbigem Lack eine Inkrustation aus Perlmutter, wobei die Rippen mit goldenen Trophäen geschmückt waren. Im durch zwei Kranzgesimse begrenzten Tambour öffneten sich acht Fenster⁴¹⁸, unterbrochen von Darstellungen mit goldenen Arabesken sowie Perlmutter auf ultramarinblauem Grund. Die Wände waren mit samtene Tapeten in Scharlachrot behängt, was mit dem kostbaren Fußboden aus polychromem Marmor und Porphyrr kontrastierte. Die Farbigkeit unterlag dabei der Vorstellung einer kosmologischen Symbolik. Während der Fußboden das Element Erde darstellte und die rote Wandbespannung Feuer assoziierte, repräsentierte die mit Perlmutter ausgelegte Kuppel und der blau gehaltene Tambour das Wasser. Auf der Laterne über der Kuppel indes erhob sich eine Wetterfahne, die im Inneren mit einem Zeiger verbunden war, der sich über einer Windrose bewegte, so dass man dort das Element der Luft versinnbildlicht sah⁴¹⁹. Neben den vier Elementen wurde die Tribuna auch als ein Raum der Medici gekennzeichnet gemacht. Außer den jeweils auf den Gewölberippen arretierten sechs Palle, wie sie im Wappen der Familie vorkamen, stellte man die Tugenden des Großherzogs anhand der kleinen Silberstatuen Giambognas dar, welche die „Arbeiten des Herakles“ zum Thema hatten, heute jedoch verschollen sind⁴²⁰.

⁴¹⁵ Der Aspekt der von oben erfolgten Beleuchtung erinnert in erster Linie an das Pantheon, welches als wichtigster Zentralraum der Antike gleichfalls als Vorbild der Tribuna gesehen werden darf.

⁴¹⁶ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 138.

⁴¹⁷ Die Fertigstellung der Kuppel erfolgte 1610, worauf eine Inschrift an der Basis der ersten Gewölberippe über dem rechten Eingang zur Tribuna verweist: „Cosmus II M.M./DVX ETRV IIII/1610.“ Vgl. Bernardo Buontalenti e Firenze 1998, S. 57.

⁴¹⁸ Die hohe Anbringung der Fenster sorgte dafür, dass die Besucher der Tribuna nicht durch Ausblicke abgelenkt werden konnten.

⁴¹⁹ Es sind nicht nur die Farben, die sinnbildlich für die vier Elemente stehen. Auch das Statuenprogramm ließe sich anführen. So repräsentieren Zephyr die Luft, Apoll das Feuer, Juno die Erde sowie Galatea und Venus das Wasser. Auch die Materialien der Objekte unterliegen diesem Schema. Während die Kristalle der Luft zugeordnet sind, markieren Edelsteine und Metalle den Bezug zur Erde, Perlmutter und Korallen das Element Wasser. D. Heikamp 1963, S. 208f.

⁴²⁰ Luciano Berti, Die Uffizien. Alle ausgestellten Gemälde in 696 Abbildungen. Der Vasarianische Korridor, Firenze 1983, S. 8.

Ursprünglich war die Tribuna nur über den Korridor zugänglich. Auf diese Weise entstand der Eindruck, man betrete einen riesigen Tresorraum. Die Sockelzone des Saales markierte ein ringsumlaufender Fries, bemalt von Jacopo Ligozzi mit Vögeln, Fischen, Muscheln, Pflanzen und Steinen. Das ringsumlaufende Konsolgesims aus Ebenholz mit 120 Schubladen befand sich in einer Höhe von anderthalb Metern über dem aus farbig eingelegten Marmorarten gestalteten Fußboden, an insgesamt sechs Stellen unterbrochen von Statuen auf schwarzen, goldverzierten Konsolen, welche zwar von Buontalenti konzipiert, jedoch durch Dionigi Nigetti ausgeführt und von Mastro Bartolo aus Venedig geschmückt wurden. Ursprünglich trug das von zwanzig Konsolen gestützte Bord zwölf Obeliskens und sechs Arkaden als Schaugestelle für die dort aufzustellende Kleinplastik. Während das Bord im 18. Jahrhundert noch existierte und in Zoffanys Gemälde als wichtige Akzentuierung der Wände fungierte, waren zu jenem Zeitpunkt die Schaugestelle bereits entfernt, um mehr Platz für die Bilder zu schaffen. Die ausgesprochene Buntfarbigkeit des Raums steigerte den visuellen Eindruck immens. Zudem besaßen die Farben symbolischen Charakter. Rot, Blau und Gold, die Wände und Kuppel dominieren, bilden zugleich die Farben des Medici-Wappens⁴²¹.

Eine besonders kostbare Note verliehen die Kabinettschränke aus Ebenholz, mit Inkrustationen aus Pietra dura und vergoldeten Basreliefs geschmückt, die im Auftrag von Francesco I. und Ferdinando geschaffen wurden, zum Zeitpunkt der Entstehung von Zoffanys Gemälde jedoch verschwunden waren. Um 1649 platzierte man im Zentrum der Tribuna einen oktogonalen Tisch mit einer Platte aus Pietra dura, auf der das Florentiner Wappen mit der Lilie zu sehen war⁴²². Das florale Muster griff den Dekor der Sockelzone wieder auf und sorgte damit für einen einheitlichen Ausstattungskanon von allerhöchstem materiellen und künstlerischen Reichtum. Der Tisch ersetzte einen aus der Gründungszeit des Raumes stammenden prächtigen Schrein aus Ebenholz in Gestalt eines Tempiettos⁴²³, welcher im Kleinen die Architektur der Tribuna wieder aufnahm. Dieses Werk, von flämischen Meistern ihres Fachs entworfen, war überaus reich dekoriert mit einer Vielzahl unterschiedlicher Edelsteine und barg im Inneren Medaillen, Münzen, Kameen und Gemmen⁴²⁴. Ein weiterer Kabinettschrank befand sich in der Nische, die der Eingangstür vom Korridor aus gegenüber lag. Er wurde von Großherzog Ferdinando in Auftrag gegeben.

Buontalenti richtete sich bei seinen Entwürfen ganz nach den Vorstellungen der Medici, die nach einem symbolträchtigen Ausdruck von Architektur suchten. Dazu gehörte nicht

⁴²¹ Dadurch ist in erster Linie der Machtanspruch der Medici bekundet. Vgl. Verzamelen 1993, S. 112.

⁴²² D. Heikamp 1963, S. 216. Der Tisch befindet sich heute im Operificio delle Pietre Dure in Florenz.

⁴²³ Francesco ließ den Entwurf zu diesem Kabinettschrank gleichfalls durch Buontalenti vornehmen. D. Heikamp 1963, S. 209-221.

⁴²⁴ Vgl. Verzamelen 1993, S. 111f. Im Galerieinventar von 1635 wird der Tempietto nicht mehr erwähnt.

allein die Kostbarkeit der Materialien, sondern ein allegorisches Programm, wie es in den Studioli bereits beobachtet werden konnte. Man strebte nach der Darstellung eines einheitlichen Kosmos und verlieh dem Ausdruck durch die Elemente von Sternbildern, dem Sonnenverlauf, der Windmessung oder dem Zyklus der vier Jahreszeiten. Der Besucher der Tribuna konnte daraus die Macht des allumfassenden Herrschers erkennen, wie sie im Einklang stand mit der durch Gott geschaffenen kosmischen Ordnung.

Die verschwenderische Kostbarkeit des Dekors der Tribuna korrespondierte mit den ausgestellten Kunstschatzen. Auf diese Weise entstand ein Tempel des Reichtums der Medici als eine Allegorie ihrer Macht. Auf den Besucher erregte diese Architektur freilich große Wirkung, wie sie am trefflichsten in einem Satz von Lord Smollett aus dem Jahre 1765 festgehalten wird: „In diesem berühmten Museum herrscht solch ein Überfluss an Kuriositäten, Statuen, Büsten, Bildern, Medaillen, eingelegten Tischen, edelsteinbesetzten Kabinettschränken, Juwelen aller Art, mathematischen Instrumenten, alten Waffen und Kriegsmaschinen, dass die Vorstellungskraft verwirrt wird. Ein Neuling von visionärer Veranlagung könnte sich einbilden, er befände sich in einem Feenpalast, der durch Zaubermacht aufgestiegen und geschmückt ist.“⁴²⁵ Hier spiegelt sich der universale Anspruch solch einer Sammlung, die man aus den flämischen Kunstkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts nunmehr bestens kennt.

Als Robert Harvey (1753-1820), seit 1787 Bürgermeister von Norwich, in seinem Reisejournal seinen Besuch in der Tribuna vom 9. August 1773 schildert⁴²⁶, klingt die Überwältigung an, die dieser Raum auf den Engländer gehabt hat. Er schreibt: „... on entering the tribune the celebrated Venus de Medicis captivates your attention, admiration, & astonishment. Leaning, half rais'd she seems secure of all beholders hearts as if neglecting she could take them her head is Turn'd to ye left the arms are modern but well done the marble appears like downy flesh, it would be impious to attempt to criticise, but ask some persons of judgement who has seen this statue if he does not think the legs too much swell'd ...“ Harvey beschreibt im Folgenden die übrigen Antiken des Raumes und fügt auch Bemerkungen über die Gemälde an: „... three pictures of Raphael of ye V.M. J.C. & St.J.Bap. = a St Jn. Sat in ye desert, the self same thing as at Bologna, a good head of Carlo Marratt's, a nymph seen only by the back, to whom a satyr presents a basket of flowers one of the best pictures by Annibal Carrachi, a Venus on a bed by Titian said to be his wife ...“ Der wohl interessanteste Abschnitt seiner Schilderungen betrifft die Beobachtung Zoffanys bei der Arbeit: „... but the most curious thing in this Tribune &

⁴²⁵ In dieser Übersetzung zitiert nach D. Heikamp 1963, S. 243f.

⁴²⁶ Travel Journal, 1773-1774, S. 116-120. Im Folgenden zitiert nach Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 153f.

perhaps in all Italy for its nature is the picture call'd the tribune painted last year by Zoffani, it is about $2\frac{1}{2}$ feet in height & breadth, the most famous pictures in the palace pitts & the choice paintings and statues in the tribune are all painted very naturally in miniature in it, about a dozen englishmen who were in Florence at that time are likewise drawn in it all their full length. Mr. [Felton] Hervey is the most striking with a black waistcoat & breeches, & black coat seated in an arm'd chair & is to be talking to Sir Horace Mann altho' is not yet painted ...“ Zoffanys Gemälde dürfte folglich im August 1773 bereits zu einem Großteil vollendet gewesen sein.

Am 10. August 1773 besuchte Harvey die Tribuna erneut und traf dabei persönlich auf den Künstler: „... saw Mr. Zoffani an agreeable man. He tells me, that the tribune is design'd for the King of England & he hopes to finish it in September - saw several geniuses who were running through the gallery & not seeing it. I think that such a method rather awakens than satisfies curiosity.“ Offensichtlich gab Zoffany George III. als seinen Auftraggeber an, was die im vorigen Kapitel geäußerte Vermutung erhärtet, dass die „Tribuna der Uffizien“ vom Königspaar gemeinsam bestellt wurde.

Das erste Inventar der Kunstschatze der Tribuna wurde im Jahre 1589 angelegt, aus dem sich die meisten der zuvor geschilderten Charakteristika des Raumes ergeben. Daneben stützt sich Detlef Heikamp, dessen Aufsatz zur Tribuna von 1963 die grundlegenden Erkenntnisse darstellt, auf die Reiseberichte der Engländer, in erster Linie aber auf die bildlichen Quellen, von denen Zoffanys Gemälde sicherlich die bedeutsamste ist. Von besonderer Wichtigkeit ist zudem die ab 1748 unter Benedetto Vincenzo de Greyss für Herzog Franz von Lothringen in Auftrag gegebene Ansichtenfolge der Uffizien im Sinne eines gezeichneten Inventars. Wenngleich dieses Unterfangen unvollendet blieb, so haben sich doch Darstellungen von fünf der acht Tribunawände überliefert. Auf diese Werke wird an späterer Stelle noch einzugehen sein, dann nämlich, wenn untersucht werden soll, inwieweit Zoffany die ursprüngliche Anordnung der Gemälde und Skulpturen für sein Auftragswerk abänderte. Giuseppe Magni und andere Künstler präsentierten dabei die für Galerien wie die Tribuna übliche Symmetrie im Arrangement der Gemälde. Jede Wand erscheint als separate Einheit in einer jeweils den ästhetischen Gesichtspunkten geschuldeten Anordnung, ohne dass sich ein chronologisches System oder die Untergliederung nach Schulen erkennen ließen. Als einheitliche Konstante gilt die Symmetrie, wobei sich kleinere Gemälde in Reihen und Spalten um größere gruppieren. Das umlaufende Wandbord erscheint als eine Zäsur und trennt die kleineren Formate im unteren Bereich von den größeren im oberen. Zumindest von diesem Grundprinzip der Gemäldehängung wich Zoffany in seinem Werk nicht ab.

4.3.3 Beschreibung des Gemäldes

Johann Zoffany wählte für seine Darstellung der Tribuna den nordöstlichen Ausschnitt dreier Wände, wie sie sich links des Haupteingangs vom langgestreckten Korridor dem Besucher darbot. War die Tribuna von Buontalenti ursprünglich nur mit diesem einen Zugang versehen, was dem Raum eine gewisse Abgeschlossenheit verlieh, so präsentieren sich im heutigen Zustand zusätzlich zum erwähnten Eintritt vom Korridor her weitere zwei Wände des Oktogons geöffnet⁴²⁷, nämlich die nördliche und die südliche Wand, wodurch dem Besucher eine durchgehende Raumabfolge ermöglicht ist und sein Weg entlang der Achse seines Besuchsverlaufs die Tribuna en passant streift. Vermutet man dabei auch ein gewisses Abhandenkommen der Exklusivität der einstigen Schatzkammer der Uffizien, so obliegt der Tribuna dennoch nach wie vor eine herausgehobene Position innerhalb der Hierarchie der Räumlichkeiten, wie sie sich durch den überproportionalen Ausstattungsreichtum zeigt. Für die Untersuchung des Gemäldes von Zoffany ist die nachträgliche Öffnung der nördlichen Wand indes von besonderer Bedeutung, da im späteren Zustand die durchgehende Abfolge dreier Wände und die damit verknüpfte gedrängte Disposition der Kunstwerke nicht mehr gegeben ist. Zoffanys Gemälde ist daher auch für die Geschichte der Tribuna eminent bedeutsam als Momentaufnahme der verloren gegangenen Situation der 1770er Jahre.

Der außerordentliche Detailreichtum des von Zoffany konzipierten Galeriebildes macht eine ausführliche inhaltliche Beschreibung unumgänglich. Nicht nur lässt sich dadurch die Fülle des verarbeiteten Materials und dessen Einbettung in einen übergeordneten Rahmen erkennen, auch wird sich das akribische Vorgehen des Malers und dessen Fähigkeit zur Darstellung eines ausschnitthaften Zusammenhanges offenbaren, insbesondere aber die Verknüpfung des von ihm so populär gemachten Konversationsstückes mit dem klassischen, beinahe zwei Jahrhunderte alten Genre des Galeriebildes. Die Vorgehensweise der Beschreibung wird sich dabei an der gängigen Lesart eines Gemäldes vom linken zum rechten Bildrand orientieren.

Der Betrachter befindet sich inmitten des oktogonalen Saales vor der südwestlichen Seitenwand und blickt frontal auf die gegenüberliegende, nordöstliche Wand. Links und rechts von dieser schließt sich jeweils der Großteil der flankierenden Wände an, die abgewinkelt zum Vordergrund laufen. Auf den Wänden sind die Gemälde in dichter Anordnung platziert. Im Raum selbst werden neben einigen antiken Statuen zahlreiche Personen beobachtet sowie Objekte unterschiedlichster Art, die dem Ambiente ein gedrängtes, aus-

⁴²⁷ Die beiden zusätzlichen Öffnungen datierte Heikamp auf das Ende des 18. Jahrhunderts. Sie gingen wohl einher mit der Neuorientierung der Sammlung. Da auf Zoffanys Gemälde die Öffnungen noch fehlen, erfolgten die Durchbrüche innerhalb der beiden letzten Jahrzehnte. D. Heikamp 1963, S. 206.

gefülltes Gepräge vermitteln, dessen genaueres Verständnis eine intensive Betrachtung einzelner Gesichtspunkte erfordert.

Links im Vordergrund befindet sich auf dem Boden die hellenistische Skulptur des messerwetzenden Skythen⁴²⁸, der Teil einer berühmten Statuengruppe war und auf die mythologische Erzählung des musikalischen Wettstreits zwischen dem Satyr Marsyas und dem Gott Apollon zurückgreift, bei dem das Fabelwesen unterlag und zur Strafe des Frevels der Herausforderung einer olympischen Gottheit bei lebendigem Leib gehäutet wurde. Der Skythe, in der archäologischen Bezeichnung auch als „Arrotino“⁴²⁹ bekannt, ist im Moment dargestellt, da er sich auf die Häutung vorbereitet und interessiert den Kopf hebt, um auf sein Opfer zu blicken. Im Gemälde ist die Basis der Figur parallel zum unteren Bildrand platziert und von diesem teilweise verdeckt. Somit kommt dem Skythen die Funktion einer Repoussoirfigur gleich, dessen Körper in Richtung auf das Bildzentrum gerichtet ist und dessen Blick auf die Gruppe der Personen fällt, die sich um Tizians „Venus von Urbino“ versammelt hat⁴³⁰. Die Skulptur ist stark verschattet dargestellt, lediglich punktuell beleuchtet am rechten Schulterblatt und der Ferse des rechten Fußes. In ihr scheint sich der Betrachter wiederzuentdecken, dessen Hauptaugenmerk gleichsam auf die Bildmitte gelenkt wird, in welcher die Handlung stattfindet.

Der Skythe bildet gemeinsam mit weiteren auf dem Boden verstreuten Objekten⁴³¹ am linken unteren Bildrand eine für das gesamte Gemälde charakteristische Anordnung der Elemente zu kleineren Gruppen, was deutlich macht, dass der Künstler trotz eines auf den ersten Blick dominierenden Durcheinanders eine klare Systematik im Bildaufbau verfolgt hat, deren genauere Analyse aber dem folgenden Kapitel vorbehalten ist. Links hinter dem Skythen ragt ein mächtiger apulischer Volutenkrater aus dem 4. Jahrhundert vor Christus auf, der mit dem linken Bildrand abschließt und in der Höhe exakt mit dem Haupt des knienden Messerwetzers korreliert. Hinter dessen rechtem Fuss lehnt an der Plinthe ein etruskischer Helm, der beinahe aus dem Bild herauszufallen scheint. Rechts hinter dem „Arrotino“ wird die düstere Gestalt der etruskischen Bronzechimäre sichtbar, deren

⁴²⁸ Der Skythe gelangte 1677 aus dem Palazzo Medici in Rom nach Florenz, gemeinsam mit der „Venus de' Medici“ und der „Ringergruppe“. Die Restaurierung der Statuen übernahm Ercole Ferrata. Filippo Rossi, Florenz. Uffizien - Palazzo Pitti, Paris 1976, S. 56.

⁴²⁹ Die Statue wurde 1566 von den Medici erworben, dann in der Villa Medici in Rom aufbewahrt und seit 1677 in Florenz, wo sie sich stets in der Tribuna befunden hat. Vgl. Guido A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi - Le sculture, I, Roma 1958, S. 84ff.

⁴³⁰ Vgl. William L. Pressly, *The French Revolution as blasphemy: Johan Zoffany's paintings of the massacre at Paris, August 10, 1792*, Berkeley/Los Angeles/London 1999, S. 9f. Der Autor verweist auf die Deutung der Häutung des Marsyas im Sinne des Aufdeckens einer tieferen inneren Wahrheit. Inwieweit man allerdings der sexuellen Konnotation der Öllampe am Sockel des Skythen Glauben schenken soll, bleibt äußerst hypothetisch.

⁴³¹ Eine Identifizierung der Objekte bietet O. Millar 1967, S. 29f.

gestreckte Körperhaltung mit den vorne aufgesetzten Beinen nahezu parallel verläuft zum linken Arm des messerwetzenden Skythen und deren aufgerichteter Kopf ebenfalls auf das zentrale Bildgeschehen deutet. Beide Objekte, der „Arrotino“ und die Chimäre, zählen zu den berühmtesten Stücken der Mediceischen Antikensammlung und haben demzufolge durch Zoffany ihre Würdigung im Gemälde erfahren, obgleich die Chimäre realiter keine Aufstellung in der Tribuna fand, was sich mit Blick auf die Inventare der Zeit erschließen lässt, der Skythe dagegen bis zum heutigen Tag in ihr platziert ist⁴³². Die Bedeutung beider Objekte im Gemälde besteht in ihrer einleitenden Funktion. Es handelt sich nicht um Skulpturen von Schauwert aufgrund ihrer völligen Verschattung und der Tatsache, dass sie nicht auf repräsentativen Sockeln stehen wie die durch Zoffany herausgehobenen Antiken an den Wänden.

Weiter rechts neben dem Skythen, gleichsam in der Verlängerung seiner Arme am vorderen Bildrand liegend, ist eine Anzahl kleinerer plastischer Werke angeordnet. Dieses Arrangement besteht aus dem silbernen Schild des Konsuls Flavius Ardaburius Aspar, der auf einem Bronzekopf des Antinous ruht, dem helleren Marmorkopf eines Glatzen-trägers, hinter dem Oliver Millar ein Porträt des Julius Cäsar vermutet⁴³³ und dessen Blick dank der leichten Kopfwendung nach links wiederum in Richtung auf das berühmte Bild Tizians gerichtet ist, sowie dem Ensemble dreier kleinerer Gefäße, eines süditalischen Kraters, eines etruskischen Krugs sowie einer süditalischen Situla, dem sich drei römische Öllämpchen zugesellen. Dieses scheinbar willkürlich zusammengetragene Ensemble leitet über zu einem kleinformatigen, schräg ins Bild gesetzten und vom unteren Rand abgeschnittenen Porträt einer Dame mit aufgeschlagenem Buch im Stile des italienischen Seicento, hinter dem sich ein Werk Guercinos (1591-1666) verbirgt.⁴³⁴ Es handelt sich um die einzige Gemäldereproduktion im Bild, die weder an den Wänden hängt, noch wie im Falle der Venus von Tizian oder Raffaels „Niccolini-Cowper-Madonna“ von anwesenden Personen hochgehalten wird, sondern die der Künstler mit der Rückseite auf den Boden legte, wobei der obere Teil auf einen darunter befindlichen offenen Holzkasten gelehnt ist, dessen vermutlicher Inhalt, bestehend aus Zange, Hammer und einem weißen Lappen mit darauf platzierten Nägeln, rechts von diesem Bild erscheint. Offenbar hat Zoffany hier die Werkzeuge der vorbereitenden Arbeiten zu seinem Gemälde arrangiert, wie gerade abgelegt als Spuren der künstlerischen Tätigkeit und Hinweis auf die das Erscheinungsbild der

⁴³² L. Berti 1983, S. 15.

⁴³³ Vgl. O. Millar 1967, S. 30.

⁴³⁴ Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 188, wo in diesem Gemälde die Werkstattkopie von Guercinos „Samischer Sibylle“ (114 x 95 cm) aus dem Jahr 1644 vermutet wird. Da der englische König erst kurze Zeit zuvor ein weiteres Werk des Ferrareser Malers erworben hatte, nämlich die „Libysche Sibylle“, könnte Zoffany darauf Bezug genommen haben. Im Galeriebild ist aber wohl das Original abgebildet, welches sich in den Uffizien befindet.

Tribuna variierenden Anordnungen der einzelnen, dem Künstler wichtigen Objekte.

Hinter diesem Arrangement, rechts vom Kopf der Chimäre und oberhalb der Cäsar-Büste, leiten ein auf den Rücken gelegter griechischer Bronzeturso sowie die sitzende ägyptische Figur der Ptahmose aus der 18. Dynastie mit verschränkten Armen zu dem ausladenden, die oktagonale Form der Tribuna wiederholenden Tisch über, dem beherrschenden Zentrum des Raumes und in Zoffanys Gemälde größtenteils von einem schweren Teppich mit überwiegend floralem Dekor bedeckt. Dieser Teppich ist weit nach vorne geglitten und verhüllt, teilweise in mehrfachen Überlappungen, die vorderen Beine des Tisches sowie Teile des Fußbodens der Tribuna, hat aber darüber hinaus auch die Funktion eines Vorhanges, der den Vordergrund und die dort versammelte Gruppe von Figuren gegen den Hintergrund abschirmt. Zudem ist der Teppich auf seiner linken Seite mehrfach umgeschlagen, damit der Blick des Betrachters auf die zuvor erwähnten beiden Statuetten unmittelbar vor dem linken vorderen Tischbein nicht beeinträchtigt wird. Dabei wird zusätzlich der Blick auf die einheitlich beigefarbene Unterseite des Teppichs sowie die polierte Oberfläche des Tisches ermöglicht, in der sich die Kuppel der Tribuna spiegelt.

Der oktagonale Tisch wird an seiner rechten Hälfte von der linken oberen Ecke des bekannten Gemäldes der „Venus von Urbino“ (119 x 165 cm)⁴³⁵ von Tizian (um 1490-1576) überschritten, welches als größtes und berühmtestes Bild von der Wand genommen wurde und - von zwei männlichen Figuren gehalten - die Aufmerksamkeit einer Gruppe von sechs Connoisseurs auf sich zieht. Das schwere Gemälde findet seine Stabilisierung durch einen schräg dazu platzierten, reliefverzierten etruskischen Kindersarkophag, dessen gesamte dem Betrachter zugewandte Längsseite durch das große Bild vollkommen im Schatten liegt und auf der linken Seite flankiert wird von dem seitlich aufgestellten rechten Fuß des Mannes, der eingeklemmt zwischen dem Tisch und dem Gemälde dieses am linken Rand erfasst hat, um es zu präsentieren. Der leicht nach rechts gedrehte Körper des Mannes wird im Brustbereich oberhalb des Gemäldes erkennbar. Bekleidet ist er mit weißem Hemd und einer offenen hellgrauen Jacke. Sein Gesicht, welches dem Betrachter beinahe frontal zugewandt ist, ist im Bereich der rechten Wange leicht verschattet und wird von einer zeittypischen Kurzhaarperücke gerahmt, welche die Geheimratsecken akzentuiert und oberhalb der Ohren jeweils zu zwei Lockenreihen aufgedreht ist. Gemeinsam mit der weißen Puderung ist diese Haartracht nahezu allen Personen des Gemäldes gemeinsam.

In der Figur hat Zoffany vermutlich einen der Kustoden der Mediceischen Sammlungen

⁴³⁵ Das auf 1538 datierte Gemälde wird in den Uffizien aufbewahrt.

porträtiert, Pietro Bastianelli⁴³⁶, welcher in seiner Funktion eine relevante Rolle für Zoffany gespielt haben dürfte, etwa in Unterredungen mit dem Künstler, in denen es sicherlich um konservatorische Aspekte gegangen sein dürfte. Bastianelli beobachtete seine Arbeit innerhalb der Galerieräume und sicherte ihm wohl insbesondere Unterstützung in Fragen der Arbeitsorganisation zu. Wenn in dieser Figur, die eines der prominentesten Werke der Uffizien in seinen Händen hält, tatsächlich der Bastianelli dargestellt ist, so markiert das Jahr 1773 einen Terminus post quem für seine Eingliederung in die Komposition, denn in jenem Jahr starb Giuseppe Querci, von dem es heißt, er sei „levato“ aus dem Gemälde, und stattdessen befinde sich die „Venus von Urbino“ nun „fra le mani del Bastianelli“⁴³⁷.

Tizians „Venus von Urbino“ präsentiert sich als maßstäblich korrekt wiedergegebene Kopie des berühmten Gemäldes aus dem Jahre 1538, welches dem Betrachter in allen seinen Details sichtbar vor Augen tritt. Zoffanys bewunderswerte Meisterschaft bestand nicht nur in seiner akribischen Rolle des Kopisten, sondern äußerte sich insbesondere dadurch, dass dieses verkleinerte Bild im Bild von Tizian persönlich hätte gemalt werden können. Zu diesem Umstand trägt der plastisch wiedergegebene nackte Frauenkörper mit seiner verführerisch sinnlichen Ausstrahlung bei, die mimetische Darstellung des Bettes, auf dem die Venus lagert, besonders aber der raffinierte Hell-Dunkel-Kontrast zwischen der Venus und dem sich dahinter in die Tiefe erstreckenden Raum, dessen Details Zoffany minutiös vorgeführt hat. Das Gemälde ist nicht parallel zur Bildebene gesetzt, sondern mit seiner rechten Flanke leicht nach hinten geschoben, damit die bei Tizian durch den Kopf der Venus akzentuierte linke Gemäldehälfte dem Betrachter näher gerückt ist. Ein interessanter Aspekt ist dabei, dass die Venus aus dem Bild im Bild herausblickt in derselben sich zu denkenden vertikalen Achse, in der wenig darüber der Kustos Bastianelli den Betrachter taxiert.

Auf einem mit purpurfarbenem Stoff bezogenen Stuhl, dessen Unterlage ein rotgemusterter, zur Bildmitte orientierter Teppich darstellt, hat ein in einen schwarzen Gehrock gewandeter Gentleman Platz genommen, dessen Haltung mit den locker gespreizten Beinen und der auf dem rechten Oberschenkel ruhenden Hand, welcher der linke, auf der Stuhllehne angewinkelte Arm antwortet, Lässigkeit suggeriert, wie sie für die Konversationsstücke Zoffanys zum gängigen Leitmotiv wurde.

Es handelt sich um Felton Hervey (1712-1773), Sohn des 1st. Earl of Bristol, dessen

⁴³⁶ Die Identifizierung der Personen auf dem Gemälde ergibt sich anhand eines anlässlich der Ausstellung der „Tribuna“ in der „British Institution“ im Jahre 1814 erstellten Schlüssels, der bei V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 63, erstmals reproduziert wurde. Vgl. auch O. Millar 1969, I, S. 156.

⁴³⁷ In der von Zoffany verfassten Liste mit den Namen der von ihm in das Gemälde eingefügten Personen, aufbewahrt im Archiv der Uffizien, wird von einem „Custode“ gesprochen. Der Maler porträtierte zunächst Giuseppe Querci, wischte diesen nach dessen Tod aus und ersetzte ihn durch Pietro Bastianelli. Vgl. O. Millar 1967, S. 23, Anmerkung 2.

Ausbildung in Eton erfolgte und der 1747-61 dem britischen Parlament angehörte. Die Grand Tour, die angesichts des fortgeschrittenen Alters Herveys besser als Italienaufenthalt zu kennzeichnen ist, konzentrierte sich auf Rom und Florenz, wo Hervey sich in Begleitung seiner Kinder vom 10. September bis Dezember 1772 und um den 23. Oktober 1773 nachweisen lässt⁴³⁸. Das Porträt in Zoffanys Gemälde dürfte auf November 1772 zu datieren sein, als Hervey dem Großherzog vorgestellt wurde. Als sicherer Anhaltspunkt dient eine Bemerkung Lord Winchilseas, welcher im Dezember desselben Jahres das Porträt Herveys von der Hand Zoffanys in Florenz gesehen hat⁴³⁹.

Während Herveys Unterkörper zur Bildmitte gerichtet ist, dreht sich der Mann im oberen Rumpfbereich einem rechts hinter ihm stehenden Connoisseur zu, dessen vornehme Kleidung mit brokatenem Wams, der feuerroten Schärpe und dem Hosenbandorden auf schwarzem Frack, in Verbindung mit dem Degen in seiner linken Hand, ihn als ranghöchste Person des Gemäldes kennzeichnet.

Sir Horace Mann (1706-1786) hielt sich seit 1738 für viele Jahrzehnte in Florenz auf, wo er zwischen 1765 und 1782 den Status des britischen Diplomaten bekleidete und - zwischenzeitlich mit den Ehren des Barons (1755) und des „Knight of the Bath“ (1768) ausgestattet - bis zu seinem Lebensende verweilte. Die eigentliche Grand Tour unternahm Mann bereits 1732-33⁴⁴⁰, als er neben Padua, Verona und Venedig insbesondere Rom und Neapel bereiste. Als offizieller Vertreter des britischen Königs avancierte Mann rasch zum bedeutendsten aller englischen Bewohner Italiens im 18. Jahrhundert. In intensivem Austausch mit Horace Walpole charakterisierte Mann die anderen britischen Reisenden und bedachte sie mit ungeschönten Kommentaren, eine wichtige Grundlage zum Verständnis der englischen Kolonien in Italien⁴⁴¹.

Im Zusammenhang von Zoffanys Gemälde, welches eine ausgesuchte Schar nobler englischer Reisender vereint, ist es interessant zu erwähnen, dass Sir Horace in Florenz sein Haus für alle Besucher offenhielt, was sich aus den zahlreichen Briefen und Tagebucheinträgen erschließen lässt, in denen Manns edles Benehmen und seine Gastfreundschaft gerühmt werden. Regelmäßig hielt er gesellschaftliche Empfänge ab, die sogenannten „Conversazioni“, die oftmals als Gelage mit anschließendem amourösen Ausgang konzipiert waren. Mann wusste seine mangelnden kulturellen Interessen durch die Bemühungen

⁴³⁸ Vgl. John Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven/London 1997, S. 489f.

⁴³⁹ Winchilsea Letters MSS, 28. Dezember 1772. Vgl. J. Ingamells 1997, S. 489f., Anmerkung 2.

⁴⁴⁰ Wie man weiß, unternahm Mann diese Reise aus gesundheitlichen Gründen, was erklären würde, weshalb das südliche Italien bevorzugt wurde.

⁴⁴¹ Zu den überlieferten biographischen Daten, die im Folgenden nur cursorisch Erwähnung finden können, vgl. J. Ingamells 1997, S. 635f.

um das soziale Miteinander der Landsleute zu kompensieren. Die Lücke, die sich mit seinem Tod für die englischen Besucher in Florenz auftat, konnte niemals geschlossen werden, was zeigt, welch überragende Position Mann innehatte. Seine Anwesenheit in Zoffanys Gemälde darf ohne Übertreibung als eine *Conditio sine qua non* bezeichnet werden.

Sir Horace hat sich in strammer Position hinter dem Stuhl aufgebaut, den abgenommenen schwarzen Hut in seiner angehobenen rechten Hand, und folgt mit seinen Blicken dem in einen schwarzen Frack gehüllten Mann, der als zweite Figur die „Venus von Urbino“ hält, wobei er weit rechts an den oberen Bildrand greift und dabei mit dem Daumen in Kontakt mit der Malschicht gerät. Der vor den Körper gezogene linke Arm verweist durch die Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger in Richtung auf die hintere Bildmitte. Der im Bereich der rechten Gesichtshälfte verschattete Kopf ist stark nach links gewendet in Richtung auf Sir Horace Mann, mit dem er wohl eine Unterhaltung über Tizians Bild führt.

Mann pflegte eine intensive Freundschaft zu Thomas Patch (1725-1782), welcher in seinem unmittelbaren Gesprächspartner zu sehen ist. Neben Zoffany stellt der aus Exeter stammende und dort studierte Sohn eines Chirurgen den einzigen weiteren Künstler dar. Patch hielt sich zwischen 1747 und 1755 in Rom auf, in der Folgezeit bis zu seinem Tod in Florenz⁴⁴², wo er als Maler von Stadtveduten seinen präzisen Blick ebenso zum Einsatz bringen konnte wie als Maler von britischen Reisenden, denen er nicht selten karikaturistische Züge beimischte. Bereits in Rom gelangte Patch in Kontakt zu den dort weilenden englischen Künstlerkollegen, etwa Joseph Wilton, Richard Dalton oder Joshua Reynolds, und arbeitete im Atelier von Joseph Vernet, dessen Einfluss sein Werk als Landschaftsmaler prägte. In Florenz steigerte er seine Produktivität gewaltig und edierte einige seiner Karikaturen in Kupferstichen, wodurch Patch große Popularität erzielte und aufgrund der physiognomischen Präzision viel Lob erhielt. Patch erlangte auch als Kopist beachtlichen Ruf. Als er 1770 den Plan fasste, Bücher mit Stichen nach berühmten italienischen Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts zu publizieren, bewies Patch seine enormen Kunstkenntnisse, was ihm seinen prominenten Platz in Zoffanys „Tribuna“ einbrachte, ein Umstand, zu dem freilich auch seine Bekanntschaft mit Horace Mann beigetragen hat⁴⁴³.

Zwischen den beiden Gentlemen steht, leicht zurückgesetzt, eine weitere männliche Gestalt in einem beigefarbenen Gehrock, dessen Kopf im Profil sichtbar wird und der mit

⁴⁴² Wie Ingamells vermutet, wurde Patch 1755 aus Rom verbannt aufgrund eines homosexuellen Vergehens, über das jedoch keine Klarheit herrscht. Vgl. J. Ingamells 1997, S. 745f.

⁴⁴³ Einen genauen Zeitpunkt für die Entstehung seines Porträts lässt sich nicht angeben, da sich Patch wie Sir Horace dauerhaft in Florenz ansiedelte und Quellen über die Arbeit Zoffanys an diesen Figuren fehlen. Bedenkt man aber, dass die übrigen Personen der Gruppe um Tizians „Venus von Urbino“ zumeist im Herbst 1772 eingefügt wurden, so darf man diesen Zeitpunkt auch für Patch und Mann annehmen.

seinen vor den Körper gezogenen Armen scheinbar dabei ist, seine Jacke zuzuknöpfen, während sein leicht amüsiert wirkender Blick die „Venus von Urbino“ fixiert und er den Worten von Thomas Patch lauscht. Die anlässlich der Ausstellung der „Tribuna der Uffizien“ in der „British Institution“ im Jahre 1814 erstellte Aufschlüsselung der Personen identifiziert diese Figur mit Sir John Taylor, von dem sich nur das Todesjahr 1786 überliefert hat⁴⁴⁴, allerdings auch einige Angaben zu seiner Mitgliedschaft in der „Society of Dilettanti“ 1776 und der „Royal Society“. Zudem lässt sich anhand einer Quelle, die den Ankauf einer italienischen Landschaft Richard Wilsons in Rom im Jahre 1773 dokumentiert, der Aufenthalt Taylors in Italien in diesem Jahr verifizieren⁴⁴⁵. Für eine Reise nach Florenz findet sich zwar keine Notiz, aber seine Anwesenheit in Zoffanys „Tribuna der Uffizien“, die anhand der 1814 angefertigten Liste als gesichert angenommen werden darf, würde dafür sprechen. Zudem stimmt der Zeitpunkt sehr gut mit den übrigen Figuren der Gruppe um Tizians Gemälde überein, die gleichfalls 1772 bis 1773 Eingang in Zoffanys Bild gefunden haben.

Die sechste Figur schließlich, die dieser vordersten Gruppe im Gemälde angehört, steht unmittelbar rechts von Tizians Bild, gekleidet in ein helleres Gewand mit abgesetzten Streifen auf den Ärmeln. Ihr Oberkörper wird von Thomas Patch überschritten, der das Bild hochhält, und stellt sich leicht zur Seite geneigt dar, eine Bewegung, der auch der gesenkte Kopf folgt, um auf Tizians Bild schauen zu können, welches die Person am rechten Bildrand mit ihrem Ärmel streift. Die Identität des Mannes ist fraglich, obgleich nach der Aufschlüsselung der Figuren von einem „Mr. Gordon“ die Rede ist, ergänzt um den Zusatz „Uffiziale Inghilse“⁴⁴⁶. Zahlreiche Quellen konnte Oliver Millar ausfindig machen, die den Namen „Gordon“ in Florenz erwähnen⁴⁴⁷. In der Notiz der *Gazzetta Toscana* vom 13. August 1774 taucht ein „Gordon Uffiziale Inghilse“ auf, woraus Millar schlussfolgert, dass hierbei genau jener Mr. Gordon gemeint ist, den Zoffany in sein Galeriebild eingefügt hat. Wenngleich die Beweisführung Millars sich auf einer sehr unsicheren Grundlage bewegt, so ist doch anzunehmen, dass der im Zeitungsbericht genannte Gordon tatsächlich mit der Figur auf dem Gemälde überstimmt, zumal der Beisatz „uffiziale inghilse“, also ein Engländer von offizieller Eigenschaft, die Anwesenheit in Zoffanys Gemälde rechtfertigen

⁴⁴⁴ Vgl. J. Ingamells 1997, S. 931. Nebenbei erfährt man, dass Taylor aus Lyssons Hall in Jamaica stammte und der zweite Sohn von Patrick Tailzour (später Taylor) war.

⁴⁴⁵ J. Ingamells 1997, S. 931, führt zudem den 7. Januar 1773 an, an dem ein „Mr. Taylor“ durch Capua reiste, sowie das Jahr 1778, als Piranesi Taylor ein Blatt in seinen „Vasi Candelabri, Cippi“ widmete.

⁴⁴⁶ Vgl. O. Millar 1967, S. 24, Anmerkung 3.

⁴⁴⁷ 20. April 1767, *Gazzetta Toscana*: „sig. cav. Gordon“, 9. September/30. Dezember 1769, ebd.: „sig. Gordon“. Am 2. Juli 1774 erwähnt die *Gazzetta Toscana* einen Mr. Gordon im Zusammenhang mit Thomas Ingram.

würde. Als Evidenz muss in diesem Fall das Datum des Zeitungsberichts genügen⁴⁴⁸. In dem Buch „The Norfolk Tour“ aus dem Jahre 1829, welches Kunstsammlungen der Region auflistet, findet sich der Hinweis auf einen „Mr. John Gordon, whose portrait is amongst the amateurs and collectors in Zoffani’s celebrated picture of the Florentine Gallery“⁴⁴⁹. Die Identifizierung der Figur dürfte durch diese Quelle im Wesentlichen geklärt sein.

Die vier beieinander stehenden Connoisseurs treten in nahezu isokephaler Anordnung auf und bilden so inhaltlich wie kompositorisch eine feste Einheit innerhalb von Zoffanys Gemälde. Am unteren rechten Bildrand entdeckt man ein stillebenhaftes Ensemble aus einem mit einem Sitzkissen versehenen Schemel, auf dem eine Palette ruht. Ein dieses Arrangement teilweise überschneidender Lattenfuss lässt sich gedanklich zu einer Staffelei ergänzen, welche sich jenseits der rechten Bildgrenze fortsetzt. Links daneben ruhen Pinsel, Messer und Malstock, die Utensilien des Künstlers, die vermuten lassen, dass sich Zoffanys Position während der Arbeit an jener Stelle befunden hat.

Der Bildmittelgrund wird neben den zu mehreren Personen gruppierten englischen Reisenden insbesondere von fünf auf Sockeln postierten antiken Marmorstatuen dominiert, wie sie unmittelbar vor den Wänden arrangiert sind und die Blicke der versammelten Kunstliebhaber auf sich ziehen. Ganz links im Gemälde erkennt man die berühmte Skulpturengruppe „Amor und Psyche“⁴⁵⁰. Dieses überaus prominente hellenistische Werk, auf einen jener reich verzierten Sockel gesetzt, die im Manierismus für die adäquate Präsentation der wichtigsten Statuen aus dem Besitz der Medici gefertigt wurden, platzierte Zoffany eng an den linken Bildrand, wobei der sich in inniger Liebkosung seiner Gefährtin zuwendende Amor durch seine auf das Zentrum des Raumes hin geöffnete Haltung wie schon dem Skythen im Vordergrund die Funktion einer Repoussoirfigur gleichkommt. Von der Skulpturengruppe verdeckt wird eines jener kleinformatigen Gemälde, welche unterhalb des Wandbords hängen. Lediglich die linke Hälfte der Darstellung lässt sich zwischen dem linken Bildrand und „Amor und Psyche“ ausmachen, allerdings in einer verschatteten Situation, so dass sich über die Identität der Gemäldes keine gesicherten Aussagen machen lassen. Angesichts des bogenförmigen Abschlusses seines Rahmens dürfte man der Vermutung Oliver Millars folgen, es könnte sich um eine Kopie von Rem-

⁴⁴⁸ J. Ingamells 1997, S. 410, fügt weitere Quellen an, in denen ein „Mr. Gordon“ auftaucht, so am 1. August 1774 in Siena, gleichfalls als „uffiziale inghilese“ bezeichnet, sowie am 26. Oktober 1774 in Venedig. Die Wynne Diaries berichten im April 1796, dass Gordon ein vielreisender Schotte gewesen sei und in Florenz weilte.

⁴⁴⁹ Zitiert nach Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 66.

⁴⁵⁰ Die Gruppe befand sich ursprünglich nicht in der Tribuna, sondern in der Seconda Galleria der Uffizien sowie in der Stanza dell’Ermafrodito. 1666 hat man die Gruppe entdeckt und schon bald danach nach Florenz gebracht. Vgl. G. Mansuelli 1958, I, S. 90f.

brandts „Heiliger Familie“ handeln⁴⁵¹.

Rechts neben der Statuengruppe reihen sich vier männliche Figuren entlang der Wand auf. Die ersten drei Personen sind nahezu im Profil wiedergegeben und orientieren sich zu zwei weiteren Gentlemen, die etwas weiter im Raum stehen und durch die Gesticulationen der Hände sowie den konzentrierten Blickwechseln in einer regen Diskussion über die ausgestellte Kunst scheinen. Bei der ganz links stehenden Person handelt es sich um George Nassau Clavering, 3rd Earl of Cowper (1738-89)⁴⁵², dem ältesten Sohn des 2nd Earl Cowper, ein bedeutender Connoisseur seiner Zeit, dessen politische Aktivitäten⁴⁵³ und seine Mitgliedschaft in der „Royal Society“ 1777 intensive gesellschaftliche Kontakte bewirkten, über die er seinen Leidenschaften als Sammler und Amateurwissenschaftler nachgehen konnte. Cowper nimmt unter den Figuren auf Zoffanys Gemälde eine herausgehobene Stellung ein. Seine Grand Tour, die im Jahre 1759 in Oberitalien ihren Anfang nahm⁴⁵⁴, dehnte er auf die Zeitspanne von 30 Jahren, bis zu seinem Tod im Jahre 1789, aus. Cowper pflegte einen eleganten und aufwendigen Lebensstil und war stets darum bemüht, sein Ansehen durch den Erwerb weiterer Titel zu steigern. Während seines langen Aufenthaltes in Florenz hatte er diesbezüglich großen Erfolg, wobei in diesem Zusammenhang die Mitgliedschaften an der „Accademia della Crusca“ und der „Accademia Etrusca“ nicht unerwähnt bleiben sollen, die Cowpers Interesse an bildender Kunst aufzuzeigen vermögen. Der Kontakt zu Zoffany dürfte bald nach dessen Eintreffen in Florenz 1772 zustande gekommen sein. Hervorzuheben ist insbesondere das Jahr 1774, in dem Cowper bei Zoffany Porträts von ihm und seiner Verlobten Hannah Gore in Auftrag gab⁴⁵⁵. Im Folgenden fungierte Zoffany als eine Art Agent für den Earl, indem er Werke Alter Meister vermittelte, darunter im Juni 1774 auch Raffaels (1483-1520) Gemälde der „Madonna Niccolini“ (81 x 57 cm)⁴⁵⁶, welches der Maler in der „Tribuna der Uffizien“ den

⁴⁵¹ Vgl. O. Millar 1967, hintere Klappseite. Das Gemälde mit dem Maßen 41 x 34 cm reproduziert ein Original aus dem Louvre. Die Zuschreibung Millars beruht auf einem Vergleich der Rahmenform, wie sie ein Gemälde in den Zeichnungen Magnis aufweist.

⁴⁵² Vgl. J. Ingamells 1997, S. 245ff.

⁴⁵³ 1759-61 fungierte Cowper als Abgeordneter des Parlaments.

⁴⁵⁴ Am 11. Januar 1757 verließ Cowper als Lord Fordwich die britische Insel von Harwich aus in Begleitung des Colonel John Chastellain, der als Chronist die Ereignisse der Reise auf französischer Sprache in einem Tagebuch festhielt. Den Niederlanden, dem Rheintal und der Schweiz hatten ihre Aufmerksamkeit gegolten, ehe sie die Alpenüberquerung in Angriff nahmen. Der Aufenthalt in Verona vom 4. bis 7. Juni 1759 ist die erste sichere Quelle für die Anwesenheit Cowpers in Italien. Über Vicenza, Padua, Venedig, Bologna, Florenz und Lucca begab sich der Earl im Herbst desselben Jahres nach Rom und Neapel, um schließlich am 1. Januar 1760 erneut in Florenz einzutreffen, wo er für nahezu 30 Jahre weilen sollte.

⁴⁵⁵ Vgl. J. Ingamells 1997, S. 246.

⁴⁵⁶ Das um 1508 datierte Werk gehört heute zum Bestand der National Gallery in Washington und ist damit neben Pietro da Cortonas „Die Heimkehr des Hagar“ das einzige Objekt in Zoffanys Gemälde, welches sich nicht mehr auf Florentiner Boden befindet.

anwesenden Gentlemen präsentiert. Zoffanys Funktion als Ratgeber dürfte dazu beigetragen haben, dass Cowper zu den am engsten vertrauten Personen des Künstlers auf dem Galeriebild gehört, ein Umstand, der auch durch die vergleichsweise prominente Position des Earls auf dem Gemälde unterstrichen wird⁴⁵⁷.

Direkt neben Lord Cowper richtet Sir John Dick (1719-1804) seine Aufmerksamkeit dem von Zoffany gehaltenen Gemälde Raffaels. Seine Anwesenheit in Italien verdankt sich der Funktion als britischer Gesandter in Leghorn zwischen 1754 und 1776⁴⁵⁸. Auch Dick galt gesellschaftlich als äußerst angesehen, nicht zuletzt durch sein Engagement im russisch-türkischen Krieg 1770-75, als er die Wiederherstellung der russischen Flotte finanzierte. Auf diese Weise sicherte Dick den Engländern einen großen Vorrat an Öl und wurde dafür von Katharina II. mit einem kostbaren Medaillon entlohnt. Neben den politischen Aktivitäten setzte sich Dick leidenschaftlich für die Kunst ein, betätigte sich als Sammler von Gemälden und Skulpturen und regelte den Export einiger Werke der Antike nach England. Ein Aufenthalt in Florenz an der Seite von Horace Mann ist auf das Jahr 1768 verbürgt. Da eine sichere Quelle darüber fehlt, wie der Kontakt zwischen Dick und Zoffany zustande gekommen ist, lässt sich nur die Vermutung äußern, dass durch die Vermittlung Manns die Position Dicks als Kunstkenner an Zoffany herangetragen und die Aufnahme in das Gemälde beschlossen wurde⁴⁵⁹.

Den Abschluss der in strengem Profil angeordneten, eng beisammen stehenden Dreiergruppe bildet der 5th Earl of Plymouth (1751-1799), auch als „Other Hickman Windsor“ bezeichnet, der als Mitglied der „Royal Society“ 1773 und der „Society of Antiquaries“ 1790 sein Engagement im kulturellen Sektor unter Beweis stellte. Earl Plymouth lässt sich als typischer Vertreter der englischen aristokratischen Reisenden einordnen, dessen Aufenthalt in Italien zeitlich beschränkt, aber dennoch intensiv war und die wesentlichen Stationen berücksichtigte. Seine von Patrick Home beschriebene, stark untersetzte Physiognomie⁴⁶⁰ wurde von Zoffany anschaulich umgesetzt. Während seiner Grand Tour in

⁴⁵⁷ Über den Erwerb des Gemäldes durch Lord Cowper berichtet ein Tagebucheintrag Faringtons vom 5.6.1816, wo es heißt, dass Nollekens darüber berichtete, dass „Lord Cowper, Father of the present Earl, who resided most of his life at Florence, bought a 'Madonna & Child' by Raffael from Zoffany when the latter was in Italy. Zoffany demanded 5000 Guineas for it. Lord Cowper sd. It would not be convenient for Him to pay so large a sum, but offered Zoffany 500 Guineas & £ 100 pr. annm. for His life which Zoffany accepted, and He recd. the annuity about 40 years.“ The Diary of Joseph Farington 1778-98, XIV, S. 4848.

⁴⁵⁸ In Leghorn, dem heutigen Livorno, wird Dick am 10. November 1754 erstmals fassbar. Dort erwarb er sich aufgrund seines vornehmen Benehmens und seiner Ausdrucksweise den Ruf eines „klugen, kleinen Mannes“, wie es Robert Adam 1755 zu umschreiben pflegte. Vgl. J. Ingamells 1997, S. 298f.

⁴⁵⁹ Sir John Dick war im Übrigen kein klassischer „Grand Tourist“, da seine Anwesenheit in Italien ja politisch motiviert war. Thomas Patch fügte den Botschafter in seinem Gemälde „A Musical Party“ ein, so dass auch dieser Zusammenhang den Kontakt zwischen Dick und Zoffany erklären könnte.

⁴⁶⁰ Lord Plymouth galt als „fetter, rundlicher Lord“, und auch Horace Mann charakterisierte ihn als

Gemeinschaft mit Governor Dillon besuchte Earl Plymouth Florenz, wo seine Anwesenheit im Januar 1772 bezeugt ist, sowie erneut um den 13. Juni. Seine Präsenz in der „Tribuna der Uffizien“ dürfte sich, wie bereits im Falle Sir John Dicks, über die Vermittlung Horace Manns erklären, dessen Aussage zum beleibten Äußeren Zoffany dazu inspiriert haben könnte, Earl Plymouth in einer karikierenden Manier darzustellen.

Die vordere Figur der Zweiergruppe nimmt durch die locker wirkende Standsituation mit den nach außen gespreizten Beinen und dem lässig abgenommenen Hut in der linken Hand eine Geste auf, die bereits bei der um Tizians „Venus von Urbino“ versammelten Gesellschaft beobachtet werden konnte. Der leicht zurückgenommene Kopf sowie der auf sein Gegenüber fixierte Blick, den direkt neben „Amor und Psyche“ stehenden Lord Cowper, lassen eine heftige Debatte vermuten. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die übrigen Herren, deren Augenmerk dem wohl soeben wortreich argumentierenden Connoisseur mit dem Hut in seiner Hand gilt. Der neben ihm stehende Mann hat den Kopf weit zu seiner Linken gedreht, um den Ausführungen genauestens lauschen zu können.

Die aktiv am Gespräch beteiligte jüngere Figur ist mit George Legge (1755-1810) zu identifizieren, Viscount of Lewisham und späterer 3rd Earl of Dartmouth⁴⁶¹. 1771 in Harrow und Oxford ausgebildet, gehörte er zwischen 1778 und 1784 dem britischen Unterhaus als MP an, wirkte als Mitglied der „Royal Society“ 1781 und der „Society of Antiquaries“ 1784. 1805 wurde er zum Ritter des Hosenbandordens geadelt. Seine Grand Tour fällt in die Jahre 1777 und 1778, als Legge neben Venedig, Genua und Mailand auch Rom und Neapel bereiste im Sinne der „klassischen Route“ des englischen Aristokraten. Um den 2. Dezember 1777 ist der Aufenthalt in Florenz bezeugt⁴⁶². Zoffany fügte die Figur dementsprechend zu einem sehr späten Zeitpunkt seines Arbeitsprozesses in das Gemälde ein, ebenso wie die ältere hintere Person, welche Legge mit angestrengtem Blick fixiert. Hierbei handelt es sich vermutlich um den Mitreisenden, der in der Literatur lediglich als „Mr. Stevenson“ Erwähnung findet, von Sir William Hamilton aber als geeigneter Begleiter für den noch jungen Viscount geschildert wird⁴⁶³. Erneut bot die untersetzte, von Hamilton erwähnte Physiognomie Legges Zoffany die Möglichkeit einer Karikierung, aber

„fett“. Vgl. J. Ingamells 1997, S. 778f.

⁴⁶¹ George Legge war ein jüngerer Verwandter von William Legge (1731-1801), der sich im Zuge seiner Grand Tour seit August 1752 in Rom aufhielt und dort mit den Malern Thomas Jenkins und Richard Wilson in Kontakt trat. Bei dieser Gelegenheit ließ sich William Legge von Pompeo Batoni porträtieren.

⁴⁶² Die entscheidende Quelle stellt ein Brief dar, den Legge am 2. Dezember des Jahres an Thomas Pelham aus Florenz verfasste und sich darin in lobenden Worten über Lady Cowper ausließ. Vgl. J. Ingamells 1997, S. 600.

⁴⁶³ Einige Daten ihres gemeinsamen Auftretens in Italien sind verbürgt, etwa ein Essen mit Konsul John Collet in Genua am 24. Oktober 1777. Gemeinsam mit seinem Begleiter, Mr. Stevenson, saß Legge Zoffany Porträt für die „Tribuna“. Hierzu und zu Legges Biographie (über Stevenson ist offenbar nichts bekannt) vgl. J. Ingamells 1997, S. 600.

auch den willkommenen Kontrapunkt zu Lord Cowper, der die Gruppe links eröffnet.

Eine eigene Einheit bildet die etwas zurückgesetzt an der Wand stehende Figur, die hinter einem von ihr hochgehaltenen Bild einer Madonna mit dem Christuskind schelmisch hervorlugt. Das verschattete Gesicht des leicht zur Seite geneigten Kopfes blickt aus dem Gemälde heraus auf den Betrachter. Es handelt sich dabei um den Künstler, Johann Zoffany, der sich mit seinem Selbstporträt als Schöpfer des Bildes verewigt hat, gleichzeitig aber seine Zugehörigkeit zu den erlesenen britischen Gentlemen bekundet, deren Gesellschaft er teilt und in deren erlauchten Kreisen er dank seiner vom englischen Königspaar mitgegebenen Weihen zu verkehren pflegte. Während die in ihren Ansichten über die Exponate der Tribuna streitenden übrigen Personen vor der linken Wand des Bildausschnitts offensichtlich keinerlei Notiz von Zoffany nehmen, tritt der Künstler in einen imaginären Dialog mit dem außenstehenden Betrachter. Durch sein etwas amüsiert wirkendes Lächeln scheint Zoffany am Geschehen in diesem würdevollen Ort der Mediceischen Kunstschatze völlig unbeteiligt. Wie beiläufig streckt er seinen Kopf hinter dem Bild hervor, um mit dem Betrachter zu kommunizieren. Die von ihm präsentierte Tafel stellt ein Gemälde Raffaels dar, die sogenannte „Niccolini-Cowper-Madonna“, die sich den Quellen nach im Besitz Zoffanys befunden hatte, durch seine Vermittlung aber während des Aufenthaltes in Italien an Lord Cowper übergang, dessen Namen das Bild seine kunsthistorische Bezeichnung verdankt. Es handelt sich um eines jener typischen Madonnenbilder Raffaels, eine intime Darstellung der Muttergottes in jungfräulicher Physiognomie und dem ins Bild gesetzten kindlichen Christusknaben, der in diesem Fall, ähnlich wie Zoffany und in dessen unmittelbarer Nachbarschaft, aus dem Bild herausblickt und den Betrachter konfrontiert. Raffaels kleinformatiges Gemälde ist in einem leichten Winkel zur Bildebene präsentiert, allerdings weiter in den Hintergrund gedrängt, so dass die in ihren Worten sich ereifernden Kunstkenner davor mit ihren Blicken die Madonna nicht streifen. Die Diskussion findet somit ohne unmittelbaren Bezug auf das Kunstwerk statt, und doch kann anhand der Stellung der Figuren im Raum nur geschlussfolgert werden, dass die inhaltliche Auseinandersetzung Raffaels Gemälde gewidmet sein muss.

Die Gruppe im linken Mittelgrund wird ergänzt durch zwei Gestalten, deren Augenmerk der zuvor erwähnten Marmorskulptur „Amor und Psyche“ gilt. Es handelt sich dabei um die beiden jüngsten Personen in Zoffanys Gemälde. Auf einem mit rotem Stoff bezogenen Stuhl sitzt ein junger Mann mit grauem Mantel und gelblich glänzenden knielangen Hosen seitlich zur Lehne in Richtung auf die Statuengruppe und widmet sich ihrer intensiv, während er mit dem rechten übergeschlagenen Bein eine lockere Haltung einnimmt, um seinen linken Arm darauf abzusetzen, mit dem ein kleines Skizzenbuch gehalten wird, in dem der junge Mann soeben die Konturen der bekannten Skulptur nachzeichnet. Das von der schulterlangen Perücke bedeckte, leicht zurückgenommene Haupt ist konzentriert

in Richtung auf das Objekt seines Interesses gerichtet, wobei der Blick des jungen Mannes versonnen scheint. Hinter ihm ist ein in einen dunkelgrauen Mantel und weiße Beinkleider gehüllter Mann im Knabenalter in die Kniebeuge gegangen und beobachtet die Tätigkeit seines Begleiters, wobei der Oberkörper nach vorne geneigt ist und die Arme auf die Oberschenkel gestemmt werden. Der Knabe ist die einzige Figur des Gemäldes ohne gepuderte Perücke, sondern mit einer rötlichbraunen Haartracht. Es liegt nahe, in dem die antike Marmorgruppe skizzierenden Mann einen Künstler zu vermuten, dessen Tun aufmerksam von einem Assistenten oder Schüler beobachtet wird, dessen noch jugendliches Alter das Tragen der Perücke verbietet.

Bei dem Zeichner handelt es sich um Charles Loraine-Smith (1751-1835), einem aus Enderby Hall in der Grafschaft Leicester stammenden Amateurmaler, der auf eine gute Ausbildung in Eton zurückgreifen konnte und als Mitglied des Parlaments zwischen 1784 und 1790 zu einer politischen Größe heranreife. Sein künstlerisches Werk fand bei Ehreenausstellungen in der „Royal Academy“ zwischen 1795 und 1806 Anerkennung⁴⁶⁴. Bei Loraine-Smith fehlen leider Angaben zu seinem Italienaufenthalt, aber da man davon ausgehen kann, dass Zoffany die linke Figurengruppe um „Amor und Psyche“ sowie Raffaels „Niccolini-Cowper-Madonna“ in einem Arbeitsprozess vollendet hat, käme das Jahr 1772 durchaus in Betracht, zumal die Grand Tour im Regelfall mit Anfang 20 bestritten wurde⁴⁶⁵.

Der junge Knabe, der Loraine-Smith neugierig über die Schulter blickt, ist der mit ihm befreundete Richard Edgcumbe (1764-1839), als ältester Sohn des 3rd Baron Edgcumbe von Cornwall von adligem Gemüt. Er genoss seine Ausbildung 1781 in Harrow und Oxford und saß wie Loraine-Smith im britischen Parlament, von 1786 bis 1795. Die Grand Tour unternahm Edgcumbe in Begleitung eines jungen französischen Protestanten, De Soyres, in den Jahren 1784 und 1785, wobei seine Leidenschaft für Musik und Theater stärker im Vordergrund stand als die bildende Kunst. Die Darstellung Edgcumbes in Zoffanys Gemälde ist ein Hinweis darauf, dass sich der Knabe bereits 1777 in Florenz aufgehalten haben muss⁴⁶⁶. Dies würde bedeuten, dass sein Porträt erst zu einem sehr späten Zeitpunkt im Entstehungsprozess der „Tribuna der Uffizien“ eingefügt wurde, vielleicht als Zeichen der Freundschaft zu Loraine-Smith, auf dessen Geheiß Edgcumbe 1777 womöglich nach Florenz gelangte und durch Zoffany in einer sicherlich spontanen Entscheidung den Weg

⁴⁶⁴ Zu den wenigen biographischen Kenntnissen über Loraine-Smith vgl. J. Ingamells 1997, S. 612.

⁴⁶⁵ Der Zeitraum, in dem Loraine-Smith seine Italienreise in Angriff genommen hat, lässt sich durch zwei Eckdaten zumindest grob erfassen, nämlich der schulischen Ausbildung von Eton 1767, sowie der Heirat mit Elizabeth Skrine 1781. Die Grand Tour als Vervollkommnung des englischen Aristokraten muss daher zwangsläufig in die 70er Jahre anzusetzen sein.

⁴⁶⁶ J. Ingamells 1997, S. 330, gibt Edgcumbes Alter im Gemälde mit 13 Jahren an, was mit den physiognomischen Zügen gut vereinbar ist.

in das Galeriebild fand.

Die Gruppe der Connoisseurs im linken Vordergrund, die durch „Amor und Psyche“ eingeleitet wurde, findet zur rechten Seite ebenfalls ihre Begrenzung durch eine antike Statue, die auf einem der originalen manieristischen Sockel steht. Es handelt sich um den „Satyrn mit Zimbalen“⁴⁶⁷, eine anhand der Baumstütze als römische Kopie eines griechischen Originals aus der Zeit des Hellenismus zu identifizierende, äußerst populäre Statue, welche die durch Weinkonsum angeregten musikalischen und tänzerischen Darbietungen bei bacchantischen Festen aufzeigt. Der Satyr präsentiert sich in frontaler Ansicht vor der mittleren von Zoffany für sein Gemälde ausgesuchten Wand an deren linker Seite. Die Fabelfigur ist in rhythmischer Bewegung zur selbst erzeugten Musik begriffen und wendet den Kopf zu ihrer Linken. Dort befinden sich zwei Connoisseurs in angeregter Unterhaltung über die Statue. Der mit einem hellgrauen Mantel bekleidete vordere Gentleman ist parallel zur Bildebene gestellt, das rechte Bein vorgesetzt, und hat seinen im Vollprofil sichtbaren Kopf leicht in den Nacken gezogen, um zum Satyr aufzublicken. Seine Haltung lässt sich als lockeres Stehen charakterisieren. Er hat seinen linken Arm unter dem Mantel auf den Rücken gelegt und lauscht den Worten seines Partners, der zwischen ihm und dem Sockel der Statue in frontaler Stellung sichtbar wird, gekleidet in ein purpurfarbenes Wams. Sein von der linken Hand des Satyrs im Bereich der Stirn überschnittenes Haupt ist zu seinem Gesprächspartner gerichtet. Er scheint Aussagen über die Skulptur zu treffen, die der Gentleman im grauen Mantel durch Beobachtung nachzuvollziehen sucht. Es handelt sich um eine entspannte Konversation, die anders als bei der zuvor betrachteten Gruppe nicht durch Handgesten akzentuiert wird. Die Pose des auf den Rücken gelegten Armes des vorderen Mannes offenbart eher eine gewisse Gleichgültigkeit, eine Vermutung, die auch der vergleichsweise unbeteiligt und reglos wirkende Gesichtsausdruck nahe legt.

Die Person im roten Wams gilt als Porträt des irischen Aristokraten Joseph Leeson (1730-1801), Sohn des 1st Earl of Milltown und später als 2nd Earl dessen Nachfolger⁴⁶⁸. Gemeinsam mit seinem Vater hielt sich der in Eton ausgebildete Leeson 1750-51 in Turin und Rom auf, was durch ein Porträt von Batoni einerseits⁴⁶⁹ und durch „Die Schule von Rom“⁴⁷⁰ des Sir Joshua Reynolds aus dem Jahre 1751 belegt wird. Als Lord Russbo-

⁴⁶⁷ Die Provenienz im Hause der Medici geht vielleicht bereits auf Lorenzo il Magnifico zurück, in jedem Fall befand sich der Satyr Anfang des 18. Jahrhunderts in Florenz, wobei sein Aufstellungsort stets die Tribuna gewesen ist. Vgl. G. Mansuelli 1958, I, S. 80.

⁴⁶⁸ Der Vater des Dargestellten, der gleichfalls den Namen Joseph Leeson trug und zwischen 1701 und 1783 lebte, ließ sich im Jahre 1744 durch Pompeo Batoni porträtieren. Vgl. Kat. Ausst. Pompeo Batoni and his British Patrons 1982, S. 27f.

⁴⁶⁹ Das im Kenwooder Katalog erwähnte Gemälde befindet sich in der National Gallery of Ireland.

⁴⁷⁰ Dieses für die Entwicklung der englischen Karikatur so bedeutsame Gemälde entstand 1751 in Rom. An späterer Stelle wird noch eingehender darauf verwiesen.

rough gelangte er 1778 nochmals nach Italien, zunächst im März nach Genua und Turin, schließlich am 8. August nach Florenz⁴⁷¹. Dieses überaus späte Datum wirft unweigerlich die Frage auf, ob die von Zoffany porträtierte Person tatsächlich Joseph Leeson darstellt, oder ob die Zuschreibung in Frage zu ziehen ist⁴⁷².

Als gesichert gilt hingegen die Zuschreibung der vorderen Figur, Valentine Knightley (1744-1796), aus Fawsley stammend und 1762 in Brasenose College in Oxford ausgebildet. Aufenthalte in Italien lassen sich für die Jahre 1772 und 1773 nachweisen, zunächst in Capua und Neapel, im Februar 1773 schließlich in Florenz⁴⁷³. Ingamells führt an, dass Zoffany das Porträt des Valentine Knightley überaus gut gelungen sei⁴⁷⁴.

Die mittlere Wand der Tribuna ist im unteren Bereich durch vier kleinformatige Gemälde gekennzeichnet⁴⁷⁵, wobei das ganz links befindliche durch die Statue des Satyrn sowie Joseph Leeson zur Unkenntlichkeit verdeckt ist. Die übrigen drei sind jedoch vollständig sichtbar und lassen sich somit identifizieren. Rechts neben Valentine Knightley erkennt man das Schulterporträt eines Mannes in Dreiviertelansicht vor einem tiefgrünen Hintergrund. Hans Holbein d.J. (1497-1543) hat in diesem Bildnis aus dem Jahre 1533 Sir Richard Southwell dargestellt, einen englischen Adligen des 16. Jahrhunderts⁴⁷⁶. Die Platzierung des Gemäldes auf der Wand ist so gewählt, dass ein Bildnis von ganz ähnlichen Maßen jenes als Pendant auf der rechten Seite flankiert. Auch hierbei wählte der Künstler ein Schulterporträt, fügte allerdings links im Hintergrund eine Fensteröffnung ein und akzentuierte dadurch den Umraum des Dargestellten. Die Forschung ist sich bei diesem Bild nicht einig, ob es sich um ein Porträt des Andrea del Verrocchio von der Hand Lorenzo da Credis handelt, wie es ursprünglich vermutet wurde, oder - wie man heutzutage annimmt - ob Raffael seinen Lehrmeister Pietro Perugino dargestellt hat⁴⁷⁷. Beide Porträts sind so arrangiert, dass sich die im Bild Porträtierten der zwischen ihnen befindlichen,

⁴⁷¹ Vgl. J. Ingamells 1997, S. 594.

⁴⁷² O. Millar 1967, S. 20, zweifelt Leasons Präsenz an.

⁴⁷³ Obwohl er als „jüngster Bruder“ bezeichnet wurde, trifft dies nicht zu, denn zwei seiner Geschwister, Charles (1754-1787) und John (1747-1812), waren jünger als Valentine. Im Übrigen findet man des Öfteren die Erwähnung eines „Mr. Knightley“, so dass sich eine exakte Zuschreibung an einen der Brüder als schwierig gestaltet. Vgl. J. Ingamells 1997, S. 584f.

⁴⁷⁴ „The portrait said to be 'exactly him'.“ Winchelsea Letters MSS, 10. Februar 1773. Zitiert nach J. Ingamells 1997, S. 585, Anmerkung 2.

⁴⁷⁵ Die im Folgenden vorgenommene Bezeichnung der von Zoffany in der Tribuna platzierten Gemälde erfolgt nach einer im Archiv der Uffizien, Filza V (1772), 26, aufbewahrten Liste, welche Oliver Millar im Appendix seines Buches publizierte. Vgl. O. Millar 1967, S. 42f.

⁴⁷⁶ Öl auf Holz, 47,5 x 38 cm, Uffizien.

⁴⁷⁷ Vgl. O. Millar 1969, I, S. 157, Nr. 36. Vgl. Gli Uffizi. Catalogo generale, Hrsg. Luciano Berti, Firenze 1979, S. 343, wo das Gemälde erneut Lorenzo da Credi (um 1459-1537) zugeschrieben, die Benennung des Dargestellten als Perugino aber beibehalten und die Datierung auf etwa 1500 festgesetzt wird. Öl auf Holz, 51 x 37 cm, Uffizien.

nahezu exakt vor der Mitte der zentralen Wand platzierten Statue des Herkulesknaben⁴⁷⁸ zuwenden. Der sich frontal zum Raumzentrum wendende Herkules ist im Kampf mit einer Schlange dargestellt, die sich um den erhobenen rechten Arm des Knaben gewunden hat und nun durch die göttliche Kraft des Herkules, die sich schon im Kindesalter offenbart, gewürgt wird. Diese Aktion ist allerdings nur zu erahnen, da der gesamte Unterarm des Knaben wie auch der Kopf der Schlange abgebrochen sind. Es scheint in der von Zoffany gewählten Anordnung ganz so, als würden die in den die antike Skulptur flankierenden Gemälden porträtierten Personen als Zeugen des Kampfes fungieren, der den Sieg des Göttlichen über das Animalische vorausdeutet. Die von rechts oben beleuchtete Figur, die einen deutlich sichtbaren Schatten auf der mit rotem Stoff bespannten Wand hinter ihr wirft, findet keinerlei Beachtung durch die Connoisseurs. Lediglich die beiden Porträtierten sowie der außenstehende Betrachter können erkennen, dass der Herkules den biblischen Sündenfall vorausdeutet.

Das vierte Gemälde an der zentralen Wand, zwischen das und dem vermutlichen Porträt Peruginos der Kopf des Kustos Bastianelli ragt, entstammt einem sakralen Kontext. Dargestellt ist die heilige Familie, welcher sich der Johannesknabe zugesellt hat, in einem landschaftlichen Ambiente, das mit der Ikonographie einer „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ verknüpft ist. Dieses sehr harmonisch aufgebaute Gemälde ist bislang unidentifiziert geblieben, verweist aber aufgrund der Gestaltung der Figuren und des Kolorits erneut in den Umkreis von Raffael⁴⁷⁹. Das intime Bild ist gewiss wegen seiner geringen Ausmaße im unteren Bereich der Wand aufgehängt worden. Anhand des in Zoffanys Gemälde erkennbaren Bemühens um eine symmetrische Anordnung der Bilder wäre zu überlegen, ob das durch den „Satyrn mit Zimbalen“ überschrittene und somit unkenntlich gemachte Bild nicht von ganz ähnlichem Format sei und ob sich auch in Bezug auf den Inhalt eine Analogie konstatieren ließe.

Vor dem Übergang der mittleren zur rechten Wand im gewählten Ausschnitt der Tribuna befindet sich eine weitere berühmte antike Statuengruppe. Mit dem langgestreckten Sockel quer zur Wand gestellt und dadurch zur Raummitte orientiert, lässt sich die markante Aktion der „Ringergruppe“⁴⁸⁰ ausmachen, eine die sportlichen Wettkämpfe des

⁴⁷⁸ Bereits im Inventar von 1589 taucht die kleine Skulptur auf, mit Hinweis auf den Aufstellungsort der Tribuna, wo sie sich seit 1777 nicht mehr befindet. Zoffany könnte sie also noch am ursprünglichen Platz vorgefunden haben. Vgl. G. Mansuelli 1958, I, S. 96.

⁴⁷⁹ Vgl. Gli Uffizi 1979, S. 510. Das Gemälde, Öl auf Holz, 101 x 76 cm, im Palazzo Pitti, wird dort der umbrisch-toskanischen Schule zugeschrieben und in das 16. Jahrhundert datiert. Nach O. Millar 1969, I, S. 157, Nr. 37, hat es dagegen Niccolò Soggi gemalt. Um das Werk an dieser Stelle einfügen zu können, verkleinerte es Zoffany im Bereich des Himmels, ohne dadurch die Darstellung inhaltlich zu verfremden.

⁴⁸⁰ Die von Kardinal Ferdinando erworbene Gruppe befand sich ursprünglich in der Villa Medici in Rom und gelangte 1677 nach Florenz. Dort brachte man sie in die Tribuna, wo sie seitdem aufgestellt ist. Vgl. G. Mansuelli 1958, I, S. 92ff.

Altertums dokumentierende Gruppe zweier Athleten, deren unterlegener Kämpfer sich in stark gekrümmter Haltung am Boden abstützt, während der kurz vor dem Sieg stehende Gegner ihn zwischen die Beine genommen hat, sich über ihn beugt und mit der rechten Hand zum wahrscheinlich finalen Schlag ausholt. Die Gruppe ist dergestalt präsentiert, dass sie der außerhalb des Bildes stehende Betrachter in der Hauptansicht wahrnimmt, bei der die geöffnete Körperseite des Unterlegenen ebenso sichtbar wird wie dessen verzweifeltes Bemühen, sich vom Boden abzustützen. Auch der Kopf des Verlierers mit dem schmerzverzerrten Gesichtsausdruck ist auf diese Weise erkennbar. Andererseits wird der muskulöse Rücken des Rivalen und der seinen Gegner fixierende Blick deutlich, den der um Gnade bittende Unterlegene vergeblich sucht. Dank der von Zoffany gewählten Beleuchtungssituation im Gemälde trifft das von rechts oben einfallende Licht voll auf die Schauseite der bekannten „Ringergruppe“.

Von der Statue verdeckt ist ein kleinformatiges Bild, dessen Inhalt sich nicht ausmachen lässt. Dies trifft auch auf die anderen anzunehmenden Werke unterhalb des Wandbordes zu, die sich allenfalls anhand der teilweise sichtbaren Rahmen erahnen lassen. Rechts neben einem Bild, welches zwei Frauengestalten erkennen lässt⁴⁸¹, schließt sich die letzte Gruppe von Gentlemen im Gemälde Zoffanys an, bestehend aus sechs Personen, die um die wohl berühmteste antike Marmorfigur der Tribuna gruppiert sind, die „Venus de' Medici“⁴⁸². Die den Typus der bekannten „Knidia“ fortsetzende Aktfigur im Kontrapost, deren beigestelltes Wassergefäß ihre Nacktheit motiviert, verhüllt mit den Armen ihre Brüste und die Scham, wobei das auf die weiblichen Konturen des Körpers fallende Schattenspiel eine frontale Beleuchtung von oben anzeigt, wo sich eines der Fenster befinden muss, welche die Tribuna erhellen. Interessanterweise ist die „Venus de' Medici“ nicht zum Zentrum des Raumes orientiert, womit sie das Gemälde kompositorisch abgeschlossen hätte, sondern nach rechts aus dem Bildausschnitt heraus. Das Ziel ihres Blickes bleibt dabei dem Betrachter verborgen, und es lässt sich an dieser Stelle nur vermuten, dass sich dort womöglich eine Türöffnung oder ein weiteres herausragendes Stück der Kunstschatze der Medici befunden haben könnte. Darauf soll später noch eingegangen werden.

Die „Venus de' Medici“ ist innerhalb von Zoffanys Gemälde jenes Kunstwerk, welchem die Besucher ihre intensivste Aufmerksamkeit widmen. Links zu ihren Beinen befinden sich vier Gentlemen. Drei unter ihnen, von denen sich der ganz links stehende durch

⁴⁸¹ Das Gemälde eines unbekanntens Autors wird als „Römische Caritas“ betitelt. Vgl. O. Millar 1969, I, S. 157, Nr. 44.

⁴⁸² Die berühmte Statue der „Venus de' Medici“ wurde wohl von Kardinal Ferdinando erworben. 1677 ist ihre Anwesenheit in Florenz verbürgt, wobei sie sich stets in der Tribuna befunden hat mit Ausnahme der Jahre 1802-1816, als sie von Napoleon geraubt und in Paris aufgestellt war. Vgl. G. Mansuelli 1958, I, S. 69-73.

einen leuchtend roten Mantel auszeichnet, stehen eng beisammen in leichter räumlicher Staffelung, die Köpfe im Profil oder in Dreiviertelansicht, und blicken mit großer Intensität auf den Körper der Venus, welchen sie vorzugsweise von deren rechter Seite wahrnehmen. Der vierte Connoisseur, der durch einen schwarzen Mantel mit rot abgesetztem Kragen heraussticht, wendet seinen Kopf hingegen den Gefährten zu, von denen einer mit der Hand das Spielbein der Venus zu berühren sucht.

George Finch (1752-1826), 9th Earl of Winchilsea, eröffnet die Gruppe. Ausgebildet 1767 in Eton und Oxford, avancierte er in militärischen Positionen, 1779 als Major der Armee, 1780 als Lieutenant-Colonel. Seine kulturellen Ambitionen äußern sich in der Mitgliedschaft bei der „Society of Arts“ 1791 sowie der „Royal Society“ 1807. Als vornehmer Aristokrat bildete die Grand Tour einen selbstverständlichen Teil seines Lebensweges. Zwischen 1772 und 1773 ist ein längerer Aufenthalt in Italien bekundet, der am 28. November in Genua seinen Anfang nahm, sich in Florenz zwischen dem 16. Dezember 1772 und dem 30. März 1773 fortsetzte und im Frühjahr in Rom und Neapel abschloss. In einer Serie von Briefen korrespondierte Finch mit seiner Mutter und schilderte darin seine Begeisterung für die Fahrt. Finch reiste in Begleitung von Loraine-Smith, dem Amateurmaler, der sich links auf der „Tribuna der Uffizien“ an einer Skizze von „Amor und Psyche“ zu schaffen macht. Über den Florentiner Kontakt zu Horace Mann fand Finch den Weg in Zoffanys Gemälde, worüber er sich besonders freute. „[Zoffany] asked me to be in it which I am“⁴⁸³, schrieb er in einem Brief vom 28. Dezember, so dass man in diesem Fall einen exakten zeitlichen Anhaltspunkt für sein Porträt hat. Am 16. Februar sprach Winchilsea, nicht ohne Stolz, seine Darstellung an: „I am they tell me the likest picture that was ever done.“⁴⁸⁴ Wenig später jedoch, im März, ersetzte Zoffany das Haupt des Earls und fügte ihn in einer veränderten Position ein, vermutlich um die Harmonie mit den benachbarten Köpfen zu wahren. Am 9. März schrieb Finch, dass er bezweifle, dass der neue Kopf „will be so like as ye first“ und ergänzte am 17. April, dass seine Annahme durch das Urteil der Betrachter bestätigt worden sei, die davon sprachen, das Porträt sei „certainly not so like“⁴⁸⁵.

Die kleinere Person rechts neben Finch stellt höchstwahrscheinlich Roger Wilbraham (1743-1829) dar, einen gelehrten Adligen aus Chestershire, der 1760 am Trinity College in Cambridge weilte und mehreren kulturellen Institutionen angehörte, etwa der „Society of Dilettanti“, der „Society of Arts“ und der „Royal Society“. Zudem bekleidete Wilbraham von 1786 bis 1796 das Amt eines Parlamentsangehörigen. Sein Italienaufenthalt im Zuge

⁴⁸³ Zitiert nach J. Ingamells 1997, S. 1010.

⁴⁸⁴ Zitiert nach J. Ingamells 1997, S. 1010.

⁴⁸⁵ Zitiert nach J. Ingamells 1997, S. 1010.

der Grand Tour fällt in die Jahre 1770 bis 1773 und führte ihn von Turin über Florenz, Rom, Neapel und Pisa nach Genua, wobei er der Stadt am Arno mehrfach einen Besuch abstattete, nämlich um den 10. August 1771 und zwischen November 1772 und Oktober 1773. Da offenbar auch einige seiner Brüder zeitgleich in Italien weilten, resultiert daraus eine häufige Verwechslung und Irritation, wenn in Quellen nur von „Wilbraham“ die Rede ist. In Zoffanys Gemälde tauchen zwei der Brüder auf, die im Dezember 1772 eingefügt wurden⁴⁸⁶. Der an antiker Skulptur interessierte Roger Wilbraham war in Italien als Agent für Charles Townley tätig und stand zudem in engem Kontakt zum Maler Thomas Patch, weshalb seine Anwesenheit in Zoffanys Gemälde außer Zweifel steht.

Der neben Wilbraham im Dreiviertelporträt sichtbare Aristokrat trägt die wenig präzise Bezeichnung „Mr. Watts“, zu dem keinerlei biographische Daten zu ermitteln sind. Allerdings ist seine Anwesenheit in Florenz um den 2. Januar 1773 verbürgt, als Lord Winchilsea ihn in einem seiner Briefe erwähnt⁴⁸⁷. Es handelt sich um einen recht jungen Mann in den fortgeschrittenen Zwanzigern, vielleicht der Begleiter von einer der vorgenannten Personen.

Die Vierergruppe findet ihren Abschluss in „Mr. Doughty“, zu dem gleichfalls jegliche näheren Informationen zur Biographie fehlen, dessen Italienreise jedoch für die Jahre 1772 und 1773 dokumentiert ist. Die Stationen seines Aufenthaltes - Genua, Livorno, Pisa, Florenz, Neapel und Rom - lassen sich deshalb so präzise nachvollziehen, da Doughty in Begleitung von Loraine-Smith und Lord Winchilsea reiste. So kann die Zeit in Florenz zwischen dem 16. Dezember 1772 und dem 14. Februar 1773 eingegrenzt werden, und man darf annehmen, dass Zoffany bei dieser Gelegenheit alle drei Gentlemen in seine „Tribuna der Uffizien“ aufgenommen hat. Die porträtartige Ähnlichkeit Doughtys findet dabei eine besonders herausgehobene Erwähnung⁴⁸⁸.

Auf der anderen Seite blickt ein in einen pelzverbrämten Mantel gehüllter Mann durch ein Monokel auf die Scham der Venus. Als „T. Wilbraham“ findet die Figur Erwähnung in der Aufschlüsselung von 1814. Daraus ergibt sich als einzig logische Möglichkeit, dass es sich um den jüngsten Bruder des wahrscheinlich anderen Wilbraham im Gemälde, Roger, handeln dürfte, nämlich Thomas, über dessen Biographie lediglich das Geburtsjahr 1751 überliefert ist. Da die Identifizierung beider Brüder erst 1814 und damit rund vierzig Jahre nach der Entstehung von Zoffanys Gemälde erfolgte, und weitere, die Wahrscheinlichkeit ihrer Anwesenheit erhärtende Angaben nicht aufgeführt sind, muss zumindest in Bezug

⁴⁸⁶ Es herrscht in der Forschung Unklarheit darüber, welche zwei Geschwister gemeint sein könnten. Es heißt jedoch, dass beide die „Venus de' Medici“ genauestens betrachten würden.

⁴⁸⁷ Vgl. J. Ingamells 1997, S. 983.

⁴⁸⁸ „... very like[,] particularly Mr Doughty“. Zitiert nach J. Ingamells 1997, S. 307.

auf diese beiden Figuren die Zuschreibung in hypothetischer Annahme verharren⁴⁸⁹.

Den Abschluss bildet der ganz rechts stehende, in kostbare purpurfarbene Gewänder mit brokatnen Besätzen gewandete Mann, dessen Arme er auf dem Rücken verschränkt und dessen Blick aus dem Gemälde heraus auf den Betrachter fällt. Die Identifizierung als James Bruce (1730-1794)⁴⁹⁰, einem bekannten Afrikareisenden, ist in diesem Fall wieder gesichert. Der in Harrow ausgebildete Bruce unternahm eine erste, vorwiegend dem Antikenstudium geschuldete Italienreise bereits von 1762 bis 1763⁴⁹¹, als er sich auf den Weg nach Algier machte, um dort bis 1765 als englischer Konsul zu wirken. Ein weiterer Aufenthalt in Italien, bei der sich Bruce auf die Städte Bologna, Rom und Venedig konzentrierte, führte ihn im Oktober 1773 sowie um den 7. Januar 1774 auch nach Florenz. Bei dieser Gelegenheit wurde er von Zoffany in die „Tribuna der Uffizien“ integriert. Neben Horace Mann stellt James Bruce wohl die prominenteste Persönlichkeit des Gemäldes dar. Zoffany sah in ihm „the wonder of his age“⁴⁹², was sich vor allem auf die Aktivitäten des Konsuls in Afrika beziehen dürfte, zu dessen Erschließung Bruce viel getan hat⁴⁹³. Seine Ambitionen auf dem Feld der Kunst manifestieren sich darin, dass er die Fahrt nach Algier in Begleitung des jungen Bologneser Malers Luigi Balugani unternahm, welcher die Entdeckungen zu dokumentieren hatte⁴⁹⁴. Der Aufenthalt in Florenz sicherte Bruce durch Vermittlung Horace Manns den Kontakt zum Großherzog der Toskana, so dass es höchstwahrscheinlich ist, dass Zoffany bei diesem Anlass die Gelegenheit ergriff, um das Porträt des überaus respektierten Gentleman in sein Gemälde einzufügen, was im Oktober 1773 geschehen sein dürfte⁴⁹⁵.

Fortsetzung und Abschluss der Beschreibung gelten jenem Bereich, der allgemein Kennzeichen der Galeriebilder darstellt, nämlich die Betrachtung der verkleinerten Kopien der Gemälde an den Wänden. Die Wandzone der Tribuna nimmt in Zoffanys Bild etwas we-

⁴⁸⁹ Zur Diskussion um die Zuschreibung von „Mr. Wilbraham“ und „T. Wilbraham“, von denen man angesichts der Altersphysiognomien zumindest annehmen darf, dass es sich um Geschwister handelt, vgl. J. Ingamells 1997, S. 999f.

⁴⁹⁰ Im Gegensatz zu vielen anderen Personen im Gemälde ist die Biographie von James Bruce ausführlich dokumentiert. Vgl. W. Whitley 1968, I, S. 295f., sowie J. Ingamells 1997, S. 145f.

⁴⁹¹ Unter anderem reiste Bruce zu den dorischen Tempeln von Paestum mit dem Ziel, dazu eine wissenschaftliche Publikation zu erarbeiten, und suchte intensiven Kontakt zu zeitgenössischen Künstlern. So gab er bei Batoni in Rom ein Porträt von sich in Auftrag, entwickelte eigenhändig die Fähigkeit des Zeichnens und hielt Ausschau nach einem geeigneten Begleiter für die Expedition nach Afrika.

⁴⁹² Zitiert nach J. Ingamells 1997, S. 145.

⁴⁹³ Ein berühmtes literarisches Werk stellt etwa „Travels to Discover the Source of the Nile“ dar.

⁴⁹⁴ Vgl. J. Ingamells 1997, S. 145. Nach Auskunft von O. Millar 1967, hintere Klappseite, wurden Zeichnungen Baluganis durch James Bruce König George III. vorgelegt.

⁴⁹⁵ Außer im Oktober 1773 hielt sich Bruce auch am 7. Januar 1744 in Florenz auf, allerdings nur, um am darauffolgenden Tag nach England abzureisen. Das zweite Datum wäre demnach zu kurz für eine Porträtsitzung bei Zoffany.

niger als die obere Hälfte ein. Eine Trennung zur bislang behandelten Zone, in der sich die Figuren aufhalten, vollzieht sich optisch durch das in Augenhöhe ringsum verlaufende Wandbord, welches an einigen wenigen Stellen unterbrochen ist und von reich verzierten Konsolen getragen wird. Dieses Bord gehört zur Originalausstattung des oktogonalen Raumes und wurde gleichfalls von Bernardo Buontalenti konzipiert, um darauf die zahlreichen von den Medici erworbenen Kleinplastiken platzieren zu können. In Zoffanys Gemälde wird das Gesims teilweise von den Köpfen der anwesenden Connoisseurs und den hoch aufragenden antiken Marmorskulpturen überschritten. Die dichtgedrängt aufgestellten Objekte bilden im Bereich der linken und der zentralen Wand ausschließlich antike römische Kaiserbüsten unterschiedlichen Materials, während sich vor der rechten Wand auch ganzfigurige Darstellungen aus der Zeit von Renaissance und Manierismus ausmachen lassen, welche in der Sammlung der Medici einen gewichtigen Stellenwert einnahmen. Die Identifizierung jedes einzelnen Objekts ist bis heute nicht gelungen, zumal sich die im Archiv der Uffizien aufbewahrte Aufstellung der von Zoffany dargestellten Kunstwerke auf die großformatigen Skulpturen und die Gemälde an den Wänden beschränkt.

Oliver Millar bemühte sich um die Zuschreibungen einiger der auf dem Wandbord befindlichen Kleinplastiken und stellte dabei fest, dass sich viele von ihnen heutzutage nicht mehr in den Uffizien befinden, sondern sich auf die später eingerichteten Häuser „Bargello“, „Museo degli Argenti“ und das „Museo Archeologico“ verteilen⁴⁹⁶. Eindeutig identifiziert werden konnte die Büste der „Plautilla“, die erste Figur ganz links auf dem Wandbord⁴⁹⁷. Diesem Objekt ist - gewissermaßen als Pendant und die Breite des dazwischen aufgehängten Gemäldes von Raffael aussparend - ein „kleiner weiblicher Kopf“ entgegengesetzt, welcher in seiner Machart und in Bezug auf die Größe eng mit der „Plautilla“ verwandt scheint. Der daneben stehenden kleineren Büste, die unidentifiziert bleiben muss, folgt nach Millar die Darstellung des Kaisers Tiberius aus Jaspis auf goldenem Kern, ein Objekt des 16. Jahrhunderts, das sich allerdings optisch in die Reihe der antiken Kleinplastiken eingliedert. Dieses Werk gehört heute zum Bestand des Museo degli Argenti. Die folgenden Objekte, neben Büsten auch ganzfigurige Darstellungen all’antica, konnten bislang nicht eindeutig zugeordnet werden. Dies mag vor allem daran liegen, dass Zoffany diesen sehr kleinen, bereits dem Bildhintergrund angehörenden Stücken nicht dieselbe malerische Präzision widmen konnte wie den ungleich wichtigeren Gemälden oder den im Raum verteilten großen Marmorskulpturen, welche die Aufmerksamkeit der Gentlemen

⁴⁹⁶ Zur Identifizierung der Kleinplastiken auf dem Wandbord im Folgenden vgl. O. Millar 1967, S. 15 und hintere Klappseite, sowie O. Millar 1969, I, S. 157.

⁴⁹⁷ Diese Mädchenbüste erhielt ihren Namen durch die Inschrift, deren Originalität jedoch in Zweifel gezogen wurde. Das vermutlich hellenistische Werk befand sich stets im Dritten Korridor der Uffizien und wurde durch Zoffany eigens für sein Gemälde in die Tribuna gebracht. Vgl. G. Mansuelli 1958, II, S. 114.

auf sich ziehen.

Eindeutig gesichert dagegen ist die Büste des „Annius Verus“⁴⁹⁸, die sich noch heute in den Uffizien befindet. Das Werk erscheint bereits vor der zentralen Wand des Gemäldes, rechts hinter dem „Satyrn mit Zimbalen“ und auf der rechten Seite flankiert von einem querrrechteckigen Bild des Peter Paul Rubens, welches in seiner Breite exakt die einzige Aussparung des Wandbordes ausfüllt, die sich in Zoffanys Ausschnitt der Tribuna fassen lässt. Auch dieser Büste ist ein Pendant gegeben auf der rechten Seite des Rubens-Bildes, die als „Junger Nero“⁴⁹⁹ bezeichnete Büste eines unbekanntes Knaben. Wiederum lassen sich Material und Größe der beiden Objekte vergleichen, insbesondere fällt jedoch die in beiden Fällen von dem dazwischenhängenden Gemälde abgewandte Blickrichtung auf, als wollten sie die von Rubens thematisierten „Folgen des Krieges“ bewusst nicht wahrnehmen. Eine andere Lesart bestünde darin, in ihnen stumme Zeugen der Gespräche der anwesenden Connoisseurs zu sehen, denn ihre Blicke fallen auf die beiden Gruppen von Gentlemen links und rechts im Gemälde. In diesem Sinne besäßen sie eine ähnliche Funktion wie der messerwetzende Skythe links im Vordergrund: die von Betrachtern innerhalb des Bildes.

Die letzten drei von Millar identifizierten Figuren befinden sich allesamt auf dem Bord vor der rechten Wand. Dabei handelt es sich zum einen um die Bronzefigur eines Herkules aus dem Museo Archeologico, die exakt oberhalb des ausholenden Armes des siegreichen Ringers aus der großen Marmorgruppe sichtbar wird. Die kleine Figur aus dem ägyptischen Kulturkreis rechts daneben gehört erneut zum Bestand des Museo degli Argenti, während die übernächste Bronzestatuetten des „Arion“ von der Hand des Bertoldo di Giovanni im Bargello aufbewahrt wird. Das Nebeneinander antiker Kleinplastik aus Ägypten und der römischen Kaiserzeit sowie Bronzestatuetten der Renaissance und des Manierismus ist durch die Inventare dokumentiert. Zoffany könnte in diesem Fall präziser die vorgefundene Situation wiedergegeben haben als bei den Gemälden auf den Wänden, denen die folgende Untersuchung gewidmet ist.

Zoffany hat für sein Gemälde eine Auswahl hochrangiger Bilder aus der Zeit der Hochrenaissance bis zum Barock in Miniaturkopien dargestellt und dabei vorwiegend auf italienische Meister zurückgegriffen, ganz wie es der Zeitgeschmack verlangte. Sämtliche Gemälde hängen von einer Schiene unterhalb des Gesimses herab. Auf der linken Wand des von Zoffany ausgewählten Ausschnitts der Tribuna erkennt man zunächst eines der Hauptwer-

⁴⁹⁸ Die nur 39 cm hohe Marmorbüste lässt sich anhand der Inschrift als Annius Verus identifizieren. Der Aufstellungsort in den Uffizien war immer der Erste Korridor. Vgl. G. Mansuelli 1958, II, S. 93.

⁴⁹⁹ Die modern ergänzte antike Marmorbüste besitzt gleichfalls eine Inschrift, wodurch sie ihre archäologische Benennung erhielt. In den Uffizien bewahrte man sie, damals wie heute, im Ersten Korridor auf. Vgl. G. Mansuelli 1958, II, S. 67.

ke Raffaels, die um 1513 entstandene „Madonna della Sedia“⁵⁰⁰, deren kreisrunde Konzeption in einen quadratisch geformten vergoldeten Rahmen mit reichem Dekor gefügt ist und die vom linken Bildrand teilweise überschritten wird. Von diesem Bild ist bekannt, dass sich damals bereits im Palazzo Pitti befunden hat und damit Zoffany der Transport in die Tribuna genehmigt wurde, um es dort seiner Auswahl an Meisterwerken aus dem Besitz der Medici einzufügen. Wie Millar richtig bemerkt hat, befindet sich die „Madonna della Sedia“ nach wie vor in der Rahmung, in der Zoffany sie gemalt hatte⁵⁰¹. Das Werk, die Darstellung der von Raffael so häufig verwendeten Mutter-Kind-Beziehung, markiert einen kraftvollen Auftakt, beweist zugleich aber auch, dass es dem Maler im Dienste der englischen Royals daran gelegen war, die zum damaligen Zeitpunkt bekanntesten Objekte in Florenz zu vereinen, wozu ihm auch die Verfremdung der realen Situation recht war.

Das Gemälde rechts daneben hat ebenfalls die Darstellung der Madonna mit dem Christuskind zum Thema. Die Jungfrau verharrt darin in Andachtshaltung vor dem Neugeborenen in einer dämmrigen Landschaftskulisse, deren Beleuchtung vorzugsweise von dem liegenden Knaben im Vordergrund ausgeht. Dieses von einem nüchternen Goldrahmen gefasste Bild stammt von Correggio (1489-1534) und trägt den Titel „Anbetung des Kindes“⁵⁰². Zusammen mit Raffaels „Madonna della Sedia“ deutet das Gemälde darauf hin, dass Zoffany in seiner Auswahl den religiösen Inhalten eine besondere Stellung zukommen ließ. Dies erscheint insofern interessant, als sich dadurch ein völliger Kontrast bietet zur Situation innerhalb des Raumes, wo die Connoisseurs heidnischen Marmorfiguren der Antike ihre Bewunderung zukommen lassen sowie der mythologisch motivierten Darstellung der „Venus von Urbino“. Bei den Bildern an den Wänden dagegen herrschen die biblischen Motive vor, eine Manifestation der religiös dominierten italienischen Malerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Direkt neben Correggios Komposition, Rahmen an Rahmen gehängt, platzierte Zoffany das im Format kleinste Bild der Wandzone oberhalb des Bordes, ein Porträt des „Galileo Galilei“⁵⁰³ von der Hand Justus Sustermans' (1597-1681), eines in Italien geschulten niederländischen Künstlers. Auch dieses Gemälde gehört zum Bestand der Sammlungen in den Uffizien und wurde von Zoffany wohl deshalb für diese Stelle ausgesucht, da sich für den freigebliebenen sehr schmalen Bereich nur ein solches Porträt eignete, hätte Zoffany diesen Bereich der linken Wand nicht leer belassen wollen. Sustermans' Porträt wirkt durch das äußerst dunkle Kolorit etwas verloren. Es scheint, als habe Zoffany hierbei eine

⁵⁰⁰ Öl auf Holz, 71 cm im Durchmesser, Palazzo Pitti.

⁵⁰¹ Vgl. O. Millar 1967, hintere Klappseite.

⁵⁰² Öl auf Holz, 81 x 77 cm, Uffizien. Das Bild wurde um 1530/35 gemalt.

⁵⁰³ Öl auf Leinwand, 66 x 56 cm, entstanden 1636.

Notlösung einbringen müssen, um den verbliebenen Raum zu füllen und um den Eindruck der dicht geschlossenen Hängung der Gemälde an den Wänden aufrecht zu erhalten. Durch die Blickrichtung Galileis auf dem Bild nach links wird dieser Wandbereich abgeschlossen. Damit verleiht Zoffany der linken, schräg ins Bild gesetzten Wand der Tribuna den Charakter einer eigenen Einheit.

Die linke Wand wird im oberen Bereich noch von zwei weiteren Bildern akzentuiert, deren Rahmen unmittelbar unter jenem Gesims ansetzen, welches zur Fensterzone überleitet. Das linke der beiden Gemälde stammt von Annibale Carracci (1560-1609), einem Hauptvertreter des römischen Frühbarocks, und stellt eine „Bacchantin“⁵⁰⁴ dar. Markant ist der diagonal ins Bild gesetzte Rückenakt dieser mythologisch-sinnlichen Szene, welche innerhalb der übrigen Gemälde dieser Wand fremdartig wirkt, spiegelbildlich jedoch auf die „Venus von Urbino“ im rechten Bildvordergrund zu antworten scheint und damit eine weitere inhaltlich relevante Komponente des Galeriebildes aufzeigt in Bezug auf die dargestellten Kunstobjekte, nämlich den erotisch-diesseitigen, wie er insbesondere von den anwesenden Gentlemen geschätzt wird.

Rechts neben Carraccis „Bacchantin“ schließt ein Bild von nahezu identischen Längenmaßen an, welches zudem einen ganz ähnlichen barocken Rahmen aufweist. Guido Reni (1575-1642), einer der führenden Vertreter der italienischen Barockmalerei, hat in diesem Gemälde in hochovaler Darstellung das Thema der „Caritas“⁵⁰⁵ dergestalt verarbeitet, dass er eine Mutter in inniger Umarmung mit ihren drei Kindern gemalt hat. Wenngleich es sich nicht um eine genuin religiös motivierte Situation handelt, so greift Reni doch auf die in den zahlreichen Madonnenbildern Raffaels thematisierte Mutterliebe zurück, so dass dieses Bild eine inhaltliche Entsprechung zur „Madonna della Sedia“ bildet.

Die zentrale Wand der Tribuna wurde von Zoffany mit einer vollkommen symmetrischen Hängung der Gemälde versehen. Die Bilder stoßen dabei mit ihren Rahmen fast völlig zusammen, ohne dass kaum ein Fleck der mit rotem Damast verkleideten Wand sichtbar bleibt, anders als noch bei der angrenzenden linken Wand. Die besondere Bemühung um ein ausgewogenes Erscheinungsbild lässt die herausragende Stellung dieser zentralen Wand vermuten. Um das mittig leicht unterhalb des oberen Gesimses platzierte Gemälde mit der Darstellung „Johannes des Täufers“⁵⁰⁶ von Raffael, welches nach Aussagen von Oliver Millar in seinen Proportionen sowohl am linken als auch am rechten Bildrand durch Zoffany leicht reduziert wurde⁵⁰⁷, gruppieren sich vier hochrechteckige Gemälde religiösen

⁵⁰⁴ Öl auf Leinwand, 112 x 142 cm, entstanden um 1590, Uffizien.

⁵⁰⁵ Öl auf Leinwand, 116 x 90,5 cm, entstanden um 1620, Palazzo Pitti.

⁵⁰⁶ Öl auf Leinwand, 163 x 147 cm, entstanden 1517, Uffizien.

⁵⁰⁷ Vgl. O. Millar 1967, hintere Klappseite.

Inhaltes, während sich darunter das bereits erwähnte ungerahmte Bild „Die Folgen des Krieges“ von Rubens als einziges Querformat dieser Wand einpasst.

Links oben lässt sich eine „Madonna mit Kind und der Hl. Katharina“⁵⁰⁸ ausmachen, wiederum ein Gemälde, welches sich keinem Künstler direkt zuordnen lässt, sondern dem Umkreis des Tizian entstammt. Darunter schließt sich das in der Breite ähnliche, etwas längere Bild Raffaels an, welches neben der „Madonna della Sedia“ dessen Hauptwerk im Besitz der Medici darstellt, die „Madonna del Cardellino“⁵⁰⁹, eine für den Urbinaten typische, von der Madonna, dem Christus- und dem Johannesknaben gebildete Pyramidalkomposition vor einer idealisierten Landschaftskulisse. Das Gemälde, welches sich gewiss in der Tribuna befunden hat, da es innerhalb der Uffizien zweifellos ein Hauptwerk darstellt, wird am unteren linken Rand vom Oberkörper und dem Kopf des tanzenden „Satyrn mit Zimbalen“ überschritten, ist im Übrigen jedoch vollständig sichtbar.

Auf der rechten Seite von Raffaels „Johannes dem Täufer“ befindet sich zuoberst die frontale Darstellung einer „Madonna Adolorata“ eines unbekanntes Meisters⁵¹⁰, in der ikonographischen Tradition anhand des über das Haupt gezogenen Mantels und der über die Brust gekreuzten Hände als Andächtige gekennzeichnet. Es handelt sich um die einzige singuläre Darstellung der Muttergottes innerhalb der von Zoffany ausgewählten Gemälde an den Wänden der Tribuna. Die obere Position des Bildes lässt sich inhaltlich deuten, denn der aufgerichtete Blick Marias ist in Richtung auf die Kuppel des Saales gewendet und im weiteren Sinn zum Himmel, wo Gottvater ihre innere Andacht erhören soll. Das Bild ist in einen breiten, aber vergleichsweise schlichten Goldrahmen platziert. Darunter hängt mit kaum wahrnehmbarem Abstand eine im Stile Raffaels konzipierte Darstellung der Gottesmutter mit Christus- und Johannesknaben in einer Landschaftsszenerie. Es handelt sich um das in der Kunstgeschichte als „Madonna del Pozzo“⁵¹¹ titulierte Gemälde von Franciabigio (um 1482-1525). Zoffany hat das Bild in seinem Bemühen um ein symmetrisches Ensemble als Gegenstück zu Raffaels „Madonna del Cardellino“ an diese Stelle gesetzt, da sich beide Werke thematisch und formal sehr ähnlich sind. Franciabigos Gemälde ist von ähnlicher Länge wie Raffaels Werk und geringfügig breiter als die „Madonna Adolorata“ darüber. Diesen Abweichungen begegnet Zoffany, indem er das Gemälde in einen schlichten, schmalen Goldrahmen setzt, welcher die Symmetrie wieder

⁵⁰⁸ Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, entstanden um 1550, Uffizien. Zur Zuschreibung vgl. *Gli Uffizi. Catalogo generale* 1979, S. 550.

⁵⁰⁹ Öl auf Holz, 107 x 77,2 cm, entstanden 1506, Uffizien.

⁵¹⁰ Öl auf Leinwand, 86,3 x 69,5 cm, entstanden um 1640/50, Uffizien. Das Gemälde wird von O. Millar 1967, hintere Klappseite, Guido Reni zugeschrieben. In jüngerer Zeit verortete es die Forschung allgemeiner in die Bologneser Schule. Vgl. *Gli Uffizi* 1979, S. 478.

⁵¹¹ Öl auf Holz, 106 x 81 cm, entstanden um 1508, Uffizien.

herstellt.

Der freien Stelle der zentralen Wand unterhalb von Raffaels dominierendem „Johannes“ und zwischen Raffaels und Franciabigios Madonnendarstellungen lässt die in diesem Bereich vorzufindende Aussparung des umlaufenden Wandbordes exakt soviel Platz, wie das ungerahmte Gemälde „Die Folgen des Krieges“⁵¹² von Peter Paul Rubens (1577-1640) beansprucht, welches sich heute im Palazzo Pitti befindet und in Zoffanys Galeriebild jenes Werk ausmacht, in dem die dramatische Handlung die am stärksten ausgerichtete Aktion darstellt. Rubens' Bild, an welches im unteren Bereich die beiden bereits erwähnten kleinformatischen Porträts Holbeins und Lorenzo da Credis unmittelbar anschließen, markiert auf der zentralen Wand eine vollkommene Ausnahmeerscheinung. Es begegnet den ansonsten kontemplativen Bildern mit intensivster Dramatik, auch Pinselduktus und Kolorit wirken unruhig. Wenngleich das Historienbild von den es umgebenden Gemälden eingezwängt zu sein scheint, so präsentiert es Zoffany ohne Rahmen, ganz so, als wolle er damit aufzeigen, dass die im Bild veranschaulichten furchtbaren Kriegereignisse die durch das gewählte Format des Bildes festgelegten Grenzen zu durchsprengen scheinen. Nirgendwo sonst im Galeriebild lässt sich eine derartige Spannung konstatieren.

Die rechte und letzte auf dem Gemälde sichtbare Wand, von welcher exakt die gleiche Fläche erkennbar ist wie bei der linken und die im selben Winkel von der zentralen Nordostwand schräg in das Bild gesetzt wurde, ist erneut durch eine symmetrische Anordnung der Gemälde gekennzeichnet, wobei nun mehrfigurige Kompositionen dominieren. Unmittelbar unterhalb des Gesimses und exakt an die Raumecke angrenzend taucht mit Guido Renis „Kleopatra“⁵¹³ ein weiteres Mal eines jener charakteristischen Frauenporträts dieses barocken Meisters innerhalb von Zoffanys Komposition auf, welche im zeittypischen Geschmack hoch bewertet wurden und demzufolge reichlich in der Sammlung der Medici vertreten waren. Mit der Positionierung der „Kleopatra“ an dieser Stelle treten dem Betrachter zwei Werke der Bologneser Schule in direkter Nachbarschaft gegenüber. Die in ihrem tiefen inneren Glauben bewegt die Hand vor die Brust genommene Madonna auf der zentralen Wand scheint dabei kompositorisch mit der „Kleopatra“ eng verknüpft, da in beiden Gemälden aufblickende, von barockem Pathos erfüllte Frauengestalten thematisiert werden, wobei beide Figuren auf die jeweils geöffnete Seite der Wände schauen, auf denen sie hängen. Das anhand der bloßen linken Schulter Kleopatras stärker das erotische Moment betonende Gemälde besitzt ein längeres Format und ist zudem von einem mit reichem Dekor verzierten Goldrahmen gefasst, wie er als typisch für die Entstehungszeit von Renis Gemälde gesehen werden kann. Auch dieses Bild befindet sich im Palazzo Pitti.

⁵¹² Öl auf Leinwand, 206 x 345 cm, entstanden 1638, Palazzo Pitti.

⁵¹³ Öl auf Leinwand, 125,5 x 97 cm, entstanden um 1638, Palazzo Pitti.

Mit kaum merklichem Abstand platzierte Zoffany das in einen schlicht profilierten Rahmen gesetzte Bild des Pietro da Cortona (1596-1669) darunter, welches die alttestamentliche Szene der „Heimkehr des Hagar“⁵¹⁴ zum Thema hat. Das Gemälde weist eine ähnliche Länge sowie eine deutlich größere Breite als die „Kleopatra“ auf und stößt mit der Unterkante an das umlaufende Wandbord, dessen Kleinplastiken in den unteren Bereich des Bildes hineinragen. Pietro wählte eine Landschaftsszenerie als Hintergrundkulisse, vor der sich die in den Vordergrund gerückten Protagonisten Abraham und Hagar anhand ihrer emotional bewegten Gesten und des kräftigen Kolorits der Gewänder abheben. Die frontal ins Bild gesetzte Gestalt Abrahams markiert durch das leuchtende Rot ihres Mantels eine farblich herausgehobene Position innerhalb der gesamten Komposition Zoffanys, auf die im folgenden Kapitel präziser einzugehen sein wird.

Die beiden Gemälde der mittleren Spalte auf der rechten Wand thematisieren mehrfigurige Szenen in dunklerem Kolorit. Im Zentrum des Arrangements, in Richtung auf Renis „Kleopatra“ einen schmalen Streifen unbedeckter Wandfläche freilassend, befindet sich das größte Gemälde der Wand, ein Hauptwerk des flämischen Meisters Peter Paul Rubens, bei dem sich der Künstler mit Lipsius und seinen Schülern um einen Tisch zu einem Gruppenbildnis versammelt hat, wie es eine typische Aufgabe der niederländischen Malerei gewesen ist⁵¹⁵. Es handelt sich um das einzige großformatige Gemälde innerhalb der Tribuna, auf dem konkret benennbare Figuren abgebildet sind, was seinen exzeptionellen Status unterstreicht. Das Gemälde, erneut ein Werk aus dem Palazzo Pitti, versammelt die gelehrten Künstler der Antwerpener Malergilde, was sich thematisch eng an Zoffanys Galeriebild anlehnt, in dem sich die real anwesenden englischen Connoisseurs, darunter ebenfalls Künstler, gleichsam zu einer Art Gruppenbildnis eingefunden haben. Auf diese Parallele dürfte Zoffany Wert gelegt haben neben der allgemeinen Ehrerbietung, die er Rubens zukommen lässt, handelt es sich doch bei dem Antwerpener Meister um den einzigen nichtitalienischen Maler, der mit zwei bedeutenden Kompositionen vertreten ist.

Die Fläche zwischen Rubens' Gruppenporträt und dem Wandbord füllt ein breiteres Querformat mit der am wenigsten beleuchteten Darstellung auf Zoffanys Gemälde aus. Das durch Tizian populär gemachte Thema des „Zinsgroschens“ wurde hier in einer vielfigurigen Komposition in einer Innenraumsituation umgesetzt, wobei die ausgesprochene Düsterei des Kolorits mit den punktuellen Aufhellungen den Stil Caravaggios aufgreift, allerdings nicht des Meisters Hand entstammt, sondern seiner Schule zugesprochen und mit dem Namen Bartolomeo Manfredi (1582-1622) in Verbindung gebracht wird⁵¹⁶. Das

⁵¹⁴ Öl auf Leinwand, 123,5 x 99 cm, entstanden um 1640, Wien, Kunsthistorisches Museum.

⁵¹⁵ Öl auf Holz, 164 x 139 cm, entstanden um 1611/12, Palazzo Pitti.

⁵¹⁶ Die bereits von O. Millar 1967, hintere Klappseite, ins Spiel gebrachte Zuschreibung wird noch heute

caravaggeske Gemälde befindet sich, anders als die bislang betrachteten Bilder der rechten Wand, in den Uffizien.

Aufgrund der geringen Beleuchtung innerhalb des Gemäldes erschließen sich dem Betrachter nur wenige Einzelheiten. Am deutlichsten erkennbar ist die Gruppe um Christus links im Bild sowie eine männliche Gestalt ganz rechts. In diesem Bereich ist der Hell-Dunkel-Kontrast des Galeriebildes am stärksten ausgeprägt, denn vor dem Hintergrund des düsteren Bildes hebt sich die am intensivsten beleuchtete Figur des Gemäldes ab, die „Venus de' Medici“, die offensichtlich ganz bewusst vor den „Zinsgroschen“ platziert wurde, um ihre Position im Gemälde hervorzuheben. Gleichzeitig lassen sich inhaltliche Parallelen konstatieren, denn die durch den Zinsgroschen symbolisierte Versuchung Christi wird durch die Venus beantwortet, deren ganz und gar weltlichen Reize bei den im Raum versammelten englischen Gentlemen eine höhere Aufmerksamkeit erzielen als den zumeist christlichen Inhalten der Gemälde an den Wänden. Durch die räumliche Nähe der beiden Objekte zueinander erscheint diese Möglichkeit durchaus plausibel.

Die rechte Ecke dieser Wand wird von zwei Gemälden abgeschlossen, deren Formate jener auf der Gegenseite befindlichen Bilder zwar nicht entsprechen, aber anhand der unterschiedlichen Rahmen angenähert sind, so dass auf diese Weise ähnlich wie bei der Nordostwand eine Symmetrie bezüglich des Arrangements erzielt wurde. Allerdings werden beide Gemälde durch die rechte Bildkante von Zoffanys Komposition derart abgeschnitten, dass ihre Inhalte nur schwerlich erkennbar sind. Direkt unterhalb des Gesimses hängt, mit einem geringfügigen Abstand zu Rubens' Gruppenbildnis, ein erneutes Hauptwerk von Raffael, dem am häufigsten präsenten Künstler in der „Tribuna“. Neben dem „Tribut an Cäsar“ ist es das einzige Gemälde dieser rechten Wand, welches sich nach wie vor in den Uffizien befindet. Es handelt sich um das bekannte Gruppenporträt mit Papst Leo X. und seinen Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi, eines der frühesten mehrfigurigen Bildnisse der Renaissance⁵¹⁷. Leo X. (Giovanni de' Medici) war der erste aus der Florentiner Adelsfamilie auf dem Heiligen Stuhl, so dass Raffaels Gemälde neben der weltlichen Macht der Medici als Herrscher von Florenz auch die geistliche Macht zum Ausdruck bringt. Insofern ist die Anwesenheit dieses Bildes in der Tribuna eine logische Konsequenz, wohingegen die Position am rechten Bildrand vielleicht durch die Interpretation Zoffanys zu erklären wäre, dass die große Zeit der Medici im 18. Jahrhundert bereits vorüber war und nunmehr die Habsburger die Geschicke des Großherzogtums der Toskana bestimmten. Trotz seiner eher verloren wirkenden Position hat Raffaels Bild eine wichtige Funktion: Es setzt einen finalen Schlusspunkt für die Auswahl der im Miniatur-

vermutet. „Tribut an Cäsar“, Öl auf Leinwand, 130 x 191 cm, ohne sichere Datierung, Uffizien.

⁵¹⁷ Öl auf Holz, 155,2 x 118,9 cm, entstanden 1517/18, Uffizien.

format verkleinerten Kopien berühmter Gemälde der Mediceischen Sammlungen, und wie bei der „Madonna della Sedia“ auf der einleitenden linken Wand in Zoffanys Ausschnitt der „Tribuna der Uffizien“ gebührt dem Urbinaten diese Position, was einmal mehr den Stellenwert unterstreicht, der Raffael auf diesem Galeriebild eingeräumt wird.

Unterhalb von Raffaels Papstbildnis, einen schmalen Wandstreifen freilassend, schließt das in einen schlichten Rahmen gefügte hochformatige Bild des Cristofano Allori (1577-1621), „Die Gastfreundschaft des Hl. Julian“⁵¹⁸, die Gemäldeauswahl des Galeriebildes ab. Das im Palazzo Pitti aufbewahrte Werk ist annähernd von selbem Format wie Pietro da Cortonas „Die Heimkehr des Hagar“ dem Gegenstück auf der linken Seite der Wand. Vergleichbar mit diesem sind die Szenerie vor einer Landschaftskulisse sowie das kraftvolle Kolorit, mit dem sich das Bild vom düsteren „Tribut an Cäsar“ wirkungsvoll absetzt. Inhaltlich scheint durch das Thema ein Bogen geschlagen von der alttestamentlichen Szene mit dem Stammvater Abraham über eine Episode aus dem Leben Jesu zu der Darstellung eines Heiligen, der in der Nachfolge Christi in dessen Sinne wundertätige Dinge vollbrachte und dafür den Märtyrertod erlitt. Über den darüber von Raffael dargestellten Papst Leo X. ergibt sich zudem der Bezug zu den Medici, den Gründern jener kostbaren Sammlung, deren bedeutendste Stücke Johann Zoffany in seinem Galeriebild vereinigt hat.

Den Ausklang der ausführlichen Beschreibung soll ein Blick auf den nur ausschnitthaft wiedergegebenen Bereich oberhalb des Gesimses bieten, jene Zone also, die im weiteren Verlauf zu der von Perlmutter ausgekleideten Kuppel der Tribuna mit der abschließenden Laterne führen wird. Zoffany gewährt dem Betrachter einen Blick auf die in diesem Bereich ausgemalten Wände mit der Darstellung eines floralen Rankenwerkes, welches die mittig über einer jeden Wand angebrachten querrrechteckigen Fenster einer Rahmung gleich umschließt. Zoffany malte diese Fenster mit zugezogenen dunkelroten Vorhängen, vermutlich um den Raum geschlossener und ohne störende Ausblicke zu präsentieren. Durch die aus schwerem Samtstoff gearbeiteten Vorhänge gelang es dem Künstler zudem, die für ihn notwendige Beleuchtungssituation innerhalb der Tribuna nach seinen Vorstellungen zu kontrollieren. Bei allen drei im Gemälde erkennbaren Fenster sind die Vorhänge zugezogen, so dass eine Gegenlichtsituation vermieden wurde. Bei der Gestaltung der Ausmalungen oberhalb der Gesimszone ging Zoffany mit ähnlicher Sorgfalt zu Werke wie im gesamten Bild. Er arbeitete präzise die sich vor einem dunkleren Hintergrund abhebenden beigefarbenen, reich geschwungenen Rankenornamente heraus und bewies damit auch in einem untergeordneten Bereich seine außerordentliche Meisterschaft des „Porträtierens“ einer Situation.

⁵¹⁸ Öl auf Leinwand, 259 x 202 cm, entstanden um 1610/20, Palazzo Pitti.

4.3.4 Bildkonzeption

In der Beschreibung klang an verschiedenen Stellen bereits an, auf welche Weise der Künstler sein Werk konzipierte. In der sich über mehrere Jahre hinziehenden Arbeit am Gemälde beschriftet Zoffany dabei nicht den üblichen Weg, der ihn zu einem gewiss rascheren Resultat hätte führen können, sondern nahm den königlichen Auftrag zum Anlass, eine ihm ideale Vorstellung der Tribuna umzusetzen. Ein Prozess ständiger Veränderungen innerhalb der Komposition führte zu einer komplexen Vorgehensweise, die in einem eigenen Kapitel untersucht werden soll.

Die wesentlichen Indizien über Zoffanys Arbeitsweise hat Oliver Millar eingehend untersucht⁵¹⁹. Der Autor stellte dabei fest, dass der Künstler zunächst die Szenerie gestaltete, die Wände anlegte und das umlaufende Bord für die Statuetten und Kleinbronzen hinzufügte. Die sechs antiken Skulpturen verteilte Zoffany anschließend im Raum, ehe er sich an die Konzeption der Figuren begab, eine Aufgabe, die über mehrere Jahre in Anspruch nehmen sollte, da sich die einzelnen Personen ja zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Tribuna befunden haben. Angesichts der Bedeutung des Auftrags wäre es denkbar, dass noch weitere englische Reisende während ihres Aufenthalts in Florenz um die Einbeziehung eines Porträts im Gemälde gebeten haben dürften. Aufschluss gibt eine Quelle aus der *Literary Gazette* vom 15. Juli 1826, wo es heißt, dass Zoffany „took sittings of certain gentlemen who were desirous of being transmitted to future times, thus surrounded by objects of virtue at twenty guineas per head: but that, after their departure from this illustrious city, the said heads vanished, and their places were supplied by others, who paid the same price for the same privilege.“⁵²⁰ Diesen Ausführungen ist zu entnehmen, dass Zoffany bei der Einfügung der Figuren selektiv vorging und letztlich nur solche darstellte, zu denen er persönliche Sympathien hegte und die ihm als adäquat für eine solche Aufgabe erschienen. Da alle Porträtierten dieselbe Summe an den Künstler entrichteten, scheidet Geld als Auswahlkriterium aus. Stattdessen ist Zoffanys besonderer Status als Erklärung heranzuziehen. Als Maler von königlichen Gnaden oblag es einzig seinem Empfinden über die Bildwürdigkeit einer Person, ob dieser die Ehre zuteil wurde, in die „Tribuna“ aufgenommen zu werden. Dass Zoffany sich durch diese Methode den Unmut der nur kurzfristig in Florenz weilenden Engländer einhandelte, schien zu diesem Zeitpunkt keine nennenswerte Rolle gespielt zu haben.

Millar konnte in seiner Untersuchung des Gemäldes auf Röntgenaufnahmen zurückgreifen und so wichtige Erkenntnisse über Zoffanys Vorgehensweise gewinnen. So folgte er

⁵¹⁹ Vgl. O. Millar 1967, S. 14ff.

⁵²⁰ Zitiert nach V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 62.

aus einer der Photographien, dass der Künstler die Platzierung der sechs Skulpturen im Raum nur an einer Stelle veränderte, nämlich im Bereich des mittig vor der zentralen Wand arrangierten „Herkules mit der Schlange“⁵²¹. Die ursprünglich dort vorgesehene Statue eines jungen Mannes wurde ausgewischt, vielleicht weil dies den Blick auf das dahinter befindliche Bild von Rubens gestört hätte. Wie Millar vermutet, dürfte es sich bei dem Jüngling um den „Apollino“ gehandelt haben, ein bekanntes Werk der Antike, das sich stets in der Tribuna befunden hat. Diese Überlegung, der beizupflichten ist, erklärt Zoffanys Arbeitsprozess als eine kompositionelle Auslotung der von ihm eingefügten Objekte. Der ruhig stehende jugendliche Apoll hätte mit dem Gemälde von Rubens in keinsten Weise so harmonisch korrespondiert, wie es der mit der Schlange ringende Herkulesknabe vorführt.

Die weitere Analyse der Röntgenaufnahmen ergab, dass auch bezüglich des Arrangements der Bilder an den Wänden nur eine Veränderung vorgenommen wurde, nämlich an der Stelle, die in der endgültigen Fassung eine „Heilige Familie“ der umbrisch-toskanischen Schule einnimmt, wo sich zuvor jedoch eine kleinere, heute nicht mehr zu identifizierende Komposition befand⁵²². Auch hier dürfte Zoffany zugunsten eines harmonischeren Gesamteindrucks die Situation überarbeitet haben. Erst im Anschluss an die Platzierung aller Bilder an den drei sichtbaren Wänden dürfte Zoffany die kleinen Objekte auf dem Bord arrangiert haben. In diesem Fall ist anzunehmen, dass die Stellung der Büsten und Statuetten kontinuierlich verändert wurde, bis Zoffany das gewünschte Resultat erzielte.

Für Zoffany gestaltete sich der Bildfindungsprozess als eine langwierige, quälende Angelegenheit, die ihn stets zu Abänderungen und Modifikationen trieb. Betrachtet man eine aus Anlass der Restaurierung des Gemäldes angefertigte Röntgenaufnahme, so lassen sich zahlreiche *Pentimenti* speziell im Bereich der Figurenkonstellationen beobachten. Besonders in der Endphase der Arbeit, nach seinem längeren Aufenthalt in Wien auf Geheiß von Maria Theresia, arrangierte Zoffany einige Figuren in neuen Gruppenzusammenhängen und fügte weitere *Connoisseurs* ein. Auch sein Selbstbildnis neben Raffaels „*Niccolini-Cowper-Madonna*“ dürfte in dieser letzten schöpferischen Anstrengung entstanden sein, das Resultat mittelmäßiger Inspiration, wie Scarpa Sonino vermutet⁵²³, da sich Zoffany hierbei bezüglich der Pose exakt an jenem Selbstporträt orientierte, welches er 1778 dem Großherzog Pietro Leopoldo präsentierte. Wie in dem Kapitel zu Zoffanys Selbstbildnis nachzuvollziehen sein wird, dürfte es sich bei der Analogie der Haltungen keineswegs um mangelnden Einfallsreichtum, sondern vielmehr um den Ausdruck tiefster innerer Be-

⁵²¹ Vgl. O. Millar 1967, S. 14f.

⁵²² Vgl. O. Millar 1967, S. 16.

⁵²³ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 138.

wegtheit und Melancholie handeln, worauf das gequälte, wenig glaubhafte Lächeln und die offenkundige Unbetheiligkeit des Künstlers verweisen.

Zoffany gestaltete eine eigene, selektiv aufgefasste Vorstellung der Tribuna als idealem Hort der Mediceischen Kunstschatze und offenbarte dabei einen besonderen Geschmack für die Werke Raffaels, Correggios und Tizians, aber auch Guido Renis, die bereits in der Ausbildungsphase durch Zoffany sehr geschätzt und über seine Lehrer Masucci und Mengs stilistisch vermittelt wurden⁵²⁴. Der Künstler beschränkte sich nicht etwa auf die Wiedergabe eines reinen Porträts der Tribuna, wie er sie vorfand, sondern veränderte die aktuelle Disposition der Werke zu seinen Gunsten. Als königlicher Beauftragter genoss er den besonderen Status, über die Werke verfügen zu können, zumal Zoffany auch beim Großherzog gut gelitten war. Horace Mann brachte dies in einem Brief an Horace Walpole auf den Punkt. Zoffany, so heißt es dort, „had leave to have any picture in the Gallery or Palace taken down [and] transported ... into His Tribune.“⁵²⁵ Zoffany besaß also während seiner Arbeit am Gemälde die volle Verfügungsgewalt über den Raum. Die seiner Meinung nach herausragendsten Stücke wollte er in der Tribuna präsentieren, ungeachtet der teilweise drastischen und einschneidenden Veränderung der realen Situation. Die lange Entstehungszeit des Bildes beweist, dass der Künstler nach den für ihn geeigneten Lösungen suchte und dazu stets von neuem variierte. Die Radiographie der „Heiligen Familie“ eines unbekanntes Meisters der umbrisch-toskanischen Schule etwa ergab, dass an dieser Stelle eigentlich ein viel kleineres Bild geplant war. Dies manifestiert Zoffanys Ringen um ein ideales Arrangement.

Im Inventar der Tribuna von 1769 sind dort insgesamt nur 14 Gemälde verzeichnet, doch in Zoffanys Bild lassen sich über 20 ausmachen⁵²⁶. Sieben Werke stammen aus dem Palazzo Pitti. Zudem stauchte der Künstler diese Gemälde wie in einem Weitwinkelobjektiv auf lediglich drei der acht Wände zusammen. Die Statuetten auf dem Wandbord wurden neu arrangiert, diejenigen auf dem Fußboden offenbar hinzugefügt. Die Absicht Zoffanys bestand zweifellos darin, einen Gesamteindruck des Raumes im Stile eines Capriccios zu vermitteln, da dieser viel zu groß war, um ihn in seiner Ganzheit darzustellen.

Im Gabinetto dei Disegni degli Uffizi (Inv. 4579 F. - 4588 bis F.) befinden sich die

⁵²⁴ Die aufgeführten Künstler waren in den italienischen Sammlungen und den Kirchen omnipräsent und galten als Inbegriff der Malerei der Alten Meister. Ihre große Beliebtheit unter den englischen Connoisseurs führte dazu, dass sie angekauft wurden oder, wo dies nicht möglich war, anhand von Kopien Eingang in die heimischen Anwesen fanden. Folglich entwickelte sich ein reger Markt für Kopien, an denen sich in Rom zahlreiche Maler beteiligten. Auch Zoffany dürfte auf diese Weise in Kontakt mit den großen Künstlern Italiens gelangt sein. Vgl. Kat. Ausst. Pompeo Batoni and his British Patrons 1982, S. 17ff., zur Darstellung des Sachverhalts anhand eines bekannten Beispiels, nämlich Raffaels Stanzen im Vatikan.

⁵²⁵ 10. Dezember 1779. Zitiert nach Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 153.

⁵²⁶ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 138.

bereits erwähnten Ansichten der Tribuna (je 50,9 x 36,4 cm)⁵²⁷, auf denen sich einige der von Zoffany wiedergegebenen Werke ausmachen lassen, welche wenige Jahre vor der Ankunft des Künstlers in Florenz andere Gemälde verdrängt hatten. Der Großherzog Francesco Stefano hatte die Blätter unter der Direktion von Benedetto de Greyss Ende 1748 in Auftrag gegeben (Abb. 66). Sie wurden durch Giuseppe Magni, Francesco Marchissi, Giuseppe Sacconi und weiteren heute nicht mehr zu identifizierenden Künstlern in einem Zeitraum von rund 20 Jahren ausgeführt⁵²⁸. Vergleicht man die Zeichnungen mit Zoffanys Bild, so erkennt man, dass der Künstler Gemälde von unterschiedlichen Orten in die Tribuna gebracht hat. Der königliche Schutz ermöglichte es ihm, auf den Großherzog Druck auszuüben, so dass dieser von seiner ablehnenden Haltung absehen musste, kein Werk von anderswo in die Tribuna bringen zu dürfen. Besonders markant tritt Zoffanys Freiheit bei Tizians „Venus von Urbino“ zutage, welche auf Anweisungen Ferdinandos I. nicht bewegt werden durfte. Nun präsentiert sich dieses Werk von der Wand genommen und mitten im Raum platziert.

Die linke Wand im Gemälde korrespondiert mit der entsprechenden Zeichnung⁵²⁹ nur bezüglich zweier Bilder, Carraccis „Bacchantin“ und Sustermans’ „Galileo Galilei“. Ursprünglich befanden sich oberhalb des Wandbords weitere sechs Porträts, welche gemäß der ästhetischen Normen der Zeit in einer streng symmetrischen Anordnung platziert waren. Unterhalb des Bords lassen sich in Magnis Zeichnung kleinformatige vielfigurige Szenen religiösen Inhalts ausmachen. Die geschlossene Wirkung dieser originalen Situation bricht Zoffany auf, indem er dem dominierenden Gemälde Carraccis die „Madonna della Sedia“ von Raffael hinzugesellt, um auf diese Weise innerhalb der Wand zwei Schwerpunkte unterschiedlicher Thematik zu setzen. Zugleich ersetzte er die Porträts bis auf die genannte Ausnahme durch religiöse Gemälde. Die Proportionen der Bilder stimmen dabei mit den realen Maßen nahezu überein⁵³⁰.

Auf der zentralen Wand behielt Zoffany die drei Hauptwerke Raffaels bei, den „Heiligen Johannes den Täufer“ ebenso wie die beiden Madonnenbildnisse in der zweiten Zeile links und rechts. Ersetzt wurden die beiden oberen Heiligenszenen durch thematisch analoge Bilder ähnlichen Formats⁵³¹. Während Zoffany bei diesen Werken korrekte Proportionen anwendete, verzerrte er den Maßstab im zentralen Bild unterhalb von Raffaels „Heili-

⁵²⁷ Zu den Zeichnungen in Feder, Tusche und Stift siehe D. Heikamp 1963, S. 260, Anmerkung 12. Sie sind in einem Folio, Band 2, zusammengefasst, das Ansichten der Uffizien beinhaltet.

⁵²⁸ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 138.

⁵²⁹ Giuseppe Magni, Inv. 4583 F.

⁵³⁰ Vgl. O. Millar 1967, S. 17. Das Porträt des Galilei erscheint etwas zu klein.

⁵³¹ Das linke der beiden Gemälde befand sich zum damaligen Zeitpunkt auf jener Wand der Tribuna, die der zentralen Wand in Zoffanys Bild genau gegenüber lag. Vgl. O. Millar 1967, S. 17.

gem Johannes“ beträchtlich. Anstelle von Veroneses „Martyrium der Heiligen Justina“, welches sich, wie in der entsprechenden Zeichnung⁵³² ersichtlich, harmonisch in die Komposition der Wand einfügt, ließ Zoffany „Die Folgen des Krieges“ von Peter Paul Rubens aus dem Palazzo Pitti heranschaffen und fügte das Bild an diese Stelle ein. Da Rubens’ Gemälde realiter 198 cm breiter ist als Raffaels „Heiliger Johannes“, reduzierte Zoffany den Maßstab erheblich und quetschte das Bild in den ihm zur Verfügung stehenden Platz. Keine Wand der Tribuna hätte im Arrangement mit zwei flankierenden Gemälden das gigantische Werk von Rubens überhaupt aufnehmen können, wie Millar festgestellt hat⁵³³. Trotz aller Bemühungen um eine Beibehaltung von Symmetrie und der beiden zentralen Porträts unterhalb des Wandbords, Holbeins „Sir Richard Southwell“ und Da Credis „Bildnis Peruginos“, entsteht der Eindruck einer starken Überfrachtung, welche den einzelnen Gemälden hinsichtlich ihrer Wirkung erheblich schadet.

Auch auf der rechten Wand veränderte Zoffany, wie in der Zeichnung⁵³⁴ ersichtlich, den Maßstab, um ein eigentlich sehr viel größeres Gemälde an prominenter Position unterbringen zu können. Anstelle zweier kleinformatiger Brustbilder setzte der Maler Alloris „Gastfreundschaft des Hl. Julian“, welches das darüber befindliche Werk Raffaels, „Papst Leo X. mit seinen Nepoten“, um 104 cm in der Länge und 83 cm in der Breite übertrifft. Bis auf Manfredis „Tribut an Cäsar“, den Zoffany von der oberen in die untere Zeile versetzte, wurden sämtliche Porträts dieser Wand durch Werke religiöser Thematik ausgetauscht. Allerdings stimmen die Proportionen dieser Gemälde annähernd, wenngleich Pietro da Cortonas „Heimkehr des Hagar“ gegenüber Guido Renis „Kleopatra“ etwas zu groß erscheint⁵³⁵. Insgesamt mühte sich Zoffany um die Beibehaltung der symmetrischen Hängung.

Zoffany unternahm den größten Eingriff in die bestehende Situation, indem er von den eigentlich 17 Einzelporträts, welche die drei Zeichnungen präsentieren, nur drei in seiner Komposition übernahm. Der Anteil religiöser Historienbilder wurde erheblich gesteigert, was dem Arrangement eine größere Lebendigkeit verleiht. Außerdem wählte Zoffany modernere Künstler wie Pietro da Cortona und Guido Reni aus, was das Kolorit der Gesamterscheinung heller und intensiver erscheinen lässt. Gemäß dem klassischen Geschmack im ausgehenden 18. Jahrhundert nimmt Raffael einen besonders prominenten Rang ein. Dies könnte aus dem Umstand resultieren, dass der Oberkustos Giuseppe Pelli Bencivenni in Gesprächen mit Zoffany das erste Inventar der Tribuna von 1589 erwähnte, in dem die drei

⁵³² Francesco Marchissi, Inv. 4582 F.

⁵³³ Vgl. O. Millar 1967, S. 18.

⁵³⁴ Giuseppe Magni, Inv. 4585 F.

⁵³⁵ Vor allem die Breite von Pietros Gemälde wirkt verändert, da beide Werke realiter annähernd dasselbe Format besitzen.

Werke „Madonna delle Sedia“, „Leo X. mit seinen Nepoten“ und der „Heilige Johannes der Täufer“ genannt werden. Zoffany könnte sich dadurch ermuntert gefühlt haben, die ersten beiden in die Tribuna zurückzuholen⁵³⁶. Auf diese Weise wird das Werk Raffaels in seiner ganzen Bandbreite thematisiert, was der Bewunderung Zoffanys für diesen Meister der Hochrenaissance entspricht⁵³⁷.

Eine weitere wichtige Untersuchung gilt der Chronologie der Porträts der Personen auf dem Gemälde. Wiederum lässt sich ein Brief des Lord Winchilsea an seine Mutter vom Winter 1772/73 anführen, um zu erkennen, welche Gentlemen Zoffany in der Frühphase seiner Arbeit einfügte. In seiner Beschreibung erwähnt Winchilsea, dass neben den Statuen und Gemälden „are the Pictures of several young men that have been here, as Ld Plymouth Mr F:Harvey, Ld Cooper, Mr Dashwood 2 Mr Wilbraham Sr H Mann & two men that shew the Pictures.“⁵³⁸ Demzufolge setzte Zoffany zunächst die Personen ein, die sich rechts im Bild um die „Venus de' Medici“ versammeln, wobei Mr. Doughty womöglich etwas später als die Übrigen der kleinen Gruppe beigelegt wurde⁵³⁹. Auf der gegenüber liegenden Seite positionierte Zoffany Lord Cowper, Lord Plymouth und Valentine Knightley neben dem „Satyrn mit Zimbalen“. Vor dem 14. Februar 1773 wurde auch Charles Loraine-Smith eingefügt, wie er eine Skizze von „Cupido und Psyche“ anfertigt⁵⁴⁰.

Das Bildnis von Lord Winchilsea wurde nachträglich in seiner Position verändert, wie aus einem Brief des Gentleman an seine Mutter vom 9. März 1773 hervorgeht: „... Zoffani's Picture won't be finished a good while yet I should think it would take him three or four Months more, ... he had done my picture very like but was obliged to rub it out as

⁵³⁶ Vgl. O. Millar 1967, S. 18. An dieser Stelle findet sich der Hinweis, Bencivenni habe die Mediceische Sammlung von Werken Raffaels nachdrücklich gelobt: „è il sovrano più ricco di quadri di *Raffaello*.“ (Saggio Istorico della Real Galleria di Firenze, Firenze 1779, vol I, S. 187).

⁵³⁷ Bencivenni bringt an anderer Stelle in seinem Saggio Istorico, S. 190f., die unterschiedlichen Werkphasen Raffaels zum Ausdruck: „Lo studio di questi tre quadri [die drei oberen auf der zentralen Wand in Zoffanys Gemälde] è la scuola più grande che possa avere un pittore, e se sarebbe preziosi distintamente presi, aumentano di merito a stare assieme in confronto, perchè indicano le vestigia che calcò il più gran genio che nascesse dopo il risorgimento dell'arte.“ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 19.

⁵³⁸ Finch MSS, no. 27 of Lord Winchilsea's letters. Zitiert nach O. Millar 1967, S. 19.

⁵³⁹ Am 2. Januar 1773 schrieb Lord Winchilsea an seine Mutter, dass „... we have hardly any English here at present Mr. Knightley the Youngest Brother, Mr. Watts, Mr. May, & 2 Mr. Wilbrahams.“ No. 29 of Lord Winchilsea's letters. Zitiert nach O. Millar 1967, S. 19.

⁵⁴⁰ Finch MSS, no. 32 of Lord Winchilsea's letters, enthält einen weiteren Brief vom 16. Februar 1773, in dem es heißt: „... Smith & Doughty left this ye day before yesterday morning much against Smith's inclination but Doughty was so tired yt he would not stay any longer ...“ Winchilsea lobte im selben Brief die Qualitäten Zoffanys als Bildnismaler und setzte sie über die Fähigkeiten Pompeo Batonis: „... I will certainly give Pompeo a very good setting in Rome & wish he may succeed. but you will see a much liker one I dare say in Zoffani's picture in which I am they tell me the likest Picture that was ever done Mr Smith & Mr Doughty are there also and very like particularly Mr Doughty. Mr Knightley's too is exactly him ...“ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 19f. Aus der letzten Bemerkung geht auch hervor, dass Lord Winchilsea selber in Zoffanys Gemälde auftaucht und dass sein Porträt bereits eingefügt wurde.

he had made it too high I have set once for the second but don't think it will be as like as ye first ..."⁵⁴¹ Eine von Millar analysierte weitere Röntgenaufnahme bestätigt die Aussage des Lords, lässt aber zudem erkennen, dass in der ersten Version der Kopf und ein Teil des Rumpfes einer anderen Person zwischen Winchilsea und den Hüften der „Venus de' Medici“ vorgesehen war. Diese Figur ist heute durch Mr. Doughty verdeckt, wenngleich das kräftige Impasto der weißen Kravatte über die Augenbraue von Mr. Doughty verläuft⁵⁴². Über die Identität der übermalten Person lassen sich nur Spekulationen anstellen. Als am 10. Dezember 1779 in einem langen Brief an Horace Walpole der englische Sonderbeauftragte in Florenz, Horace Mann, die Übervölkerung in Zoffanys Gemälde kritisierte, sprach er auch zwei Figuren an, die der Künstler ausgewischt hatte: „... but he made the same merit with all the young travellers then at Florence, some of whom he afterwards rubbed out, as old Felton Harvey and one of the Queen's Chaplains with a broad black ribbon across his forehead, and filled up their places elsewhere.“⁵⁴³ Da die Anwesenheit von Felton Hervey heute als gesichert angesehen wird, scheint Manns Aussage fehlerhaft zu sein, weshalb wahrscheinlich in der überpinselten Figur weniger der besagte Kaplan zu vermuten ist als der von Lord Winchilsea angesprochene Mr. Dashwood, über den der Schlüssel des Gemäldes in der Ausstellung der „British Institution“ von 1814 keinerlei Notiz liefert. Da die Quellen keinen sicheren Hinweis zu diesem Umstand liefern, bleibt die Vermutung rein spekulativ.

Die Gruppe im Vordergrund schließlich, die sich um Tizians „Venus von Urbino“ versammelt, bestand zunächst aus Felton Hervey, Horace Mann und Thomas Patch. Letzterer dürfte von Lord Winchilsea für einen der Männer gehalten worden sein, „that shew the Pictures“. Mann dürfte zwar bereits im Winter 1772 konzipiert gewesen sein, doch erst am 28. September des folgenden Jahres erfährt man aus einem Brief an Horace Walpole, dass Zoffany Mann porträtierte⁵⁴⁴. Die Figur indes, die Tizians Gemälde hochhält, ist ein Kustos der Galerie, entweder Giuseppe Querci, der diesen Posten von 1769 bis zu seinem Tod 1773 innehatte, oder Pietro Bastianelli, was wahrscheinlicher ist, da in der „Tribuna“ nur lebende Personen auftauchen. Möglicherweise konzipierte Zoffany zunächst ein Porträt Quercis und übermalte es nach dessen Ableben mit einem Bildnis von Bastianelli. Den verstorbenen Kustos in der ausgewischten Figur hinter Mr. Doughty zu vermuten, wie es Oliver Millar getan hat⁵⁴⁵, erscheint hingegen wenig glaubhaft, da diese Position der

⁵⁴¹ Finch MSS, no. 33 of Lord Winchilsea's letters. Zitiert nach O. Millar 1967, S. 20.

⁵⁴² Vgl. O. Millar 1967, S. 20.

⁵⁴³ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 21.

⁵⁴⁴ „Mr Zoffany is now waiting for me in the next room, to put my portrait into the Picture which the King sent him hither to make of the *Tribuna* of the Gallery.“ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 21.

⁵⁴⁵ Vgl. O. Millar 1967, S. 23.

Funktion eines Kustos nicht entsprochen hätte. Einzig als Träger eines der Hauptwerke der Sammlung macht die Anwesenheit einer Person dieses Amtes glaubwürdig.

Der Gruppe im Vordergrund wurden die beiden Figuren des Mr. Gordon und Sir John Taylor hinzugefügt, was bis Ende 1773 geschehen sein dürfte. Im darauffolgenden Jahr gesellte Zoffany weitere Personen den bestehenden hinzu, zunächst im Januar 1774 James Bruce. Aufschlüsse über die fortlaufenden Arbeiten am Gemälde bieten zwei Quellen, in denen englische Reisende den Künstler beobachteten. Am 3. April 1774 berichtete der Architekt Edward Stevens seinem Freund Nollekens von Zoffanys Fortschritten⁵⁴⁶, am 23. August desselben Jahres teilte Mann Horace Walpole folgendes mit: „The one-eyed German, Zoffany, has succeeded amazingly well in many parts of [the picture], and in many portraits he has made here. The former is too much crowded with (for the most part) uninteresting Portraits of English travellers then here.“⁵⁴⁷ Trotz der von Mann in diesen Worten angesprochenen Gedrängesituation fertigte Zoffany noch weitere Porträts von Engländern in Florenz an. Während er freizügig anderweitige Aufträge in Angriff nahm, von denen in einem späteren Kapitel die Rede sein wird, gelangten gegen Ende des Jahres 1777 Lord Lewisham, dessen Reisegefährte Mr. Stevenson sowie die jüngste Figur im Gemälde, der 13-jährige Richard Edgcumbe, in die Tribuna und wurden von Zoffany der linken Gruppe um den eine Skizze von „Cupido und Psyche“ anfertigenden Charles Loraine-Smith beigegeben.

Zoffany griff inzwischen in die bestehende Komposition ein. In seinem Bestreben, Lord Cowper Raffaels „Niccolini-Madonna“ zu verkaufen, fügte er das kleinformatige Bild der linken Figurengruppe hinzu. Die Armhaltung Lord Cowpers wurde dahingehend verändert, dass dieser mit der linken Hand nun auf seine Neuerwerbung verweist, wengleich sein Blick nach wie vor dem „Satyrn mit Zimbalen“ gilt. Zudem musste die Position Lord Plymouths leicht zurück versetzt werden, um Raffaels Bild Platz zu machen, ein Umstand, der sich aus einer Röntgenaufnahme erschließt⁵⁴⁸. Sir John Dick wurde zu einem späten Zeitpunkt dieser Gruppe zugeordnet; seine Insignien des russischen Ordens der Heiligen Anna von Schleswig-Holstein trug er erstmalig öffentlich am 23. August 1776 bei der Taufe des Erben von Lord Cowper⁵⁴⁹, so dass sich hiermit ein Terminus post quem für die Einfügung seines Bildnisses ergibt. Sein Selbstporträt scheint Zoffany spät eingefügt zu haben, da die Röntgenaufnahme Aufschluss darüber gibt, dass seine Figur

⁵⁴⁶ MS Commonplace Book. Vgl. O. Millar 1967, S. 24.

⁵⁴⁷ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 24.

⁵⁴⁸ In der ursprünglichen Version befand sich der Kopf von Lord Plymouth fast genau unter demjenigen des Christusknaben in Raffaels Gemälde. Vgl. O. Millar 1967, S. 28.

⁵⁴⁹ Die Information lässt sich der Gazzetta Toscana vom 24. August 1776 entnehmen. Vgl. O. Millar 1967, S. 28.

hinter Lord Lewisham und Mr. Stevenson eingesetzt wurde⁵⁵⁰.

In einem letzten Arbeitsschritt dürfte sich Zoffany mit der schwierigen Perspektive des Fussbodens und den darauf verteilten Objekten beschäftigt haben. In seinem bereits zitierten Brief an Walpole vom 10. Dezember 1779 schreibt Horace Mann dem Maler positive Fähigkeiten zu, welche beurteilt wurden von „our best judges here; but they found great fault in the perspective which, they say, is all wrong. I know that he was sensible of it himself, and tried to get assistance to correct it; but it was found impossible, and he carried it away as it was.“⁵⁵¹ Zoffany suchte die komplizierte Musterung des kostbaren Marmorfussbodens dadurch größtenteils zu kaschieren, indem er an einigen Stellen Matten und Teppiche auslegte, vor der linken Gruppe, hinter Horace Mann und unter dem Stuhl, auf dem Felton Hervey Platz genommen hat. Die zahlreichen zu einem Stillleben arrangierten Objekte im Vordergrund der linken Bildhälfte könnten demnach als Versuch gesehen werden, das Problem des Fußbodens zu bewältigen.

Das Gemälde der „Tribuna der Uffizien“ bildet kein lineares Konstrukt, sondern entstand in einem langwierigen Prozess, der dem Künstler Kraft und ein hohes Maß an ingenieuser Leistung abverlangte. Auf welche formalen Mittel Zoffany dabei zurückgriff, soll in einem eigenen Kapitel Gegenstand der Analyse sein.

4.3.5 Komposition und Kolorit

In der Beschreibung klang bereits an, dass Zoffany sein Galeriebild in mehrere bildparallele Zonen untergliederte und dadurch voneinander vollkommen unabhängige Ebenen schuf. Innerhalb des Gemäldes lässt Zoffany auf diese Weise eine Vielfalt einzelner Szenen entstehen, die jede für sich genommen eigene Handlungsräume beanspruchen und dadurch den Betrachter zu intensiven und abwechslungsreichen Seherlebnissen einladen, wie sie in der Beschreibung ersichtlich wurden.

Die von Zoffany primär angewandte kompositorische Methode stellt der Rückgriff auf Prinzipien der Zentralperspektive dar, die auch in der bisherigen Literatur zu diesem Gemälde Erwähnung fanden⁵⁵². Bedingt durch die oktagonale Architektur der Tribuna ergab sich für den Künstler die Aufgabe, einen in sich vollkommen geschlossenen Zentralraum ohne jegliche Ausblicke in angrenzende Räume malerisch umzusetzen. Dazu musste

⁵⁵⁰ O. Millar 1967, S. 28, verwundert dieser Umstand, da der Verkauf des Raffael-Bildes an Lord Cowper zeitlich früher zu datieren ist als die Ankunft Lord Lewishams und seines Gefährten.

⁵⁵¹ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 28f.

⁵⁵² David H. Solkin erkannte, dass alle Objekte dem Bildaufbau untergeordnet sind und schloss daraus ein von Zoffany nie zuvor so konsequent durchgeführtes kohärentes System. Vgl. *Art on the Line* 2001, S. 3.

sich der Künstler unmittelbar vor einer der Wände positionieren, um eine hinreichende Distanz zur gegenüberliegenden Seite aufzubauen und um das Zentrum des Raumes mit der Vielzahl der ausgewählten Figuren ausfüllen zu können. Die Nordostwand des Raumes wurde bildparallel in den Hintergrund gesetzt und dergestalt mittig angeordnet, dass bei beiden flankierenden Wänden, die in exakt demselben Winkel von jener abgehen, die gleiche Fläche sichtbar ist. Die Augenhöhe des Betrachters liegt dabei leicht über dem umlaufenden Wandbord, dessen Oberfläche im Ansatz sichtbar wird aufgrund des distanzierten Blickwinkels.

Gemäß den Gesetzen der Zentralperspektive, wie sie Alberti im 15. Jahrhundert formuliert hatte, arrangierte Zoffany sämtliche Objekte auf einem Geflecht orthogonaler Linien, die in einem einzigen unsichtbaren Punkt zusammenlaufen, dem Fluchtpunkt. Im Galeriebild befindet er sich links vom Haupt der zentralen Figur, die als Kustos der Galerie gedeutet wurde⁵⁵³. Demzufolge erweckte der Maler den Anschein, das Gemälde sei von einer einzigen fixen Position aus gemalt worden, in die sich auch der Betrachter einzufinden hat, will er das Werk in seiner Gesamtheit erfassen.

Neben diesem Standpunkt außerhalb des Gemäldes entdeckte David Solkin zwei weitere diskrete Positionen des Künstlers⁵⁵⁴. Zunächst wäre diejenige zu nennen, die er selbst einnimmt als Teil der Gruppe von Gentlemen, die sich um Raffaels „Niccolini-Cowper-Madonna“ versammelt haben. Der zweite Standort betrifft die Werkzeuge des Malers, Palette und Pinsel, die Zoffany auf einer Staffelei im Bildvordergrund platzierte, wo sich vielleicht das Gemälde während seines Entstehungsprozesses befunden hat. Dadurch offenbart der Künstler Einblick in die Methode seiner Gestaltung, die ein ständiges Hin und Her erforderlich machte und sorgsam die Positionen jedes Objekts wie auch die Haltung der Figuren vor den jeweiligen Kunstwerken festzulegen hatte. Zu den von Zoffany gewählten Stilmitteln zählt gleichfalls, dass wie erwähnt die Kunstliebhaber den Bildern an den Wänden keinerlei Beachtung schenken, obgleich es doch gerade diese Werke waren, welche beim englischen Königspaar die Idee zu dem Auftrag aufkeimen ließen. Stattdessen widmen die Gentlemen ihre Aufmerksamkeit den antiken Statuen oder den hochgehaltenen Gemälden, besagter Madonna Raffaels und Tizians „Venus von Urbino“, die beide in ungerahmtem Zustand präsentiert werden. Solkin vermutet darin ein Mittel, die Offenheit für eine Überbrückung von Konversation anzudeuten, was die dreidimensionalen Skulpturen viel unmittelbarer zu leisten imstande sind⁵⁵⁵. Indem Zoffany die beiden Gemälde

⁵⁵³ Vgl. Art on the Line 2001, S. 3.

⁵⁵⁴ Vgl. Art on the Line 2001, S. 4. Solkin erbrachte damit den Beweis für die These, Zoffany habe in seinem Gemälde sowohl einen objektiven als auch einen subjektiven Standort eingenommen, so dass er eine Pluralität von Perspektiven entwickelte.

⁵⁵⁵ Vgl. Art on the Line 2001, S. 4. Die Platzierung einzelner, besonders herausgehobener Gemälde

isoliert, weist er ihnen eine gesonderte Stellung zu. Der Betrachter konnte sie dadurch viel eingehender und intensiver betrachten, als wenn sie in die dichte Hängung der Tribuna eingebunden gewesen wären.

Zoffany wählte für seine Darstellung eine stark zurückgenommene Aktion. Die zu drei größeren Gruppen arrangierten englischen Reisenden befinden sich in der Regel in lockeren Standmotiven aufgereiht, zum Teil auch in Sitzpositionen, und in ruhigen Gesprächen vertieft. Heftigere Ausfallschritte oder Armbewegungen lassen sich nicht konstatieren, auch die Gesichtszüge erscheinen vergleichsweise unbeteiligt und steigern sich in manchen Figuren allenfalls zu einem bedächtigen Staunen. Innerhalb der jeweiligen Gruppen finden sich stets eine oder mehrere Personen, die das Wort ergriffen haben, während ihnen die überwiegende Mehrheit zuhört, entweder indem sie die Wortführer betrachten, oder während sie auf das Objekt blicken, über das soeben diskutiert wird. Dadurch schafft der Künstler eine vergleichsweise verhaltene Atmosphäre, in der sich die anwesenden Figuren nahezu statuarisch im Sinne einer Staffage ausbreiten. Zoffanys Figurenauffassung in der „Tribuna der Uffizien“ besitzt aus diesem Grund große Ähnlichkeiten mit seinen vor allem im vorangegangenen Jahrzehnt entstandenen Konversationsstücken, bei denen es sich faktisch um Gruppenporträts adliger Engländer handelt, welche sich zumeist vor der Kulisse eines idyllischen Landschaftsausschnittes eingefunden haben zum Zwecke eines lockeren Beisammenseins mit zwanglosen Gesprächen, welche diesem Genre seinen Namen gegeben haben.

Die Verknüpfung der beiden traditionellen Gattungen Galeriebild und Konversationsstück im Gemälde der „Tribuna“ ist von Oliver Millar herausgestellt worden⁵⁵⁶. Die von George III. und Charlotte geforderte Darstellung der Schatzkammer in den Uffizien mit den kostbarsten Objekten der Mediceischen Sammlung alleine hätte gewiss ein unbefriedigendes Ergebnis erzielt. Ein solches reines „Sammlungsporträt“ ist deshalb auch von keinem Künstler angewendet worden, der sich im Genre des Galeriebildes betätigt hat, sieht man einmal von den frühen Darstellungen der flämischen Kabinette ab, wie sie Frans Francken d.J. in den 1610er Jahren entstehen ließ. Wenn man Kunstsammlungen als Orte intellektueller Begegnung auffassen möchte, in denen sich die gebildeten Besucher an den Schönheiten künstlerischer Schaffenskraft zu erfreuen suchen, so ist es nur konsequent,

inmitten des Raumes zur genaueren Begutachtung ist aus den flämischen Galeriebildern bekannt. Auch in Watteaus „Ladenschild des Gersaint“ oder den Beiträgen Panninis zu der Gattung verfolgt man dieses isolierende Arrangement. Man könnte sich fragen, ob die fehlenden Rahmen der beiden Bilder nicht auch als Beleg dafür zu sehen wären, dass zeitgleich zur Entstehungszeit der „Tribuna“ umwälzende Veränderungen in den Uffizien im Gange waren und dabei vielleicht einige Werke neue Rahmen erhielten.

⁵⁵⁶ Vgl. O. Millar 1967, S. 34, der die „Tribuna“ als „a personal anthology from a great collection and an imaginary conversation-piece“ charakterisiert. Dem schlossen sich die Autoren in jüngerer Zeit an, vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S 138.

diese Räume mit ebensolchen Personen zu füllen. Zoffany hat in diesem Sinne keineswegs wesentlich anders gearbeitet als seine flämischen Vorgänger oder die angesprochenen Galeriebildmaler des 18. Jahrhunderts, sondern wie diese den von ihm zu malenden Raum mit Connoisseurs bevölkert und so gewissermaßen eine lange währende Tradition wieder aufgegriffen. Dass Zoffany sich auf dem Feld des Konversationsstückes besonders verdient gemacht hat, dürfte ihm bei der „Tribuna“ von entscheidendem Nutzen gewesen sein.

Bei der Farbgestaltung folgte der Künstler gänzlich seiner in den Gemälden der zurückliegenden Dekade entwickelten Tradition der Verwendung eines harmonischen Gesamtbildes fein gegeneinander abgestufter Valeurs unter dem Eindruck einer kühlen Tonalität, wie man sie auch in den Porträts der italienischen Lehrmeister Masucci und Mengs beobachten kann. Von eindeutiger Dominanz ist dabei das intensive Rot der Wandbespannung, welches am ehesten mit einem ähnlichen Ton im Gemälde „Queen Charlotte with her two eldest sons“ vergleichbar ist und dem sich sämtliche weiteren Farben unterordnen. Im Übrigen setzen die teilweise von kraftvollem Kolorit durchsetzten und im Changieren zwischen Glanz und Mattigkeit das Stoffliche vorzüglich wiedergebenden Gewänder der anwesenden Gentlemen einzelne markante Farbakzente⁵⁵⁷.

Daneben beherrschen gedämpfte Valeurs das Galeriebild, sowohl was den durch Zoffany genauestens studierten Dekor der Tribuna bei Fußboden und Wandbemalung betrifft, als auch in der akribischen Darstellung der im Raum versammelten Kunstwerke, von denen der Großteil in den weniger beleuchteten Bereichen platziert wurde. Eine ausgesprochene Buntfarbigkeit wird in diesem vom Licht- und Schattenspiel durchdrungenen Raum dadurch strikt unterbunden. Leuchtende Gelb- und Grüntöne fehlen nahezu gänzlich, auch Blau bildet im Gesamtbild eine Ausnahme, sieht man von den Madonnenbildnissen Raffaels und Guidos ab, bei denen diese Farbe ikonographisch verlangt ist. Ansonsten überwiegen Grau- und Brauntöne in den zur Miniatur reduzierten Kopien der von Zoffany ausgewählten Gemälde, teilweise in unterschiedlichen Nuancen bis zu Schwarz abgestuft, was die Bilder vor dem roten Hintergrund der Wandbespannung klar absetzt. Dank der gezielt eingesetzten Lichtregie gelingt es dem Künstler, einzelne, ihm besonders relevant erscheinende Gemälde wie Raffaels Madonnenbildnisse optisch dem Betrachter unmittelbarer vor Auge treten zu lassen. Dort werden die Farben intensiver und in kontrastreicheren Bezügen zueinander eingesetzt. Die im Gesamteindruck vorherrschende Einheitlichkeit des Kolorits lässt sich gut in Zusammenhang setzen mit der stark zurückgenommenen Aktion unter den anwesenden Personen.

⁵⁵⁷ Besonders erwähnenswert ist Felton Hervey, die sitzende Figur im Vordergrund, von dessen Gewand das einfallende Licht reflektiert wird. Kraftvoller sind hingegen die Rottöne der Schärpe von Horace Mann und diejenigen der Roben von George Finch und James Bruce.

Zoffanys Farbwahl in der „Tribuna“ markiert seinen Reifestil. Das kraftvolle, um eine harmonische Gesamtwirkung bemühte Kolorit leitet sich aus Erfahrungen mit italienischer Malerei des Settecento ab. Dominierten in den Gemälden der 1750er Jahre noch die für das süddeutsche Rokoko charakteristischen weichen Pastellfarben, entwickelte Zoffany nach seiner Umsiedlung nach England eine lebendigere Palette. Das Kolorit erhält einen zunehmenden Glanz und höheren Eigenwert, was die Wirkung der Gemälde bedeutend veränderte. Gleichzeitig bewirken die scharf gezogene Kontur und die Reduktion auf ein überschaubares Farbspektrum eine Kühle, wie sie für den beginnenden Klassizismus üblich ist.

Lässt sich die „Tribuna der Uffizien“ demnach als ein klassizistisches Gemälde umschreiben? Bei den zuvor diskutierten formalen Aspekten trifft dies in viererlei Hinsicht zu, doch konstatiert man auch in Bezug auf die ausgewählten Bilder einen Geschmack, wie er zeitypisch zu nennen ist. Neben den prominent platzierten Antiken entdeckt man keinerlei zeitgenössische Werke, sondern Gemälde der italienischen Hochrenaissance, des Manierismus und des Barock. Anton Raphael Mengs, einer der frühesten Klassizisten überhaupt, empfahl das Studium anhand von vier Mustern: „... in den Antiken den Geschmack der Schönheit; an dem Raffael den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks; an dem Correggio den Geschmack des Reizes und der Harmonie und an dem Tizian den Geschmack der Wahrheit und des Kolorits.“⁵⁵⁸ Es scheint, als habe Zoffany sich in seinem Galeriebild der Worte von Mengs erinnert und eine Synthese der drei großen Meister des 16. Jahrhunderts konzipiert.

4.3.6 Versuch einer Interpretation

Bislang wurde Zoffanys Gemälde auf den inhaltlichen und formalen Sichtbarkeitsgrad reduziert, ohne den Versuch zu unternehmen, eine darüber hinausgehende Bedeutung zu entschlüsseln. Christiane von Schultendorff griff diesen Aspekt in ihrer Dissertation über das Porträt des englischen Dilettanten eingehend auf, indem sie die bisherige Literatur auf interpretative Ansätze analysierte⁵⁵⁹. Im einzigen monographischen Werk zur „Tribuna der Uffizien“ erkannte Oliver Millar im Arrangement der Figuren und Objekte lediglich bildorganisatorische Vorgehensweisen, ohne diese in einen symbolträchtigen Sinnzusammenhang zu stellen. Mary Webster beschränkte sich wenige Jahre zuvor in ihrem Aufsatz zum späteren Gemälde „Charles Townley mit Freunden in seiner Bibliothek in der Park

⁵⁵⁸ Zitiert nach G. Lammel 1993, S. 19.

⁵⁵⁹ C. Schultendorff 1997, S. 107ff., Anmerkung 276.

Street“⁵⁶⁰ auf eine kurze Beschreibung der „Tribuna“. Den entscheidenden Schritt machte Ronald Paulson, indem er Zusammenhänge zwischen der Konstellation der Personen und den Kunstwerken erkannte und daraus drei Bedeutungsebenen ableitete. Auf der ersten, noch öffentlichen Ebene sei dies die Beziehung zwischen den Kunstwerken und den über diese diskutierenden und sie betrachtenden Gentlemen. Die zweite, halb private Ebene sei nach Paulson nur den Mitgliedern der englischen Kolonie in Florenz ersichtlich gewesen und betreffe die homosexuellen Neigungen von Thomas Patch⁵⁶¹, dessen Gemälde „Eine Versammlung von Dilettanten um die Venus de’ Medici“ und die „Cognoscenti“ auf Zoffanys Bildlösung Einfluss ausgeübt haben dürften. Paulsons Intention war es, Oliver Millars These zu widerlegen, die „Tribuna“ sei mit naiver und unkritischer Freude gemalt. Ellis Waterhouse schließlich tat das Gemälde als „historisch faszinierendes Wunder malerischer Imitation“⁵⁶² ab und beschränkte sich damit auf die akribische Arbeitsweise Zoffanys, ohne jedoch die von Paulson vorgeschlagenen Thesen aufzugreifen, was auch Mary Webster in ihrem monographischen Ausstellungskatalog von 1976 vermied.

Schließlich sieht Paulson in einer Verknüpfung von religiösen und erotischen Elementen eine dritte, private Ebene, welche nur Zoffany und seinem engsten Kreis vertraut war. Schultendorff vermutete in der Tatsache, dass neben Zoffany nur Thomas Patch als lebender Künstler in der „Tribuna“ auftaucht, eine weitere Verständnisebene⁵⁶³. Im Jahre 1611 malte Peter Paul Rubens das Bild „Justus Lipsius mit seinen Schülern“⁵⁶⁴, welches neben Raffaels „Johannes der Täufer“ das größte Gemälde in der „Tribuna“ darstellt. In erster Linie könnte dadurch auf die Gelehrsamkeit der in Zoffanys Bild versammelten Gentlemen verwiesen sein. Allerdings befindet sich Rubens’ Porträt des Philologen exakt über der um Thomas Patch arrangierten Gruppe von Connoisseurs, so dass man auch einen tieferen Bedeutungssinn dahinter vermuten könnte. Dieser betrifft die gemilderte Darstellung karikierender Elemente, die Zoffany von den Gemälden Patchs und Reynolds’ hergeleitet haben dürfte. Die zumeist religiösen Werke an den Wänden werden nicht beachtet, wohl aber die holde Weiblichkeit von Tizians „Venus von Urbino“ oder die „Venus de’ Medici“.

⁵⁶⁰ Mary Webster, Zoffany’s painting of Charles Towneley’s Library in Park Street, in: Burlington Magazine, CVI, 1964, S. 316-323.

⁵⁶¹ Im Abschnitt zur Karikatur wird dieser Aspekt intensiv beleuchtet. Paulson vermutet, dass der erhobene Finger der linken Hand bei Thomas Patch auf die „Ringer“ verweisen könnte, um eine Parallele zu ziehen zwischen deren Aktion und der „Venus von Urbino“. Damit, so Paulson, würde der antiken Statuengruppe eine homoerotische Komponente zu Grunde liegen. Vgl. R. Paulson 1975, S. 142ff.

⁵⁶² „This has ceased to be a picture, and is simply a prodigy - and a historically fascinating one - of pictorial imitation.“ E. Waterhouse 1978, S. 231.

⁵⁶³ C. Schultendorff 1997, S. 109.

⁵⁶⁴ Zu Justus Lipsius und dessen Einfluss auf Rubens siehe den Aufsatz von Justus Müller Hofstede, Rubens und das Constantia-Ideal, Das Selbstbildnis von 1623, in: Der Künstler über sich in seinem Werk 1992, S. 380ff.

Paulson erkannte in diesem diametralen Gegensatz den inneren Konflikt des Malers zwischen Religion und Erotik. Genau in diesem Punkt setzt Schultendorffs Argumentation an. Der satirische Unterton in Zoffanys Bild, verbunden mit der Kritik am Verhalten des Dilettanten, sieht sie als grundlegendes Element dafür an, weshalb die Auftraggeber die „Tribuna“ so wenig schätzten.

Paulson behauptete, für Zoffany seien Kunstwerke und Personen in gleichem Maße zu betonen, doch fragt sich Schultendorff zu Recht, weshalb der Künstler nicht einzelne diskutierende Connoisseurs darstellte, sondern diese in der Masse präsentierte⁵⁶⁵. Webster argumentierte, Zoffany habe damit die schwierige Perspektive des Fußbodenmusters zu kaschieren versucht, was aber wenig überzeugend scheint, da er dann weitere Kunstwerke im Raum hätte platzieren können. Allerdings verfehlte Schultendorff mit ihrem Ansatz, der Künstler habe durch die Masse der Personen und deren ignorantem Verhalten auf den wenig kunstverständigen Hintergrund des Königspaares anspielen wollen sowie auf den nicht ausschließlich Bildungszwecken vorbehaltenen Charakter der Grand Tour, die Intention des Gemäldes vollkommen. Welchen Grund sollte Zoffany gehabt haben, es sich bewusst mit seinen wichtigsten Auftraggebern zu verscherzen! Die Autorin folgt zu sehr Paulsons Argumentation, der Künstler habe sich die „Tribuna“ zu eigen gemacht und durch die feine Ironie das Bild dem „Besitz“ des Regentenpaares entzogen⁵⁶⁶. Eine unterschwellige Kritik am Kunst rezipierenden Verhalten der anwesenden Gentlemen steht außer Zweifel, doch bedient sich Zoffany damit einer in England weit verbreiteten Methode, vermittels der Karikatur moralische Gedanken aufzuzeigen. Man sollte von einer Interpretation der „Tribuna“ in dieser Richtung abkommen und stattdessen zu der früher üblichen Annahme zurückkehren, George III. und Königin Charlotte seien deshalb so unzufrieden mit dem Gemälde gewesen, da sich der Maler nicht konsequent genug an ihre Vorgaben gehalten hat⁵⁶⁷. Es ist die reichlich genutzte künstlerische Freiheit Zoffanys, die zu einer Negativbewertung des Bildes führte, keine Verunglimpfung der kulturellen Bildung des englischen Monarchenpaares.

4.3.7 Inspirationsquellen

Die kunsthistorische Untersuchung von Zoffanys Galeriebild der „Tribuna“ verlangt insbesondere die Auseinandersetzung mit der Frage, welche möglichen thematisch vergleichbaren Werke dem Künstler als Anregung zu seiner Bildlösung gedient haben könnten. Es

⁵⁶⁵ C. Schultendorff 1997, S. 111.

⁵⁶⁶ Vgl. R. Paulson 1975, S. 148.

⁵⁶⁷ Die Freizügigkeit des Künstlers findet breite Diskussion bei O. Millar 1967, S. 33f. Vgl. auch A. Scarpa Sonino 1992, S. 138.

wurde bereits in einem einleitenden Kapitel die vielfach geschilderte Vermutung erwähnt, das Gemälde der „Academicians in the Life Class of the Royal Academy“ habe das Königspaar zu dem Auftrag bewogen, insbesondere aufgrund der herausragenden Qualitäten Zoffanys, einen Innenraum wie jenen der Akademie mit Gemälden und Skulpturen in Form von Gipsabgüssen präzise wiederzugeben und gleichfalls mit den von ihm zur Spezialität entwickelten Elementen des Konversationsstücks zu einer belebten, vom intellektuellen Geist der englischen Kunstkenner durchdrungenen Atmosphäre zu verbinden. Allerdings kann dieser Aspekt alleine kaum eine hinreichende Begründung zu der Entscheidung Georges III. und seiner Gattin Charlotte liefern, Zoffany mit einer derart delikaten Aufgabe zu betrauen. Sein Gemälde für die „Royal Academy“ stellt nämlich primär eine Versammlung von deren Mitgliedern dar in einem vergleichsweise spartanisch eingerichteten Raum, der nur wenige Ausstattungsstücke wie die beiden Gemälde der abwesenden weiblichen Gründungsmitglieder sowie den auf der hinteren Wand arrangierten Statuetten und Reliefs nach Originalen des Manierismus enthält. Im Vordergrund stehen vielmehr die oftmals karikaturhaft überspitzten Gesten der vornehmen Gentlemen, welche mit unterschiedlichem Interesse den Vorbereitungen eines männlichen Aktmodells folgen und dies mit teilweise lebhaften Gesten diskutieren.

Es wäre angesichts der geringen Evidenz einer unmittelbaren Vorbildwirkung des Gemäldes der „Academicians in the Life Class of the Royal Academy“ voreilig anzunehmen, das Königspaar habe Zoffanys Reise nach Italien, ein in finanzieller und logistischer Hinsicht für die Zeit durchaus nicht leichtes Unterfangen, in einer kurzen Phase der Überlegung befürwortet. Sicherlich sollte man ihre Entscheidung als Ergebnis der insgesamt positiven Erfahrung mit dem künstlerischen Werk Zoffanys begründen. Gleichwohl widerspricht die an späterer Stelle eingehender zu hinterfragende Tatsache, George III. und Charlotte hätten die „Tribuna der Uffizien“ als derart negativ bewertet, dass sie dem Gemälde keinen prominenten Platz in ihren königlichen Gemächern zugeteilt und das zuvor sehr positive Verhältnis zu Zoffany abrupt beendet haben, einer Orientierung seitens der Auftraggeber an dem Gruppenporträt der „Academicians in the Life Class of the Royal Academy“. Letzteres besitzt einige Analogien, etwa in Gestalt der zu einzelnen kleineren Gruppen innerhalb eines größeren Kontextes arrangierten Connoisseurs mit einer klaren kompositorischen Anordnung der statuarisch erscheinenden Figuren, welche mit einer ähnlich sorgfältigen psychologisierenden Charakterisierung skizziert wurden wie die englischen Reisenden in der „Tribuna“. Letztendlich lässt sich dieses konkrete Element, also die Figurendisposition im Sinne eines mit einer Vielzahl männlicher Kunstkenner gefüllten Interieurs, als die einzige wirkliche Parallele zwischen beiden Gemälden konstatieren. Aus diesem Sachverhalt dürften die meisten Forscher geschlossen haben, das Königspaar habe sich von Zoffanys beeindruckendem Resultat der Versammlung der

„Royal Academicians“ inspirieren lassen. Es wäre allerdings für die Frage nach möglichen Quellen der „Tribuna“ wesentlich interessanter, thematisch engere Vorbilder zu suchen, also einer etwaigen Berührung des Künstlers mit dem Genre des Galeriebildes nachzuspüren.

Die Diskussion um eine inspirierende Wirkung bestimmter Gemälde auf Zoffanys Bildkonzeption der „Tribuna“ wurde bislang im Wesentlichen auf eine Untersuchung eigenhändiger Schöpfungen des Malers beschränkt, in denen die Wände eines noblen Innenraums mit Gemälden versehen sind, also den bekannten Konversationsstücken aus den späten 1760er Jahren, die allesamt für den englischen Monarchen ausgeführt wurden. Neben dem vielleicht schönsten Kinderporträt Zoffanys, einer Darstellung der Prinzen Frederick und George im Ambiente eines privaten Gemachs des königlichen Palastes, ist insbesondere auf das bereits ausführlich beschriebene Gemälde „Queen Charlotte with her two eldest sons“ verwiesen worden, wo man durch die geöffnete Tür auf den in einer Enfilade liegenden angrenzenden Raum blickt und dort an der linken flankierenden Wand einige Gemälde beobachten kann, welche Zoffany in der ihm üblichen Manier, trotz der gegebenen Distanz, mit akribischer Sorgfalt wiedergab. Beide Gemälde stehen vor allem als Beleg für die kunstsinnige, auf eine schon längere Tradition basierende Sammeltätigkeit der englischen Monarchen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Als mögliche Quellen für das Galeriebild der „Tribuna“ sind sie sowohl unter formalen als auch unter inhaltlichen Gesichtspunkten durchaus relevant. Die formale Bezugnahme gründet sich auf der zur Reife gebrachten Fähigkeit Zoffanys, jede Szene durch sein besonderes Gespür für die präzise Darstellung auch der kleinsten Details künstlerisch anspruchsvoll auszuführen. Diese Qualität verrät zweifellos seine Orientierung an niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts, mit der Zoffany sicherlich schon während seiner Ausbildungsjahre in Süddeutschland in Berührung kam, die aber erst ab 1760 in England zum Leitfaden seiner künstlerischen Ausrichtung geworden ist. Die inhaltliche Komponente umfasst in erster Linie die Erkenntnis eines offensichtlichen Interesses am englischen Hof für die Zusammenstellung und die kontinuierliche Erweiterung einer veritablen Kunstsammlung, für die in den Jahren um 1770 das ausgesprochen qualitätvolle und hochberühmte Beispiel in Florenz zum absoluten Maßstab zählte, an dem man sich zu messen suchte.

Das Gemälde „Sir Lawrence Dundas and his Grandson“ (101,5 x 127 cm)⁵⁶⁸ von 1769 präsentiert ein typisches Kunstkabinett des 18. Jahrhunderts mit der Ausstattung von niederländischen Bildern des Goldenen Zeitalters (Abb. 67). Auch in diesem Werk erwies sich Zoffany, neben seiner Fähigkeit bei der Wiedergabe der Porträts von Großvater und

⁵⁶⁸ Das Gemälde befindet sich im Besitz des Marquess of Zotland. Vgl. Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 49ff.

Enkel, als Nachfolger der holländischen Tradition hinsichtlich der präzisen Erfassung des blau gehaltenen Interieurs mit sämtlichen Details. Dieses Gemälde dürfte, schon allein aufgrund der zeitlichen Nähe zur „Tribuna“, gleichfalls als eine den Künstler leitende Vorgabe gesehen werden.

In diesem Kontext sollte man einen in der Forschung erst jüngst diskutierten, jedoch vergleichsweise marginal abgehandelten Sachverhalt anführen, nämlich die Existenz eines bereits in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts zu datierenden Galeriebildes mit der Darstellung der Tribuna der Uffizien⁵⁶⁹, welches durch den heutzutage nahezu unbekannt Italiener Giulio Pignatta (1684-1751) ausgeführt wurde. Auftraggeber des Gemäldes war Sir Andrew Fountaine (1676-1753), ein Adliger aus der englischen Grafschaft Norfolk, der zum damaligen Zeitpunkt über das Münzwesen forschte und seine Ergebnisse im mehrbändigen Werk „Thesaurus Septentrionalis“ (erschienen 1705) veröffentlichte⁵⁷⁰. Seine Verdienste führten bald zur Bekanntschaft mit König William III., von dem er 1699 geadelt wurde. Ein Besuch in Berlin im Oktober 1701, verbunden mit einer Mitgliedschaft in der Königlichen Gesellschaft, wurde von Gottfried Wilhelm Leibniz in einigen Briefen dokumentiert⁵⁷¹.

Zur vollkommenen Ausbildung eines jungen Adligen gehörte natürlich die Bildungsreise nach Italien, wo sich Sir Andrew am 20. März 1702 an der Universität von Padua immatrikulierte. Vermutlich in Begleitung eines Lord Woodstock fuhr Fountaine weiter über Ferrara, Bologna, Ravenna und Loreto nach Rom, wo über den Duke of Shrewsbury der Kontakt mit dem führenden Maler Carlo Maratta zustande kam, welcher den jungen Sir Andrew im Alter von 26 Jahren in einer Porträtzeichnung darstellte⁵⁷². Maratta entwickelte ähnlich wie nach ihm Pompeo Batoni ein einträgliches Geschäft als Porträtmaler, zu dessen potenten Auftraggebern eben jene englischen Reisenden zählten, welche die Grand Tour unternahmen und die nach einem Andenken an ihre Reise suchten.

Wie die meisten seiner Landsleute erwarb Sir Andrew während seines Aufenthaltes Kunstwerke für die private Sammlung. Sein besonderes Interesse an Münzen und Medail-

⁵⁶⁹ Das Gemälde wurde zwar von Detlef Heikamp, *La tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento*, in: *Antichità Viva*, III, März 1964, S. 30, und O. Millar 1967, S. 12, Anmerkung 1, bereits erwähnt, erstmalig im Zusammenhang der Ausstellung „Norfolk & the Grand Tour“ jedoch eingehend analysiert. Vgl. *Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour* 1985, S. 95f.

⁵⁷⁰ Zu Fountaines Biographie vgl. Brinsley Ford, *Sir Andrew Fountaine. One of the Keenest Virtuosi of his Age*, in: *Apollo*, 122, November 1985, S. 352-358. Die Bedeutung Fountaines als Sammler und Kunstkenner, vor allem im Kontext der Grand Tour, beleuchtet Francis Haskell, *Norwich, Norfolk and the Grand Tour*, in: *Burlington Magazine*, 128, Feb. 1986, S. 162f. Weitere biographische Notizen finden sich bei J. Ingamells 1997, S. 376f.

⁵⁷¹ Vgl. B. Ford 1985, S. 352. Humoristisch muten die Äußerungen Leibniz' an, Sir Andrew hätte Erfolg bei den Hofdamen gehabt und zudem ein gutes Aussehen und großen Geisteswitz.

⁵⁷² Vgl. B. Ford 1985, S. 353, sowie J. Ingamells 1997, S. 377.

len ließ sich auf diese Weise stillen. In Begleitung eines Cicerone, eines Antikenkenners, weilte Fountaine auch in Florenz, wo er mit dem Großherzog der Toskana, Cosimo III. de' Medici, zusammentraf⁵⁷³. Als er Ende 1703 nach England zurückkehrte, hatte sein Vater bereits den Grundstein zum Bau von Narford Hall gelegt, jenem Adelsitz, wo sich bis zum Verkauf der beachtlichen Schätze die Kunstsammlung Sir Andrews befand⁵⁷⁴.

Im Jahre 1714 brach Andrew Fountaine zu einer weiteren Reise nach Italien auf⁵⁷⁵. Über Paris gelangte er zunächst nach Turin, im Folgenden nach Florenz, wo er erneut auf den Großherzog Cosimo III. traf und ein Gemälde in Angriff nehmen ließ (Abb. 69), welches für die Fragestellung dieses Kapitels von größter Bedeutung ist. Brinsley Ford mutmaßt, dass auf Geheiß des Großherzogs und mit dessen Erlaubnis der lokal ansässige Maler Giulio Pignatta⁵⁷⁶ damit beauftragt wurde, ein Konversationsstück anzufertigen mit Sir Andrew und einigen seiner Freunde, welche zu seinen Mitreisenden gehörten, verortet in der Tribuna der Uffizien⁵⁷⁷, womit es sich um die früheste bekannte Darstellung dieses Raumes handelt⁵⁷⁸. Das Gemälde mit den Maßen 1,45 x 1,18 Metern entstand in Öl auf Leinwand und ist auf 1715 datiert, was die Inschrift belegt: „Julius Pignatta Mod.Is/P FlorUs Anno 1715“. Es stellt einen wertvollen Hinweis darauf dar, wie die Schatzkammer der Mediceischen Sammlung zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausgesehen hat und lässt zugleich den interessanten Vergleich zu Zoffanys thematisch analogem Werk zu, welches rund 60 Jahre später eine immense Wirkung nach sich zog.

Im Unterschied zu Zoffanys Gemälde, welches die nun schon mehrfach angesprochene Freiheit des Künstlers bei der Zusammenstellung der ausgesuchten Meisterwerke aufzeigt, insbesondere bei Tizians „Venus von Urbino“ und Raffaels „Madonna della Sedia“, die sich eigentlich im Palazzo Pitti befanden, greift Pignatta auf eine getreuerere Umsetzung der realen Szenerie zurück⁵⁷⁹. Eine der erwähnten Zeichnungen von den einzelnen Wandauffris-

⁵⁷³ Dies geht aus einem Brief hervor, den Sir Andrews Mutter von einem Freund erhalten hat. Vgl. B. Ford 1985, S. 353, sowie J. Ingamells 1997, S. 377.

⁵⁷⁴ Vgl. B. Ford 1985, S. 354.

⁵⁷⁵ Zu Informationen über Sir Andrews zweite Grand Tour vgl. J. Ingamells 1997, S. 376f.

⁵⁷⁶ Vgl. B. Ford 1985, S. 356, wo es heißt, dass Pignatta aus Modena stammte und er einer von ganz wenigen Künstlern war, der keinen Eintrag in der Witt Library fand. In *The Evolution of English Collecting* 2003, S. 77, erfährt man über den Künstler, er sei „not very distinguished“ gewesen, habe also kein besonderes Talent besessen.

⁵⁷⁷ Vgl. B. Ford 1985, S. 355. Wie F. Haskell 1986, S. 162, bemerkte, war dieses Gemälde vor der Ausstellung in Norwich nie publiziert worden.

⁵⁷⁸ Die Auftraggeberschaft Cosimos sieht die Forschung dadurch erhärtet, dass der Großherzog am 12. Juli 1717 in einem Brief an Andrew Fountaine schrieb, er habe ihm „il Gruppo del Soldani“ gesandt. Der Begriff 'Soldani' dürfte hierbei als Bezug auf die Münzsammler verstanden werden. Vgl. *Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour* 1985, S. 96.

⁵⁷⁹ F. Haskell 1986, S. 162, sieht in Pignattas Werk einen glaubwürdigeren dokumentarischen Bericht als ihn Zoffanys „Tribuna“ liefert. *The Evolution of English Collecting* 2003, S. 77f., hebt dagegen stärker auf die malerische Qualität der beiden Gemälde ab und spricht Zoffany eine überzeugendere Arbeit zu.

sen der Tribuna, dem wichtigsten Dokument zum Vergleich mit Zoffanys eigenhändigen Veränderungen, zeigt auch den von Pignatta gewählten Ausschnitt mit der großen Nische, in welcher sich der kostbare, von Bernardo Buontalenti entworfene Kabinettschrank von Ferdinand I. befand, dessen Ausstattung mit edelsten Materialien wie Jaspis, Lapislazuli und Gold großen Eindruck auf die Besucher machte⁵⁸⁰. Wie auf der Zeichnung hängt der „Tondo Doni“ von Michelangelo oberhalb des Schrankes in der Nische. Die Gemälde beidseitig der Nische, Sebastiano Florigerios „Porträt des Raffaele Grassi“ und Girolamo Romaninos „Bildnis des Theophile Folengo“ links sowie Pontormos „Bildnis Cosimos des Älteren“ und Tintoretts „Alter Mann im Pelz“ rechts, entsprechen sich jedoch nicht, so dass man davon ausgehen darf, dass sie zwischenzeitlich ausgewechselt worden sind⁵⁸¹.

Pignatta fügte in seinem Werk die drei berühmten Statuen der Venus ein, von denen zwei in Zoffanys Bildschöpfung nicht mehr auftauchen, nämlich die „Venus Victrix“ sowie die „Himmliche Venus“⁵⁸², welche den Bildausschnitt rechts und links flankieren, jedoch aus Gründen eines veränderten Geschmacks gegen Ende des 18. Jahrhunderts entfernt wurden, laut Aussage von Haskell und Penny im Jahre 1782⁵⁸³, kurz nachdem Zoffanys Gemälde fertig gestellt worden war. Demzufolge nahm Zoffany in seinem Werk eine noch gar nicht bestehende Situation vorweg, vermutlich um der dritten Figur der antiken Schönheitsgöttin, der „Venus de' Medici“, eine prominentere Stellung zukommen zu lassen. Die „Venus de' Medici“ gehörte zu den meistdiskutierten Antiken des 18. Jahrhunderts und war in ihrem Bekanntheitsgrad dem „Apoll vom Belvedere“ vergleichbar⁵⁸⁴. So ließe es sich erklären, dass diese Statue ihre Wirkung als besonderer Anziehungspunkt innerhalb der Tribuna wesentlich besser erzielen konnte als in einer Koexistenz mit zwei weiteren Darstellungen der Göttin. Im Falle von Zoffanys Bildschöpfung war auf diese Weise eine klare Fokussierung der neugierigen Blicke der männlichen Betrachter auf die „Venus de' Medici“ gegeben, womit der Künstler auch die in seiner Zeit dominierende Vorgabe des Kunstgeschmacks ins Bild einfließen ließ.

⁵⁸⁰ Charles de Brosses sprach von „Un grandissime cabinet plus superbe que tous les précédents, toutes en colonnes de jape et de lapis, avec les bases et les corniches d'or“. Zitiert nach B. Ford 1985, S. 355.

⁵⁸¹ Vgl. Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 95, wo explizit geäußert wird, Pignatta habe die ursprüngliche Auswahl Cosimos III. an Gemälden dargestellt.

⁵⁸² Beide Statuen waren seit 1677 in der Sammlung der Medici nachweisbar und befanden sich seit 1688 in der Tribuna, was auch auf die „Venus de' Medici“ zutraf. Vgl. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 95.

⁵⁸³ Vgl. B. Ford 1985, S. 355. The Evolution of English Collecting 2003, S. 444-447, erwähnt diesen Umstand gleichfalls und fügt hinzu, wie beliebt diese Statuen in englischen Sammlungen gewesen sind. Für die Marble Hall im Palast des Duke of Marlborough in Blenheim entstanden durch Massimiliano Soldani-Benzi (1656-1740) Bronzegüsse nach den Antiken in der Florentiner Tribuna.

⁵⁸⁴ B. Ford 1985, S. 355, benennt einige prägnante Beispiele von englischen Connoisseurs, die Tag für Tag die Tribuna aufsuchten, um dort die „Venus de' Medici“ betrachten zu können. Als der deutsche Schriftsteller Kotzebue behauptete, die Töchter der vornehmen Berliner Gesellschaft seien hübscher anzusehen, wurde er als Narr bezeichnet.

Giulio Pignatta bediente sich bei seinem Gemälde „Sir Andrew mit seinen Freunden in der Tribuna der Uffizien“ einer älteren Bildtradition, die Namen der porträtierten Personen mit Inschriften zu versehen. Auf der linken Seite steht Sir Andrew Fountaine in einer für Einzelporträts von Pompeo Batoni charakteristischen geschwungenen Haltung, den rechten Arm locker auf den Sockel der „Venus Victrix“ gelegt, in seiner Hand ein Medaillon, welches unterschiedlich gedeutet wurde⁵⁸⁵. Neben ihm trägt sein Reisegefährte William Price ein Tablett mit Münzen hinzu, um sie den anwesenden Kunstkennern zur Begutachtung zu überreichen. Der Tisch, auf dem er seine Last absetzen will, ist dabei nicht das bekannte Objekt aus Pietra dura, sondern ein einfacheres Möbel, wie es vielleicht übergangsweise in der Tribuna gestanden hat⁵⁸⁶. Die zentrale Gestalt im Bildmittelpunkt, deren Gestus auf die „Venus de' Medici“ verweist, ist mit der Inschrift „Honble Mr. Lowther“ versehen. Bis auf die Tatsache, dass es sich um Anthony Lowther handelt, dem jüngsten der drei Söhne des 1st. Viscount Lonsdale, lassen sich keine Informationen über ihn konstatieren. Am Tisch hat in einer prominenten Stellung der in blauen Samt gekleidete Richard Arundell Platz genommen, der Stiefbruder eines guten Freundes von Sir Andrew, dem 9th. Earl of Pembroke. 1737 bis 1745 stand Arundell der staatlichen Münze vor⁵⁸⁷. Die stehende Figur auf der rechten Seite bildet das Pendant zu Sir Andrew und stellt den „Mons. de Centville“ dar. Weitere Informationen lassen sich nicht gewinnen bis auf die Tatsache, dass in der allerersten Beschreibung des Gemäldes im Jahre 1753 durch William Price er als „Marquis de Senville“ bezeichnet ist⁵⁸⁸ und offenbar einen Franzosen verkörpert, welcher dem erlauchten Kreis der englischen Connoisseurs zugesellt wurde und im Bild einen antiken Kameo hochhält⁵⁸⁹.

Giulio Pignatta schuf mit seinem Gemälde einen beachtlichen Beitrag für den Kunsthistoriker insofern, als er der Nachwelt die Situation innerhalb der Tribuna im Jahre 1715 überlieferte. Seine Komposition zielt dabei im Wesentlichen auf die Präsentation der

⁵⁸⁵ Während der Ausstellungskatalog eine von A. F. Selvi produzierte vergoldete Bleiporträtmedaille mit Sir Andrew Fountaines Antlitz vorschlägt, erkannte Graham Pollard, Pignatta's Sir Andrew Fountaine and friends in the Tribuna, 1715, in: Burlington Magazine, 126, Juni 1986, S. 423, darin ein von Pisanello gestaltetes Bildnis von Johannes VIII. Palaeologus, Kaiser des oströmischen Reiches. 1715 hat Fountaine die Medaille dem Großherzog Cosimo III. präsentiert und sie der Sammlung der Medici überlassen, wo sie sich als Exponat des Bargello bis 1932 befand.

⁵⁸⁶ Vgl. Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 96.

⁵⁸⁷ Vgl. B. Ford 1985, S. 356. Hier findet sich auch der Hinweis auf Sir Horace Walpole, der Arundell als ruhig und humorvoll schilderte.

⁵⁸⁸ Captain William Price im Narford Inventory, 1753, S. 19. Vgl. B. Ford 1985, S. 356.

⁵⁸⁹ Interessant ist noch die Anmerkung, das Gemälde sei vermutlich kurz nach seiner Vollendung 1715 in Florenz ausgestellt gewesen, in der Nähe von SS. Anunziata am Tage des Hl. Lukas. Der zugehörige Katalog erwähnte ein „quadro di ritratti“. Sollte es sich tatsächlich um dieses Bild gehandelt haben, so erlangte es durch die Ausstellung gewiss großen Erfolg. Vgl. Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 96.

anwesenden gebildeten Gentlemen, die er zu einem Ensemble arrangierte, das den Konventionen des Barockporträts gehorcht bezüglich der detaillierten Wiedergabe der stofflichen Plastizität der Gewänder, welche neben den Allongeperücken den modischen Geschmack der Zeit ausdrücken. Mimiken und Gesten der Figuren erscheinen äußerst elegant und repräsentativ, ganz wie die bekannten Porträts eines Anthonis van Dyck oder eines Carlo Maratta. Wenngleich Pignatta ähnlich wie Zoffany die Gattung des Konversationsstücks mit derjenigen des Galeriebildes zu vereinen schien, so wirken seine Figuren weitaus dominanter und in ihrer frontalen, dem Betrachter des Bildes zugewandten Ausrichtung den barocken Idealen des Gruppenporträts entsprechender als in Zoffanys Werk 60 Jahre später, dessen Gewichtung zwischen den ausgestellten Gemälden an den Wänden und seinen in mehreren kleineren Gruppen in Diskussionen verhafteten Connoisseurs in einer stärkeren Balance gehalten wird. Bei ihm ist die Perspektive so gewählt, dass der Betrachter die drei sichtbaren Wände der Tribuna in ihrer Gesamtheit erblicken kann, während Pignatta eindeutig den drei Statuen der Venus eine dominante Position einräumt und die Bilder in einem diffusen Licht präsentiert, was ihnen wenig Aufmerksamkeit garantieren lässt. Bei Zoffany heben sich die Gemälde effektiv von einem in kraftvolles Rot getauchten Hintergrund ab. Seine Figuren interagieren weitaus eindeutiger mit den ausgestellten Kunstwerken und geben der Szene dadurch eine größere Momenthaftigkeit, die sich vor allem auch darin artikuliert, dass der Boden der Tribuna im Vordergrund mit zahlreichen Objekten der Kleinplastik übersät ist und Tizians „Venus von Urbino“ zur genaueren Betrachtung von der Wand genommen wurde. Pignattas Darstellung darf daher in erster Linie als repräsentatives Gruppenporträt aufgefasst werden, als eine in Anlehnung an die Bildnisse Marattas von englischen Reisenden konzipierte Aufnahme eines Zusammentreffens gelehrter Männer im Sinne eines Souvenirs, welches Sir Andrew für Narford Hall in Auftrag gab⁵⁹⁰.

Trotz aller herausgearbeiteten Unterschiede zwischen den Gemälden haben beide gemeinsam, dass sie den bedeutendsten Raum einer der wichtigsten und bekanntesten Sammlungen der Zeit festhalten. Während der Fußboden in Pignattas Gemälde jedoch ein einfacheres Gittermuster darstellt, welches quadratische Fliesen ausspart und damit sehr schlicht gehalten ist⁵⁹¹, erkennt man auf Zoffanys Bild den noch heute vorzufin-

⁵⁹⁰ G. Pollard 1986, S. 423, schloss sich einer bereits erwähnten Vermutung an, die Entstehung des Gemäldes als Resultat eines Auftrags von Cosimo III. zu sehen, und argumentierte mit Pisanellos Medaillon, welches Sir Andrew dem Großherzog der Toskana geschenkt hatte. Die wenig überzeugende Begründung Pollards, anhand der Begeisterung Cosimos für Objekte der Numismatik und der Platzierung der Figuren vor dem Kabinettschrank, der die Münzen und Medaillen aufnahm, auf den Großherzog als Auftraggeber zu schließen, entbehrt jeglicher Grundlage. Vielmehr dürfte der enge Kontakt zu Sir Andrew als Erklärung für diesen Sachverhalt heranzuziehen sein.

⁵⁹¹ Vgl. Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 95, wo dieser Aspekt erstmalig entdeckt wurde, von den nachfolgenden Autoren jedoch keine weitere Aufmerksamkeit erhielt.

denden marmornen Boden, dessen reicher Dekor Schwierigkeiten bei der Umsetzung mit sich führte. Da sich keinerlei Zeugnisse von einem eventuell früher existierenden Fußboden im Schachbrettmuster erhalten haben und nicht davon auszugehen ist, dass man den von Buontalenti konzipierten Raum abänderte, kann als einzig sinnvolle Erklärung nur die mangelnde künstlerische Fähigkeit Pignattas herangezogen werden, der - ähnlich wie Zoffany sechzig Jahre später - das komplizierte Geflecht der segmentartig vom Zentrum der Tribuna ausstrahlenden Ornamente nicht zu bewältigen wusste. Eine andere Möglichkeit wäre in der Überlegung Detlef Heikamps zu sehen, der in dem einfacheren Dekor ein nicht realisiertes klassizistisches Projekt vermutete⁵⁹², was auch wahrscheinlich ist, da in den nach 1748 angefertigten Zeichnungen von Francesco Marchissi und Giuseppe Sacconi dieses Muster ebenfalls auftaucht und daher die Existenz einer projektierten Skizze glaubhaft macht.

Eine weitere Inspirationsquelle, die das englische Königspaar zu dem Auftrag an Zoffany bewogen haben könnte, bildet eines der flämischen Galeriebilder (55 x 110 cm), welches um das Jahr 1770 nachweislich zum Bestand der Royal Collection gehört hat⁵⁹³. Es handelt sich um eine Variante des eingangs betrachteten Gemäldes, welches den Raum der Antwerpener Malergilde thematisierte und als Gemeinschaftswerk unter der Ägide von Charles-Emanuel Biset in Angriff genommen wurde (Abb. 68). Das auf Schloss Windsor aufbewahrte Bild⁵⁹⁴ entstand auf Veranlassung des Dekans der Gilde, Gonzales Coques, wobei zwanzig kleine Gemälde von verschiedenen Mitgliedern der Gilde eingefügt wurden, während Wilhelm Schubert van Ehrenberg für die Architektur, Gonzales Coques für die Figuren verantwortlich zeichnete.

In dem für die flämischen Beispiele der Gattung typischen Ambiente eines kastenartigen Raumes stehen links im Bild der Advokat Jan van Baveghem sowie vier Vertreter der Gilde um einen Tisch gruppiert. In der Tür rechts tritt vermutlich die Familie des Rechtsanwalts in den Raum. Von den kleinen Gemälden sind etliche deutlich sichtbar signiert, so das große Mittelbild, welches Erasmus Quellinus ausführte und das auf 1683 datiert ist, mit einer Darstellung des Urteils Salomons. Das Thema präfiguriert gewissermaßen das Prozessurteil bezüglich der Einrichtung der Antwerpener Akademie und erhält aus diesem Grunde eine exponierte Position. Das Galeriebild wird als Dankgeschenk an den Advokaten für den Beistand und den glücklichen Ausgang des Prozesses gewertet, so dass

⁵⁹² „Il pavimento a scacchi appartiene evidentemente a un progetto classicheggiante non mai realizzato.“ Vgl. D. Heikamp 1964, S. 16.

⁵⁹³ Zum damaligen Zeitpunkt befand sich das Gemälde nach Aussage von Oliver Millar im Arbeitsraum der Königin in Kew. Vgl. O. Millar 1967, S. 10.

⁵⁹⁴ Wesentliche Informationen zu dem Gemälde sind G. F. Koch 1967, S. 82f., entnommen.

die präsentierten Bilder als ideale Gildenausstellung zu deuten sind⁵⁹⁵.

Im Jahre 1927 wurde das Gemälde in der „Royal Academy“ ausgestellt⁵⁹⁶, mit dem im Katalog vermerkten Hinweis auf das Thema einer Antwerpener Gemäldegalerie. Dazu gehören die vier um einen Tisch gruppierten Mitglieder der St. Lukasgilde, der links im Bild stehende Jan van Baveghem sowie der junge Mann im Zentrum, der vor einem Gemälde kniet, um es intensiv betrachten zu können. In der Nähe der offenen Tür rechts lässt sich eine Frau ausmachen, die ein Kind auf dem Arm trägt. Mit diesem Gemälde, so vermutete Speth-Holterhoff⁵⁹⁷, suchten die Antwerpener Künstler ihre Interessen bei der Gründung einer Akademie gegenüber dem Anwalt Jan van Baveghem durchzusetzen. Die erst 1683 eingefügten Bilder an den Wänden wurden von den jeweiligen Künstlern gemalt, darunter Quellin, Neeffs und de Heem.

Die engen Beziehungen zwischen Zoffany und dem englischen Königshaus lassen vermuten, dass dem Künstler dieses Gemälde bekannt war, als er die Vorbereitungen zu seiner Reise nach Italien traf. Ob ihm weitere frühere Beispiele an Galeriebildern vertraut waren, kann angesichts mangelnder Quellengrundlage nur vermutet werden. So wäre es denkbar, dass er Giovanni Paolo Panninis „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ kurz nach deren Fertigstellung in Rom zu Gesicht bekommen hat. Allerdings stellte die räumliche Disposition der Tribuna Zoffany vor die Aufgabe, eine eigenständige Bildlösung zu suchen, die aus keinen der zuvor genannten Werke der Gattung hätte abgeleitet werden können. Die inspirierende Wirkung solcher Gemälde darf zwar vermutet werden, doch legte Zoffany die Wurzeln zur Bewältigung des Themas in seinen Bildschöpfungen der 60er und frühen 70er Jahre, durch die Meisterschaft der präzisen Wiedergabe von Objekten in seinen Konversationsstücken.

4.3.8 Einordnung in die Tradition des Galeriebildes

Zoffanys „Tribuna der Uffizien“ löst sich von den im 18. Jahrhundert bei Watteau und Pannini beobachteten freieren Kompositionsschemata und greift stattdessen eine male-riche Behandlung des Themas auf, welche ihr Vorbild in den Galeriebildern des David Teniers d.J. vermuten lässt. Der klar definierte perspektivische Aufbau und der enger gefasste Bildausschnitt, der im Gegensatz zu Pannini weniger der Architektur Beachtung schenkt, als den an den Wänden befindlichen Gemälden sowie den gleichwertig zu jenen ins Bild gesetzten Personen, lässt sich mit den verschiedenen Ansichten der Galerie des

⁵⁹⁵ Die in diese Richtung zielende Interpretation wurde von G. F. Koch 1967, S. 82f., überzeugend dargelegt.

⁵⁹⁶ Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 181ff.

⁵⁹⁷ Vgl. S. Speth-Holterhoff 1957, S. 181.

Erzherzogs Leopold Wilhelm in Beziehung setzen⁵⁹⁸.

In Zoffanys Werk beobachtet man, dass die im 18. Jahrhundert fortschreitende Systematisierung der Sammlung offenbar noch nicht auf die Uffizien gegriffen hat. Konnte man das Nebeneinander von Gemälden der Renaissance und Statuen der Antike noch als Ausdruck eines Wettstreits auffassen⁵⁹⁹, so waren die Bilder verschiedener Schulen in einem Raum vereint⁶⁰⁰. Zoffany hatte mit seinem Gemälde letztmalig eine Ansicht der Tribuna geschaffen, bevor auch dort um 1780 strukturelle Veränderungen griffen. Zunächst wurde die toskanische Schule abgesondert, während flämische und italienische Meister oft noch nebeneinander hingen⁶⁰¹. In ähnlich radikaler Konsequenz wie im Wiener Belvedere, wo unter Christian von Mechel die Sammlungen nach Schulen, teilweise nach einzelnen Provinzen geordnet wurden und dann eine chronologische Unterteilung stattfand, verfuhr man in Florenz nicht. Da jedoch in beiden Städten die Habsburger an der Macht waren, entwickelte sich ein gegenseitiger Austausch von Erfahrungen hinsichtlich der Sammlungsstruktur, was schließlich ab 1773 dazu führte, dass der Direktor der Uffizien, Giuseppe Querci, die Systematisierung in seinem Haus durch die chronologische Ordnung der Gemälde in Angriff nahm⁶⁰².

Johann Zoffany arbeitete demzufolge zu einem Zeitpunkt an seinem Auftrag für das englische Regentenpaar, da in den Uffizien groß angelegte Umstrukturierungen im Gange waren⁶⁰³. Dies ist insofern von Bedeutung, als der Künstler keine reale Situation der Tribuna darstellte, sondern wie erwähnt Werke aus anderen Sälen der Uffizien und des Palazzo Pitti bewegen ließ. Man könnte mutmaßen, dass durch die Arbeiten die ursprüngliche

⁵⁹⁸ Vgl. Kat. Ausst. *La peinture dans la peinture* 1987, S. 176f., wo die formale Kongruenz zwischen Teniers und Zoffany erstmals anhand ablesbarer Elemente wie der geometrischen Struktur oder der Präzision der Darstellung benannt wird. Allerdings wird Zoffany ein Hang zur Übertreibung unterstellt, und dies mit leeren Phrasen umhüllt, indem die „Tribuna“ als „*délire froid*“ und „*chaos d’objets*“ bezeichnet wird.

⁵⁹⁹ Wenn etwa Tizians „Venus von Urbino“ in unmittelbarer Nachbarschaft zur Statue der „Venus de’ Medici“ hängt, so war es dem Betrachter möglich, in direktem Vergleich die qualitativen Unterschiede festzustellen. Vgl. *Verzamelen* 1993, S. 232.

⁶⁰⁰ Die Systematisierung wurde notwendig, da vielerorts die Bestände immer weiter anwuchsen. Neben der chronologischen Unterteilung gruppierte man die Gemälde nach Schulen, wofür Dresden das erste Beispiel bot. Auch in Wien erfolgte eine Reorganisierung der Sammlungsbestände. Einen sehr guten Überblick dazu bietet *Verzamelen* 1993, S. 225-244.

⁶⁰¹ Über diese einschneidenden Veränderungen erfährt man aus dem Tagebucheintrag von Lord Palmerston aus dem Jahre 1794. Der Lord hatte die Uffizien bereits 1763 besucht und konnte somit den unmittelbaren Vergleich zwischen der früheren und der späteren Situation anstellen: „We found the Gallery much altered the new director having changed ye Situation of most of the Pictures upon an Idea of arranging them according to the Schools.“ *MS at Broadlands*, zitiert nach O. Millar 1967, S. 34.

⁶⁰² Kaiser Josef hielt sich 1775 in Florenz auf, Großherzog Pietro Leopoldo im Gegenzug 1778 in Wien. Vgl. *Verzamelen* 1993, S. 238f.

⁶⁰³ Besagte Veränderungen schilderte auch Horace Mann in einem Brief an Walpole vom 24. Juli 1781, als er schreibt: „... the 'Tribuna' is perforated, the octagonal table is removed (and not yet replaced), and only a few principal statues and pictures remain in it. All the hidden scaffali [shelves] are taken away.“ Zitiert nach Kat. Ausst. *Norfolk & The Grand Tour* 1985, S. 154.

Positionierung der Gemälde ohnehin nicht mehr gegeben war und es so vielleicht dem Großherzog leichter fiel, auf Zoffanys Wünsche zu reagieren. Dieser Aspekt ist bislang von der Literatur unberücksichtigt geblieben, muss aber an dieser Stelle Erwähnung finden, da sich Zoffanys Vorgehensweise nicht allein aus seiner Bevollmächtigung durch den englischen König erklären lässt, wie bislang stets behauptet. Dem Künstler bot sich die Möglichkeit, die im Zuge der Umstrukturierungen von den Wänden genommenen Gemälde in seinem Sinne zu arrangieren. Horace Mann hat in seinem Brief an Horace Walpole vom 10. Dezember 1779 eindeutig beschrieben, dass Zoffany nach Belieben Werke bewegen durfte: Zoffany als „Her Majesty’s Painter had leave to have any Picture in the Gallery or Palace taken down; for you must have observed that he has transported some from the latter place [Palazo Pitti] into his Tribune“⁶⁰⁴. Die Aussage Manns kann nur als Bestätigung dafür aufgefasst werden, dass Zoffany von seinem Recht gebraucht machte, die Gemälde realiter nach seinen Vorstellungen zu präsentieren. Anders als die flämischen Maler des 17. Jahrhunderts, bei denen die Konzeption der Gemälde an den Wänden rein deren Phantasie entsprochen hatte, zeigt die „Tribuna der Uffizien“ demzufolge ein erstes Beispiel einer realisierten Künstlerhängung. Manns Schilderung lässt sich keinstenfalls anzweifeln, schließlich wohnte er Zoffanys Arbeit über weite Strecken bei und verfasste seine Worte einige Zeit nachdem das Gemälde vollendet worden war. Es wäre also kaum verwegen zu behaupten, die „Tribuna der Uffizien“ besitze dokumentarischen Charakter, und das in zweierlei Hinsicht: Zoffanys Bild bildet nicht nur eine veritable Bestandsaufnahme der räumlichen Gegebenheiten in den 1770er Jahren⁶⁰⁵, sie präsentiert zugleich eine durch den Künstler vorgenommene Hängung, die wie die reale Situation die beabsichtigte Systematisierung nach 1773 noch nicht erkennen lässt. Daraus ließe sich die Erkenntnis ableiten, dass die Arbeiten zur Umstrukturierung während Zoffanys Tätigkeit am Gemälde zwar eingeleitet worden sein dürften, das Prinzip der Hängung nach Schulen aber noch nicht umgesetzt wurde oder durch den Künstler vielleicht überhaupt nicht für seine Darstellung intendiert war und daher unberücksichtigt gelassen wurde. Seiner Vorstellung eines Capriccios der berühmtesten Werke der Mediceischen Sammlung dürfte der alte Zustand eher entsprochen haben.

Begreift man die Präsentation der Gemälde als Ergebnis einer Künstlerhängung, was ein absolutes Novum gegenüber den Galeriebildern der frühen Jahre bedeutet, so dokumentiert die malerische Präzision in Zoffanys Werk hingegen eine Rückbesinnung zu den Ursprüngen des Genres. Frans Francken d.J. und seine Kollegen widmeten ihre künstlerischen

⁶⁰⁴ Zitiert nach O. Millar 1967, S. 16.

⁶⁰⁵ Vgl. O. Millar 1967, S. 12, wo es heißt: „Zoffany’s canvas provides, indeed, the best visual record of the Tribuna at a time when it still played its original part in the arrangements in the Gallery as a whole.“

schen Fähigkeiten in erster Linie einem neuen Selbstverständnis der Malerei und deren Loslösung vom handwerklichen Status. Anfangs bedienten sie sich hierzu allegorischen Darstellungen, später setzten sie sich selbstbewusst an die Seite ihrer aristokratischen Auftraggeber, deren mäzenatisches Engagement und Kunstkennerchaft in den Gemälden zum Ausdruck gebracht werden sollten. Zwei wesentliche Aspekte der Gattung des Galeriebildes sind damit umrissen, die auch in Zoffanys Gemälde anzutreffen sind. Neben der Tatsache, dass die „Tribuna der Uffizien“ ein Auftragswerk und dabei sogar den Wunsch einer der mächtigsten Personen der Welt - des englischen Königs - darstellt, ist die Hommage an die abgebildete Sammlung zu nennen, die eine der bedeutendsten ihrer Zeit bildete. Der Hauptunterschied zu den flämischen Galeriebildern besteht darin, dass die „Tribuna“ nicht vom Besitzer der Sammlung in Auftrag gegeben wurde, sondern von einem ausländischen Herrscher, der sich nicht persönlich von den Reichtümern der Medici überzeugen konnte und sich nicht alleine auf mündlichen Schilderungen beschränken wollte, sondern die wertvollsten Stücke in einer malerischen Ansicht zu bewundern und diese zum Gradmesser für seine eigenen Ambitionen als Kunstsammler zu nutzen suchte.

Ein anderer Unterschied zwischen Zoffanys Werk und den früheren Galeriebildern betrifft die räumliche Disposition des dargestellten Interieurs. Während im gesamten 17. Jahrhundert der kastenartige Bühnenraum dominierte und durch Türöffnungen der Versuch unternommen wurde, den Blick in die Tiefe zu lenken, ein Aspekt, der bei den Werken von Pannini und Robert in den langgestreckten Galeriebauten eine neue Ausprägung erfuhr, stellt die „Tribuna der Uffizien“ die erste und wohl auch einzige Umsetzung eines Zentralraumes dar, dessen Geschlossenheit keine ablenkenden Motive bietet. Der große Vorteil dieser Konzeption ist die Konzentration auf die wesentlichen Inhalte des Bildes, nämlich die Präsentation der Gemälde an den Wänden sowie die Aktion der anwesenden Personen. Beide Komponenten treten in einem ausgewogenen Verhältnis und einer Gleichwertigkeit auf, die nur bei David Teniers d.J. zu finden ist. Während bei Pannini und Robert die Figuren nicht über den Staffagegehalt hinaus kommen, treten bei Watteau die Gemälde in den Hintergrund. In dieser Hinsicht steht Zoffanys Werk den flämischen Bildschöpfungen weitaus näher als den Beispielen des 18. Jahrhunderts.

Die Bezugnahme auf die niederländische Tradition des Galeriebildes wird auch an weiteren Gesichtspunkten erhärtet. Zoffany bringt die Ateliersituation ins Spiel, indem er am vorderen rechten Bildrand die Staffelei und die Malerutensilien platzierte und sein Selbstbildnis ins Gemälde einfügte. Die Arbeit des Künstlers in einem Sammlungskabinett ließ sich in Willem van Haechts „Das Studio des Apelles“ beobachten, später in Beispielen wiederum von David Teniers, nunmehr mit Künstlern der Gegenwart. Typologisch muss Zoffanys „Tribuna“ folglich als Rückgriff auf das flämische Galeriebild gesehen und in die Nähe von Van Haechts „Kabinett des Cornelis van der Geest“ verortet werden. Da-

zu passt auch die Besuchsatmosphäre hochrangiger und gebildeter Personen zum Zwecke der Nobilitierung der dargestellten Sammlung. Hinsichtlich der malerischen Akribie sollte im Übrigen auch das Gemeinschaftswerk „Das Gemäldekabinett mit dem Wappen der St. Lukasgilde“ von Biset und Von Ehrenberg Erwähnung finden, bei dem die Künstler ihre jeweiligen Werke eigenhändig in die Komposition einfügten. Zoffany übertrifft diese Leistungen, indem er es versteht, den Malstil der Künstler nachzuempfinden. Damit erweist sich die „Tribuna“ als ein Werk, welches die Elemente des flämischen Galeriebildes übernimmt, sie mit der malerischen Position des frühen Klassizismus verbindet und zu einem technisch überragenden Meisterstück hebt.

4.3.9 Zoffany in den Jahren 1772-1779

Als die „Tribuna der Uffizien“ im Jahre 1780 in der „Royal Academy“ ausgestellt wurde, hieß es, dass Zoffany etwa dreieinhalb Jahre damit zugebracht habe⁶⁰⁶. Unmittelbar nach Ankunft in Florenz begann der Maler mit seiner Arbeit. Weihnachten 1772 hatte sich Zoffany nach eigenen Aussagen als Frist für die Vollendung gesetzt, doch erfährt man durch Lord Winchilsea, als dieser den Künstler in der Tribuna bei der Arbeit beobachtet hat, dass er kaum vor Sommer 1773 hätte fertig sein können⁶⁰⁷. Man muss indes davon ausgehen, dass ein beträchtlicher Teil des Gemäldes Ende 1772 vollendet gewesen ist, was für eine äußerst intensive Arbeitshaltung Zoffanys in den frühen Jahren seines Aufenthaltes in Italien sprechen würde. Da die Arbeit dem Künstler einiges abverlangte, er immer wieder einzelne Bildelemente abänderte und modifizierte⁶⁰⁸ und er auch körperlich stark beansprucht war⁶⁰⁹, sah sich dieser zu Erholungspausen veranlasst, in denen er allerdings

⁶⁰⁶ In „The London Courant“ vom 4. Mai 1780 liest man, dass „it ... employed Mr. Zoffani almost three years and a half“. Zitiert nach O. Millar 1967, S. 13.

⁶⁰⁷ Vgl. O. Millar 1967, S. 13. In einem Brief an seine Mutter vom 20. Dezember 1772 schreibt der Lord: „Zoffani the Painter is here, I went to see his picture that he is doing, of the Tribune it is I think the Most Charming thing I ever saw, it is the Picture of the Room of the Tribune, & all the statues & Pictures are introduced in it ... he is quite afraid he shall not be able to finish it so soon as he intended, as it is so very laborious a work, he desired me to mention that to you with a view I imagine of its being repeated, it is really such a work as I have no Idea of any body's getting through in a year ...“ Am 2. Januar 1773 wendet sich Winchilsea in einem weiteren Brief an seine Mutter und berichtet erneut von dem Gemälde: „... Zoffani is drawing the Picture of which is really one of the Most laborious undertakings I ever saw. For he not only Copies a great Many Pictures & Statues & the Room & c. which is a great deal to do, but even the Frames & every the most minute thing Possible the small bronzes, the Table &c. to make it be a compleat & exact representation of the Room, & besides that he is obliged to put several of the Pictures in perspective, & to make a distinction between the life & the heads in the Pictures, & what is most difficult of all to make them appear as if they were painted on different Kinds of Canvass as in the Originals. When it is done it will be a very pretty thing, & will give a very good Idea of the Originals ...“

⁶⁰⁸ Die Röntgenaufnahme des Gemäldes spricht klar für diesen Sachverhalt.

⁶⁰⁹ Zoffany erlitt einen körperlichen Zusammenbruch, dessen Spätfolgen in einer partiellen Lähmung bestanden. Möglicherweise resultierte daraus eine Abnahme der künstlerischen Produktion in der letzten Dekade seines Lebens. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 135.

auch weitere Aufträge einschob, so dass sich eine deutliche Überziehung des vereinbarten Ablieferungstermins erklärt.

Während Zoffany durch sein rastloses und umtriebigen Leben die Verärgerung seiner königlichen Gönner im heimischen London offensichtlich in Kauf nahm, bereiteten ihm einige andere Aufgaben in Italien Kontakte zum Großherzog der Toskana, der zum damaligen Zeitpunkt von den Habsburgern gestellt wurde. Zoffany verließ Florenz und hielt sich einige Zeit in Bologna auf, wo er Mitglied der „Accademia Clementina“ wurde. Im Spätsommer 1776 gelangte Zoffany nach Wien auf Einladung der Kaiserin Maria Theresia, für die einige Porträts entstanden, vor allem ein großformatiges Repräsentationsbild (324,8 x 397,8 cm)⁶¹⁰, in dem der Maler den Großherzog Pietro Leopoldo mit seiner Familie in ganzfigurigen Ansichten darstellte (Abb. 70). Wenngleich die hierzu in Angriff genommene Disposition des Gruppenbildnisses ganz den künstlerischen Prinzipien entsprach, mit denen Zoffany in England so überaus erfolgreich arbeitete, so klingt doch in den höfisch gewandeten Figuren mit ihrem repräsentativen Habitus die Reminiszenz an das barocke Herrscherbild nach, von welchem sich Zoffany in seinen „Conversation pieces“ gänzlich verabschiedet hatte. Die Rückkehr zu einem solchen für den Künstler gänzlich untypischen Stil muss durch den ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers erklärt werden, dessen Verknüpfung zum Habsburger Hof in Wien und den dortigen Gepflogenheiten der Fürstendarstellung sich kaum mit der intimen, lockeren Atmosphäre vertragen haben dürfte, in die Zoffany seine Figuren für gewöhnlich einbettete.

Die Begegnung mit Pietro Leopoldo war zweifellos ein Glücksfall für Zoffany und bestimmte den gesamten Aufenthalt in Italien maßgeblich. Der Großherzog ermöglichte es dem englischen Gast, Mitglied an zwei bedeutenden Kunstakademien Mittelitaliens zu werden, in Bologna und Parma. Zudem kam auf sein Intervenieren auch der wertvolle Kontakt nach Wien zustande, wohin Zoffany durch Maria Theresia eingeladen wurde. So erklärt sich auch der Umstand, dass im Wiener Kunsthistorischen Museum heutzutage der größte Bestand an Werken Zoffanys im deutschsprachigen Raum zu finden ist. Allerdings bewirkte dieser kurze Abstecher nach Wien keineswegs nur einen kräftigen künstlerischen Inspirationsschub, sondern sorgte vor allem dafür, dass Zoffanys Selbstbewusstsein bizarre Formen annahm, was ihm die durch Maria Theresia verliehenen Titel „Baron des Heiligen Römischen Reiches“ und „Edler von Zoffany“ ermöglichten⁶¹¹. Der extravagante Lebensstil, von dem einige der englischen Reisenden in Italien zu berichten wussten, bewirkte eine noch größere Verärgerung über den Künstler, der erst im April 1777 nach

⁶¹⁰ Das Gemälde befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien.

⁶¹¹ Ein ins Englische übersetzter Nachdruck der Urkunde, die vom 4. Dezember 1776 datiert, findet sich in V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 301ff.

Florenz zurückkehrte, um den Auftrag der „Tribuna“ zum Abschluss zu bringen⁶¹². Noch bis April 1778 war der Maler an der Vollendung des Gemäldes zugange, wie in der Liste der Gemälde vermerkt ist, die Zoffany in sein Bild eingefügt hat⁶¹³.

Die endgültige Rückkehr nach London ist auf Ende 1779 zu datieren⁶¹⁴. Zuvor schob Zoffany einen kurzen Aufenthalt bei den Borboni in Parma ein, wo er Mitglied der „Accademia di Belle Arti“ wurde und sich erneut der Gattung des Selbstporträts widmete. Der Empfang in London fiel für den Maler nicht mit den erhofften Ehren aus. Dies dürfte ihn angesichts der einst so überaus hohen Gunst, die Zoffany beim englischen Königshaus genoss, umso schwerer getroffen haben. Als Trotzreaktion wäre demnach die extravagante Lebensweise zu verstehen, die Zoffany nun noch stärker als in Italien betonte⁶¹⁵. Damit hatte der Maler endgültig seine Meriten bei George III. und Queen Charlotte verspielt. Die Suche nach anderen Auftraggebern dürfte ihn zu Beginn der 1780er Jahre im Wesentlichen beschäftigt haben. Bedenkt man den Umstand, dass Zoffany die Italienreise aus der Motivation heraus angetreten war, seinem zerrütteten Leben eine neue Richtung zu geben, so vollzog sich nun nach nur wenigen Jahren ein weiterer, vielleicht noch folgenschwererer Wendepunkt in seiner Karriere.

4.3.10 Das Selbstbildnis

Im Gemälde der „Tribuna der Uffizien“ lugt Johann Zoffany hinter Raffaels „Niccolini-Cowper-Madonna“ hervor und blickt leicht versonnen in Richtung auf den außenstehenden Betrachter. Zoffany bekräftigt mit der Verwendung seines Selbstporträts innerhalb des Gemäldes seinen Status als Autor einerseits, seine Position als Gesandter des englischen Monarchen andererseits. Bezeichnenderweise findet er sich nicht an der Staffelei im rechten Bildvordergrund ein, wie man es im bekannten „Maleratelier“ von Vermeer aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum verfolgen kann, wo der Künstler als Rückenfigur auftaucht. Die Werkzeuge des Malers, Pinsel und Stock, liegen prominent platziert unmit-

⁶¹² Vgl. George III & Queen Charlotte 2004, S. 187.

⁶¹³ Die *Gazzetta Toscana*, No. 23, 1778, berichtet von Zoffanys Abreise aus Florenz am 6. Juni, obwohl die Ausgabe der Zeitung im April erschien. Vgl. O. Millar 1967, S. 31, Anmerkung 3. Die erwähnte Liste mit den Gemälden, S. 43, bestätigt die Abreise Zoffanys im April: „Il cave. Zoffany e partito per portare il suo Quadro nell' Aprile 1778.“

⁶¹⁴ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 135.

⁶¹⁵ Wie R. Göke 1994, S. 240f., anmerkte, galt ein aufwendiger Lebensstil bis zu einem gewissen Grad sogar als notwendig, um die kaufkräftige Klientel an sich binden zu können. Allerdings schildert die Autorin auch das außerordentliche Missverhältnis zwischen dem eleganten Auftreten des Künstlers und der Gefahr, sich zu einem „Gentleman“ entwickeln zu können, was - wie Gainsborough in einem Brief an den Komponisten William Jackson aus dem Jahr 1762 befürchtete - zu einem Verlust des „Genius“ führen könnte. Vielleicht würde diese Sicht den Umstand verständlich machen, weshalb man Zoffanys Verhalten in einer derart überzogenen Form heftigst bemängelte.

telbar an der unteren Bildkante der „Tribuna“, womit dem Galeriebild eine prozesshafte Situation einverleibt ist. Es scheint ganz so, als habe Zoffany gerade seine Arbeit unterbrochen, um sich dem Reigen der von ihm dargestellten Connoisseurs zuzugesellen. Der Künstler will nicht als außenstehender Beobachter agieren, sondern sich den bildungsinteressierten Reisenden zuordnen, denen er sozial vollkommen gleichgestellt ist. Durch seine direkte Konfrontation mit dem imaginären Gegenüber gelingt es ihm zugleich, Kontakt zum Betrachter seines Bildes aufzunehmen und ihn als einen involvierten Voyeur in die Handlung einzubinden.

Zoffany ist in seiner Konsequenz, mit der er dem Genre des Selbstbildnisses nachspürt⁶¹⁶, innerhalb der Kunstgeschichte fast nur noch mit Rembrandt zu vergleichen. Das früheste erhaltene Selbstporträt Zoffanys (Abb. 71), welches zu Beginn einer Reihe komplexer Eigencharakterisierungen steht, wurde erst vor rund anderthalb Jahrzehnten 1989 bei einer Versteigerung entdeckt und, nach einer Zuschreibung an Anton Raphael Mengs, anhand der gründlichen Reinigung des Gemäldes durch die Inschrift „1756 I: ZAUFFALY.INV ET PINX“ als ein Werk Zoffanys bestätigt⁶¹⁷. Mit dem Thema des „David mit dem Haupt des Goliath“ (91,4 x 73,7 cm)⁶¹⁸ greift Zoffany auf eine lange Tradition zurück, galt doch die Darstellung des jugendlichen Hirtenjungen als populäres Sujet in Renaissance und Barock. Die in 1. Samuel, XVI, 12-13, geschilderte Historie von Samuel, der auf Geheiß Gottes damit instruiert wurde, einen König für die Israeliten zu benennen und der nach der Unzufriedenheit mit dem ersten Kandidaten Saul den tapferen Hirtenjungen David dazu proklamierte, wurde vorzugsweise von italienischen Künstlern umgesetzt, von Giorgione, Guido Reni und Caravaggio in der Malerei, von Michelangelo und Gianlorenzo Bernini in der Skulptur, um nur die bekanntesten und am häufigsten diskutierten Positionen zu erwähnen⁶¹⁹.

In Zoffanys Gemälde ist ein nachdenklicher junger Mann, der über das abgeschlagene Haupt seines Kontrahenten Goliath sinniert, dominant ins Bildfeld gesetzt. David ist

⁶¹⁶ Zur Gattung des englischen Künstlerselbstbildnisses in einer Einzeluntersuchung siehe die Arbeit R. Gökes von 1994.

⁶¹⁷ Die wichtigsten Erkenntnisse zu diesem und den weiteren Selbstbildnissen finden sich in William L. Pressly, Johan Zoffany as „David the Anointed One“, in: *Apollo*, 141, März 1995, S. 49-55.

⁶¹⁸ Das Gemälde befindet sich in der National Gallery of Victoria in Melbourne.

⁶¹⁹ Zoffany könnte in der Galleria Borghese während seines Aufenthaltes in Rom das Gemälde Caravagios gesehen haben, wo dieser dem Haupt des Goliath seine Gesichtszüge verliehen hatte. Da sich auch die berühmte Statue Berninis dort befunden hat, bei der gleichfalls eine Selbstdarstellung des Künstlers in dem durch die Anspannung des Schleuderns stark zerfalteten Gesicht vermutet wird, lässt sich Presslys These nicht von der Hand weisen, dass Zoffany dort eine wesentliche Inspirationsquelle für seine Interpretation des Themas erhalten hat. Vgl. W. Pressly 1995, S. 53. Im Übrigen sei auf Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl an Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1974, I, S. 140-144, verwiesen, wo verschiedene Gemälde und Skulpturen zur Thematik des „David mit dem Haupt des Goliath“ aufgelistet werden.

als Hirtenjunge präsentiert. Anstelle des ihm sonst zugewiesenen Schwertes legt Zoffany ihm einen Hirtenstab in den Arm. Zugleich wird das Löwenfell, Symbol der Tapferkeit und unbändigen Kraft, durch einen Umhang aus Schafswolle ersetzt, welcher in seiner plastischen Präsenz die obere linke Bildhälfte akzentuiert. Davids Kleidung wird von einer Kappe aus Schafsfell komplettiert, welche an einer Seite des Kopfes herabgleitet und so eine gewisse Nachlässigkeit suggeriert, die dem räsonierenden Ausdruck des Knaben entspricht. Der Ellbogen ruht auf der Wunde Goliaths, dessen Haupt in der rechten unteren Ecke markant ins Bild gesetzt ist. Die angesprochenen Elemente, mit denen die für gewöhnlich herausgehobene Grausamkeit des Sujets heruntergespielt wird, werden von Zoffany durch einige kontrastierende Aspekte ergänzt, etwa das Blut auf der Oberlippe des Giganten und auf der Steinplinthe darunter sowie auf dem geschleuderten Stein, welches in Verbindung mit der toten Blässe Goliaths mit der lebhaften Verfassung Davids differiert. Ein geringer Rest des ausgehauchten Lebens steckt noch im Kopf des Giganten, dessen Auge geöffnet ist und entweder aus dem Gemälde heraus auf den Betrachter blickt oder das Augenmerk auf den tödlichen Stein in der Hand des Triumphators lenkt.

Heroische Nacktheit und die komplexe, gedrehte Haltung der Figur legen eine in Verbindung mit der idealisierenden Schönheit typische Kunstauffassung des Spätbarocks nahe, wengleich sich Zoffany in der Körperdarstellung Davids hinsichtlich einer Abmilderung des muskulösen Erscheinungsbildes durch eine weiche Zartheit an der Natur zu orientieren bemühte. Die Bildkonzeption hat daher an Anton Raphael Mengs als Autor denken lassen, dessen Kombination eines linienbetonten Klassizismus im Stile Raffaels mit einem malerisch lebhaften Naturalismus an Pompeo Batoni geschult war⁶²⁰, womit zwei der wichtigsten Künstler des römischen Settecento um die Jahrhundertmitte als vorbildlich für Zoffany gegolten haben dürften, eine These, die bereits beim Abriss des künstlerischen Werdegangs aufgestellt und von etlichen Forschern geteilt wurde. Die inspirierende Wirkung des Aufenthaltes in Italien könnte zudem dadurch auf fruchtbare Weise komplettiert worden sein, dass Zoffany im Palazzo Farnese die von Annibale Carracci gemalte Decke genauestens studiert und die dort dargestellten „Ignudi“ in ihrer kraftvollen, leicht femininen Körperlichkeit als Anregung aufgenommen haben dürfte.

Bislang wurde das Gemälde des „David mit dem Haupt des Goliath“ unter stilistischen Gesichtspunkten untersucht, die Begründung für eine Abhandlung in einem Kapitel, das sich Zoffanys Selbstbildnissen widmet, jedoch noch nicht präzisiert. Als Anhaltspunkte für die Behauptung, der Künstler habe dem Hirtenknaben seine Physiognomie verliehen, können neben dem jugendlichen Alter Zoffanys von 23 Jahren zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes vor allem die für ein Porträt unabdingbaren naturalistischen

⁶²⁰ Vgl. W. Pressly 1995, S. 52.

Gesichtszüge des David herangezogen werden, der aus dem Bild heraus mit einem halbverschatteten Gesicht auf den Betrachter blickt. Die Augen des melancholisch den Kopf auf den rechten Arm stützenden David wirken eindringlich und in ihrer Intensität äußerst präsent. Ein wichtiges Indiz für Zoffanys Selbstdarstellung im Gemälde besteht in der prominenten Platzierung der Künstlersignatur auf dem Gürtel des Heroen, ein Hinweis auf die Identifikation des Künstlers mit David, dessen Attribute wie Hirtenstab und der tödliche Stein treffend von Pressly als Malstock und -kreide interpretiert wurden⁶²¹. Er ist der jugendliche Held, Triumphator über einen älteren und scheinbar übermächtigen Feind. Man sollte der Vermutung Presslys folgen, Zoffany habe in seinen Lehrjahren in Rom die bislang dominierende ältere Generation von Malern kennen gelernt und sich mit ihr auf kritische Weise auseinander gesetzt⁶²². Vor dem Hintergrund eines sich allmählich anbahnenden Veränderungsprozesses in der römischen Kunstauffassung, nicht zuletzt durch den Zoffany bestens vertrauten Anton Raphael Mengs, könnte man den „David“ durchaus als den bildlich umgesetzten Ausdruck eines nachdenklichen Reflexes auf die Alten Meister sehen und im abgeschlagenen Haupt Goliaths eine zu überwindende Hürde auf dem Weg zu einer eigenständigen, modernen Malerei. Vor dem Hintergrund des rebellischen Jugendalters Zoffanys wäre diese Interpretation als sinnvoll zu erachten⁶²³.

Als frühestes Selbstporträt galt zuvor ein heute im Würzburger Mainfränkischen Museum aufbewahrtes Bild (87 x 60,5 cm)⁶²⁴, welches Mary Webster auf 1759 datierte (Abb. 72). Allerdings entging Webster die präzise Entzifferung der in der oberen rechten Ecke zu lesenden Inschrift, welche nach jüngsten Erkenntnissen lautet: „JOSEPH ZOFANÿ ... NEU/ZU LONDON SE IPSE PINX ... 6 ...“⁶²⁵ Die in die Farboberfläche eingeritzte Inschrift lässt sich schwerlich mit dem Entstehungsdatum des Bildes in Einklang bringen. Dort heißt es, das Gemälde sei in London ausgeführt worden, womit das von Webster angenommene Datum 1759 bereits hinfällig wird. Entweder entstand das Bild in den 1760er Jahren oder 1766, je nachdem ob die „6“ der Inschrift die dritte oder die vierte Ziffer darstellt. Die dargestellte Person bildet zwar zweifellos Zoffany ab, doch erscheint er jünger

⁶²¹ Vgl. W. Pressly 1995, S. 52.

⁶²² Vgl. W. Pressly 1995, S. 52.

⁶²³ Von der ausführlich bei W. Pressly 1995, S. 52f. diskutierten homoerotischen Ausdruckskraft des „David“ bei Zoffany soll an dieser Stelle abgesehen werden, zumal insbesondere dieser Aspekt eine eigene Untersuchung erforderlich machen würde. Auch ist der Hinweis auf die Auslegung der idealisierten Nacktheit des Hirtenjungen als ein Zeichen sexueller Dominanz über den machtvollen Feind eine Fortsetzung der Argumentation einer bereits an anderer Stelle in Bezug auf Zoffanys Selbstbildnisse angeklungenen Darstellung, die der Verfasser angesichts deren rein spekulativen Charakters nicht zu teilen vermag. Vgl. W. Pressly 1987, S. 88-101.

⁶²⁴ Vgl. Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 23.

⁶²⁵ Vgl. W. Pressly 1995, S. 52. Die Entschlüsselung der Inschrift bis zu dem hier aufgeführten fragmentarischen Passus gelang Annette Kurella vom Museum der Stadt Regensburg.

als es eine Datierung in die Londoner Zeit vermuten ließe. Auch schließen stilistische Unstimmigkeiten wie die matte, skizzenhafte Oberflächenbehandlung eine Eigenhändigkeit Zoffanys mit großer Sicherheit aus. So dürfte die Schlussfolgerung zu ziehen sein, dass das Gemälde entweder eine weniger qualitätvolle Kopie eines verlorenen Selbstporträts wiedergibt oder dass es sich um das Bildnis Zoffanys in der Ausführung eines anderen Meisters handelt.

In der Präsentation des Antlitzes bei seinen Selbstporträts bediente sich Zoffany eines bestimmten Haltungsschemas, welches auch in den späteren Werken seinen bevorzugten Habitus in der Darstellung aufzeigt. Um 1775, während des Florentiner Aufenthaltes, entsteht ein in den Uffizien aufbewahrtes Selbstbildnis (81 x 71 cm), bei dem der Künstler die 20 Jahre zuvor im „David“ verwendete Pose des auf einen Arm gestützten Hauptes in einer sehr ähnlichen Weise erneut thematisiert, anstelle des abgeschlagenen Kopfes des Giganten jedoch einen ambitioniert umgesetzten Pudel platziert, welcher sicherlich im Sinne der traditionell diesem Tier zugeordneten Eigenschaften wie Treue und Gefolgsamkeit in einer für den Künstler bewegenden Phase seines Lebens zu deuten ist (Abb. 74). Die Kopfform des Künstlers taucht auch in einem weiteren Selbstporträt aus Cortona auf (72,5 x 58 cm)⁶²⁶, um 1778 datiert (Abb. 73), in dem die sanften Lippen, die ausgeprägten Augenlider und die langen, fließenden Locken wie auch die Pelzverbrämung des Mantels die frühe Darstellung im „David“ ins Gedächtnis rufen⁶²⁷. Solche physiognomischen Analogien dürften die Identifizierung des „David“ als Selbstbildnis Zoffanys stützen, wengleich dort eine idealisierende Note in den schönlinigen Körperkonturen und der femininen Zartheit des Gesichtes betont werden, was dem Kontext des Gemäldes als Historienbild geschuldet sein dürfte.

Während des Aufenthaltes in Florenz im Zuge seines Auftrages der „Tribuna der Uffizien“ entstand für die großartige Sammlung der Selbstporträts am selben Ort, auf Geheiß des Großherzogs der Toskana, Zoffanys vielleicht bedeutendstes Werk dieser Gattung (Abb. 75)⁶²⁸. Die etwa gleichzeitige Datierung mit dem Galeriebild - das Selbstporträt wurde am 30. März 1778 Pietro Leopoldo präsentiert⁶²⁹ - würde eine sehr offenkundige Analogie in der Positionierung der Figur und dem leicht gequälten Lächeln nahe legen. In diesem Selbstbildnis greift Zoffany auf zahlreiche allegorische Bezüge zurück. Zunächst

⁶²⁶ Museo dell' Accademia Etrusca.

⁶²⁷ Dem ist hinzuzufügen, dass fellbesetzte Mäntel ein beliebtes modisches Accessoir der italienischen Herren waren, das von den Engländern übernommen wurde. Zoffany präsentiert damit auch seinen Sinn für vornehme und dem Geschmack der Zeit unterworfenen Kleidung. Diesen Aspekt, exemplifiziert an den Porträts von der Hand Batonis, führt Aileen Ribeiro in einem knappen Überblick aus. Vgl. Kat. Ausst. Pompeo Batoni and his British Patrons 1982, S. 21.

⁶²⁸ Das Gemälde mit den Maßen 87,5 x 77 cm befindet sich nach wie vor im Bestand der Uffizien.

⁶²⁹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 135.

fällt das Arrangement vieler Gegenstände auf, die der Vanitas-Thematik zuzuordnen sind, einem in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts in der Gattung des Stillebens oft anzutreffenden Sujet moralisch-didaktischer Funktion mit dem Ziel, die Endlichkeit allen Daseins ins Bewusstsein zu rücken. In Zoffanys Gemälde hält der Künstler zwei dieser Symbole, Stundenglas und Schädel, in seinen Händen. An der Wand links neben ihm hängt die Darstellung einer „Versuchung des Hl. Antonius“, während auf einem Wandbrett ein Ecorché erscheint, eine gehäutete Figur, welche die Muskelstränge sichtbar macht und von Jean-Antoine Houdon in Vorbereitung zu einer Skulptur des Hl. Johannes des Täufers ausgeführt worden war⁶³⁰. Eines der Bücher neben dem Gehäuteten trägt auf seinem Deckel das bekannte Diktum „Ars longa Vita brevis“ und komplettiert damit die vielfältigen Beispiele eines Appells an den Betrachter, sich das ephemere Leben vor Augen zu halten.

William Pressly hat in seinen beiden wichtigen Publikationen zur Gattung des Selbstbildnisses im Werk Johann Zoffanys die Koexistenz solcher eindringlichen Anspielungen mit der Pose des Künstlers dahingehend gedeutet, dass sich der Dargestellte in der Rolle eines Eremitenheiligen gesehen hatte, dessen bemühtes, kaum von realer Freude erfülltes Lächeln einem melancholischen Geist entspricht, welcher aus seiner Situation des Schmerzes heraus lacht⁶³¹. Die Verkörperung dieses Genius lasse sich im heidnischen Philosophen Demokrit festmachen, dessen inhaltliche Verknüpfung mit dem Eremitenheiligen und Christus als Schmerzensmann eine in der christlichen Kunst rezipierte Traditionslinie aufgreift, die sich kunstgeschichtlich bereits über ein Jahrhundert früher in einem sehr markanten Werk Rembrandts (1606-1669) konkretisieren lässt (Abb. 76), nämlich dessen bedeutendem, um 1663/64 datierten Kölner Selbstporträt (82,5 x 65 cm)⁶³², in dem der Künstler nicht nur ein mit Zoffanys Gemälde vergleichbares freudloses Lächeln präsentiert, sondern sich auch in der Haltung der Figur mit dem geneigten Kopf einer analogen Bildsprache bedient⁶³³. Der wesentliche Unterschied zwischen Rembrandt und

⁶³⁰ Vgl. W. Pressly 1999, S. 12.

⁶³¹ Vgl. W. Pressly 1995, S. 53. R. Göke 1994, S. 217-238, widmet in ihrer Studie zum englischen Künstlerbildnis der Darstellung des melancholischen Malers ein eigenes Kapitel. Dort führt die Autorin aus, dass die melancholische Grundeinstellung typisch für England gewesen ist und sich in der Literatur seit dem 16. Jahrhundert nachweisen lässt, so in Miltons „Il Penseroso“, in der bildenden Kunst jedoch erst im 18. Jahrhundert. Ein frühes Beispiel markiert das Selbstbildnis von Arthur Davis aus dem Jahre 1742, in welchem der Maler sein Haupt in die rechte Hand stützt. Indem Davis sich in der Ausrüstung des Künstlers präsentiert, greift er auf die weitverbreitete Vorstellung zurück, die Melancholie wirke inspirierend auf die „Inventio“. Zudem ließ sich damit auch eine intellektuelle Geisteshaltung aufzeigen.

⁶³² Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

⁶³³ Da kein anderer Künstler das Selbstbildnis in einem vergleichsweise umfangreichen Maßstab einsetzte wie Rembrandt, bedienten sich zahlreiche englische Maler seiner Werke seit den späten 1730er Jahren. Wie R. Göke 1994, S. 177-189, ausführt, bestand zu jener Zeit allgemein ein gewachsenes Interesse am niederländischen Meister, was sich in der Vorbildwirkung nicht nur der Kompositionen äußerte, sondern auch in der Reflexion formaler Aspekte wie der Übernahme der Kaltnadeltechnik, wie sie in England

Zoffany besteht im Einsatz der dargestellten Attribute. Wo im Werk des Niederländers der Künstler gegen einen neutralen Hintergrund mit den Mitteln der Helldunkelmalerei kontrastiert ist und das Licht dem alternden, von einem gequälten Ausdruck gekennzeichneten Gesicht eine starke Unmittelbarkeit verleiht, füllt Zoffany sein Gemälde zusätzlich mit einigen Objekten, welche seine Bildaussage durch eine direktere Lesbarkeit erschließen lassen. Neben der Tatsache, dass Zoffany als Künstler den Weg allen irdischen Daseins zu gehen hat, präsentiert er sich zugleich als leidendes Genie in der Linie der Eremitenheiligen, eines Demokrit oder gar des Erlösers selbst. Diese Interpretationsoption sollte vor dem Hintergrund der biographischen Ereignisse des Malers während der Florentiner Jahre gesehen werden, einer ausgesprochen ruhelosen Phase in Zoffanys Œuvre, welche von Selbstzweifeln geprägt war. Wenn der Künstler im Galeriebild der „Tribuna“ sein Selbstbildnis einfügt, so muss seine Intention ähnlich verstanden werden, denn die anwesenden Connoisseurs schenken dem stark verschatteten Zoffany keinerlei Beachtung. Anstatt mit seinen Landsleuten zu diskutieren, blickt der Künstler aus dem Gemälde heraus auf den Betrachter mit einem gleichsam freundlosen Lächeln. Er ist das missverstandene Genie und zugleich der einzige im Reigen der Dilettanti, der die intellektuelle Reflexion über die ausgestellten Kunstwerke auf höherer Ebene zu beherrschen weiß.

Die Gattung des Selbstbildnisses in Verbindung mit anspielungsreichen Elementen wurde von Zoffany während seines Aufenthaltes in Italien noch einmal in eindrücklicher Weise aufgegriffen in einem Gemälde (43 x 39 cm)⁶³⁴, das exakt auf den 13. März 1779 und damit auf den vermutlich 46. Geburtstag des Künstlers datiert ist, demzufolge in der allerletzten Phase der rund siebenjährigen Abwesenheit des Künstlers von England entstanden sein muss (Abb. 77). Zoffany präsentiert sich in einer dem Florentiner Porträt vergleichbaren Pose mit leicht zur Seite geneigtem Haupt, welches dem Betrachter zugewendet wird. Nunmehr ist der Maler in einer Aktion begriffen. Er streift sich die braune Kutte des Franziskanerordens über, hält jedoch in dem Moment inne, wo das Gewand bereits über den Kopf, aber noch nicht über die Schenkel gezogen ist. Pressly hat dieses Augenblickliche der Darstellung trefflich als „zögerlich“ bezeichnet⁶³⁵. Wiederum ergänzen allegorisch zu interpretierende Objekte die Bildaussage. Auf der Wand hinter Zoffany wird ein Rosenkranz mit zwei Präservativen und einem Druck von Tizians „Venus von Urbino“ kontrastiert⁶³⁶, während auf einem Wandbord darüber erneut ein Schädel auftaucht als

bis dato gänzlich unbekannt war, oder von Tonalität und Impasto Rembrandts. Zoffanys Kopfwendung könnte folglich als Ausdruck einer generellen Mode des Rembrandtschen Œuvres in England interpretiert werden.

⁶³⁴ Das Gemälde gehört zum Bestand der Galleria Nazionale in Parma.

⁶³⁵ Vgl. W. Pressly 1995, S. 54.

⁶³⁶ Pressly entdeckte in der Form des Rosenkranzes Analogien zum weiblichen Geschlecht und in der durch die Aufhängung gebildeten Lasche beim Tizian-Druck Parallelen zum Kontur der Kondome. Vgl.

Sinnbild der Vergänglichkeit und als „Memento Mori“, welcher einen zu frommen Gedanken zurückbringen soll angesichts der unmittelbaren Koexistenz sündiger Absichten durch Wein und Wollust. Wohl aus diesem Grund hält Zoffany inne, während er die Kutte überstreift. Seine Position zwischen strengster Religiosität und umtriebigen Lebenswandel scheint in einer Balance zu verharren. Das Selbstporträt offenbart damit nicht allein eine hervorragende Kenntnis des Malers vom Christentum. Es zeigt dem Betrachter gleichfalls die tiefe innere Zerrüttetheit voller kreativer Spannungen, die sicherlich aus negativen Erlebnissen in Zoffanys Privatleben resultieren, vor allem dem Tod seines Sohnes zu Beginn des kontinentalen Aufenthaltes⁶³⁷.

Die persönliche Selbstreflexion des Künstlers begleitet sein gesamtes Œuvre, wie der kursorisch gehaltene Überblick seiner Beschäftigung mit dieser Gattung gezeigt hat. Beginnend mit seiner Verkörperung als „David“ im Jahre 1756, positioniert sich Zoffany stets als melancholischer, der Empfindsamkeit nachsinnender Geist. Dabei verleiht er sich selbst jeweils eine fest zugeordnete Rolle, sei es als anbetender Hirte, als jugendlicher Triumphator, als Eremitenheiliger in der Tradition des Demokrit oder als zögerlicher Franziskanermönch. Zoffany ist zudem einer der wenigen Künstler, die sich außer in Einzeldarstellungen mehrfach in Gruppenzusammenhängen eingefügt haben, jeweils in einer vergleichbaren inneren Bewegtheit, die ihm im Kontext der in der Regel von lockerer Gestimmtheit erfüllten Konversationsstücke eine exponierte Position verleiht. Besonders auffällig war dies in den beiden Hauptwerken der „Academicians in the Life Class of the Royal Academy“ sowie der „Tribuna der Uffizien“. In beiden Fällen konfrontiert Zoffany den außenstehenden Betrachter mit der unmittelbaren Fokussierung seines Blickes, ohne selbst innerhalb des Bildes die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Stets positioniert sich der Künstler exzentrisch, aber deutlich erkennbar, als wolle er darauf aufmerksam machen, zwar Teil der von ihm präsentierten Gesellschaft zu sein, jedoch diese aus einer entrückten, höher stehenden Perspektive wahrzunehmen⁶³⁸.

Die Rolle Johann Zoffanys in seinen Selbstbildnissen lässt sich mit einigen Gedanken Presslys ausgezeichnet zusammenfassen⁶³⁹. Gleichzeitig kann auf diese Weise der Bogen

W. Pressly 1999, S. 14.

⁶³⁷ Auf der Rückseite dieses Gemäldes befindet sich die Darstellung einer „Heiligen Familie“ im Stile Correggios. Es handelt sich vermutlich um die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.

⁶³⁸ Es ließen sich noch weitere Gemälde heranziehen, etwa das Konversationsstück aus dem Jahre 1769, in dem die Einführung William Fergusons als Erbe von Raith thematisiert wird (106 x 131,5 cm, A. B. L. Munro Ferguson of Raith and Novar). Wenngleich sich Zoffany hier inmitten der Gruppe eingefunden hat, so separiert ihn seine melancholische Gemütsverfassung von den übrigen, dem Anlass der Versammlung entsprechend heiter gestimmten Personen. Zoffany präsentiert sich als Bediensteter seines Auftraggebers im Sinne einer Assistenzrolle, in der er am Geschehen partizipiert, ihm jedoch keinerlei Aufmerksamkeit widmet und als geistig entrückt und isoliert erscheint.

⁶³⁹ Vgl. W. Pressly 1995, S. 54.

zurück geschlagen werden zu dem heute als gesichert geltenden ersten Gemälde dieser Gattung, dem „David mit dem Haupt des Goliath“ aus Melbourne. Der junge, 23-jährige Zoffany präsentiert sich hier als jemand, dessen Konfrontation mit einem übermächtigen Kontrahenten einen glücklichen Ausgang genommen hat. David als von Gott auserwählter Hirtenjunge, in der christlichen Auffassung eine Präfiguration des Messias, wurde in der Kunstgeschichte in verschiedenen Beispielen als Möglichkeit rezipiert, den künstlerischen Genius mit diesem triumphierenden Helden gleichzusetzen. Darüber hinaus identifiziert sich Zoffany mit einem nachdenklichen Heroen, dessen melancholische Grundstimmung ihre Koexistenz mit einer inneren Überlegenheit sucht, die ihn zu einer mächtigen Figur werden lässt. Zoffany als ein von Gottes Gnaden begüterter Meister seines Faches greift diese bei seinen Vorläufern Michelangelo, Giorgione, Caravaggio und Bernini in unterschiedlichen künstlerischen Formen entwickelten Elemente einer von religiösen Beweggründen durchdrungenen, allegorisch überhöhten Bildsprache in seinem Sinne auf. Damit sieht sich der Künstler gleichfalls als Auserwählter von besonderer Größe, was sein Œuvre als entscheidende Konstante prägt, und in den Jahren des Florentiner Aufenthalts zu einem absoluten Höhepunkt gipfeln lässt. Zoffanys Ernennung zum Mitglied der „Royal Academy“ durch den englischen Monarchen und seine positive Aufnahme am Habsburger Hof in Florenz und in Wien, verbunden mit seinem Titel des „Barons des Hl. Römischen Reiches“ dürften diesen Umstand sicherlich begünstigt haben.

4.3.11 Die Grand Tour: Englische Italienbegeisterung im Spiegel von Dilettanti und Connoisseurs

Die Bildungsreise englischer Adliger auf den europäischen Kontinent stellt ein bedeutendes soziokulturelles Phänomen dar, welchem in Zoffanys „Tribuna“ eine herausgehobene Stellung zukommt. Wie in der Beschreibung bereits angeklungen, handelt es sich bei sämtlichen auf dem Gemälde zum Gruppenporträt vereinten Personen um britische Landsleute der höheren Gesellschaftsschicht, die im Zuge ihrer jeweiligen Absichten, sei es zur Befriedigung kultureller Neugier, sei es aus beruflichen Gründen oder zur Schulung von Moral und Geschmack, einen mehr oder weniger längeren Aufenthalt in Florenz machten und dabei von Zoffany wiedergegeben wurden. Die sogenannte Grand Tour⁶⁴⁰, das Bestreben zur Vervollkommnung der Bildung eines jungen Adligen mittels einer Reise zu den wichtigsten Stätten kultureller Zeugnisse von Antike und Gegenwart, soll im Folgenden eingehender hinterfragt werden mit dem Ziel, mögliche Beweggründe für Zoffanys

⁶⁴⁰ In Deutschland wird häufig in diesem Zusammenhang von der Kavaliertour gesprochen, was faktisch jedoch dasselbe Phänomen umreisst. Das Kapitel widmet sich indes ausschließlich der englischen Variante der aristokratischen Bildungsreise.

Darstellung dieser Personen im Schatzhaus der Mediceischen Sammlungen zu suchen, womit sich der Maler über die von den Monarchen geäußerten Auftragswünsche so rigoros hinwegsetzte.

Die Grand Tour wurzelt bereits im 17. Jahrhundert zu einer Zeit, da das Reisen in Europa allgemein durch die politischen Verhältnisse infolge des Dreißigjährigen Krieges deutlich erschwert war⁶⁴¹. Infolgedessen suchte man vorzugsweise Italien und Frankreich als Ziele aus, erst später gelangte man auch in die Niederlande und das Deutsche Reich. Dabei waren es ausschließlich Briten⁶⁴², die den beschwerlichen Weg einer kombinierten See- und Landreise nicht scheuten, um die durch verschiedenste Quellen in Form von literarischen Beschreibungen⁶⁴³ und theoretischen Architekturtraktaten berühmten Orte kultureller Blüte eigenständig zu erkunden. Die Tatsache einer überwiegend englischen Reisegesellschaft lässt sich dabei neben der außerordentlichen politischen und wirtschaftlichen Stabilität und damit verbunden eines weit umfassenden Wohlstandes im Königreich vor allem aus dem Umstand erklären, dass das Land solch nachhaltige Phasen kultureller Prosperität nicht vorweisen konnte, wie sie in Frankreich, insbesondere aber in Italien seit Jahrhunderten zu beobachten waren. Einzelne kurze, zweifellos recht intensive Perioden eines Aufkeimens englischer Kulturblüte sind vor allem mit zwei Namen verknüpft, Hans Holbein d.J. im 16. sowie Anthonis van Dyck im 17. Jahrhundert. Durch sie wurde maßgeblich die in England vor allem im späten 17. und im gesamten 18. Jahrhundert dominierende Gattung der Porträtmalerei als wichtigster Beitrag des Landes zur europäischen Kunstgeschichte manifestiert⁶⁴⁴. Auch in der Folgezeit war die englische Kunst stets auf impulsgebende Einflüsse von außen angewiesen, das schwerwiegendste Argument bei der Postulierung einer nationalen Schule durch die „Royal Academy“.

Erlaubte es der finanzielle Status einem Künstler, der höheren Gesellschaftsschicht anzugehören, so unternahm auch er eine längere Kontinentalreise, um sich an den Werken

⁶⁴¹ Einen hervorragenden Überblick zu den Abläufen der Grand Tour, ihren Voraussetzungen und Zielen bietet Edward Chaney, *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London/Portland 1998.

⁶⁴² Wie Haskell darlegen konnte, unterschied sich der Geschmack in England nicht grundlegend von demjenigen in anderen europäischen Staaten. Durch die Bildungsreise festigte sich jedoch stärker eine nationale Vorstellung von dem, was an künstlerischer Produktion geschätzt wurde. Vgl. F. Haskell 1986, S. 162f.

⁶⁴³ Hier ist die Guidenliteratur zu nennen, die - wie es Michael Wiemers trefflich formuliert hat - ein Vorläufer heutiger Touristenführer darstellt und die bedeutendsten Orte aufführt. M. Wiemers 1983, S. 10f. Zu den bedeutendsten Werken dieser Art gehören John Raymonds' „An itinerary contayning a voyage made through Italy in the years 1646 and 1647“ aus dem Jahre 1648 und Richard Lassels' „The Voyage of Italy“ (1670). Für das 18. Jahrhundert wären Joseph Addison, Jonathan Richardson, John George Keysler, Horace Walpole und Thomas Gray zu nennen. Eine Auflistung der wichtigsten Autoren bietet Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 17f.

⁶⁴⁴ Siehe die Dissertation R. Gökes von 1994, die sich speziell dieses Themas annimmt.

der Alten Meister zu schulen. Insbesondere drei Vertreter der klassischen Ausprägung der englischen Malerei sind dabei zu nennen. Richard Wilson (1713-1782)⁶⁴⁵ empfing in Venedig Anregungen von Zuccarelli, während Thomas Gainsborough als Landschaftsmaler den Schönheiten der Natur nachspürte und Joshua Reynolds in Rom seine Qualität als Porträtist etablieren konnte⁶⁴⁶. Neben der klassischen Richtung, die im „Grand Style“ ihre Ausprägung fand, entwickelte sich eine romantische Grundhaltung, die an Salvator Rosa und Sebastiano Ricci orientiert war. In Rom bildete das große Vorbild Nicolas Poussin den Maßstab der Historienmalerei. Bei den Landschaften galten Gaspard Dughet und Claude Lorrain als wegweisend, außerdem Salvator Rosa, dessen Darstellungen bei den Reisenden die Gefahren der Alpenüberquerung in Erinnerung riefen, wohingegen Correggio das Atmosphärische vermittelte. Damit sind in wenigen Worten die wichtigsten Bezugsquellen der englischen Künstler genannt, welche über die Möglichkeit verfügten, die Grand Tour zu unternehmen und damit ihren sozialen Status maßgeblich verändern konnten⁶⁴⁷.

Folglich kam den englischen Reisenden des 18. Jahrhunderts hinsichtlich der Bestrebungen um die Herausbildung einer genuin nationalen Kunstschule eine entscheidende Funktion zu. Ihrem oftmals von Sozialprestige unterlegten Bildungshunger folgten wegweisende Werke der Reiseliteratur, in denen neben dem Verlauf ihrer Fahrt insbesondere die Beschreibung antiker Stätten oder Zeugnissen der kulturellen Hochphasen Italiens in Renaissance und Barock geschildert wurden und in England ein breites Lesepublikum fanden, welches motiviert durch diese Schriften seinerseits den Weg zum europäischen Festland unternahm⁶⁴⁸. Die Reiseliteratur wurde von Generation zu Generation tradiert und ständig erweitert. Dank der Initiative einiger besonders gelehriger „Grand Tourists“ gelangten Architekturtraktate wie die Sebastiano Serlios in Verbindung mit Zeichnungen der berühmten Bauten Andrea Palladios aus dem Veneto nach England und lösten dort

⁶⁴⁵ Neben Joshua Reynolds galt Richard Wilson als wichtigster englischer Künstler, der die Grand Tour nach Italien um 1750 unternahm. Seine an Claude Lorrain geschulten Landschaften fanden später in seiner Heimat großen Anklang, so dass in zahlreichen Aufträgen erstmals die englische Natur in Gemälden festgehalten wurde.

⁶⁴⁶ Vgl. J. Burke 1976, S. 223f. Reynolds entwickelte einen linearen Zeichenstil und übersetzte das Formenvokabular antiker Statuen und der Malerei der Hochrenaissance, insbesondere von Raffael, für seine Porträts, die er mit dem Historienbild zu einer in der britischen Kunst völlig unbekanntem Symbiose verknüpfte. Damit bewirkte Reynolds, dass seinen Gemälden eine gewisse Zeitlosigkeit zu eigen ist.

⁶⁴⁷ Man könnte dabei vom sogenannten „Reynolds-Effekt“ sprechen, denn den Künstlern wurde es nahe gelegt zu reisen. Durch die Zusammenarbeit von Auftraggeber und Künstler konnte die geforderte „Rule of Taste“ eingehalten werden. Vgl. *The Impact of Italy 2000*, S. 2f.

⁶⁴⁸ Durch einen lokal ansässigen Vermittler, den sogenannten „Cicerone“, oftmals ein gescheiterter Künstler, war es den Reisenden möglich, Einblick zu erhalten in die bedeutendsten Privatsammlungen Italiens, deren in Europa lange Zeit unerreichte Stellung dazu ermutigte, in der Heimat ähnliche Bestrebungen zu unternehmen. Besonders in Rom waren solche Privatsammlungen im 18. Jahrhundert sehr zahlreich, man denke etwa an die prachtvoll ausgestatteten Villen der Borghese oder Albani. Vielfach verstreuten sich deren Werke durch Verkäufe in alle Welt.

die im späten 17. Jahrhundert ubiquitär zu beobachtende Welle des „Palladian Style“ beim Landhausbau aus, gepaart mit der Errichtung spezieller Räume zur Aufnahme der während der Grand Tour erworbenen Kunstwerke, was als Beginn der englischen Privatsammlung gesehen werden muss. Die Entwicklung der Kunstsammlung lässt sich ebenfalls als ein wichtiges „Importprodukt“ aus Italien auffassen⁶⁴⁹.

Venedig⁶⁵⁰ bildete in der Regel die erste Station der Reisenden in Italien. Über viele Jahrzehnte hinweg war die Lagunenstadt vor allem deshalb unter den Engländern so beliebt, weil dort der liberale Geist ihrem protestantischen Glauben weitaus stärker entgegenkam, als der regide Katholizismus unter der päpstlichen Vormachtstellung Roms⁶⁵¹. Im 18. Jahrhundert erlebte Venedig eine letzte große Blüte, insbesondere durch die Vedutenmaler, deren topographische Ansichten der Stadt für die Reisenden eine ideale Möglichkeit boten, ihr Andenken an den dortigen Besuch zu wahren. Künstler wie Luca Carlevaris, Francesco Guardi und Antonio Canaletto waren demzufolge von den „Grand Tourists“ sehr geschätzt⁶⁵². Der britische Konsul in Venedig, Joseph Smith, galt als der größte Patron seiner Zeit⁶⁵³. Er verfügte über eine beachtliche Sammlung zeitgenössischer Malerei von Sebastiano Ricci, Canaletto und Zuccarelli, die 1762 durch den englischen König George III. erworben wurde. Zudem vermittelte er zwischen den ankommenden Reisenden und seinen Künstlerfreunden, welchen er lukrative Aufträge sichern konnte. Diese besonders offene Atmosphäre bildete für viele Jahrzehnte den absoluten Höhepunkt einer jeden Grand Tour.

Die Reiselust nahm indes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, begünstigt durch den Vertrag von Paris 1763 und dem Ende des Siebenjährigen Krieges zwischen England und Frankreich, ihre intensivste Ausprägung an. In den großen Zentren Italiens wie Rom, Mailand, Bologna⁶⁵⁴ und Florenz etablierten sich ganze Kolonien ausländischer Be-

⁶⁴⁹ Vgl. A. Clark 1966/67, S. 136ff. Als Vorbild galt die bei Tivoli gelegene Villa des Kaisers Hadrian, welche gleichfalls mit Kunstwerken ersten Ranges ausgestattet war. Vgl. *The Evolution of English Collecting* 2003, S. 7f.

⁶⁵⁰ Zur Kunst Venedigs im 18. Jahrhundert in einem kurzen Überblick siehe H. Keller 1971, S. 50-65.

⁶⁵¹ Für den Engländer von größerem Interesse war die weltliche Macht Roms, nämlich das politische System des Altertums, das als Basis und Vorbild für Großbritannien gesehen wurde. So hebt Philip Ayres, *Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-Century England*, Cambridge 1997, S. 2ff., insbesondere auf den politischen Nutzen ab, der bei der Grand Tour erworben wurde, was für das 17. Jahrhundert stärker zutrifft als für das folgende, in welchem die Absicht kultureller Bildung dominierend wurde. Vgl. auch E. Chaney 1998, S. xii; 314ff., sowie *The Impact of Italy* 2000, S. 6.

⁶⁵² Vgl. *Eighteenth-Century Italy and the Grand Tour* (Norwich Castle Museum, 23.3. - 20.7.1958), Norwich 1958, S. 6. Die Faszination Venedigs als Stadt im Wasser mit dem besonderen Verhältnis von Licht und Farbe regte noch im 19. Jahrhundert William Turner zu eingehenden Studien an.

⁶⁵³ Zu dieser bedeutenden Persönlichkeit, von Wilson als „großer Virtuoso“ bezeichnet und von Horace Walpole ob seiner Bildung gerühmt, vgl. *Kat. Ausst. Eighteenth-Century Italy and the Grand Tour* 1958, S. 6.

⁶⁵⁴ Einen besonderen Reiz entfaltete Bologna durch die von den Engländern sehr geschätzte Malerei

sucher. Die Römer kategorisierten ihre englischen Gäste dabei in drei Klassen⁶⁵⁵. Die erste beinhaltete die Künstler, die zum Zwecke des Studiums oder zur Vervollkommnung ihrer Fähigkeiten die Reise unternahmen. Die zweite Kategorie bestand aus Besuchern ohne jegliche berufliche Intention. Man nannte sie die „Mezzi Cavalieri“, und man beobachtete sie gelegentlich im englischen Kaffeehaus. Die eigentlichen „Cavalieri“ oder „Milordi Inglesi“ bildeten einen erlauchten Zirkel in Gesellschaft von begleitenden Tutoren, Antikenkennern, Händlern und französischen Adligen. Es war die bedeutendste Gruppe, deren Anliegen in Rom oftmals darin bestand, auf Empfehlung von Beratern Kunstwerke der Antike, aber auch der Gegenwart zu erwerben. Da die jungen Aristokraten häufig in Begleitung von Künstlern reisten, entwickelte sich zwischen ihnen nicht nur ein besonderes freundschaftliches Verhältnis, sondern auch eine Beziehung von Mäzen und Protegé, wie sie für England im 18. Jahrhundert so charakteristisch wurde⁶⁵⁶.

An dieser Stelle muss der Verweis auf die zahlreichen Künstler erfolgen, welche in dieser Atmosphäre ein für sie günstiges Klima suchten und mit dem Porträt des Reisenden ein lukratives Geschäft entdeckten⁶⁵⁷. Pompeo Batoni, der aus Lucca stammende Historienmaler⁶⁵⁸, galt dabei in Rom als der gefragteste Porträtist und zugleich als eine wesentliche Inspirationsquelle für die Künstler hinsichtlich der Figurenauffassung. Ein Großteil der englischen Bildungsreisenden ließ sich seit 1740 durch Batoni zum Zwecke der Erinnerung darstellen⁶⁵⁹, in eleganten und natürlichen Posen, wie sie aus den Konver-

der dortigen Schule. G. Kearsley formulierte dies in seinem 'Gentleman's Guide' aus dem Jahre 1787, S. 101: „... next to Rome it boasts the most capital paintings in the world: the Caraccis and their scholars having carried out this art to the summit of perfection.“ Zitiert nach Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 15.

⁶⁵⁵ Dieses „Drei-Klassen-Modell“ wird eingehend diskutiert in Kat. Ausst. Eighteenth-Century Italy and the Grand Tour 1958, S. 4. Thomas Jones, ein Schüler Richard Wilsons, hat diese Eindrücke aus dem Jahre 1778 in seinen Memoiren festgehalten.

⁶⁵⁶ Vgl. Kat. Ausst. Eighteenth-Century Italy and the Grand Tour 1958, S. 4f. Reisten der Mäzen und der mit ihm befreundete Künstler gemeinsam, so entstanden nicht selten Porträts beider Personen. Aus dem Jahre 1724 datiert vermutlich das früheste Bild, welches John Alexander gemalt hat und ihn mit dem 5th. Duke of Hamilton präsentiert. Anhand der Position der Figuren lässt sich der jeweilige Status ablesen. Zu weiteren Doppelporträts dieser Art siehe R. Göke 1994, S. 250ff.

⁶⁵⁷ Den Prototyp des Souvenirbildnisses entwickelte Francesco Trevisani (1656-1746), doch Batoni trieb diese Gattung zweifellos zur Blüte, indem er den durch Agostino Masucci und Andrea Casali geschaffenen lässigen Typus mit größerer Natürlichkeit ausstattete, zumeist im bildfüllenden Dreiviertelporträt auf einem Balkon oder einer Terrasse, mit Aussicht auf die römische Stadtkulisse im Hintergrund. Hierzu ausführlicher C. Schultendorff 1997, S. 73-88.

⁶⁵⁸ Batoni schuf religiöse, allegorische und mythologische Sujets, für die er jedoch nicht annähernd so geschätzt wurde wie für seine Erinnerungsbildnisse von englischen Reisenden. Vgl. Kat. Ausst. Pompeo Batoni and his British Patrons 1982, S. 11f., zu den im frühen Œuvre verwurzelten Historienbildern, sowie S. 7-11, zu den ab 1750 für britische Sammler produzierten Werken, die auf den konservativen Geschmack der Käuferschicht zielten. Hier wird auch die Negativbewertung dieser Gattung anhand der Bemerkungen Winckelmanns und Horace Walpoles verdeutlicht.

⁶⁵⁹ Wie sehr Batoni unter den englischen Reisenden geschätzt war, zeigt ein Brief, den Horace Walpole im Jahre 1771 an Horace Mann sandte: „If Lord Cholmondeley goes to Rome, pray tell him I wish he

sationsstücken bekannt waren, häufig vor dem Hintergrund der vom Verfall gezeichneten antiken Stätten, von denen eine ins Romantische tendierende Atmosphäre ausging, die unter den Engländern sehr geschätzt wurde⁶⁶⁰. Wegen ihrer topographischen Ansichten waren auch Pannini und Piranesi überaus beliebt. Es ist sicherlich davon auszugehen, dass der junge Johann Zoffany während seiner Ausbildungszeit unter Masucci und Mengs in den frühen 50er Jahren in das Umfeld dieser drei großen Künstler gelangte und im intellektuellen Milieu der Stadt Kontakt zum englischen Zirkel aufnahm, was seine Wahl, in London eine Karriere aufzubauen, gewiss beflügelte⁶⁶¹. Zoffany, zum damaligen Zeitpunkt ebenfalls in gewissem Sinne auf der Grand Tour, sollte zwanzig Jahre später seinerseits zum Porträtisten englischer adliger Reisender werden.

Das Porträt der Connoisseurs innerhalb der englischen Malerei ist keineswegs durch Zoffany in seinem Gemälde der „Tribuna“ entwickelt worden. Ein berühmtes früheres Beispiel von Joshua Reynolds aus dem Jahre 1764 (Abb. 78) präsentiert den Architekten James Paine, einen bekannten Kunstkenner seiner Zeit, wie er seinem Sohn zwei Aufrisse erläutert (127 x 101 cm)⁶⁶². Die Kommunikation unter gebildeten Kunstverständigen findet sich auch bei Zoffany verschiedentlich, etwa im Doppelbildnis des Peter Friell und dessen Freund, oder dem Porträt von John, Thomas und William Haverfield aus dem Jahre 1770. Freilich handelt es sich in beiden Fällen um intime Werke, die für den persönlichen Besitz der Auftraggeber bestimmt waren und in einem heimischen Ambiente entstanden. Sie verweisen darauf, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Leidenschaft für Kunst eine Beschäftigung „à-la-mode“ des vornehmen englischen Bürgers darstellte⁶⁶³. Die

would bring me a head of himself by Pompeo Battoni.“ Zitiert nach Kat. Ausst. Pompeo Battoni and his British Patrons 1982, S. 7. Insgesamt lassen sich rund 300 Porträts von zumeist englischen Reisenden fassen, wovon 193 namentlich identifiziert werden können. Häufig waren es Mitreisende, die Battoni den Auftrag erteilten. Später wurden die Gemälde nach England transportiert und verschwanden dort in den Privatsammlungen, so dass sie in der öffentlichen Wahrnehmung kaum verankert waren. Hierin vermutet man auch den raschen Rückgang von Battonis Bekanntheit nach dessen Tod.

⁶⁶⁰ Derlei romantische Elemente waren freilich nicht auf die Stadt alleine beschränkt. Auf Expeditionen entdeckten die englischen Reisenden auch die umgebende Landschaft, etwa Albano, Tivoli und Frascati, des Weiteren die noch jungen Ausgrabungsstätten um Neapel. Die Ansichten dieser Monumente und Landschaftsszenen dominierten die englischen Landhäuser.

⁶⁶¹ Auch Mengs wirkte als Porträtist der englischen Aristokraten in Rom. Seine Figurenauffassung umschreibt eine größere Distanz des Dargestellten und eine formellere Pose gegenüber der lockereren Behandlung bei Battoni. Zum grundlegenden Unterschied zwischen den beiden Kontrahenten äußerte sich C. Schultendorff 1997, S. 77ff., in größerer Ausführlichkeit und erkannte darin völlig zu Recht eine stilistische Differenz zwischen Mengs als strengem Klassizisten und Battoni als spätbarockem Maler.

⁶⁶² Zu dem Gemälde, heute im Ashmolean Museum von Oxford aufbewahrt, siehe R. Göke 1994, S. 254.

⁶⁶³ Es ließen sich weitere Gemälde anführen, etwa John Francis Rigauds „Chambers, Wilton und Reynolds“ von 1782, Nathaniel Dances „Thomas Banks mit James Gandon und Paul Sandby“ oder die „Beaumont Gruppe“ des John Jackson. Allen Bildern ist gemein, dass unter den dargestellten und im Gespräch versammelten Kunstkennern eine soziale Gleichrangigkeit herrscht, die C. Schultendorff 1997, S. 162ff., mit den Werken Battonis kontrastiert, in denen die intellektuell höher gestellten „Dilettanti“ gegenüber den Tutoren in Gestik und Physiognomie herausgehoben erscheinen.

erwähnten Gemälde lassen sich als „humanistische Freundschaftsbilder“ charakterisieren, als Zusammenkunft einer Gruppe von gebildeten Gentlemen, deren intellektuelle Aktivitäten und der Besitz von kulturellen Gütern als einendes Band fungieren, durch welches man die Kontakte aufrecht erhielt. Die Intention solcher Werke geht über den reinen Souvenircharakter weit hinaus. Vielmehr verkörpern sie den Geist einer neuen Gesellschaft, für die Bildung als das wesentliche Kapital galt und die sich in literarischen Zirkeln traf, um ihrer Leidenschaft in Gesprächen nachzugehen. Ein solches soziales Geflecht war ein zeitspezifisches Charakteristikum.

In seinem Gemälde der „Tribuna“ versammelte Johann Zoffany gebildete Kunstkenner, welche sich im Zuge ihrer Grand Tour nicht etwa Venedig oder Rom als würdige Städte für eine längere Verweildauer aussuchten, sondern Florenz, trotz des weitaus geringeren kreativen Impulses, der von der Arnostadt für die Reisenden ausging⁶⁶⁴. Die bedeutendsten Vertreter der englischen Kolonie wurden von Zoffany in sein Bild eingefügt: Thomas Patch, dessen Karikaturen seiner Landsleute neben den zahlreichen Stadtansichten sehr populär wurden, und Horace Mann, als Minister am Florentiner Hof erste Anlaufstelle und Koordinator für die Reisenden, besonders in Bezug auf die Schaffung sozialer Kontakte. Beide Persönlichkeiten, vielleicht die bekanntesten unter den Figuren auf Zoffanys Gemälde, waren eingebunden in das engmaschige Netz der britischen Gesellschaft, deren Skizzierung in der „Tribuna“ eine so tragende Rolle zukommt.

Dabei fällt der Umstand ins Auge, dass Zoffany einige Personen porträtierte, die bereits Kunden des Pompeo Batoni gewesen waren⁶⁶⁵. Diese Tatsache wirft die Überlegung auf, dass die „Grand Tourists“ in einem engen Beziehungsgeflecht untereinander gestanden haben dürften. Während ihrer Italienreise gaben sie die Darstellung ihres Konterfeis bei Batoni in Auftrag, dem gefeierten Bildnismaler Roms, und entdeckten später in ihrer Heimat, dass Zoffany eine vergleichbare formale Auffassung des Porträts etablierte. Man darf daher annehmen, dass der deutschstämmige Maler sowohl in Kontakt zu den englischen Reisenden stand, als auch deren Bildnisse von der Hand Batonis kannte. Auf diese Weise suchte er vielleicht seine Personen für die „Tribuna“ aus.

Die eingangs im Kapitel gestellte Frage, weshalb Zoffany in seiner „Tribuna“ eine Vielzahl englischer Reisender darstellte, obwohl dies nicht Teil des Auftrags gewesen ist, ließe sich durch zwei mögliche Deutungsversuche erklären. Einerseits suchte der Künstler gewiss nach einer Möglichkeit, den Raum seines Gemäldes zu füllen. Bei der Betrachtung des Bil-

⁶⁶⁴ Horace Walpole beschrieb in der Korrespondenz mit dem befreundeten Richard West von 1740 die Festivitäten des Florentiner Karnevals und mutmaßte, dass die liberale Atmosphäre zahlreiche Bekanntschaften ermöglichte. Vgl. Kat. Ausst. *Eighteenth-Century Italy and the Grand Tour* 1958, S. 7f.

⁶⁶⁵ Vgl. Kat. Ausst. *Pompeo Batoni and his British Patrons* 1982, S. 8ff., wo James Bruce, Joseph Leeson und David Garrick als Kunden des Italieners genannt werden.

des stellt man rasch fest, dass kaum eine freie Stelle des reich dekorierten Fußbodens der Tribuna zum Vorschein kommt. In der Literatur wird dies in der Regel damit begründet, dass Zoffany Schwierigkeiten damit hatte, diesen Boden perspektivisch annähernd korrekt wiederzugeben. Neben der angehäuften, stark akkumulierten Platzierung von zahlreichen Objekten der Kleinplastik umging Zoffany dieses Problem damit, dass er den Boden mit Teppichen bedeckte und den großen oktogonalen Tisch im Zentrum gleichfalls mit einem schweren Teppich so verhüllte, dass ein Großteil des Stoffes über den Boden gleitet. Mit der Einfügung der zu mehreren Gruppen zusammengestellten englischen Reisenden gelang es dem Künstler, auch problematische Bereiche im Hintergrund zu füllen und die Wandmalereien unterhalb des umlaufenden Wandbordes zu kaschieren. Auf diese Weise erreichte der Künstler eine überaus dichte Gedrängesituation, die den Schluss zulässt, Zoffany habe vor dem Problem des „Horror vacui“ gestanden. Diesen Eindruck verstärkt auch der Umstand, dass er sich drei nebeneinander liegende Wände aussuchte, die keinen Durchgang aufwiesen und somit eine in die Tiefe führende Bildanlage gänzlich unnötig machten, wie man sie in den Galeriebildern von David Teniers d.J. häufig vorfindet und auch bei Pannini und später bei Hubert Robert durchgängig antrifft. Wenngleich Zoffany im Gemälde „Queen Charlotte with her two eldest sons“ bewiesen hatte, dass er in der Lage war, angrenzende Räume künstlerisch zu meistern, so griff er für die „Tribuna“ zur Darstellung eines vollkommen abgeschlossenen Raumes ohne jegliche tiefenräumliche Ausdehnung, bei dem auf geringer Distanz zwischen Bildvorder- und Bildhintergrund eine dichte Ballung der Elemente zu einer Intensität des Seherlebnisses beiträgt, die in keinem anderen Galeriebild zu beobachten ist. Ein mangelndes Beherrschen der Perspektive als Grund anzuführen, mag zwar durchaus richtig sein, liefert allein jedoch kaum eine Erklärung für Zoffanys Behandlung des vorgegebenen Auftrages. Vielmehr dürfte den Künstler die Vorstellung geleitet haben, die Tribuna als Ort intellektuellen Austausches wiederzugeben. An dieser Stelle wird die Verknüpfung mit dem Phänomen der Grand Tour besonders deutlich, schließlich bewegte sich Zoffany während seines Aufenthaltes in Florenz in den Kreisen der englischen Besucher, die ihm zugleich sicherlich einige Privilegien ermöglichten und deren Kontakte er dahingehend zu würdigen suchte, indem er sie in sein Bild aufnahm. In der illustren Gesellschaft dürfte Zoffany adäquate Akteure gefunden haben, die er im Stile der niederländischen Galeriebilder eines Willem van Haecht oder eines David Teniers d.J. zu einer Besuchssituation arrangierte, welche einerseits den Rang der ausgestellten Kunstwerke nobilitiert, andererseits dem Gemälde eine Gegenwärtigkeit verleiht, die ohne Figuren lediglich den Charakter einer Architekturkopie gehabt hätte.

Nachdem Zoffany mit seinem Gemälde die englische Italienbegeisterung zu einer idealen Darstellung gebracht hatte, ebte das Interesse an der Grand Tour rasch ab. Infolge der Napoleonischen Kriege von 1793 bis 1815 wurde das Reisen zum Kontinent zu ei-

nem gefährlichen Unterfangen. Dieser Umstand sowie die erweiterten Möglichkeiten der Fortbewegung machten nun exotischere Länder als Ziel interessanter, etwa Indien und China, wohin William Chambers aufbrach, oder der afrikanische Kontinent⁶⁶⁶. Zudem waren in ganz England umfangreiche Privatsammlungen mit Meisterwerken niederländischer, französischer und italienischer Kunst zusammengetragen worden, so dass eine Kontinentalreise im klassischen Sinne obsolet wurde. Auch daher ist Zoffanys Galeriebild ein bedeutendes Zeugnis für den Übergang von einer Zeit, in der die Italienreise als oberstes Gebot für den gebildeten Adligen dessen Ausbildung in kulturellen Aspekten ermöglichen sollte und wo man sich an den berühmten Sammlungen orientierte, zu einer neuen Epoche, die dank der Einrichtung der „Royal Academy“ die über Jahrhunderte gewonnenen Erfahrungen zu einer Etablierung der nationalen britischen Malerschule führte. Mit den Öffnungen der ersten Museen in England war es schon bald jedermann möglich, die wichtigsten Beispiele der kontinentalen Kunst vor Ort zu besichtigen. Als nach 1815 die Grand Tour noch einmal in einem größeren Stil aufkeimte, herrschte unter der neuen Form des mittelständischen Reisens der romantische Geist vor, dessen berühmtester Vertreter sicherlich Lord Byron war. Die klassische Italienreise war für jeden erschwinglich geworden und nicht mehr länger ein Privileg der wohlhabenden Schichten. In diesem Sinne stellt Zoffanys „Tribuna der Uffizien“ einen letzten Höhepunkt in der Schilderung des aristokratischen englischen Reisenden dar.

4.3.12 Die Karikatur als englisches Prinzip

Annibale Carracci prägte ein Credo, welches für die Karikatur von großer Bedeutung werden sollte: „A good caricature like every work of art is more true to life than reality itself.“⁶⁶⁷ Das italienische Frühbarock etablierte die Kunstform des kultivierten Witzes, den im Verlaufe des 18. Jahrhunderts die englischen Künstler auf ihren Reisen kennen lernten. Während Pier Leone Ghezzi rund hundert Jahre zuvor mit verzerrten Porträts von gebildeten Kunstkennern in Rom vor allem humorige Reaktionen ausgelöst hatte, entwickelten die britischen Kollegen eine weitaus beißendere Satire, die in unmittelbarer Weise die betreffenden Personen angriff und ihr Verhalten bloßstellte⁶⁶⁸.

William Hogarth (1697-1764) galt als erster Meister der ironischen Satire. Seine demaskierenden Darstellungen der englischen Gesellschaft, die in der ersten Hälfte des 18.

⁶⁶⁶ Zum Niedergang der Grand Tour als profaner Pilgerreise auf den europäischen Kontinent vgl. *The Evolution of English Collecting* 2003, S. 78.

⁶⁶⁷ Zitiert nach C. Schultendorff 1997, S. 166.

⁶⁶⁸ Zu den Vorstufen der Karikatur in der italienischen Kunst wie auch zu ihrem Einfluss auf die britische Malerei siehe C. Schultendorff 1997, S. 166f., in einer knappen Zusammenfassung.

Jahrhunderts eine nationale künstlerische Vormachtstellung auf dem Feld der Karikatur auslösten, finden ihren bedeutendsten Ausdruck im Zyklus „Marriage à-la-Mode“⁶⁶⁹, der zwischen 1742 und 1744 entstand und der in treffender Manier die Unmoral in der Ehe zwischen Mann und Frau aufzeigt, welche nicht aus innerer Zuneigung geschlossen wird. In sechs Gemälden schildert Hogarth die Ehe zwischen dem Sohn eines durch Verschwendung verarmten Grafen und der Tochter eines reichen Kaufmanns. Bereits im ersten Bild des Zyklus (69,9 x 90,8 cm) tritt deutlich der Umstand hervor, dass die Heirat durch nichts anderes motiviert ist als den Ehevertrag, den die Väter des Paares aushandeln und abschließen (Abb. 79). An den Wänden befinden sich Gemälde von solch makabren Themen wie Mord und Totschlag, etwa über der jungen Gräfin und ihrem bereits anwesenden Liebhaber, der später ihren Mann töten wird: „Kain tötet Abel“ und über dem jungen Grafen „Das Martyrium des heiligen Laurentius“.

Das vierte Bild des Zyklus (Abb. 80) präsentiert „Das Lever der Gräfin“ (70,5 x 90,8 cm) als Morgenempfang im Boudoir mit musikalischer Unterhaltung vor dem bekrönten Baldachin des Bettes. Auf der linken Seite beobachtet man die Musiker und die Gäste, in der Mitte den preußischen Gesandten mit Lockenwicklern. Ein dunkelhäutiger Diener serviert warme Schokolade. Rechts sitzt die Gräfin vor ihrem Toilettentisch und lässt sich frisieren. Dabei unterhält sie sich mit ihrem Liebhaber, der sich ungeniert auf dem Sofa ausgestreckt hat. Vor ihnen breiten sich Erwerbungen von einer Auktion aus. Der kleine Mohr, der daneben kniet, zeigt auf das Hirschgeweih einer Statuette des Aktaion und gibt so den Hinweis auf den „gehörnten“ Ehemann. Die Bilder über dem illegitimen Paar zeigen berühmte Beispiele sexueller Ausschweifungen: „Jupiter und Io“ und „Lot und seine Töchter“. Hogarth bildete die bedeutsamste Figur der neuen moralisierenden Tendenz in der bildenden Kunst. In seinen Gemälden und Graphiken greift er auf satirische Weise bürgerliche Wertvorstellungen auf, um sie im Sinne der von ihm proklamierten „Modern Moral Subjects“ humoristisch bloßzustellen. Nie zuvor wurden in der Kunst die Moral- und Nützlichkeitsforderungen der Bourgeoisie so unmittelbar und einprägsam geschildert. Hogarths Bilderfindungen spiegeln in ihrem Verlangen nach einer rational gelenkten Natürlichkeit den Geist der Aufklärung wider, geißeln das dekadente Volk und werfen damit eine Gesellschaftskritik auf, wie sie außerhalb Englands in dieser schonungslosen Prägnanz undenkbar war.

Joshua Reynolds schuf im Jahre 1751 eine heute in der National Gallery of Ireland in Dublin aufbewahrte Parodie (96,5 x 133,5 cm) auf Raffaels berühmte „Schule von Athen“ (um 1509) aus der Stanza della Segnatura im Vatikan (Abb. 81). Während das Fresko der Hochrenaissance auf ernsthafte Weise die wichtigsten Philosophen des antiken Griechen-

⁶⁶⁹ Heute in der National Gallery in London aufbewahrt.

lands in einer Versammlung präsentierte und damit den humanistischen Geist der neuen Epoche aufzeigte, übernimmt Reynolds die kompositorischen Anlagen Raffaels und verlagert die Szene in eine gotische Architektur, welche das Ideal der englischen Kunst markiert. Er verfolgt die Intention, den Bildaufbau des Renaissancegenies in Verbindung mit zeitgenössischen Figuren in überspitzten Physiognomien und Gesten zu einem ausgezeichneten Beispiel seiner Meisterschaft auf dem Felde der Satire umzugestalten. Reynolds hielt sich in jenen Jahren in Rom auf und kam in Kontakt mit anderen reisenden Engländern, deren Verhalten er als negativ empfand und in seinem Gemälde schonungslos aufdeckte. Zu seinen „Opfern“ gehörten etwa Thomas Dawson, 1st. Viscount Cremorne, Ralph Howard, 1st. Viscount Wicklow oder Joseph Leeson, 2nd. Earl of Milltown⁶⁷⁰. Auch irische „Cognoscenti“ lassen sich im Gemälde ausmachen sowie die Künstler Thomas Patch und Joshua Reynolds, letzterer, wie er mit einem Portfolio unter dem Arm am linken Bildrand die Szene betritt⁶⁷¹. In seiner emphatischen Bewunderung für Raffael bediente sich Reynolds dessen Bildanlage und kehrte den Sinngehalt ins Gegenteil zu einer „Schule von Rom“ um, die weniger vom intellektuellen Reflektieren der Antike geprägt war, als vielmehr von einer schleichenden Dekadenz, in der zu allem Überfluss das schlechte Benehmen der „Grand Tourists“ augenscheinlich missfiel. Zwei immer wiederkehrende Typen von Connoisseurs lassen sich dabei festmachen: der vergeistigte Hochgewachsene von schmaler Statue, sowie der gedrungene Kleinwüchsige von grobschlächtiger Natur. Diese physiognomischen Merkmale werden fester Bestandteil der Ikonographie in der Karikatur.

Auch Thomas Patch, der in Zoffanys „Tribuna der Uffizien“ als einziger lebender Künstler neben dem ausführenden Maler eine besondere Stellung einnimmt, fertigte karikierende Darstellungen von Connoisseurs, die sich zumeist bei Versammlungen in Horace Manns „Casa Manetti“ einfanden, dem Dilettanten-Treffpunkt in Florenz, oder in seinem Atelier⁶⁷². Das Gemälde „Eine Versammlung von Dilettanten um die Venus de' Medici“ (Abb. 82), dessen Maße 137,2 x 228,6 cm betragen, wurde in der Forschung als ein unmittelbares Vorbild für die „Tribuna“ gesehen, da in beiden Werken die bekannte antike Statue die voyeuristische Aufmerksamkeit englischer Gentlemen auf sich zieht⁶⁷³. In der imaginären Architektur eines gewaltigen Saals arrangiert Patch die Venus im Zentrum seiner Komposition vor einer im Stile Palladios gehaltenen Rückwand, in die eine

⁶⁷⁰ Eine Identifizierung der Personen ergibt sich aus dem Vergleich zu Porträts, die Pompeo Batoni von ihnen anfertigte. Vgl. Kat. Ausst. Pompeo Batoni and his British Patrons 1982, S. 9.

⁶⁷¹ Vgl. David Mannings, Sir Joshua Reynolds. A complete Catalogue of his Paintings, New Haven/London 2000, I, S. 491f., No. 1962, zur Identifizierung aller auf dem Gemälde dargestellten Personen.

⁶⁷² C. Schultendorff 1997, S. 168.

⁶⁷³ Vgl. den wichtigen Aufsatz von Brinsley Ford, Thomas Patch: a Newly Discovered Painting, in: Apollo, 13, 1963, S. 172-176. Der Autor erwarb das Gemälde im Oktober 1961 in Form eines Paravents, welcher in einer sofortigen Restaurierung wieder in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt wurde.

größere Exedra und begleitende Nischen den Rahmen für die Statuen bieten. Von Balkonen verfolgen einige Besucher die Gesellschaft der vornehmen Gentlemen im Parterre, dessen Boden durch ein gefliestes Schachbrettmuster gekennzeichnet ist. Inspirierend auf Patch könnte zum einen die „Fontana di Trevi“ in Rom gewirkt haben aufgrund ihres Schauwandcharakters, aber auch die 1762 vollendete Statuengalerie in Holkham, welche als Idealvorstellung einer solchen Präsentation galt und dem Künstler durch graphische Ansichten vertraut gewesen sein dürfte⁶⁷⁴.

Insgesamt agieren 22 Personen in diesem Raum. Der Künstler persönlich ist auf eine Leiter gestiegen, um in Augenhöhe zu der aufgesockelten Skulptur mittels zweier Kompassse deren Maße präzise zu erfassen. Anhand graphischer Karikaturen bekannter Kunstkenner gelang es, zwei weitere Personen im Gemälde mit großer Sicherheit zu identifizieren, nämlich Horace Mann, der vor dem in eine Nische gestellten Merkur im Profil zu sehen ist und mit seiner linken Hand auf die Venus weist, sowie Lord Cowper, der als zweite Figur ganz rechts in Diskussionen über den messerwetzenden Skythen begriffen scheint⁶⁷⁵. Die Gebärden der meisten Personen erscheinen in einer übertriebenen Euphorie über ihre Entdeckungen. In diesem Aspekt liegt der karikierende Zug des Bildes.

Brinsley Ford, der Besitzer des Gemäldes, bemühte sich um den Versuch einer Datierung und konnte anhand der Kleidung und Frisurenmode den Entstehungszeitraum in die 1760er Jahre eingrenzen. Als genaueren Anhaltspunkt erkannte er die Parallele zu Zoffanys „Tribuna“, da in beiden Werken die vier bedeutenden antiken Statuen aus den Uffizien dargestellt sind. Neben der „Venus de' Medici“ und dem messerwetzenden Skythen handelt es sich um die Ringergruppe sowie den tanzenden Satyrn, im Gemälde von Patch ergänzt um den „Merkur“, der bei Zoffany fehlt. Indem Patch die berühmten Skulpturen der Tribuna in ein phantastisches Ambiente transferiert, könnte er auf die in Zoffanys Bild ersichtliche Gedrängesituation anspielen, welche die Hierarchie der Statuen untereinander weniger zur Geltung brachte als dies ein weiter offener Raum vermochte, in welchem eine Schauwand ohne Gemälde eine ideale Kulisse ermöglichte. Brinsley Fords Vermutung, Patch habe damit auf die Bestrebungen in Florenz reagiert, die Werke in den Uffizien neu zu arrangieren, erscheint daher keinesfalls abwegig⁶⁷⁶.

Fords Vermutungen würden die Schlussfolgerung nahe legen, Patch habe Zoffanys Gemälde der „Tribuna“ parodiert, so wie im vorigen Beispiel Joshua Reynolds die „Schule

⁶⁷⁴ Zur Architektur im Gemälde von Patch und den möglichen Vorbildern vgl. B. Ford 1963, S. 176.

⁶⁷⁵ Die Identifizierung der drei Personen gelang bei der Restaurierung des Gemäldes. Vgl. B. Ford 1963, S. 173.

⁶⁷⁶ Die seit 1769 vorgenommene Neuorientierung der Mediceischen Sammlungen in den Uffizien mit dem Prinzip eines Arrangements nach Schulen wurde bereits diskutiert. Zu den Überlegungen hinsichtlich des Gemäldes von Patch vgl. B. Ford 1963, S. 176.

von Athen“ Raffaels parodiert hatte. Die Gleichwertigkeit in der Präsentation von Personen und Statuen würde für diese Annahme sprechen, zumal Patch selbst prominent in Zoffanys Werk auftaucht. Als Gegenargument ließe sich anführen, dass man in diesem Fall Zoffany im Kreise der lebhaft debattierenden Connoisseurs erwarten würde, aber sein Konterfei nicht auszumachen ist. Sinnvoller erscheint es daher, das Gemälde von Patch in der Entstehungszeit früher anzusetzen als die „Tribuna“ und ihm den Gehalt einer Parodie abzusprechen. Vielmehr dürfte es sich um eine ironische Anspielung auf die übertriebene Ernsthaftigkeit der englischen Dilettanti handeln, verbunden mit einem Seitenhieb auf die Interessen an der schönen Weiblichkeit der Statue. Patch oblag es nicht, eine moralische Komponente als Intention seines Gemäldes deutlich zu machen, wie es sich William Hogarth offensichtlich zum Ziel gesetzt hatte. Demzufolge sahen wohl auch die Dilettanten ihre nicht eben rühmliche Stellung keineswegs ernst, sondern dürften über sich selbst geschmunzelt haben⁶⁷⁷. Da Patch als homosexuell galt und er im Gemälde in übersteigerter Manier an der Venus hantiert, verleiht er dem Werk auch einen selbstironischen Charakter.

Betrachtet man das Gemälde der „Group of Connoisseurs“ (84,5 x 105 cm), 1771-75 vom englischen Künstler Richard Cosway (1743-1821) angefertigt (Abb. 83) und heute in der Sammlung der Towneley Hall Art Gallery von Burnley beheimatet⁶⁷⁸, so bietet sich dem Kunsthistoriker erneut ein interessantes Beispiel für die Umsetzung des beliebten Schemas des Konversationsstücks als karikierendes Gruppenporträt engagierter diskutierender Kunstkenner, wie es Zoffany in seiner „Tribuna“ exemplarisch vorformulierte. Das Gemälde stellt ein Auftragswerk des Charles Townley dar, jenes berühmten Antikensammlers, für den Zoffany eines seiner bedeutendsten Werke der späten englischen Jahre angefertigt hat. Cosway, ein enger Freund Townleys, orientierte sich mit diesem zeitgleich zur „Tribuna“ entstandenen Gemälde an einer Tradition, wie sie durch William Hogarth mit seiner Serie der „Marriage à-la-Mode“ als beispiellose Dominanz der englischen Sozialkritik begonnen worden war.

Die von Cosway konzipierte Szene spielt in einem schwach beleuchteten Interieur, in dem sich einige Kunstliebhaber zusammengefunden haben, um über die ausgestellten Skulpturen zu reflektieren. Den Künstler interessierte dabei vornehmlich die Aktion seiner Figuren, denen er jeweils unterschiedliche Gesten und Haltungen zuordnete. Der Aspekt, welcher beim Betrachter des Bildes humoristisch anmutet, entwickelt sich aus dem offenkundigen erotischen Voyeurismus, mit dem die anwesenden Herren die antike Marmor-

⁶⁷⁷ Diese Vermutung liegt nahe, da Patch in dem humorvoll titulierten Gemälde „The Golden Asses“ wiederum selbst Teil der unrühmlichen Dilettanten ist, indem er einen Goldesel reitet. Ein Künstler wie Patch hätte es sich sicherlich nicht leisten können, eine derart formulierte Kritik anzubringen, zumal die Stellung der Dilettanten in England äußerst unangefochten war.

⁶⁷⁸ Zum Gemälde vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 84f.

statue in Gestalt einer Venus beobachten. Einige der Connoisseurs treten betont nahe an die Figur heran, wobei ihre interessierten und teilweise staunenden Blicke in ein angeregtes Starren übergehen, so dass eine drastische Überspitztheit ihrer Reaktion gegenüber der bereits in Zoffanys „Tribuna“ festgestellten erfurchtsvollen Fixierung der „Venus de' Medici“ intensiviert erscheint. Beide Gemälde künden beispielhaft vom Geist der Grand Tour⁶⁷⁹, welche nicht allein den Geschmack für die Antike neu geschärft hat, sondern offensichtlich auch in vielen Reisenden amouröse Gedanken freisetzte.

Thomas Rowlandson (1756-1827) fertigte um das Jahr 1800 eine lavierte Federzeichnung (40 x 27 cm)⁶⁸⁰, in der er die steile und spiralförmige Treppe, über welche man in Somerset House zum oberen Stockwerk gelangen konnte, mit Besuchern einer Sommerausstellung der „Royal Academy“ darstellte (Abb. 84). Der Betrachter nimmt an einer von Komik erfüllten Szene teil, bei der die weiblichen Figuren in provozierenden Posen die Treppe herunterkugeln, was von den männlichen Connoisseurs mit Humor und einer gehörigen Portion Voyeurismus beobachtet wird, denn durch die Sturzbewegungen haben sich die Röcke der Damen teilweise gelüftet und geben den Blick auf intimere Bereiche frei. Mit dieser Darstellung karikiert Rowlandson die englische Gesellschaft, die zu den Ausstellungen pilgerte, ohne die nötige Ernsthaftigkeit und Würde zu respektieren, wie sie ein solches Ereignis erfordert.

Neben James Gillray (1757-1815) entwickelte Rowlandson das Genre der Karikatur zu einer eigenständigen Bildgattung, in der das Hauptaugenmerk nicht mehr den verschrobene Dilettanten galt, sondern allgemein den Kennern der Malerei, die vorzugsweise ihrem voyeuristischen Bedürfnis fröhnten. Als Anschauungsobjekt wurde fast immer eine Venus gewählt, und die Darstellungen nahmen in ihrer Drastik solche Ausmaße an, dass die Grenze zur Pornographie vielfach überschritten wurde. Die Connoisseurs erwiesen ihre Kennerschaft gegenüber dem anderen Geschlecht, aber keineswegs in der ernsthaften Auseinandersetzung mit Kunst⁶⁸¹.

⁶⁷⁹ Zu diesem Aspekt vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 85.

⁶⁸⁰ Aufbewahrt in den College Art Collections, University College, London. John Hayes, der wichtigste Forscher von Rowlandsons Werk, datierte das Blatt und eruierte seine Provenienz. Vgl. J. Hayes, Rowlandson. Watercolours and Drawings, London 1972, S. 167. Die dortige Behauptung, die Zeichnung sei im Zweiten Weltkrieg zerstört worden, wurde anlässlich einer Ausstellungsreihe in den USA korrigiert. Vgl. John Hayes, The Art of Thomas Rowlandson (New York, The Frick Collection, 6.2. - 8.4.1990; Pittsburgh, The Frick Art Museum, 21.4. - 3.6.1990; Baltimore Museum of Art, 23.6. - 5.8.1990), Alexandria (Virginia) 1990, S. 172.

⁶⁸¹ Die Künstler wehrten sich indes verstärkt gegen die zunehmende Vermassung des Ausstellungsbetriebs, weshalb die Darstellungen des Great Room der „Royal Academy“ eine bevorzugte Möglichkeit der Karikatur boten. Eine Parallele zu den eselsköpfigen Ikonoklasten auf den Galeriebildern Frans Franckens d.J. drängt sich unweigerlich auf: in beiden Fällen wird die Ignoranz als schlimmster Feind der Kunst gegeißelt, mit dem großen Unterschied jedoch, dass in England die vermeintlichen Kenner angeprangert werden.

Wie kann man die „Tribuna der Uffizien“ dem Aspekt der Karikatur zuordnen? Die Art und Weise, wie Zoffany seine Figuren im Gemälde agieren lässt, in ihrer Ignoranz gegenüber den Bildern an den Wänden, deren zumeist religiöse Sujets nur im Künstler selbst Reaktionen hervorzurufen vermögen, zeigt eine enge Parallele zu Thomas Patch und seiner Schilderung der am Weiberheldentum interessierten Kunstkenner. Im Gegensatz zu dem in Florenz ansässigen Patch, der sich selbst als partizipierendes Mitglied der Connoisseurs im Bild präsentiert, verzichtet Zoffany auf das Element der Selbstironie, was jedoch die humorige Note seiner Kritik an den „diavoli incarnati“ keinesfalls schmälert. Zoffany gehörte während seines Aufenthalts in Florenz zum Kreise der englischen Gentlemen. Hinlänglich wurde sein protziges Auftreten geschildert. Dennoch sollte man sich vor Augen halten, dass der Maler angesichts einer inneren Zerrüttetheit durch sein Gebraue die schmerzlichen Verluste im Privatleben oberflächlich auszugleichen suchte. Aus diesem Grunde distanziert er sich auf dem Gemälde auch von den übrigen Anwesenden, die vorwiegend an den erotischen Reizen der antiken Statuen interessiert sind. So macht er den Betrachter darauf aufmerksam, dass sein intellektueller Status zwar dem eines Dilettanten gleichgestellt ist, dass der Künstler in seiner melancholischen Nachdenklichkeit jedoch als einziger in der „Tribuna“ selbstreflexive Bezüge thematisiert. Er bleibt von der karikierenden Schilderung der Connoisseurs gänzlich ausgenommen und tritt alleine in den Dialog mit Raffaels „Niccolini-Cowper-Madonna“, womöglich, um in der Hinwendung zum Glauben eine Überwindung seiner inneren Unruhe zu suchen. Im Kapitel über Zoffanys Selbstporträts klang diese Überlegung bereits an. Sie vermag vielleicht viel eher das Geflecht der Figuren im Gemälde zu erklären als Schultzendorffs nicht nachvollziehbare Erklärung, der Künstler habe die mangelhafte Patronage des englischen Monarchen kritisieren wollen.

Ein zeitgenössischer, nicht mehr zu identifizierender Autor brachte bei der „Tribuna“ einen konkreten Aspekt ins Spiel. Er betrifft die Figur des Thomas Patch, dessen Nachname im Englischen „Fleck“ bedeutet und folglich ein Wortspiel zuließ, welches Zoffany wohl zu seinem eigenen Vergnügen aufgedeckt hat: „Zoffany, who was a humorist, is said to have paid off a grudge against one whose portrait is in the foreground of the group, namely, Mr. Patch, who, it seems, had obliged the painter, rather unhandsomely, to pay a sum of money on a mere verbal responsibility, for another. Hence he put a black *patch* on the seat of honour, upon one of the sculptured fighting gladiators, and made the figur of Mr. Patch, which had been previously introduced, pointing at this pun upon his name.“⁶⁸² Da der Wahrheitsgehalt dieser Geschichte im Gemälde nicht zu verifizieren ist - der genannte schwarze Fleck auf dem Hinterteil des siegreichen Kämpfers aus der Ringergruppe

⁶⁸² Zitiert nach V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 63.

fehlt - lassen sich zwei Erklärungen anfügen. Wie der Autor in derselben Quelle schreibt, war die Anekdote „transmitted on the authority of Zoffany himself“. Dies könnte bedeuten, dass der Künstler in seiner Überheblichkeit die für sein Publikum zweifellos witzige Anspielung auf Patch nur vorgab oder aber, dass der schwarze Fleck realiter bestanden hat und Zoffany ihn auf Anraten entfernte, als die „Tribuna“ in der „Royal Academy“ ausgestellt wurde. Dem stets kritischen Horace Walpole wäre der Fleck sicherlich aufgefallen, da er ihn aber an keiner Stelle erwähnt, dürfte er bereits 1780 nicht mehr sichtbar gewesen sein. Wie auch immer die Diskussion um den „black patch“ zu bewerten ist, sie beweist zumindest, dass Zoffany sich nicht mit der nüchternen Wiedergabe der Porträts zufrieden gab, sondern dass er eine humoristische Komponente schätzte, was ihn in die Traditionslinie einordnet, die mit Hogarth einsetzt und im Werk des Thomas Patch einen unmittelbaren Bezugspunkt für die „Tribuna“ liefert.

4.3.13 Die Bewertung des Gemäldes und seine Ausstellung in der „Royal Academy“ im Jahre 1780

Mit der „Tribuna der Uffizien“ schuf Johann Zoffany sein unbestrittenes Hauptwerk. Nachdem ihn der Auftrag des Gemäldes über einen längeren Zeitraum in Anspruch nahm, als er selbst dies erwartet hatte, dürfte der Maler stolz nach England zurückgekehrt sein mit dem sicheren Gefühl, das Bild würde dort großen Erfolg ernten. Über Zoffanys selbstbewusste und zu Extravaganz neigende Lebenseinstellung während seines Aufenthaltes in Italien und darüber hinaus ist schon mehrfach gesprochen worden. Mit dem Wissen um das englische Regentenpaar als seinen wichtigsten Mäzenen war sich Zoffany seines Handelns überaus gewiss. Die zu Selbstherrlichkeit neigende Überheblichkeit des Malers zu einer Zeit, da die Mode für sein Konversationsstück rückläufig war, stieß jedoch insbesondere in England keineswegs auf ungeteilte Zustimmung, im Gegenteil: man erachtete Zoffany als großenwahnsinnig und realitätsfern.

George III. und Queen Charlotte waren in keinster Weise angetan von dem Resultat ihres Auftrags, dessen Vergabe über sieben Jahre zurücklag. Angesichts der gewiss beträchtlichen finanziellen Mittel, mit denen sie den deutschstämmigen Künstler ausstatteten, empfanden sie die deutliche terminliche Überziehung als unangemessen und hielten sich entsprechend bei der Entlohnung zurück⁶⁸³. Das Regentenpaar dürfte den an Zoffa-

⁶⁸³ Über die genaue Summe, die Zoffany für den Auftrag erhielt, herrscht Unklarheit. Mrs. Papendiek äußerte sich folgendermaßen dazu: „What in the end Zoffany received, I cannot assert, but I am certain that it was under £ 1000.“ Zitiert nach V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 61. An selber Stelle heißt es, Zoffany habe für das Gemälde 2000 Guineas verlangt, einmal sogar 3000. Als endgültiger Kaufpreis wird die Summe von 600 Guineas ins Spiel gebracht, was sich mit der Äußerung von Mrs. Papendiek decken würde und als wahrscheinlich gelten kann.

ny erteilten Auftrag als Ehre für den Maler verstanden haben, mit der ein an den Hof gebundener Künstler auf adäquate Weise umzugehen hatte. Dabei war es nicht alleine die zeitliche Dauer, welche George III. und Queen Charlotte in höchstem Maße verärgert haben dürften, sondern insbesondere die dominierende Situation der englischen Reisenden auf dem Gemälde, bei denen sich Zoffany nicht eng genug an die vereinbarten Vorgaben hielt⁶⁸⁴. Kritisiert wurde in erster Linie, dass die in drei Gruppen angeordneten Connoisseurs, zumeist Mitglieder der englischen Kolonie in Florenz, zwar dem Künstler, nicht aber dem Monarchenpaar bekannt gewesen waren⁶⁸⁵. Daraus ist die Schlussfolgerung zu ziehen, der Königin habe bei der Auftragsvergabe die Darstellung alleine der Tribuna vorgeschwebt, ganz in der Tradition der frühesten Galeriebilder, wie sie durch Frans Francken d.J. in der flämischen Malerei zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufgebracht worden war. Allerdings ist bei dieser Frage auch zu berücksichtigen, dass die Anwesenheit von Personen in der überwiegenden Zahl der dieser Gattung zuzurechnenden Gemälde eine nicht unerhebliche Konstante markiert, wie sie gerade in den zuvor behandelten Beispielen des 18. Jahrhunderts zu beobachten war. Der Unmut des englischen Regentenpaares könnte sich daher vielleicht weniger gegen das Vorhandensein der Figuren als solche gerichtet haben als vielmehr gegen die jeweiligen Individuen, die als zu gering erachtet wurden, als dass ihr Eingang in ein solches Gemälde gerechtfertigt gewesen wäre.

Der in England für seine scharfzüngigen Kritiken bekannte Horace Walpole⁶⁸⁶ mokierte sich denn auch unmittelbar nach Ankunft des Gemäldes in London über die „strana idea della conversazione“⁶⁸⁷. Queen Charlotte drückte ihre Missachtung dadurch aus, dass sie das Gemälde in keinem ihrer Gemächer aufhängen wollte⁶⁸⁸. Dennoch gelangte die

⁶⁸⁴ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 138. Im November 1779 berichtete Horace Walpole in einem Schreiben an Horace Mann in Florenz von der Verärgerung des Regentenpaares über die zahlreichen Personen im Bild und fügte als Kommentar hinzu: „You and Sir John Dick as Envoy and Consul are very proper, the rest who cares about!“ In seinem Antwortschreiben vom 16. Dezember 1779 meinte Mann, dass er Zoffany oft geraten hätte, nicht so viele Figuren in das Bild einzufügen. Vgl. O. Millar 1967, S. 33 und S. 20.

⁶⁸⁵ Mrs. Papendiek bemängelte gleichfalls die große Anzahl an Personen im Bild: „The moment the question of money was raised, all sorts of objections were made to the work; as to the different persons introduced, that could not interest the King, and might even be unpleasant to His Majesty to look at; that he had deviated from the order given him, simply to copy the Tribuna.“ Zitiert nach V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 60. Die Autorin behauptet, der Künstler habe sich nicht konsequent genug an den Auftrag gehalten, welcher offensichtlich in einem reinen Architekturporträt bestanden hat. Weiterhin bemerkt Mrs. Papendiek auch, Zoffany habe den Aufenthalt in Florenz zu sehr in die Länge gezogen, was dieser mit der Unmöglichkeit des täglichen Arbeitens aufgrund der Besucher erklärte sowie mit der Kälte in der Tribuna. Zudem ist von einem Schwächeanfall Zoffanys die Rede, der die zügige Kontinuität erschwerte.

⁶⁸⁶ Zu Horace Walpole empfiehlt sich die neuere Monographie von Morris R. Brownell. Dort werden insbesondere Walpoles Verdienste als Historiker und Literat gewürdigt sowie die Leidenschaft als Sammler mit dem Schwerpunkt auf Porträtmalerei umrissen. Vgl. M. Brownell 2001, S. 1f.

⁶⁸⁷ Horace Walpole in seinen „Letters“, Vol. XI., S. 48f. Zitiert nach A. Scarpa Sonino 1992, S. 138.

⁶⁸⁸ Farington vermerkt unter dem 15.12.1804, dass „the King spoke of Zoffany’s picture of the Florentine

„Tribuna“ in die Royal Collection, zunächst im Schloß von Kew ab dem 22. Dezember 1788⁶⁸⁹, nach erfolgter Restaurierung und Neuvergoldung des Rahmens im Jahre 1820 in Carlton House, seit 1859 bis zum heutigen Tag in Windsor Castle. Wenngleich George III. von Zoffanys Umsetzung der „Venus von Urbino“ Tizians angetan war, lehnte auch er die „Tribuna“ ab und verweigerte eine Ausstellung in einem seiner Privatgemächer. Erst unter dessen Nachfolger, George IV., wurde das Gemälde wieder hervorgeholt.

Betrachtet man die einschlägige Literatur zum Leben und Wirken des Königs George III., so begegnet man vielfach einer Negativbewertung des Regenten, die sich mit dessen Anfällen geistiger Umnachtung in den letzten Thronjahren erklären. Für den Kunsthistoriker stellt die Krankheit Georges III. insofern einen beachtenswerten Aspekt dar, weil davon auszugehen ist, dass die künstlerische Urteilskraft des Königs davon arg in Mitleidenschaft gezogen worden sein dürfte. Eine Reduzierung der Kritik bezüglich des Gemäldes von Zoffany auf formale Kriterien wie die Eleganz der Komposition und den sicheren Einsatz eines lebendigen und kraftvollen Kolorits, wie sie von den Zeitgenossen angebracht wurde, kommt der „Tribuna“ kaum entgegen. Vielmehr lässt sich die These formulieren, dass die englischen Gelehrten, zu denen man sicherlich auch das Regentenpaar zählen sollte, die eigentliche innovative Komponente des Gemäldes nicht verstanden haben, nämlich die Ablösung vom traditionellen Schema des Galeriebildes als reine Abbildung einer Kunstkammer, um die bemerkenswerte Zusammenkunft der englischen Connoisseurs in Florenz im ausgehenden dritten Viertel des 18. Jahrhunderts in einer narrativen Komposition festzuhalten. Diese durch Zoffany entwickelte Verknüpfung zweier bewährter Bildgattungen, der „gemalten Galerie“ und des Konversationsstückes, lässt sich als „Anglisierung“ des Galeriebildes flämischen Ursprungs bezeichnen.

Die Sommerausstellung der „Royal Academy“ fand im Jahre 1780⁶⁹⁰ erstmals in dem von William Chambers neu errichteten Somerset House statt, wo sie bis 1836 alljährlich abgehalten wurde⁶⁹¹. Zoffany durfte mit seinem Gemälde „Die Tribuna der Uffizien“, ei-

Gallery painted for him, and expressed wonder at Zoffany having done so improper a thing as to introduce the portraits of Sir Horace Man[n], [Thomas] Patch. & others, who were considered as men addicted to improper practises. - He sd. The Queen wd. not suffer the picture to be placed in any of Her apartments.“ The Diary of Joseph Farington 1778-98, VI, S. 2471.

⁶⁸⁹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 138. In Kew hat Mrs. Papendiek das Gemälde gesehen und schrieb, dass die „Tribuna“ „was placed in a room at Kew House, when the Royal Academicians were desired by the King to come down and make their report upon it. They were unanimous in their opinion of its superlative excellence. The beauties of every master were so well preserved in the copy of the pictures, that the ignorant many could almost point out the name of each artist.“ Zitiert nach V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 59.

⁶⁹⁰ Die Eröffnung fand am 1. Mai statt. Reynolds und Gainsborough stellten den größten Teil an Gemälden zur Verfügung, so dass neben Porträts und Landschaftsmalerei Historienbilder reichlich vertreten waren. Vgl. W. Sandby 1970, I, S. 158f.

⁶⁹¹ Anschließend bezog die „Royal Academy“ gemeinsam mit der National Gallery am Trafalgar Square

nes von insgesamt 489 Exponaten, also erstmalig den „Great Room“ bespielen, den eigens zur Ausstellung von Kunstwerken konzipierten und mit Oberlichtern versehenen Raum im Obergeschoss der Akademie. Sein Werk erregte große Aufmerksamkeit und Bewunderung, vor allem wegen der präzisen Reproduktion der bedeutenden Meisterwerke europäischer Malerei im Miniaturformat⁶⁹², aber insbesondere wegen der antiken Skulpturen, die in England weithin bekannt waren und in Zoffanys Gemälde so prominent in Szene gesetzt wurden. Zudem dürften zahlreiche der insgesamt 61381 Ausstellungsbesucher die auf dem Gemälde versammelten Adligen erkannt und angesichts ihrer zuweilen karikierenden Art der Darstellung mit gewissem Humor bedacht haben. Wie David Solkin in seiner ausführlichen Monographie zum Ausstellungswesen der „Royal Academy“ in New Somerset House darlegt, waren die Bedingungen für Zoffanys Bild im Hinblick auf seine Popularität ausgezeichnet. Da es die Wiedergabe des berühmtesten Kunstkabinetts Europas thematisierte, konnten sich die Besucher im „Great Room“ in ganz ähnlicher Weise vor den Gemälden einfinden, wie es die englischen Reisenden auf Zoffanys Galeriebild taten. Der neue Ausstellungsraum wurde zu einer englischen Tribuna⁶⁹³.

Dieser Vergleich beruht auch auf dem Arrangement der Bilder, welches in einer dichten Hängung erfolgte von einem unter Augenhöhe befindlichen Niveau bis zu einer beachtlichen Höhe. Die größeren Formate waren jeweils über den kleineren platziert und durch eine nahezu kontinuierlich verlaufende Leiste unterteilt, im Falle der Tribuna durch ein Wandbord, in Somerset House durch „the Line“⁶⁹⁴. Hängemethoden und Sehgewohnheiten der Besucher unterlagen folglich einer langen Tradition, der sich das Ausstellungspublikum sicherlich bewusst gewesen sein dürfte.

ein neues Quartier. Vgl. *Art on the Line* 2001, S. xi.

⁶⁹² Selbst kritische Autoren wie Waterhouse, welcher der „Tribuna“ die Rolle eines Gemäldes abspricht, da es sich lediglich um bildliche Imitation handele, loben Zoffanys akribische Vorgehensweise bei der vollständigen Erfassung der Exponate. Vgl. E. Waterhouse 1978, S. 231.

⁶⁹³ Der Vergleich zwischen den Besuchern vor Zoffanys Gemälde und den Personen in ihm wurde von einem Kritiker aufgegriffen, der unter dem Pseudonym „Candid“ publizierte: „This picture, which is a minute copy of a part of the great gallery at Florence, at the same time that it is an amazing monument of imitative talents, is a striking instance of laborious industry: wherever the eye fixes, we are struck with the likeness of the thing we look upon; and considering the nature of the subject, it is astonishing how so much effect could be preserved amongst such a crowd of objects, living, marble, and on canvas: - the consequence is, that this accurate picture has the same effect on the spectator which the gallery itself [i.e., the Great Room] has on first entering it; the multitude of excellencies contained in it, dissipate our ideas, and it requires some time to arrange them before we can coolly examine the merit of any individual piece; - but the result is the same in both cases, we assign to every piece its deserved praise, and bestow our tribute of admiration on that friend to the arts whose skill discerned, and whose real provided there admirable relicts for our entertainment.“ *Morning Chronicle and London Advertiser*, May 1780, „Royal Academy Critiques & C“, I, 1769-93, fol. 59. Zitiert nach *Art on the Line* 2001, S. 1.

⁶⁹⁴ Auf diese umlaufende Leiste, ein wesentliches Gliederungselement in der Hängung der Gemälde, wird an späterer Stelle, bei der Behandlung der Ausstellungsbilder Rambergs, verwiesen. Besagte Leiste gab dem Buch von Solkin seinen Titel.

Die Besucher konnten sich auch ein Bild vom Geschmack der Zeit machen, der im Wesentlichen gemäß den Intentionen des Präsidenten der „Royal Academy“, Sir Joshua Reynolds, als „Great Style“ zu bezeichnen ist oder als „Gusto Grande“⁶⁹⁵. Gemeint ist damit eine an der griechisch-römischen Antike orientierte idealisierende Kunstauffassung, welche in der italienischen Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts einen neuen Impuls erhielt und auch im Manierismus und Frühbarock vielfach Verwendung fand. Vergewärtigt man sich vor diesem Hintergrund die in Zoffanys „Tribuna“ ausgewählten Werke, so gelangt man zu der Feststellung, dass diese dem dominierenden Zeitgeschmack unterworfen waren und somit im Publikum auf breite Zustimmung gestoßen sein mussten. Im Gegensatz dazu wirkten die ausschließlich aristokratischen Reisenden im Gemälde bereits wie ein Anachronismus, denn die Sommerausstellung der „Royal Academy“ zog eine breite Masse von Besuchern an, welche Zoffanys Werk wohl zu schätzen wussten.

Im Folgenden sollen einige Bemerkungen zur „Tribuna“ untersucht werden, die Horace Walpole in Aufzeichnungen festhielt und die heute zu den wenigen schriftlichen Quellen gehören, die man über das Gemälde besitzt. Walpole war der bedeutendste „man of taste“ seiner Zeit⁶⁹⁶. Während er mit seiner Novelle „The Castle of Oranto“ aus dem Jahr 1764 und als Erbauer von Strawberry Hills die für England so charakteristische Kunstform des „gothic revival“ in persona manifestierte, bewies er als Verfasser der „Correspondences“ seine Ambitionen eines passionierten und überaus kritischen Beobachters. Mit seinen „Anecdotes of Painting“, zwischen 1762 und 1780 in der „Strawberry Hill Press“ ediert, wurde Walpole zum Vorreiter einer englischen Kunstgeschichte, die sich nicht auf Künstlerviten stützte, sondern werkimmanent vorging. In der Nachfolge von Castigliones „Courtier“ von 1528 und Henry Peachams „Compleat Gentleman“ aus dem Jahre 1622 suchte Walpole die Definition eines gebildeten Aristokraten mithilfe des „perfect understanding“ von Kunst zu fassen, womit er in England breite Zustimmung fand⁶⁹⁷.

Walpoles Kunsturteil genoss hohes Ansehen. Während seiner 1739 unternommenen Grand Tour nach Italien und später als Kustos der umfangreichen Sammlung seines Vaters⁶⁹⁸, des britischen Premierministers Sir Robert Walpole, konnte Horace die Fähigkeit

⁶⁹⁵Es existieren vielerlei Bezeichnungen für Reynolds' propagierten Kunststil. Gelegentlich liest man auch von der „Grand Manner“ oder der „Noble Manner“. Vgl. Art on the Line 2001, S. 5.

⁶⁹⁶ Zu Horace Walpole und seinem Wirken vgl. Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, S. 49-56. Siehe auch das entsprechende Kapitel bei C. Schultzendorff 1997, S. 27-35, vor allem aber die Monographie M. Brownells 2001, S. 1ff.

⁶⁹⁷ Zur Bezugnahme Walpoles auf das italienische Höflichkeitsbuch und der Charakterisierung eines Gentlemans von gutem Geschmack vgl. M. Brownell 2001, S. 2.

⁶⁹⁸ In Houghton House, Norfolk, besaß der Premierminister einen Landsitz, in dem er die zwischen 1717 und 1737 zusammengetragene Gemäldesammlung unterbrachte. In den Jahren 1743 bis 1747 wurde als wissenschaftliches Dokument ein Katalog erarbeitet mit dem Titel „Aedes Walpolianae“. Die Gemälde der Sammlung, welche 1779 an Katherina die Große verkauft wurden, symbolisierten in erster Linie Macht

in der Bewertung von Qualität unmittelbar erlernen. Als sich in London ab 1760 die öffentliche Kunstausstellung zum wichtigsten Gradmesser der nationalen Malerei zu etablieren begann, gehörte Horace Walpole zu deren konsequentesten Besuchern. In handschriftlichen Anmerkungen kommentierte er die Abbildungen der Exponate in den Katalogen, vor allem die Porträtmalerei, der seine größte Leidenschaft galt und bei der er in vielen Fällen die abgebildeten Personen zu identifizieren wusste. Bereits von der Ausstellung der „Royal Academy“ aus dem Jahre 1771 hat sich eine Notiz Walpoles zum Werk Johann Zoffanys überliefert, nämlich zu dessen Bildnissen des englischen Monarchen George III., dessen Darstellung Horace als „very like, but most disagreeable and unmeaning figure“ bezeichnete⁶⁹⁹. Offensichtlich war es die lockere Haltung des Königs, die Walpole missfiel.

Bereits ein Jahr vor der Ausstellung von 1780 konnte sich Horace Walpole ein Urteil über die „Tribuna der Uffizien“ bilden, da in seinen *Correspondences* vermerkt ist, dass er am Morgen des 12. November 1779 Zoffany in dessen Londoner Atelier mit dem Ziel aufsuchte, das Gemälde in Augenschein zu nehmen. „The first thing I looked for was you“, schrieb er an Horace Mann in Florenz, „- and I could not find you.“⁷⁰⁰ Ehe sich Walpole der Bewertung des Gemäldes als solches annahm, hatte er offensichtlich unter den anwesenden Gentlemen ihm bekannte Gesichter zu entdecken versucht. Bis auf diese Anekdote erfährt man keine kritischen Worte zur „Tribuna“.

Zoffanys Galeriebild wurde im Katalog der Ausstellung der „Royal Academy“ im Jahre 1780 auf Seite 6 aufgeführt und als Abbildung Nr. 98 publiziert. Der dort genannte Titel umfasst eine kurze Beschreibung: „A Room in the Gallery in Florence, called the Tribuna, in which the principal part is calculated to shew the different styles of the several masters.“⁷⁰¹ In seinem Exemplar des Katalogs vermerkte Walpole anerkennend, dass es sich um ein „most curious picture with much merit“⁷⁰² handelt. Wie Brownell in seiner Monographie über den Kunstkritiker anmerkt, widmete sich Walpole Zoffanys „Tribuna“ wohl deshalb mit solch intensiver Aufmerksamkeit, da das Gemälde in ihm eine Konfrontation zweier Sichtweisen bewirkt haben könnte, nämlich der Diskrepanz zwischen Walpoles eher

und Ruhm Sir Roberts, weniger seine Kunstkennerchaft, wie sie sein Sohn später in so eindrücklicher Weise demonstrierte. Vgl. M. Brownell 2001, S. 37ff., der dem Premierminister die Eigenschaften eines Connoisseurs deswegen abspricht, da Sir Robert dem Porträt höhere Gunst entgegenbrachte als der Historienmalerei. Im Katalog, dem ersten literarischen Werk Horace Walpoles, kommt dessen Geringschätzung der italienischen Malerei zum Ausdruck, die sogar vor den gefeierten Meistern Raffael und Michelangelo keinen Halt macht und auch den Lieblingsmaler des Vaters, Carlo Maratta, als „one of the destroyers of painting“ geißelt. Vgl. M. Brownell 2001, S. 45-49.

⁶⁹⁹ Anmerkung im Katalog der Ausstellung von 1771, S. 22, zitiert nach M. Brownell 2001, S. 156.

⁷⁰⁰ Horace Walpole *Correspondences* 24.527. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 267.

⁷⁰¹ Katalog der RA 80.68, S. 6. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 267.

⁷⁰² Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 267.

ablehnenden Haltung gegenüber den Alten Meistern, wie sie in der „Tribuna“ die Wände füllen, und der Hochschätzung für die Porträts, die mit den versammelten Connoisseurs eine bedeutende Komponente des Bildes ausmachen⁷⁰³.

Im August 1772, kurze Zeit nachdem Zoffany in Italien eingetroffen war um das Gemälde in Angriff zu nehmen, korrespondierte Horace Mann mit Walpole und schrieb ihm, dass „he [Zoffany] has been sent here [Florence] to make a perspective view of the 'Tribuna' with small figures (portraits) as spectators. This, it seems, is his style, and it is said he is excellent in it.“⁷⁰⁴ Mann bezieht sich offensichtlich auf Zoffanys besondere Fähigkeiten bezüglich des Konversationsstücks und lässt in seinen Äußerungen vermuten, dass der Ruhm des Künstlers in Italien seine Spuren hinterlassen hat, verbreitet von den zahlreichen englischen Reisenden, die ihre Erfahrungen aus der Heimat bei den gesellschaftlichen Soireen im Hause Horace Manns diskutierten und dabei wohl auch auf Zoffanys Verdienste auf dem Felde des informellen Gruppenporträts rekurrieren konnten. In gleicher Weise war auch Horace Walpole informiert, was in seiner Antwort an Mann deutlich wird: „Zoffanii is delightful in his real way, and introduces the furniture of a room with great propriety; but his talent is neither for rooms simply or portraits. He makes wretched pictures when he is serious. His talent is to draw scenes in comedy, and there he beats the Flemish painters in their own way of detail. Butler [Samuel Butler (1612-80)], might as well be employed to describe a solemn funeral, in which there was nothing ridiculous - This [the Tribuna commission], however, is better than his going to draw naked savages and be scalped, with that wild man Banks [Sir Joseph (1744-1829)], who is poaching in every ocean for the fry of little islands that escaped the drag-net of Spain.“⁷⁰⁵ Walpole bezieht sich in seinen Bemerkungen auf die gescheiterte Südsee-Expedition unter Leitung von Captain Cook, während der Zoffany hätte patagonische Pinguine zeichnen sollen, eine qualitativ geringere Aufgabe, als dies der königliche Auftrag in Florenz bedeutete.

Das in seinem Brief an Horace Mann geschilderte Urteil über Zoffanys Kunst resultiert aus Walpoles kontinuierlichen Beobachtungen seiner Werke auf den Ausstellungen der „Society of Artists“ und später der „Royal Academy“. Vor allem die Theaterkonversationen, wie sie David Garrick in unterschiedlichen Rollen zeigen, werden mit Begriffen wie 'good' oder 'excellent' überaus wohlwollend gekennzeichnet, eine Einschätzung, die sich angesichts von „Abel Drugger in Ben Jonson's 'Alchemist'“ zu einer Lobeshymne steigert: „This most excellent picture ... one of the best pictures ever done by this genius.“⁷⁰⁶ In

⁷⁰³ Vgl. M. Brownell 2001, S. 267.

⁷⁰⁴ Horace Walpole Correspondences 23.430; 25. August 1772. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 267.

⁷⁰⁵ Horace Walpole Correspondences 23.435-6; 20. September 1772. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 267.

⁷⁰⁶ Anmerkung im Katalog der Royal Academy Exhibition von 1770, S. 20. Zitiert nach M. Brownell

Bezug auf den von Walpole charakterisierten „real way“ im Malstil Zoffanys herrschte ganz offensichtlich ein breiter Konsens. Ablehnend wertet Walpole dagegen die Meinung Horace Manns bezüglich Zoffanys Fähigkeiten als Porträtist. An früherer Stelle wurde sein Kommentar zum Bildnis des englischen Königs erwähnt, in welchem Walpole von „disagreeable“ und „unmeaning figure“ sprach. Auch die wenigen Historiengemälde, die Zoffany in seiner Londoner Zeit anfertigte, wurden von Walpole negativ bewertet, so die 1775 für die Ausstellung der „Royal Academy“ eingereichte „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, welche als „very poor“⁷⁰⁷ etikettiert wurde. Zugleich meinte er: „He [Zoffany] is the Hogarth of Dutch painting, but, no more than Hogarth, can shine out of his own way. He might have drawn the Holy Family well, if he had seen them, in *statu quo*.“⁷⁰⁸

Weitaus positiver äußert sich Horace Walpole zum Gemälde der „Academicians in the Life Class of the Royal Academy“, wenn er anmerkt, dass „this excellent picture was done by candle light. He made no design for it, but clapped in the artists as they came to him, and yet all the attitudes are easy and natural, most of the likenesses strong. There is a print from it.“⁷⁰⁹ Wenngleich Zoffany in seiner „Tribuna“ in ähnlicher Weise verfuhr, indem er die Porträts der anwesenden Connoisseurs dem Interieur einfügte, so erntete er damit sowohl bei Walpole als auch bei Mann ein spöttisches Missfallen. In einem Brief an seinen in England weilenden Freund vom 28. September 1775 bemerkte Horace Mann: „You will laugh when I tell you that Mr Zoffany is now waiting for me in the next room to put my portrait into the picture which the King sent him hither to make of the ‘*Tribuna*’ of the Gallery. It is a most curious and inobvious undertaking.“⁷¹⁰ Mann konkretisiert seine Kritik in einem weiteren Brief an Walpole vom 23. August 1774: „... [t]he one-eyed German, Zoffany ... has succeeded amazingly in many parts ... but [the Tribuna picture] is too much crowded with (for the most part) uninteresting portraits of English travellers then here.“⁷¹¹ Erstmals wird an dieser Stelle die negative Einschätzung des Gemäldes aufgrund der Connoisseurs formuliert, wie sie später in England auch beim Königspaar als wesentliches Kriterium dafür gesehen wurde, dass Zoffanys Ruhm zu erlischen begann. Es wäre denkbar, dass sich ein allgemeines Missfallen an Manns und Walpoles Urteilen orientierte, deren Kunstgeschmack in jenen Jahren als unanfechtbar erachtet wurde.

2001, S. 268.

⁷⁰⁷ Anmerkung im Katalog der Royal Academy Exhibition von 1775, S. 31. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 268.

⁷⁰⁸ Horace Walpole Correspondences 24.92-93; 17. April 1775. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 274.

⁷⁰⁹ Anmerkung im Katalog der Royal Academy Exhibition von 1772, S. 25. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 269.

⁷¹⁰ Horace Walpole Correspondences 23.519; 28. September 1773. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 269.

⁷¹¹ Horace Walpole Correspondences 24.33-34; 23. August 1774. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 269.

Als Horace Walpole am 12. November 1779 Zoffany in dessen Londoner Atelier besuchte, dokumentierte er seine Erfahrungen mit dem nun fertigen Gemälde in seinen Aufzeichnungen: „I went this morning to Zoffanii’s, to see his picture or portrait of the Tribuna at Florence ... The first thing I looked for, was *you* [Horace Mann] - and I could not find you. At last I said, 'Pray, who is *that* knight of the Bath?' - 'Sir Horace Mann' - 'Impossible!' said I - My dear Sir, how you have left me in the lurch! - You are grown fat, jolly, young - while I am become the skeleton of Methusalem!“⁷¹² Nach dieser einleitenden Passage seines Briefes, in der er sich amüsiert über Horace Mann und dessen Körperfülle äußert, schlägt Walpole ernstere Töne an und kritisiert das Gemälde, wobei er besonders auf Manns Klage über die große Anzahl von Personen abhebt: „The idea [a perspective view of the 'Tribuna', with small figures (portraits) as spectators] I always thought an absurd one. It is rendered more so by being crowded with a flock of travelling boys, and one does not know or care whom. You and Sir John Dick, as Envoy and Consul, are very proper. The grand ducal family [Peter Leopold II (1747-92), Grand Duke of Tuscany 1765-90] would have been so too. Most of the rest are as impertinent as the names of church-wardens stuck up in parishes, whenever a country church is repaired and whitewashed.“⁷¹³

Walpole mokiert sich in seinem bildlichen Vergleich über die Anzahl der Figuren in Zoffanys Gemälde, welche er wenige Jahre zuvor bei den „Academicians in the Life Class of the Royal Academy“ noch bewundert hat. Dem wäre hinzuzufügen, dass über ein Viertel der insgesamt 22 Personen in der „Tribuna“ Walpole bekannt waren. Im Übrigen ist die Bezeichnung 'travelling boys' recht missverständlich, denn lediglich auf Richard Edgecumbe, der in der linken Gruppe über die Schulter des Charles Loraine-Smith blickt, wie dieser von „Cupido und Psyche“ eine Skizze anfertigt, lässt sich der Begriff 'boy' anwenden. Richard war der Sohn von George, 1st Earl of Mount Edgecumbe (1720-95), einer von Walpoles ältesten Freunden. Als Walpole im Jahre 1784 die Grand Tour des Jungen vorbereitete, stellte er ihn Horace Mann vor, wie sich einer weiteren Notiz aus den Correspondences entnehmen lässt⁷¹⁴. Sir Horace Mann, der im Vordergrund rechts steht und das rote Band des „Order of the Bath“ trägt, bekleidete als Gesandter in Florenz eine hohe Funktion und erledigte einige Formalitäten für Zoffany, damit dieser sein Gemälde in Angriff nehmen konnte. Ebenso wie Sir John Dick, Konsul in Livorno von 1754 bis 1776 und Walpole wegen „the zeal he showed about your [Mann’s] ribband“⁷¹⁵ bekannt,

⁷¹² Horace Walpole Correspondences 24.527; 12. November 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 270.

⁷¹³ Horace Walpole Correspondences 24.526-27; 12. November 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 270.

⁷¹⁴ Horace Walpole Correspondences 25.518; 9. August 1784. Vgl. M. Brownell 2001, S. 270.

⁷¹⁵ Horace Walpole Correspondences 23.367; 21. Januar 1772. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 270.

entging Mann dem Urteil über die „Tribuna“.

Eine weitere Person, die in Kontakt mit Walpole stand, war der Protégé Horace Manns, der Künstler Thomas Patch, dessen Landschaftsgemälde und Radierungen er sammelte. Angesichts der in Stichen kopierten Werke Massaccios schrieb Walpole an Mann: „Tell me more of this Patch, and if you have a mind to please me quite, send me a drawing by him of yourself, of your whole person, exactly as you are.“⁷¹⁶ Die im vorangegangenen Kapitel angesprochenen Konversationsstücke von englischen „Grand Tourists“, bei denen sich Patch am humorigen Stil William Hogarths orientierte, rühmte Walpole: „Patch was excellent in caricatura and was in much favour with the young English nobility who visited Florence; many of whom allowed him to represent them and their governors ludicrously.“⁷¹⁷ Obgleich in Zoffanys Gemälde englische Reisende in ganz ähnlicher Weise ihren übersteigerten Voyeurismus vor antiken Aktfiguren demonstrieren, findet dies bei Walpole keinerlei positive Reaktion.

Weitere drei Personen dürften Walpole bekannt gewesen sein. Felton Hervey, im rechten Vordergrund sitzend präsentiert und ins Gespräch mit Horace Mann vertieft, wird vom Kritiker als ein tragischer Held beschrieben, als dieser sich für die Einnahme von Prag 1742 vorbereitet hat: „Felton Hervey’s warhorse, besides having richer comparisons than any of the expedition, had a gold net to keep off the flies - in winter.“⁷¹⁸ Als zweite Person ist George Finch zu nennen, Earl of Winchilsea, der auf die Statue der „Venus de’ Medici“ blickt. Er galt als ein Heros bei Walpole, da er sich freiwillig 1776 zum American War meldete⁷¹⁹. Schließlich entwarf Walpole in einem Brief an William Mason eine eigene Karikatur von James Bruce, der im Januar 1774 in Florenz weilte und sich dabei auf der Durchreise in Richtung Abessinien befand: „Would you believe that the great Abyssinian, Mr Bruce, whom Dr B[urney] made me laugh by seriously calling the *’intrepid traveller’*, has had the intrepidity to write a letter to the Doctor [Charles Burney], which the latter has printed in the book, and in which he intrepidly tells lies ...“⁷²⁰ Als Bruce im Jahre 1780 seine „Travels“ publizierte, urteilte Walpole darüber mit den Worten: „... the most absurd, obscure, and tire-some book I know.“⁷²¹

In seinem Brief an Horace Mann, in welchem Walpole die große Anzahl von Porträts in Zoffanys Gemälde kritisiert, erwähnt er in einem Nachwort eine weitere Person, die er von seinem vernichtenden Urteil ausschließt: „I do allow Earl Cowper a place in the Tribune: an

⁷¹⁶ Horace Walpole Correspondences 23.266-67; 20. Januar 1771. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 270.

⁷¹⁷ Walpole in seinem „Book of Materials“ von 1771, S. 11. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 270ff.

⁷¹⁸ Horace Walpole Correspondences 18.69-70; 8. Oktober 1742. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 272.

⁷¹⁹ Horace Walpole Correspondences 32.308, Anmerkung 17. Vgl. M. Brownell 2001, S. 272.

⁷²⁰ Horace Walpole Correspondences 28.248; 29. Februar 1776. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 272.

⁷²¹ Horace Walpole Correspondences 39.475; 7. Juli 1790. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 272.

English Earl, who has never seen his earldom, and takes root and bears fruit at Florence, and is proud of a pinchbeck principality in a third country, is as great a curiosity as any in the Tuscan collection.“⁷²² Noch wenige Jahre zuvor rügte Walpole den Bekannten des Großherzogs wegen dessen Missachtung der Pflichten und Verantwortlichkeiten als Mitglied des britischen Parlaments, als Cowper im Jahre 1759 nach Florenz emigriert war. An Horace Mann schrieb er: „To tell you the truth, the Earl I conclude is a madman - therefore I wonder he does *not* come home.“⁷²³ Zugleich spottete Walpole über Cowpers bekannte Leidenschaft für Adelstitel, die er in großer Zahl innehatte - vom „Order of St Hubert“, dem „Green Ribbon of the Thistle“, den „Orders of the Bath and the Garter“ bis zum „Prince of the Holy Roman Empire“. Wiederum an Mann gerichtet, bemerkte Walpole: „It would be a sort of poetic justice if he [Cowper] should send his son to England, and the boy should refuse to return to him. I am sorry other climates cannot repair the eccentricities our own climate occasions.“⁷²⁴ In einer Anmerkung fügte er hinzu: „Lord Cowper from the moment he went to travel would not return to England, but settled at Florence, and though entreated in the most earnest manner, would not visit his father before the latter’s death.“⁷²⁵

In ihrer Korrespondenz wird Lord Cowpers Titelhunger von Mann und Walpole gleichermaßen gegeißelt. „Your new Prince of Nassau is perfectly ridiculous - a real peer of England to tumble down to a tinsel titularity! Indeed an English coronet will not be quite so weighty as it was!“⁷²⁶ bemerkt Walpole spöttisch und fügt ergänzend hinzu, dass „Earl Cowper had obtained a titular principality from the Emperor; imagining that he should take place of English Dukes, but finding his mistake and that it would give him no precedence at all here [England], he dropped the title of Prince.“⁷²⁷ Trotz allem Hohns, mit welchem Mann und Walpole Lord Cowper bedachten, geschah es doch auf Manns Initiative, dass Cowper in die „Tribuna“ aufgenommen wurde: „... if he [Zoffany] thought the variety more picturesque.“⁷²⁸ Da Zoffany jenes Gemälde Raffaels hochhält, welches Lord Cowper erst kürzlich erworben hat, könnte dies auf eine Anekdote hinweisen, denn das Gemälde wurde dem englischen König George III. angeboten, der es aber ablehnte,

⁷²² Horace Walpole Correspondences 24.529; 12. November 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 272.

⁷²³ Horace Walpole Correspondences 24.187; 22. März 1776. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 272.

⁷²⁴ Horace Walpole Correspondences 24.242; 20. September 1776. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 272f. Es wäre denkbar, dass die Kritik an Zoffany in ähnlicher Weise seinem exzentrischen Gebaren in Italien galt, wie Walpole dieses bei Cowper in ironischen Worten an Mann belächelte.

⁷²⁵ Horace Walpole Correspondences 24.242, Anmerkung 9; 20. September 1776. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 273.

⁷²⁶ Horace Walpole Correspondences 24.302; 14. Mai 1777. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 273.

⁷²⁷ Horace Walpole Correspondences 24.303, Anmerkung 13. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 273.

⁷²⁸ Horace Walpole Correspondences 24.539; 10. Dezember 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 273.

so dass Lord Cowper der „Order of the Garter“ verwehrt blieb.⁷²⁹

Wie erklärt es sich aber, dass Horace Walpole trotz der Umstände, dass er die Florentiner Galerie bewunderte und zahlreiche der von Zoffany eingefügten Personen gut kannte, zu einer solch negativen Bewertung gelangte, wie sie nach seinem Besuch im Atelier des Künstlers von 1779 angeklungen war? In seinem Brief an Horace Mann bewundert Walpole die minutiöse und exakte Darstellung der Details: „The execution is good, most of the styles of painters happily imitated; the labour and finishing infinite, and no confusion, though such a multiplicity of objects and colours.“⁷³⁰ Im Folgenden deckt er jedoch Fehler in der Ausführung auf: „Titian’s Venus ... the principal object, is the worst finished ... but the greatest fault is in the statues. To distinguish them, he has made them all of a colour, not imitating the different hues of their marbles - and thus they all look alike, like casts in plaster of Paris - however it is a great and curious work - though Zoffanii might have been better employed.“⁷³¹ Es scheint ein Charakteristikum von Walpoles Kritik zu sein, dass er sie innerhalb eines Satzes relativiert. So schließt er den Brief mit einer allgemeinen Aussage zu Zoffanys künstlerischen Fähigkeiten: „His talent is representing natural humour; I look upon him as a Dutch painter polished or civilized.“⁷³²

In seiner von leidenschaftlicher Sprache geprägten Antwort formuliert Horace Mann die Gründe für die ablehnende Bewertung der „Tribuna“ seitens des englischen Königspaars aus seiner Sicht: „Your opinion of his laborious performance in all the parts you mention agrees with that of our best judges here, but they found great fault in the perspective, which they say is all wrong.“⁷³³ Mann greift einige in Italien kursierende Vorurteile über Zoffany auf, etwa zu seiner Nationalität als 'one-eyed German' oder seinen Heiratsgepflogenheiten, wenn er fragt: „So then it is not true that he was hanged for bigamy?“⁷³⁴ Die offenbar puritanische Haltung Manns kommt in diesem Detail ebenso zum Ausdruck wie in seiner Bewertung von Tizians „Venus von Urbino“. Zu diesem Gemälde merkte er an: „I should think the naked Venus which is the principal figure will not please her Majesty so much as it did the young men to whom it was showed.“⁷³⁵

Der Inhalt der Korrespondenz zwischen Walpole und Mann ist in erster Linie von den Porträts dominiert, die sich in Zoffanys Gemälde so zahlreich präsentieren. Seine kritische Haltung zu diesem Aspekt diskutierte Mann bereits in Italien mit dem Künstler, was er

⁷²⁹ Zu diesem Detail vgl. O. Millar 1967, S. 28, Anmerkung 2.

⁷³⁰ Horace Walpole Correspondences 24.527; 12. November 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 273.

⁷³¹ Horace Walpole Correspondences 24.527; 12. November 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 273f.

⁷³² Horace Walpole Correspondences 24.527; 12. November 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 274.

⁷³³ Horace Walpole Correspondences 24.539; 10. Dezember 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 274.

⁷³⁴ Horace Walpole Correspondences 24.539; 10. Dezember 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 274.

⁷³⁵ Horace Walpole Correspondences 24.540; 10. Dezember 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 274.

Walpole mitteilt: „I told him often of the impropriety of sticking so many figures in it, and pointed out to him the Great Duke and Duchess, one or two of their children ... and Lord Cowper. He told me that the King had expressly ordered mine [Horace Mann's portrait] to be there, which I did not believe, but did not object to it, but he made the same merit with all the young travellers then at Florence, some of whom he afterwards rubbed out ... and filled up their places elsewhere.“⁷³⁶ Erneut bezieht sich Mann in seinen Äußerungen auf Gerüchte, nämlich dass Zoffany den Platz für ein Porträt in seiner „Tribuna“ gegen einen Betrag von 20 Guineas offerierte, er dann nach Abreise der „Grand Tourists“ ihre Figur auswischte und an anderer Stelle ersetzte. Seine Schlussfolgerung, „... [t]he impropriety of crowding in so many unknown figures was still greater“⁷³⁷, gründet auf dem Umstand, dass es sich um einen königlichen Auftrag gehandelt hat und sich daraus die Möglichkeit eines lukrativen Geschäfts entwickeln ließ.

Horace Mann schließt mit einer Bemerkung über sein eigenes Bildnis in der „Tribuna“: „As to the question you make me of my own personage, I can only say that everybody thought it like me, but I suppose he took pains to lessen my pot-bally and the clumsiness of my figure, and to make me stand in a posture which I never kept to but then. I remember, for it was several years ago, that I was sadly tired when I was tortured by him to appear before their Majesties in my best shape and looks.“⁷³⁸

Ein Jahr, nachdem die „Tribuna“ in der Ausstellung der „Royal Academy“ präsentiert worden war, revidierte Horace Walpole seine Ansicht über das Gemälde, als er im August 1781 von den Veränderungen erfuhr, die Pietro Leopoldo II., Großherzog der Toskana, in den Uffizien vorgenommen hat. Zunächst schildert Walpole, dass „[t]he Great Duke had removed many of the curiosities and practiced another door in it, so that it was become a passage room.“ Anschließend führt er aus, dass „[t]he Great Duke had fetched from Rome the group of Niobe and her children, and placed them round a chamber, by which means they remained in strange unmeaning attitudes and no longer expressed their story.“⁷³⁹ In einem erneuten Schreiben an Horace Mann bezog Walpole Zoffanys Gemälde wieder ein und bemerkte: „... [e]verything is a theme for moralizing, from Gibraltar to the Tribune at Florence. If that inestimable chamber is not inviolate, what mortal structure is! [...] It is a pity that they who love to display taste, will not be content with showing their genius without making alterations; and then we would have more samples of the styles of

⁷³⁶ Horace Walpole Correspondences 24.539-40; 10. Dezember 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 274.

⁷³⁷ Horace Walpole Correspondences 24.540; 10. Dezember 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 274.

⁷³⁸ Horace Walpole Correspondences 24.540; 10. Dezember 1779. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 274.

⁷³⁹ Horace Walpole's note 25.177. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 275.

different ages. Some monuments of our predecessors ought to be sacred.“⁷⁴⁰

Walpole erkannte am Ende den wahren Gehalt des Bildes als ein Porträt der Schatzkammer der Medici, ohne auf seine moralisierenden Worte gänzlich zu verzichten. Er verglich die Geringschätzung von Zoffanys Galeriebild mit den Veränderungen, die der Earl of Stanhope in den frühen 1760er Jahren an Villa und Garten von Pope in Twickenham vorgenommen hatte: „Refined taste went to work; the vocal groves were thinned, modish shrubs replaced them - and light and three lanes broke in; and of the muses wanted to tie up their garters, there is not a nook to do it without being seen. Poor Niobe's children, who now stand in a row as if saying their catechism, will know how to pity them!“⁷⁴¹

Eine letzte Äußerung Walpoles über die „Tribuna“ rückt das Werk in ein freundliches Licht. In einem erneuten Brief an Horace Mann vom 23. April 1781 heißt es: „Zoffany's picture, however, will rise in value as a portrait of what that room *was*, yet its becoming more precious will not, I doubt, expedite the sale of it.“⁷⁴² Die Quelle belegt, dass sich das Gemälde zu diesem Zeitpunkt noch im Atelier des Künstlers befunden haben muss. Walpole präzisiert in seinen Worten noch einmal den dokumentarischen Wert im Sinne einer historischen Momentaufnahme, wenngleich das Arrangement der Bilder an den Wänden wie auch der Skulpturen den Vorstellungen Zoffanys entsprach. Walpoles Prophezeiung indes bestätigte sich: die „Tribuna“ stellt heute das bekannteste Werk des Künstlers dar.

Eine Quelle aus dem Umfeld der Besitzer des Gemäldes stammt aus dem Jahr 1790, als Augustus, der Bruder der Princess Royal, sich auf Reisen im Ausland befand und er im Mai desselben Jahres von seiner Schwester einen Brief erhielt: „I hope that you will not be angry when I tell you that I rather envied your having the pleasure of seeing so many fine Pictures [in] the Gallery of Florence which is acknowledged to be superior to any thing of the kind from the variety of fine things executed by the first Masters in the World which it contains. If you recollect the Picture that Zoffany painted of the Tribune I beg that you will let me know whether you think it like, for the sake of representing them he has brought some pieces into that room which do not belong to it but as they are either held up by some body to be seen or are standing on the Ground this objection does not I suppose take off from its likeness to the Room of in other particulars he has followed the original close.“⁷⁴³

In diesem Brief artikuliert die Princess Royal nicht alleine die nach wie vor große

⁷⁴⁰ Horace Walpole Correspondences 25.177; 23. August 1781. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 275.

⁷⁴¹ Horace Walpole Correspondences 25.177-78; 23. August 1781. Zitiert nach M. Brownell 2001, S. 276.

⁷⁴² Zitiert nach V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 61.

⁷⁴³ Windsor Castle, Royal Archive, Georgian Add. 9, 88. Zitiert nach Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 60.

Wertschätzung gegenüber der Mediceischen Sammlung in Florenz, deren Besichtigung sie ihrem Bruder neidet, sondern sie bittet Augustus zudem um sein Urteil über die mimetischen Qualitäten Zoffanys bei der Darstellung des Raumes. Offensichtlich hat zu jenem Zeitpunkt innerhalb der Regentenfamilie bereits ein Umdenken in den Bewertung der „Tribuna“ eingesetzt, da die präzise Erfassung der architektonischen Situation stärkeres Interesse hervorruft als die Tatsache, dass Zoffany das Arrangement der Gemälde verändert hat. Vielleicht mag dieser Brief als Auftakt einer Neubewertung der „Tribuna“ gesehen werden, bei der nicht die künstlerische Freiheit den primären Bewertungsfaktor ausmacht, sondern die Finesse des Detailreichtums.

Im Jahre 1800 schrieb James Dallaway: „A most perfect idea of the magnificent interior of the Medicean gallery is given in that singular effort of genius by Zoffani.“⁷⁴⁴ Vielleicht bietet diese kurze, aber dennoch prägnante Aussage einen idealen Schluss für die Analyse des Gemäldes. Nachdem auch Horace Walpole erkannte, welche ungeheure Leistung Zoffany mit seinem Werk vollbrachte, lässt sich zusammenfassend sagen, dass mit der „Tribuna“ der Versuch unternommen wurde, die bedeutendsten Kunstwerke in einer einzigen Komposition wie in einem Capriccio zu vereinen. Der Künstler strebte die dichte und überfüllte Anordnung der Objekte zweifellos an, um dem englischen Königspaar die Reichhaltigkeit der großartigsten Sammlung ihrer Zeit vorzuführen. Seine heftig kritisierte Einfügung von Reisenden der Grand Tour muss als Ausdruck der Errungenschaften von Geschmack und Kennerschaft gesehen werden. Insofern schlägt das Gemälde eine Brücke zwischen der glorreichen Vergangenheit italienischer Kunst von der Antike bis zum Barock und dem Bildungsbestreben des englischen Bürgertums. Die Huldigung an die künstlerische Entwicklung des 18. Jahrhunderts wurde indes von den Regenten nicht erkannt.

4.4 Das Gemälde „Charles Townley mit Freunden in seiner Bibliothek in der Park Street“

Der Bruch mit dem englischen Regentenpaar und die gleichzeitige Neubewertung des Konversationsstückes vor dem Hintergrund eines veränderten Zeitgeschmacks führten bei Johann Zoffany zu einer schöpferischen Krise, da sich seine wichtigsten Auftraggeber zurückgezogen haben. Die wenigen Jahre seines Aufenthaltes in England zwischen 1779 und 1783 waren demzufolge von tiefer materieller Unsicherheit gekennzeichnet, wengleich einige größere private Bestellungen seine Meisterschaft in Bezug auf das Konversationsstück noch einmal deutlich werden ließen. Umso erstaunlicher mag es dem Kunsthis-

⁷⁴⁴ Anecdotes of the Arts, S. 89. Zitiert nach Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 60.

toriker erscheinen, dass der Maler trotz der vielfach in der Forschung zitierten qualitativen Einbußen eines seiner bekanntesten Gemälde überhaupt schuf, welches nicht nur eine erneute Beschäftigung mit dem Thema der Darstellung einer Sammlung offen legte, sondern gleichzeitig das Bild der englischen Antikenbegeisterung im ausgehenden 18. Jahrhundert so nachhaltig prägte wie kein anderes Beispiel.

Im Jahre 1781 wurde das Gemälde (Abb. 85), welches die Forschung stets im Zusammenhang mit der „Tribuna der Uffizien“ diskutierte, in Angriff genommen⁷⁴⁵, ein Jahr nach der Ausstellung des Florentiner Galeriebildes in der „Royal Academy“. Zwischen Townley und Zoffany bestand in den 1780er und 1790er Jahren eine enge Freundschaft, und aus Briefen von Ozias Humphrey lässt sich entnehmen, dass Townley mit Zoffany während der Arbeit an der „Tribuna“ in Kontakt stand⁷⁴⁶. Charles Townley (1737-1805)⁷⁴⁷, dessen Haus Künstlern und Studenten offen stand, hielt sich zwischen 1765 und 1772 in Italien auf, und so wäre es durchaus denkbar, dass Zoffany ihn in der „Tribuna“ hätte einfügen können, zumal angesichts von Townleys Position als berühmtem Sammler und Connoisseur. In der Gruppe um die „Venus de' Medici“ taucht als zweite Figur von links ein Mann auf, dessen Physiognomie mit der Townleys zwar große Ähnlichkeiten aufweist, von Millar jedoch mit Roger Wilbraham identifiziert wurde, Townleys Reisegefährten während des Aufenthaltes in Italien⁷⁴⁸.

Eine erste Erwähnung fand das Gemälde (127 x 102 cm) in einem Brief vom 16. August 1781, den Charles Townley an James Byres in Rom adressierte: „Mr. Zoffany is painting, in the stile of his Florence tribune, a room in my house, wherein he introduces what Subjects he chuses in my collection. It will be a picture of extraordinary effect and truth.“⁷⁴⁹ Diese Quelle ist höchst aufschlussreich, lässt sich ihr doch entnehmen, dass Zoffany in der Konzeption seines Gemäldes freie Hand besaß. Zugleich liefert sie einen wertvollen Hinweis auf die Datierung des Bildes und auf die Orientierung an der „Tribuna der Uffizi-

⁷⁴⁵ Vgl. Gerard Vaughan, *The Townley Zoffany. Reflections on „Charles Townley and his friends“*, in: *Apollo*, 142, 1996, S. 32-35, als neuere, grundlegende Literatur zum Gemälde. Als monographische Untersuchung gleichfalls heranzuziehen wäre Mary Webster, *Zoffany's Painting of Charles Towneley's Library in Park Street*, in: *Burlington Magazine*, 106, 1964, S. 316-323. Vollkommen überholt sind die Anmerkungen von V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 121ff., wegen der fälschlichen Datierung des Gemäldes nach Zoffanys Indienreise.

⁷⁴⁶ Vgl. O. Millar 1967, S. 14.

⁷⁴⁷ G. Vaughan 1996, S. 35, Anmerkung *, diskutiert die unterschiedlichen Schreibweisen des Namens und fügt an, dass seit dem frühen 16. Jahrhundert „Towneley“ zum Standard wurde. In der Literatur stößt man über beide Schreibweisen, vgl. M. Webster 1964, S. 316ff. Zur Biographie Townleys im Übrigen vgl. *Kat. Ausst. Art Treasures of England* 1998, S. 85f.

⁷⁴⁸ Vgl. G. Vaughan 1996, S. 35, Anmerkung 2. Eine dokumentarische Evidenz für Townleys Präsenz in der „Tribuna“ existiert nicht.

⁷⁴⁹ Zitiert nach G. Vaughan 1996, S. 32. S. 35, Anmerkung 3, besagt, dass der Originalbrief aus den *British Museum Archives* stammt. Siehe auch *Kat. Ausst. Wettstreit der Künste* 2002, S. 390.

en“ als unmittelbarem Vorbild⁷⁵⁰. Allgemein wird vermutet, Townley habe das Gemälde persönlich in Auftrag gegeben wegen seines Verbleibes in der Sammlung bis zur Auktion von 1939, als es die Towneley Hall Art Gallery in Burnley erwarb. Vaughan widersprach dieser Annahme und behauptete, Zoffany habe das Bild aus eigenem Antrieb produziert, womöglich als Ehrerbietung an den langjährigen Freund, vielleicht auch als Vorlage zu einer graphischen Reproduktion, von der sich der Maler finanziellen Profit erhofft haben könnte⁷⁵¹.

Die Antikensammlung von Charles Townley wurde 1779-80 in dessen neuen Haus in Westminster eingerichtet. Allen Besuchern gestattete Townley Einblick in seine Schätze, in erster Linie seinem gebildeten Bekanntenkreis, von dem drei Personen in Zoffanys Gemälde präsentiert werden. Charles Townley selbst, im Alter von 45 Jahren dargestellt⁷⁵², hat in einem barocken roten Fauteuil im rechten Vordergrund Platz genommen und hält ein aufgeschlagenes Buch auf seinem Schoß, ohne diesem seine gegenwärtige Aufmerksamkeit zu schenken. Das elegante Äußere des Sammlers mit der modischen Kurzhaarperücke und dem hellgrauen Kostüm verleihen ihm ein würdevolles Erscheinungsbild. Seine Position im Gemälde ist parallel zur Bildebene gesetzt, so dass sein Haupt im Profil erscheint⁷⁵³. Zu seinen Füßen hat sich sein hochgeschätzter Hund Kamchatka ausgebreitet⁷⁵⁴, dessen traditionelle Eigenschaft der Treue als ein kontinuierlich zu beobachtendes Element der niederländischen Galeriebilder zu sehen ist und sich auch in Zoffanys Konversationsstücken aus den 1760er Jahren vielfach antreffen lässt.

Townleys Blick gilt den zu einer Gruppe arrangierten drei übrigen Personen des Gemäldes im Zentrum. Neben dem im gleichen Fauteuil sitzenden Pierre François Hugues, der als Baron d'Hancarville (1719-1805) in Florenz als bedeutender Antikenkenner auftrat

⁷⁵⁰ Zu diesem Aspekt, in der Forschung als gesichert bezeugt, vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 86.

⁷⁵¹ Vgl. G. Vaughan 1996, S. 32. An dieser Stelle wird auch die Möglichkeit in Betracht gezogen, bei dem Gemälde könne es sich um eine Reaktion Zoffanys auf die antikatholischen „Gordon Riots“ von 1780 handeln, welche dem katholischen Adligen Townley arg zugesetzt hatten, insbesondere durch die Bedrohung des Hauses mit der darin enthaltenen Sammlung. Vgl. G. Vaughan 1996, S. 35, Anmerkung 5, zu einer Intervention Sir John Eliots, eines Parlamentsangehörigen, das Haus Townleys mit Soldaten bewachen zu lassen.

⁷⁵² Webster stützt sich hinsichtlich der Datierung auf eine Notiz des Thomas Whitaker, Nachbar Townleys in Lancashire und enger Freund, in der zweiten Auflage von „An History of the Original Parish of Walley“ von 1806 auf Seite 327: „At the time of his [Charles Towneley's] death a magnificent plate of one apartment in his museum, from a painting by Zoffani, was, as it is yet, under the engraver's hands. It contains a tolerable likeness of himself at forty-five ...“ Da Townley 1737 geboren wurde, ergäbe dies das Datum 1782 für das Gemälde. Vgl. M. Webster 1964, S. 317.

⁷⁵³ Fast scheint es, als korreliere diese Profilhaltung mit den Porträtbüsten über Townley, aber auch mit der hockenden Sphinx. Damit wäre die Argumentation Paulsons, die Kunstwerke als „Erweiterung“ der Lebenden zu verstehen, in diesem Fall trefflich angebracht. Vgl. R. Paulson 1975, S. 152f.

⁷⁵⁴ Zum Namen des Hundes vgl. J. Burke 1976, S. 305, wo auch erwähnt wird, dass dieser von einer Expedition aus Alaska mitgebracht wurde.

und auch mit Zoffany in Verbindung gestanden haben dürfte, während dieser die „Tribuna der Uffizien“ in Angriff nahm, bilden Charles Greville (1749-1809) auf der linken sowie Thomas Astle (1735-1803) auf der rechten Seite in stehenden Haltungen eine lockere Gesprächsrunde. Greville war wie Townley Antikensammler und interessierte sich zudem für geologische Objekte, welche in seinem Haus in Paddington präsentiert und später durch das British Museum erworben wurden⁷⁵⁵. Astle zählte zu den bedeutenden Antikenkennern und betätigte sich als Paläograph und Philologe, was sein Hauptwerk „The Origin and Progress of Writing“ beweist, welches 1784 publiziert wurde, ein Jahr vor D’Hancarvilles „Recherches sur l’Origine, l’Esprit et les Progrès des Arts de la Grèce; sur leurs connections avec les arts de la Religion des plus anciens peuples connus; sur les monuments antiques de L’Inde, de la Perse, du reste de l’Asie, de l’Europe et de l’Egypte“. Beide in ihrer Auffassung verwandten Schriften thematisieren die antike Sprache.

D’Hancarville war zu seiner Zeit ein ausgesprochen gefragter Antikenkenner. Ein Aufenthalt in Italien ist in den 1760er und 1770er Jahren bezeugt. Zunächst hielt er sich in Neapel auf und engagierte sich bei der Publizierung der Vasensammlung Sir William Hamiltons, als dessen Vertrauter er besondere Privilegien genoss und am British Museum in London einen Katalog seiner Sammlung vorbereitete. Der Vorwurf an D’Hancarville, über seine Schriften Pornographie verbreitet zu haben, trieb ihn nach Florenz und führte ihn mit dem Großherzog der Toskana zusammen⁷⁵⁶. In Townley, dem D’Hancarville bereits 1768 in Neapel erstmals begegnet war, besaß er einen verständnisvollen Freund, der in vielen Aspekten die radikalen Gedanken sowie den enzyklopädischen Ansatz zur Kunst der Antike zustimmend bewertete. Townley fungierte als Gönner und entwickelte sich allmählich zu einem lokalen Antikenkenner und wissenschaftlichen Berater⁷⁵⁷. Die wichtigsten englischen Antikensammlungen, wie sie zu jener Zeit in großer Zahl entstanden, sollten in einer gemeinsamen Publikation von Townley und D’Hancarville aufbereitet werden, wozu es jedoch niemals kam, da der Franzose seine gesamte Aufmerksamkeit den „Recherches“ schenkte, in denen er die Identifizierung einer primitiven, universellen Theologie hinter dem Bild antiker Kunst zu erörtern versuchte. Letztendlich war er dar-

⁷⁵⁵ Vgl. G. Vaughan 1996, S. 32.

⁷⁵⁶ Vgl. G. Vaughan 1996, S. 32. Der Aufenthalt D’Hancarvilles in Florenz fällt zeitlich mit der Entstehung von Zoffanys „Tribuna“ zusammen, so dass dort offensichtlich in den frühen bis mittleren 1770er Jahren eine ausgesprochen vitale Gemeinschaft englischer Intellektueller bestanden haben muss. Über die Bekanntschaft zu Townley dürfte Zoffany auch mit D’Hancarville in Kontakt gelangt sein.

⁷⁵⁷ In dieser Funktion war er auch für Townley tätig. Wie M. Webster 1964, S. 317, eingehend ergründet, hielt sich D’Hancarville um das Jahr 1784 in England auf. In seinem Artikel „Biographical Memoirs of the late Charles Towneley“, publiziert im *General Chronicle and Literary Magazine*, V, London 1812, S. 284, datiert er den ersten Aufenthalt D’Hancarvilles in England „about the year 1784“. Außerdem argumentiert die Autorin damit, dass der Franzose seine „Recherches“ im Haus von Townley verfasst habe und schlussfolgert aus der Veröffentlichung der beiden ersten Bände des Werkes im Januar 1785, dass sich D’Hancarville bereits vor 1784 in England befunden haben muss.

um bemüht, Verständnis zu erwecken für das wiederkehrende, von sexuell-symbolischen Mythologien durchdrungene Bild antiker Kunst in der Äußerung verschiedenster Fruchtbarkeitskulte⁷⁵⁸.

D'Hancarvilles herausgehobene Position auf Zoffanys Gemälde ließe sich anhand dieser Aspekte verstehen. Wenn Townley das Bild nicht in Auftrag gab und Zoffany, wie im Brief an Byres geschildert, freie Hand bei der Wahl der einzufügenden Kunstwerke besaß, so läge die Vermutung durchaus nahe, dass in dem Gemälde das Ergebnis einer gemeinsamen Diskussion zwischen Zoffany und D'Hancarville umgesetzt wurde, als Hommage an einen gemeinsamen Freund und Gönner. D'Hancarville war gewiss besonders daran gelegen, seine Stellung im Milieu der Antikenkennerschaft Londons klar zum Ausdruck zu bringen. Seine selbstbewusste Haltung im Gemälde, im unmittelbaren Bildzentrum und im verbalen Austausch mit dem entrückt platzierten Charles Townley, deutet darauf hin, dass er Zoffany bewusst um eine solch prominente Positionierung gebeten haben dürfte im Kontext einer der bedeutendsten Antikensammlungen ihrer Zeit⁷⁵⁹.

Ein weiteres Indiz für eine Einflussnahme D'Hancarvilles in Bezug auf Zoffanys Gemälde liefert die Auswahl der Statuen⁷⁶⁰. Der berühmte Diskobol des Myron, die Darstellung des Schwung holenden Sportlers in größtmöglicher Torsion des Körpers, welchen der Maler im linken Vordergrund platzierte, wie in so vielen seiner Gemälde in der Funktion einer in das Bild einführenden Repoussoirfigur, sollte dabei jedoch außer Acht gelassen werden, denn diese Skulptur wurde erst nachträglich, wohl im Jahre 1798, in das Gemälde eingefügt, als sie in die Sammlung gelangt war. Die Entsprechung des Diskobols auf der rechten Seite stellt eine geflügelte Sphinx dar, deren Plinthe parallel zur Bildebene verläuft und deren Haupt im Profil wiedergegeben ist, welches dem des dahinter im Fauteuil sitzenden Townley nahezu entspricht. Die Orientierung beider Statuen bewirkt eine kompositorische Geschlossenheit und lenkt den Blick des Betrachters auf das Zentrum des Gemäldes, ein Phänomen, welches sich besonders in Zoffanys „The Academicians in the Life Class of the Royal Academy“ sowie auch in der „Tribuna der Uffizien“ beobachten ließ und die Kontinuität des klaren, frühklassizistischen Bildaufbaus aufzeigt.

D'Hancarville sprach in seinen „Recherches“ eine sexuell-symbolische Mythologie als

⁷⁵⁸ Vgl. G. Vaughan 1996, S. 34, wo ein besonderes Augenmerk auf den theoretischen Ansatz D'Hancarvilles gerichtet wird, was seine herausgehobene Position auf Zoffanys Gemälde erklären soll.

⁷⁵⁹ Vgl. G. Vaughan 1996, S. 34. C. Schultzendorff 1997, S. 151ff., interpretiert Townleys und D'Hancarvilles Positionierung auf dem Gemälde in einer sehr ähnlichen Weise.

⁷⁶⁰ Über den Bestand der Statuen in Zoffanys Gemälde ist man ausgezeichnet informiert durch eine Notiz aus den 1790er Jahren, die Townley persönlich angefertigt haben dürfte: „According to Mr. Zoffany's desire the following is a short account of the objects, represented in his picture of a 'library in Park Street Westminster' specifying the names of the marbles, and the places, from whence they came.“ Towneley Hall, Art Gallery and Museum, County Borough of Burnley. Zitiert nach M. Webster 1964, S. 317.

Leitfaden antiker Kunst an. Diesen Aspekt kann der Betrachter anhand zahlreicher Beispiele gut nachvollziehen. Dazu zählen die im Bildmittelgrund vor der linken Wand platzierte, frontal ausgerichtete Venusstatue, die auf dem Bücherschrank im Hintergrund thronende Amphora mit Motiven eines Bacchanals, die auf dem Tisch neben D'Hancarville abgestellte Büste der Clythie⁷⁶¹, der sich den Blicken des Betrachters entgegenräkelnde „Trunkene Silen“ davor sowie die mit eindeutigen erotischen Konnotationen versehene Gruppe aus „Satyr und Nymphe“ in der hinteren linken Raumecke. Townley hat die Bedeutung dieser Figuren unter dem Einfluss der radikalen Ideen D'Hancarvilles uminterpretiert, insbesondere die Büste der Clythie, welche vier verschiedene Deutungen erfahren hat, von Agrippina bis Libera, vom weiblichen Bacchus zur Clythie und schließlich zur Iris auf dem Lotus im Zuge eines zunehmenden esoterischen Interesses Townleys⁷⁶².

Charles Townleys Bibliothek, der von Zoffany dargestellte Schauplatz der Handlung, war ein von Oberlichtern erhellter, in dunkleren Wandfarben gehaltener monumentaler Raum, welcher sich auf der ersten Etage seines Hauses befand⁷⁶³. Sie öffnete sich auf jeder Seite zu zwei Zeichenräumen, von denen einer durch die Tür im rechten Hintergrund auf dem Gemälde erscheint. Samuel Wyatt zeichnete für die Innendekoration der Bibliothek verantwortlich, und es ist daher anzunehmen, dass seine Vorstellungen von Zoffany ins Bild übertragen wurden⁷⁶⁴. Das Arrangement der Sammlung lag wohl in den Händen D'Hancarvilles, der just in dem Moment von Townley engagiert wurde, da das Interieur vollständig und die Sammlung integriert war. Vorschläge zur Einrichtung des Hauses im Sinne des antiken Geschmacks wurden schon 1768 in Neapel erarbeitet⁷⁶⁵. Demzufolge reflektiert Zoffanys Gemälde die enge freundschaftliche Beziehung zwischen dem Sammler und dem Antikenkenner. Beide werden als gelehrte Gentlemen präsentiert, indem sie jeweils vor einem aufgeschlagenen Buch sinnieren und augenscheinlich in einer intellektuellen Diskussion über den Gehalt einzelner Skulpturen begriffen sind. Dazu gehört eindeutig der „Trunkene Silen“, da sich neben dessen Plinthe gleichfalls ein offenes liegendes Buch befindet mit der Darstellung einer Bronzefigur aus Herkulaneum, welche

⁷⁶¹ Diese Büste war Townley so wichtig, dass er sie spaßeshalber mit seiner Ehefrau gleichsetzte. Er gab ihr den neuen Namen Isis gemäß den Theorien D'Hancarvilles. Vgl. M. Webster 1964, S. 318f.

⁷⁶² Vgl. G. Vaughan 1996, S. 34. Die Büste der Clythie erhält ihre besondere Stellung nicht alleine aufgrund der Positionierung auf dem Schreibpult, sondern auch durch die Beleuchtung aus dem spärlichen Oberlicht, welches die übrigen Figuren nur schlaglichtartig befällt und durch den Künstler scheinbar bedeutungsvoll auf den Raum zwischen D'Hancarville und Townley gelenkt ist, vermutlich, um diese Szene als intellektuelle Reflexion zweier gebildeter Antikenkenner zu nobilitieren.

⁷⁶³ Zur Gestaltung der Bibliothek in ihrer klassizistischen Ausprägung vgl. Kat. Ausst. *Art Treasures of England* 1998, S. 86. Hier werden Assoziationen geknüpft mit Sir John Soanes Einrichtung in dessen Londoner Stadthaus, heute Museum.

⁷⁶⁴ Vgl. G. Vaughan 1996, S. 34.

⁷⁶⁵ Townley hegte den Wunsch, „arranger un appartement dans le gout antique“. G. Vaughan 1996, S. 35, Anmerkung 9.

in ihrer Pose dem Silen sehr ähnlich ist⁷⁶⁶. Auf diese Weise ergibt sich die konzentrierte Wiedergabe eines gebildeten Zirkels von Antikenkennern in einem ihren Geist befruchtenden Ambiente gedrängt angeordneter Statuen als Sinnbild einer neuen Epoche, die der Antike nachzuspüren und sie zu interpretieren versuchte.

Zoffany reiht sich mit dem Gemälde erneut in die Tradition der Galeriebildmaler des 17. und 18. Jahrhunderts ein, indem er das Arrangement der Statuen nicht der real vorgefundenen Situation entsprechend wiedergibt, sondern in einer eigenen, idealen Variation, was er in der „Tribuna der Uffizien“ bereits in einem größeren Maßstab vollführt hatte, im Gemälde für Charles Townley in konzentrierterer Form - und ausschließlich auf antike Objekte der Bildhauerkunst beschränkt - aufgriff⁷⁶⁷. In beiden Fällen lässt sich der Grund für Zoffanys freizügiges Agieren darin sehen, dass stets die absoluten Glanzstücke der Sammlungen zur Darstellung gelangen sollten. Townley bewahrte die repräsentativen Statuen größtenteils im Erdgeschoss seines Hauses auf, da es zu aufwendig gewesen wäre, sie im oberen Stockwerk auszustellen. Vaughan konnte eine Quelle ausfindig machen, in der eine Zahlung von 1783 an den Maler überliefert ist für „moving figures for Zoffany“⁷⁶⁸. Damit bestätigt sich nicht nur die große Freiheit, die Townley dem Künstler zur Erlangung der optimalen perspektivischen Konzeption überlassen hatte, sondern zugleich der finanzielle Aufwand, den der Sammler für die Entstehung des Gemäldes auf sich nahm. Dies würde allerdings eher für die ursprüngliche Annahme der Forschung sprechen, Townley habe das Bild selbst in Auftrag gegeben, vielleicht auf Anregung D’Hancarvilles, dessen herausgehobene Stellung ihn zum Protagonisten der Szene macht.

Zoffanys Gemälde für Charles Townley wurde 1790 in der „Royal Academy“ ausgestellt⁷⁶⁹, exakt zehn Jahre nach der „Tribuna“, welche bezüglich der Anordnung eines

⁷⁶⁶ G. Vaughan 1996, S. 34, identifiziert das Buch als Band VI der „Antichità di Ercolano“ (dem zweiten den Bronzen gewidmeten Band) und behauptet, es sei auf Seite 161 geöffnet.

⁷⁶⁷ Zu diesem Sachverhalt vgl. M. Webster 1964, S. 318f., mit Hinweis auf die von Whitaker geäußerten Bedenken gegenüber der freizügigen Auswahl Zoffanys: „... the misfortune is, that for the sake of effect, many of the subjects have been transferred from their real situations.“ T. D. Whitaker, *An History of the Original Parish of Whalley*, 2nd edn, with additions, London 1806, p. 327. Zitiert nach M. Webster 1964, S. 318, ebenso folgende Aussage von J. T. Smith, *Nollekens and his times*, I, 1828, pp. 258-59: „[though] it was a portrait of the Library, [it was] not strictly correct as to its contents, since all the best of the marbles displayed in various parts of the house were brought into the painting by the artist, who made it up into a picturesque composition according to his own taste.“

⁷⁶⁸ G. Vaughan 1996, S. 35, Anmerkung 10.

⁷⁶⁹ Vgl. M. Webster 1964, S. 316, mit dem Hinweis darauf, dass das Gemälde als „A nobleman’s collection“ geführt wurde, so dass man zunächst das Jahr 1790 als Entstehungsdatum annahm. Webster recherchierte jedoch eine Quelle im *Public Advertiser* vom 7. Juni 1785 mit folgender Notiz: „Mr. Townley’s marbles and statuary - the Wilton House of London - are a most remarkably fine subject of a picture in the manner of Zoffani’s gallery of Florence - with some portraits grouped in front - the specimens of ancient art in the background.“ Die Autorin schlussfolgerte daraus eine gänzlich andere Datierung des Bildes.

Kunstkabinetts für den Antikensammler sicherlich vorbildhaft gewesen sein dürfte. Da sich das Gros der gesammelten Objekte bereits vor 1782 im Besitz von Townley befunden hatte und die Büsten von Minerva und Homer im selben Jahr hinzukamen⁷⁷⁰, ist die Ausführung des Gemäldes im Wesentlichen auf den Spätherbst 1782 zu datieren. Der erst 1791 aufgefundene Diskobol des Myron, zweifellos das kostbarste Stück in Townleys Antikensammlung, führte zu einer nachträglichen Modifikation des Gemäldes durch Zoffany⁷⁷¹.

Townleys Sammlung von Antiken markierte einen völlig neuen Ansatz im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Sie unterschied sich von zeitgenössischen Beispielen insbesondere durch die wie zufällig wirkende Platzierung der Figuren auf Stelen, Brunneneinfassungen und Urnen anstelle der gleichförmigen modernen Plinthen. Townley griff dabei nicht nur auf den Einfluss Piranesis zurück, sondern auf in Rom entwickelte Ausstellungsprinzipien des Museo Pio-Clementino im Vatikan. Der Sammler richtete sich in seinem Haus eine Art *privates Museum* ein, in dem Gelehrte und Studenten die aktuelle Bewertung antiker Skulptur nachvollziehen konnten und sich ihnen gleichzeitig ein ungewohntes visuelles Schauspiel bot, welches nicht auf rigide, unveränderliche Gleichförmigkeit beruhte, sondern von kontinuierlichem Wandel durchdrungen war, was Townleys Sammlung von anderen Skulpturenkollektionen Englands markant abhob⁷⁷². Wie sehr die qualitative Bewertung einer Kunstsammlung dem Zeitgeschmack unterworfen ist, beweist das Schicksal von Townleys Skulpturen nach dessen Tod im Jahre 1805, als man die gesamten Objekte an das British Museum verkaufte, wo sie sich heute noch befinden, angesichts des 1816 erkannten Befundes, dass es sich bei den Werken um römische Kopien nach griechischen Originalen handelt, allerdings in einem untergeordneten Dasein⁷⁷³.

4.5 Leben und Werk von 1780 bis 1810

Schon bald nach der Rückkehr aus Florenz musste Zoffany die Erkenntnis machen, dass sich unter seinen bisherigen Auftraggebern das Interesse an Konversationsstücken deutlich

⁷⁷⁰ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 142.

⁷⁷¹ M. Webster 1964, S. 318, erwähnt zwei Zeichnungen, welche in skizzenhafter Manier den Speisesaal in Park Street thematisieren. In beiden taucht der Diskobol auf, was für die Datierung einen wichtigen Anhaltspunkt darstellt. Ob damit ein zweites Gemälde in Zoffanys Art projektiert werden sollte, wie Webster vermutet, erscheint angesichts fehlender weiterer Evidenz wenig wahrscheinlich, ebenso dass Zoffany der Autor der Zeichnungen sein könnte. Alleine die enge Freundschaft zwischen Zoffany und Townley als Argument heranzuziehen, entbehrt jeglicher sicheren Grundlage.

⁷⁷² Eine weitere interessante Notiz findet sich in Kat. Ausst. *Art Treasures of England* 1998, S. 86, wo Townleys Londoner Domizil als eine Art „*Liberty Hall*“ bezeichnet wird aufgrund seiner demokratischen Funktion für lernwillige Studenten und Connoisseurs.

⁷⁷³ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 142.

gelegt hat⁷⁷⁴. Ein starker Rückgang der Aufträge dürfte sich aber auch damit erklären lassen, dass Zoffany beim englischen Königspaar infolge der Unzufriedenheit über das Resultat der „Tribuna“ seine ursprünglich äußerst hohe Gunst für immer verspielt hat. Folglich musste sich der Künstler nach anderen Quellen für seinen Unterhalt bemühen, die er in London jedoch nicht mehr in ausreichendem Maße vorfinden konnte. Wie aus den Aufzeichnungen des Chronisten Farington hervorgeht, suchte Zoffany diesem Problem mit einem erneuten Wechsel seines Lebensumfeldes zu begegnen, indem er nach Indien ging und dort in den folgenden sieben Jahren noch einmal nennenswerte Arbeiten schuf⁷⁷⁵.

Bevor er dorthin fuhr, führte er für den Chirurgen des englischen Königs, William Sharp, noch einmal ein bekanntes Konversationsstück aus, in dem die bewährten Elemente der früheren Beispiele wieder angewandt sind (Abb. 86). „A Music Party on the Thames“ (115,5 x 125,7 cm)⁷⁷⁶ von 1779-81, im Jahr der Fertigstellung in der „Royal Academy“ ausgestellt, ist das größte von Zoffanys dekorativen Gruppenbildnissen und der finale Gipfel seiner Beschäftigung mit diesem Genre in England. Das Gemälde präsentiert die Familie Sharp bei einem heiteren Gelage vor der Kulisse von Fulham, dessen Kirche im Hintergrund am anderen Ufer des Flusses die markante Silhouette der Stadt dominiert⁷⁷⁷. Während die Konversationsstücke Ende der 1760er Jahre vielfach in Interieurs verortet waren, verlegt Zoffany die Szene in diesem Gemälde wieder in die freie Natur und präsentiert die Dargestellten in einer fröhlichen Gesellschaft, welche thematisch auf Giorgiones „Ländliches Konzert“ rekurriert im Sinne einer unbeschwerten Landpartie, bei der die musikalische Darbietung als Ausdruck der ausgelassenen Stimmung fungiert. Die traditionelle Komposition des Konversationsstücks, wie sie in den Gemälden der 1760er Jahre zu finden war, die Darstellung einer nahezu photographisch festgehaltenen häuslichen Privatsphäre, verlagert sich in einen öffentlichen Kontext. Gleichzeitig entwickelt der Maler eine gesteigerte Aktion der Figuren, die mit den statuarisch aufgestellten Connoisseurs der „Tribuna“ nichts mehr gemein hat. Man könnte dies als einen verzweifelten Versuch Zoffanys deuten, mittels einer Verlebendigung seiner Szenen dem Geschmack der Auftraggeber wieder mehr zu entsprechen. Seine baldige Abreise nach Indien lässt aber die Feststellung zu, dass diese Bemühungen keine Früchte trugen und den Künstler zu einem

⁷⁷⁴ John Copley malte im Jahre 1787 die „Sitwell Family“, vermutlich eines der letzten modischen Konversationsstücke. Gefragt war nun vor allem die Historienmalerei, mit der sich Zoffany jedoch seit seiner Ankunft in England nicht mehr auseinandergesetzt hatte. So wäre es denkbar, dass der Maler in seiner Spezialisierung auf das häusliche Gruppenporträt auf den einsetzenden Umschwung innerhalb der englischen Kunst nicht zügig genug reagierte. Zum Niedergang des Konversationsstücks vgl. E. Waterhouse 1978, S. 232f.

⁷⁷⁵ Mrs. Papendiek bezifferte Zoffanys Abwesenheit auf „fourteen years“, ein Irrtum, den allerdings bereits V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 66, korrigierten.

⁷⁷⁶ Das Gemälde befindet sich im Besitz der „Executors of the late Miss O. K. Ll. Lloyd-Baker“.

⁷⁷⁷ Vgl. J. Burke 1976, S. 305.

weiteren Neuanfang zwangen⁷⁷⁸.

Zoffany gelang es in seiner indischen Wahlheimat, zunächst in Kalkutta, schließlich in Lucknow, Kontakte zu den dortigen englischen Kolonialisten, etwa dem Governor General Warren Hastings, zu knüpfen, die seine Dienste als Porträtmaler zu schätzen wussten und etliche Gemälde in Auftrag gaben, welche sich größtenteils noch heute in Kalkutta befinden. In der Literatur gelten diese Bilder allgemein als Spätwerk des Künstlers. Sie werden in der Regel qualitativ deutlich schwächer bewertet als die Konversationsstücke der 1760er und 1770er Jahre, die man für gewöhnlich mit dem Namen Zoffany in Verbindung bringt. Dennoch dürfen die während der indischen Periode entstandenen Gemälde keinesfalls übergangen werden, markieren sie doch eine Adaption des Konversationsstückes englischer Prägung für soziologisch aufschlussreiche Dokumente des Lebens der englischen Offiziere in einem fernen, orientalischen Ambiente. Bekanntestes Motiv stellt sicherlich der Hahnenkampf dar (Abb. 87), eine unter den wohlhabenden Schichten weitverbreitete Attraktion, bei der Zoffany in seiner üblichen akribischen Vorgehensweise die Charaktere der bei diesem Zeitvertreib anwesenden Engländer und Inder mittels deren differierenden Reaktionen, Gebärden und der vollkommen unterschiedlichen Kleidung im Bild festhält⁷⁷⁹. Dem Thema entsprechend sind die Variationen des Hahnenkampfes von heftigerer Bewegung erfüllt als die intimen Familienporträts der englischen Aristokratie, doch die genaue Beobachtungsgabe des Künstlers, verbunden mit einer nach wie vor äußerst subtil konzipierten Lichtregie und dem Gespür für ein ausgewogenes Kolorit verraten, dass Zoffany die ihm eigenen künstlerischen Fähigkeiten auch in Indien zum Einsatz bringen konnte.

Mit der Rückkehr nach England im Jahre 1789⁷⁸⁰ setzt Zoffanys Spätwerk ein, dessen

⁷⁷⁸ M. Webster 1964, S. 317, analysierte eine schon von V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 79, publizierte Zeitungsnotiz des Public Advertiser vom 6. Januar 1783, die über die genaue Datierung von Zoffanys Abreise berichtet: „Mr. Zoffani, the celebrated Painter, within these few Days paid a Compliment to Merit, which will greatly redound to his Honour. He sent a Card to Dr. Johnson, informing him that he was about to leave the Kingdom; but could not depart without having the Pleasure to take the portrait of a Man whom all the world admired and esteemed ... the Doctor was much pleased with the Attention and Respect paid him by Zoffani, and has already sat twice to him.“ Zudem findet sich im Morning Herald vom 24. April 1784 eine in Madras verfasste Nachricht vom 17. Oktober 1783 darüber, dass Zoffany bereits in Kalkutta eingetroffen war: „The Gentlemen of the Supreme Court have requested Sir Elijah Impey will do them the honour previous to his departure for England of sitting to Mr. Zoffany for his picture, to be placed in the New Court House.“ Whitley Papers, s.v. Zoffany, London, British Museum.

⁷⁷⁹ Es handelt sich um das in zwei Versionen überlieferte Gemälde „Colonel Mordaunt's Cock Match“ (103,5 x 149,9 cm), datiert auf 1784-86 und aufgrund eines Mezzotinto von Richard Earlom von großer Popularität. Es entstand für den Nabob Wazir von Oudh, neben dem Premierminister Hasan Raza Khan Zoffanys Gastgeber in Lucknow. Die im Text genannten Daten beziehen sich auf die Version in der Londoner Tate Gallery.

⁷⁸⁰ Auch Zoffanys Rückreise nach England lässt sich präzise datieren. Ein unpublizierter Brief, den Colonel Martin an Charles Townley von Kalkutta aus am 8. Januar 1789 sandte, lautet: „Our good friend Zoffany has taken his passage on an Italian Ship the Princess Louisia bound to Livorne, he is to sail by the twentieth of this month, and he will be able to give you a good description of the ancient Arts, Religion, Idols etc. of the Hindoos, & other of these parts. I will regret him, but he must quit this Country,

inhaltliche Sprache sich gänzlich von den Konversationsstücken verabschiedet und stattdessen eine Gattung wieder aufgreift, die das Frühwerk in Deutschland wesentlich geprägt hat, nämlich das Historienbild. Zwischen 1789 und 1797 setzte sich der Maler mit dem Thema „Der Tod des Captain Cook“ (137 x 183 cm)⁷⁸¹ auseinander (Abb. 88), eine sich als schwierig erweisende Konzeption, was die lange Entstehungsdauer verrät. Das Sujet bot Zoffany die Möglichkeit, noch einmal seine Fähigkeit als Figurenmaler unter Beweis zu stellen. Das getrübe Kolorit und die Dramatik der Darstellung, bei der Zoffany unmittelbare Bezüge auf antike Statuen einfließen lässt, sind charakteristisch für die letzte Phase seines künstlerischen Werdegangs. Die feinmalerische Pinselführung ist einem unruhigen, gröberen Duktus gewichen, der die präzise lineare Konturierung aufgibt. Gleiches trifft auf ein Gemälde zu, in dem Zoffany ein Ereignis der französischen Revolution darstellt, „Die Plünderung des Königskellers in Paris“ (103 x 126,5 cm)⁷⁸², 1795 in der „Royal Academy“ ausgestellt (Abb. 89), eine Szene von intensivster Dramatik, welcher der Künstler aber nicht persönlich beigewohnt hat. Neben den angesprochenen formalen Unterschieden zu früheren Werken markiert der Aspekt der Schilderung anhand von literarisch tradierten Ereignissen einen entscheidenden Verlust der ursprünglichen, an den Niederländern und Hogarth orientierten präzisen Abbildung der Realität, was Zoffanys Spätwerk eine eigene, abgeschlossene Komponente innerhalb des Œuvres zubilligt, deren genauere Erforschung bis heute aussteht.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts endet scheinbar die Erfassung von Zoffanys künstlerischem Œuvre⁷⁸³, denn es lässt sich kein Gemälde mit Sicherheit in die nachfolgende Phase datieren. In der Forschung wird daher die Vermutung geäußert, Zoffany habe die Malerei vollständig aufgegeben und sich gänzlich dem familiären Privatleben gewidmet, welches infolge seiner zahlreichen Reisen und Aufträge zu kurz gekommen war. Auch Faringtons Tagebucheinträge liefern keine ausführliche Notiz zu den letzten zwanzig Lebensjahren des Künstlers, der am 11. November 1810 im Alter von 77 Jahren in Strand-on-the-Green bei London starb und dort beigesetzt wurde⁷⁸⁴.

he grows old!“ Oxford, Bodleian, MS, Addit. D.71, folios 86 r-v, zitiert nach M. Webster 1964, S. 316, Anmerkung 3. Der *English Chronicle* vom 10. - 12. September 1789 schreibt: „Zoffany the painter who is lately returned from India with better fortune than health ...“ Whitley Papers, s.v. Zoffany, London, British Museum.

⁷⁸¹ Das Gemälde wird im National Maritime Museum in Greenwich aufbewahrt.

⁷⁸² Das Bild, auf 1794 datiert, befindet sich im Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut.

⁷⁸³ Diese Annahme ergibt sich aus dem Umstand, dass Zoffany im Jahre 1800 letztmalig an einer Ausstellung der „Royal Academy“ beteiligt war, nämlich mit den beiden Gemälden „Moses and Pharaoh’s Daughter“ sowie „Joseph and Mary on their Flight to Egypt“. Vgl. V. Manners/G. C. Williamson 1920, S. 249.

⁷⁸⁴ The Diary of Joseph Farington 1778-98, X, S. 3816. In den überwiegenden Fällen erwähnt der Chronist Zoffanys Aktivitäten in der „Royal Academy“, schenkt seinem Œuvre jedoch keinerlei Beachtung. Der Eintrag vom 12. März 1809 indes lautet: „Zoffany’s faculties were gone. He is become childish.“ Zi-

Zoffany hat ein durchaus beträchtliches künstlerisches Erbe hinterlassen. Seine herausragenden Fähigkeiten in Bezug auf die Entwicklung des Konversationsstücks zu einer genuin englischen Gattung der Malerei bilden ein eigenständiges Kapitel in Joseph Burkes wichtiger Untersuchung zur britischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Unmittelbare Reflexe auf Zoffanys Werk lassen sich jedoch vor allem dort festmachen, wo der Maler eine große Eigenständigkeit entwickeln konnte, nämlich in den Szenen der Bühnendarstellungen, welche von den nachfolgenden Künstlergenerationen am stärksten rezipiert wurden. Unter den Künstlern, welche das Theaterkonversationsstück aufgegriffen und variiert haben, zählen James Roberts, Benjamin Vandergucht, Thomas Hickey, J. H. Mortimer, de Louthembourg sowie die Maler der „Shakespeare Gallery“, aber auch Benjamin Wilson, das Scharnier zwischen Hogarth und Zoffany⁷⁸⁵. Die Vorliebe der englischen Gesellschaft für dramatische, teilweise bis zum Horror gesteigerte Theaterszenen, wie sie sämtliche der angeführten Maler umzusetzen suchten, stellt eine spezifische nationale Thematik dar, welche von Hogarth gegründet wurde, mit Zoffany ihren absoluten Höhepunkt erreichte und durch Samuel de Wilde (1748-1832) und George Clint (1770-1854) eine Kontinuität bis weit in das 19. Jahrhundert erfuhr. Wenngleich Zoffany heute für sein Galeriebild der „Tribuna“ bekannt ist, so spielte die künstlerische Einflussnahme seiner Theaterszenen zu seiner Zeit und in der unmittelbaren Nachfolge eine weitaus prominentere Rolle. Dies wird nicht zuletzt durch die graphischen Reproduktionen der bekanntesten Gemälde belegt, die in England in Umlauf waren und auf die Künstler inspirierend gewirkt haben dürften.

Zoffanys gewaltiger Popularität zum Trotz wurde dessen kunsthistorische Position lange Zeit fast völlig ausgeblendet. Erst im Jahre 1976 vermochte Mary Webster als Kuratorin einer umfangreichen, retrospektiv angelegten Ausstellung in der Londoner National Portrait Gallery den Künstler stärker ins Bewusstsein zu rücken. Dennoch fehlt bis zum heutigen Tag eine umfangreiche Monographie ebenso wie die Aufstellung sämtlicher malerischer Werke in Form eines Catalogue raisonné, so dass für die künftige Forschung noch eine erhebliche Anstrengung zu wünschen übrig bleibt.

tiert nach Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 18. Offensichtlich wird hier auf den Gesundheitszustand des Malers Bezug genommen, der vermutlich eine konsequente Arbeit nicht mehr zuließ.

⁷⁸⁵ Vgl. J. Burke 1976, S. 305f.

5 Das Ausstellungsbild

5.1 Die Sommerausstellungen der „Royal Academy“

Mit dem Ausstellungsbild⁷⁸⁶ vollzieht sich im ausgehenden 18. Jahrhundert die zunehmende Symbiose von Kunst und Gesellschaft. Wesentlich für die Entwicklung war der Einfluss der in der Aufklärung entwickelten englischen Sozialkultur, die sich auf das kontinentale Europa ausdehnte. Mit der Gründung der „Royal Academy“ im Jahre 1768 etablierte England eine eigenständige Form des Akademiewesens, die in weiten Bereichen auf das französische Vorbild zurückgriff und von diesem etwa die Praxis jährlich abzuhaltender Ausstellungen übernahm⁷⁸⁷. Die Akademie gebrauchte die Kunstaussstellung als wesentliche Möglichkeit der öffentlichen Demonstration der von ihr vertretenen offiziellen Auffassung von Kunst, als ein freies Forum für das gegenwärtige Kunstschaffen, unabhängig von jeglicher Form der Patronage. Auf diese Weise war es möglich, das akademische Programm als Doktrin zu proklamieren. Um den Lehrbetrieb vorzustellen und den Geschmack des Betrachters didaktisch zu normen, richtete die Akademie das Ausstellungswesen ein, ohne als begleitenden Aspekt die Marktsituation für den beteiligten Künstler aus den Augen zu verlieren⁷⁸⁸.

Diese Sommerausstellungen wurden seit 1780 in Somerset House eingerichtet⁷⁸⁹ und waren nach einer strengen, von einem eigens bestimmten „Council“ geregelten Organisation geführt, die neben der Publikation eines Katalogs auch über die Eintrittsgelder

⁷⁸⁶ Die Forschung hat es bislang versäumt, einer monographischen Beschäftigung mit diesem Genre nachzugehen. Folglich wurden zu diesem Kapitel allgemeine Werke über das Ausstellungswesen herangezogen, welche das Thema in Unterkapiteln streifen. Ellis Waterhouse, dessen Abhandlung zur englischen Malerei nach wie vor den konzentriertesten Überblick liefert, schildert das Ausstellungsbild negativ, indem er es als unnatürliches Genre und Schandfleck der Malerei abtut, ohne aber den elementaren dokumentarischen Wert erkannt zu haben, der dem Kunsthistoriker in der Rekonstruktion der frühen Ausstellung von höchstem Nutzen ist. Vgl. E. Waterhouse 1978, S. 158.

⁷⁸⁷ Der ausdrückliche Wunsch nach einem organisierten Ausstellungsprinzip war in dem am 28. November 1768 an König George III. gesandten Memorandum formuliert: „We only beg leave to inform your Majesty, that the two principal objects we have in view are, the establishing a wellregulated school or Academy of Design, for the use of students in the Arts, and an Annual Exhibition, open to all artists of distinguished merit, where they may offer their performances to public inspection, and acquire that degree of reputation and encouragement which they shall deemed to deserve.“ Zitiert nach G. F. Koch 1967, S. 207f. Im großen Unterschied zum Pariser Salon standen die Londoner Ausstellungen nicht nur den Mitgliedern offen, sondern allen Künstlern von „distinguished merit“.

⁷⁸⁸ Die wesentlichen Kriterien, welche die Akademie veranlassten, Ausstellungen einzurichten, werden bei G. F. Koch 1967, S. 203-208 und 218f., aufgeführt und diskutiert.

⁷⁸⁹ Von 1769, dem Jahr der ersten Schau, bis 1779 richtete die „Royal Academy“ ihre Ausstellungen noch im alten Gebäude an der Pall Mall aus. Im New Somerset House waren neben der „Royal Academy“ auch die „Royal Society“, die „Society of Antiquaries“ und eine Reihe von Regierungsbehörden untergebracht. Zur Architektur des Baus von Sir William Chambers vgl. S. Hutchison 1968, S. 63-67.

und Zulassungskriterien verfügte⁷⁹⁰. Insgesamt wurden drei Räume für Ausstellungszwecke eingerichtet: im Untergeschoss jeweils ein Saal für Skulpturen und Zeichnungen respektive architektonische Entwürfe, im Obergeschoss eine mit einem Oberlicht versehene größere Galerie zur Aufnahme der Gemälde⁷⁹¹. Da die erste in diesen Räumen abgehaltene Ausstellung, die am 1. Mai 1780 ihre Türen öffnete, ein Publikumserfolg war⁷⁹² und als ein Ereignis von hohem kulturellen, aber insbesondere auch von sozialem Rang angesehen werden darf, bildeten die Ausstellungen der „Royal Academy“ schon bald nach ihrer Einrichtung bildwürdige Themen. Neben den Pariser Berichten gehören die Londoner Ausstellungsbilder zu den wenigen ihrer Art, die das akademische Ausstellungsleben bildlich festgehalten haben.

Die früheste Darstellung einer Ausstellung der „Royal Academy“ stammt von 1771 und zeigt noch die Situation im alten Gebäude an der Pall Mall (Abb. 90). Nach einer Zeichnung von Charles Brandoin schabte Richard Earlom ein Blatt (42,6 x 55,6 cm)⁷⁹³, in welchem Kenntnisse der Werke Saint-Aubins vermutet werden können. In dem nüchternen, von einem Oberlicht erhellten Saal beobachtet man die übliche dichte Hängung der Gemälde an den Wänden. Vor dieser kulissenartigen Folie agieren die Besucher, deren Physiognomien, zumeist überzeichnet im Sinne der Karikatur, Missbildungen aufweisen und damit Oberflächlichkeit und Ignoranz gegenüber der Kunst geißeln sollen⁷⁹⁴. Das Paar im Vordergrund, bestehend aus einem jungen rundlichen Gentleman und seiner eleganten Begleitung, scheint nicht zufällig Gestalt und Pose der Figuren eines Sündenfalls zu übernehmen, welches Thema des Mittelbildes auf der Rückwand darstellt. Brandoin, selbst ein Franzose, beschränkte sich in seiner Zeichnung der Ausstellung von 1771 nicht auf einen dokumentarischen Ereignisbericht, wie es etwa Saint-Aubin ein Jahrzehnt zuvor in Paris getan hatte⁷⁹⁵, sondern verleiht ihr eine auf Hogarth zurückgehende

⁷⁹⁰ Dieses System klar festgelegter Normen der Ausstellungsorganisation wurde bereits acht Jahre zuvor in der von der „Society of Artists“ ausgerichteten Schau am Strand in London verwirklicht. Vom 21. April bis zum 8. Mai 1760 fand die Veranstaltung statt, bei der 130 Werke von 69 Künstlern präsentiert wurden. Bestimmte Personengruppen waren vom Besuch ausgeschlossen, und man erstellte einen verbindlichen Verhaltenskodex.

⁷⁹¹ Die Dimensionen dieses „Great Room“ sind gewaltig. Wie S. Hutchison 1968, S. 66, überliefert, misst er 53 Feet, 3 Inches x 43 Feet, 6 Inches (entspricht etwa 16,23 x 13,26 m), bei einer Höhe von 32 Feet (rund 9,75 m).

⁷⁹² Auf die finanziellen Erfolge der Ausstellungen, welche der „Royal Academy“ Unabhängigkeit vom König gestatteten, verweist G. F. Koch 1967, S. 208.

⁷⁹³ Zu dem Mezzotinto, aufbewahrt im Department of Prints and Drawings des British Museum in London, siehe G. F. Koch 1967, S. 212, sowie Art on the Line 2001, S. 40f.

⁷⁹⁴ Eine gewisse Orientierungslosigkeit unter den Besuchern ergab sich auch daraus, dass der Katalog alphabetisch und nicht nach der realen Hängesituation aufgebaut war.

⁷⁹⁵ Ein wesentlicher Unterschied zu Saint-Aubin besteht in der größeren Aufmerksamkeit gegenüber der einzelnen Person, die jede für sich ein klar porträtiertes Individuum und nicht Teil einer kohärenten, wenig überschaubaren Masse darstellt.

groteske Komik, die in ihrer Derbheit die objektive Schilderung des Ausstellungsbetriebes zu einem Sittenbild mit moralischem Impetus steigert.

In Zeichnungen hielt Johann Heinrich Ramberg (1763-1840) die Londoner Variante des Pariser Salons fest, überliefert durch Stiche des Pietro Antonio Martini (1738-1797), wie sie zeitgleich zu dessen graphischen Reproduktionen der Ausstellungen im „Cour Carré“ von 1785 und 1787 entstanden. Breiter Raum wird der Schilderung des Publikums mit seinem Geschmack und seinen Reaktionen in dezidierter Pointierung gewidmet. Einen detaillierten Einblick erhält man durch eine Serie von aquarellierten Federzeichnungen (Abb. 91-93)⁷⁹⁶, welche drei Bilderwände des großen Oberlichtsaales in Somerset House während der Ausstellung von 1784 thematisieren⁷⁹⁷. Gegenüber den französischen Exemplaren zeichnen sich die Londoner Blätter durch eine präzise Erfassung der räumlichen Gesamtsituation sowie der minutiösen Schilderung der Positionierung der Gemälde an den Wänden aus⁷⁹⁸. Die Wirklichkeitstreue umfasst sogar die Verzeichnung der Katalognummern auf den Bilderrahmen, was die Identifizierung der Exponate ermöglicht. Ramberg fügte seinen Kompositionen aufgrund einer fokussierten Akzentuierung auf die eingereichten Ausstellungsstücke lediglich einige, auf den Gehalt von Staffagefiguren reduzierte Besucher ein, die eine für Somerset House übliche Gedrängesituation nicht aufkommen lassen⁷⁹⁹. Sein die reine Dokumentation überschreitendes Verdienst betrifft die jeweilige Interpretation der gehängten Bilder, deren oftmals ins Groteske gesteigerte Verlebendigung die den Engländern verhaftete satirische Darstellungsform kennzeichnet. Mit einer übertriebenen Präsentation der Porträtierten und den ins Expressive überformten Gefühlsregungen erzielt Ramberg den Effekt einer Parodie auf den eigentlich so würdevollen Moment einer Akademieausstellung als Hinweis auf die nicht immer hohe Qualität der eingereichten Werke und die zunehmend zum gesellschaftlichen Ereignis degradierte „Summer Exhibition“.

⁷⁹⁶ Die Maße der Blätter betragen: Nordwand 26,8 x 44,4 cm; Ostwand 34,3 x 49 cm; Westwand 33,5 x 49,2 cm. Sie befinden sich im Department of Prints and Drawings des British Museum in London. Während sie bei Victor Curt Habicht, *Niedersächsische Kunst in England*, Hannover 1930, S. 86, Ramberg zugeordnet sind, charakterisiert Art on the Line 2001, S. 17 und 24f., Abb. 17-19, und S. 83, sie als Arbeiten von Edward Francis Burney (1760-1848), ohne den geringsten Beweis für diese in der Forschung singuläre Behauptung zu liefern. Mark McDonald vom Department of Prints and Drawings des British Museum klärte freundlicherweise darüber auf, dass die Aquarelle im Inventar als Werke Rambergs verzeichnet sind und die Zuschreibung an Burney einen Irrtum darstellt.

⁷⁹⁷ Von der Ausstellung des Jahres 1784 existieren auch Darstellungen des Daniel Dodd, welche durch Radierungen von William Angus überliefert sind. Vgl. Art on the Line 2001, S. 24f. und S. 44.

⁷⁹⁸ Anhand dieses Sachverhalts stellt sich die Frage, ob Zoffanys „Tribuna“, welche im Jahre 1780 die Blicke der Besucher bei der Ausstellung der „Royal Academy“ auf sich lenkte, in ihrer minutiösen Detailtreue nicht ein unmittelbares Vorbild für Ramberg bedeutet haben könnte.

⁷⁹⁹ Solkin berichtet, dass die Ausstellungen im neuen Gebäude chronisch überlaufen waren und sich für die Besucher eher unannehmlich gestalteten. Vgl. Art on the Line 2001, S. 44.

Die akribische Fähigkeit bei der Wiedergabe der Ausstellungssituation in Verbindung mit einem humoristischen Unterton findet ihren reifsten Ausdruck vermutlich in dem von Pietro Antonio Martini angefertigten Stich (36,6 x 51,2 cm)⁸⁰⁰ nach einer Zeichnung Johann Heinrich Rambergs, welche die Akademieausstellung des Jahres 1787 mit dem gleichzeitigen Besuch des „Prince of Wales“ thematisiert (Abb. 94). Im Unterschied zu den 1784 angefertigten Blättern verleiht Ramberg den Besuchern nun einen größeren Stellenwert, indem er die Bilderwände lediglich in schemenhaften Umrissen andeutet und die anwesenden Figuren als Menge auffasst, analog den später anzusprechenden Ausstellungsbildern des Pariser Salons von Saint-Aubin. Aus der Menge der Besucher treten zwei Personen heraus, deren vornehmes Auftreten in Verbindung mit herrschaftlicher Pose sie zum Fokus des Betrachters werden lässt. Sir Joshua Reynolds, Präsident der „Royal Academy“, führt den Prinzen, begleitet von Mitgliedern des Hofes, durch die aktuelle Sommerausstellung. Ramberg nutzt damit die seit Hogarth in der englischen Kunst verbreitete sozialkritische Darstellung der Personen, indem er sie in karikierender Übertreibung hinsichtlich ihrer Gebärden und Verhaltensweisen vor den Bilderwänden platziert. Durch Martinis Stich fand die Darstellung große Popularität⁸⁰¹.

In einem vergleichbaren Kompositionsschema greift Ramberg in einer wiederum durch Martini reproduzierten Ansicht der Sommerausstellung von 1788 (31,5 x 48,9 cm)⁸⁰² die Thematik noch einmal auf (Abb. 95). Im „Great Room“ haben sich keine gewöhnlichen Besucher eingefunden, sondern hochrangige Vertreter der „Royal Academy“ unter Führung ihres Präsidenten Sir Joshua Reynolds, wie sie König George III. und dessen Familie durch die Räumlichkeiten geleiten⁸⁰³. Daneben erscheint ein Tutor mit einer Gruppe von Studenten als Zeichen der Ausbildungsfunktion der Akademie. Durch die leicht geöffnete Tür links im Bild erkennt man weitere Personen, die dem Ereignis beiwohnen durften. Vielfach sind die Besucher im Besitz des Ausstellungskatalogs, durch den sie einen Leitfaden an der Hand hatten.

⁸⁰⁰ The Department of Prints and Drawings des British Museum, London. Hier befindet sich auch eine nachträglich handkolorierte Version mit den Maßen 37,8 x 53,2 cm.

⁸⁰¹ Die Graphik trägt neben dem Titel des Blattes einen griechischen Spruch, der als Supraporte über der Tür zum „Great Room“ angebracht war. In englischer Übersetzung lautet er: „Let no stranger to the Muses enter“. Den Ignoranten sollte also jeglicher Zutritt verwehrt bleiben. Im Übrigen existieren weitere Ansichten der Ausstellungen, so von Thomas Rowlandson und Augustus Pugin, ediert im Jahre 1808 in Rudolph Ackermanns „Microcosm of London“, einer verallgemeinernden Darstellung, die vor allem die Galerie als Ort des sozialen Kontakts aufzeigt. Von ähnlichem Gehalt ist eine farbige Aquatinta, die George und Robert Cruikshank 1821 angefertigt haben. Die größere Bedeutung, die hier dem Publikum zukommt, sowie die universell gehaltene Ansicht des „Great Room“ verweisen typologisch in das 19. Jahrhundert. Zu diesen Werken vgl. Art on the Line 2001, S. 49f.

⁸⁰² The Department of Prints and Drawings des British Museum, London.

⁸⁰³ Wie C. S. Matheson mitteilt, ereignete sich die exklusive Privatführung des Königs stets am Tag vor der offiziellen Eröffnung der Akademieausstellung. Vgl. Art on the Line 2001, S. 48.

Die Darstellung erinnert unmittelbar an Gagneraux' Gemälde der Zusammenkunft von Papst Pius VI. mit dem schwedischen Regenten Gustav III. im Museo Pio-Clementino. Eine Parallele besteht zunächst in der Tatsache, dass beide Werke den Besuch eines Monarchen in einem mit Kunstwerken ausgestatteten Interieur thematisieren. Huldigte Gagneraux' Gemälde in erster Linie dem mäzenatischen Engagement der katholischen Kirche, so lässt sich die in Martinis Stich überlieferte Zeichnung Rambergs als Dokument der besonderen Stellung der „Royal Academy“ auffassen, deren Gründung maßgeblich auf die Initiative des englischen Regenten zurückgeht. Die positive Einflussnahme eines Monarchen auf die Etablierung und den Fortbestand einer kulturellen Institution verknüpft das englische mit dem französischen Ausstellungsbild, war doch der Pariser Salon aufs engste an den Hof von Versailles gebunden⁸⁰⁴.

Einige Worte über die Ausstellungstechnik sollen zeigen, dass sich die Londoner „Exhibition“ in dieser Hinsicht kaum von jener in Paris unterschied. Die zumeist mit Stoffdraperien bespannten Wände werden von den Gemälden bis kurz unter das umlaufende Gesims, bei dem man auch von „the Line“ spricht, in dichter Anordnung und unter Einhaltung einer strengen Symmetrie verdeckt. Zur besseren Sichtbarkeit sind die Exponate der obersten Bildreihen abgewinkelt. Eine thematische Systematisierung bedingt die Gruppierung der Gemälde nach Gattungen. So beanspruchen die Repräsentationsporträts eine eigene Wand, während die übrigen Wände von den großformatigen Historienbildern dominiert werden. Um den verkleideten Kamin konzentrieren sich die Miniaturbildnisse. Alle Exponate erhalten eine einheitlich schlichte, glatte Rahmung, die einen etwas steifen Charakter der Hängung bewirkt, ein Umstand, zu dem auch die seit den 1770er Jahren in Paris und in London einsetzende geometrische Aufteilung der Wände als Gliederungsprinzip beiträgt. Die Ausstellungen der Akademien unterlagen folglich einem zeitgebundenen Geschmack, der in ganz Europa zur ästhetischen Norm erhoben schien und der sich anschaulich in Zoffanys Florentiner Galeriebild beobachten ließ.

Zusammenfassend lässt sich über das Ausstellungsbild in England festhalten, dass es die landestypische Tradition der Karikatur als ideale Möglichkeit dafür genutzt hat, die im ausgehenden 18. Jahrhundert im Nachwehen aufklärerischen Gedankenguts verhafteten Forderungen nach einer moralischen Erneuerung der Gesellschaft bildlich zu transportieren. In einer höchst individuellen Ausprägung der Kunstkritik werden in Rambergs Zeichnungen sowohl die oftmals banalen Exponate der Ausstellungen gegeißelt wie auch die sozialen Missstände des Publikums, welches seinen Besuch weniger zur intellektuellen

⁸⁰⁴ G. F. Koch 1967, S. 214, hat hierbei die Vermutung geäußert, Martinis Blatt könnte ein stolzes Dokument der Ebenbürtigkeit zur älteren Pariser Akademie darstellen. Vordergründig dürfte aber vielmehr die im Text geäußerte Position Georges III. für die „Royal Academy“ gewesen sein.

Erbauung unternimmt, als vielmehr mit der Intention eines gesellschaftlichen Ereignisses. Diese sich im Laufe des 19. Jahrhunderts fortsetzende Tendenz einer Vermassung von Ausstellungsobjekten und -publikum findet bei Ramberg ihren durch karikierende Überspitzung umrissenen Ausgangspunkt. Wenngleich das Beispiel Daumiers dafür spricht, dass auch auf dem Kontinent analoge künstlerische Mittel zum Einsatz gelangten, so muss die Erfindung als genuin britisch erachtet werden. Im Folgenden wird sich zeigen, dass in den Darstellungen des Pariser Salons der humoristische Aspekt in weitaus abgemildeter Form auftaucht⁸⁰⁵.

5.2 Saint-Aubin und der Pariser Salon

Analog zu den Ausstellungen der „Royal Academy“ in London wurden auch in Paris in regelmäßigem Turnus die Resultate zeitgenössischer nationaler Kunstproduktion einer interessierten Öffentlichkeit vorgestellt. Ausgehend von der weitaus älteren Tradition des Akademiewesens in Frankreich⁸⁰⁶ galten solche Leistungsschauen stets als eine Symbiose aus kulturellem und sozialem Ereignis. In Paris wurde der Salon⁸⁰⁷ nicht in den Räumlichkeiten der Akademie abgehalten, sondern in den viel umfangreicheren Sälen des Louvre, dessen „Cour Carré“ die ideale Umgebung für eine solche Einrichtung bot.

Als wichtiges Dokument für die Präsentation der Kunstwerke, aber auch als Gradmesser für die Notwendigkeit der aristokratischen Gesellschaft, sich auf den Ausstellungen blicken zu lassen, fungieren die Aquarelle des Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), der sich auf die Darstellungen des Salons spezialisierte. Seine Vorgehensweise dürfte in einem ersten Schritt die schemenhafte Skizzierung der räumlichen Disposition umfasst haben, ehe er später den Blättern mit Aquarellfarben eine für dieses Medium charakteristische flüchtige Atmosphäre verlieh, welche in ihrer nervösen Lebendigkeit dem temporären Bild der Ausstellungen sicherlich eher entsprach als akribische Gemälde⁸⁰⁸. Saint-Aubins Aquarelle zeichnen sich durch einen hohen Abstraktionsgrad aus. Im Gegensatz zu den bislang beobachteten Galeriebildern, welche überwiegend durch eine präzise Wiedergabe des Be-

⁸⁰⁵ Weitere Facetten des britischen Ausstellungswesens, die hier nicht angesprochen werden können, zählt G. F. Koch 1967, S. 215-218, auf. Besonders sei auf das bereits an anderer Stelle erwähnte Phänomen von John Boydells „Shakespeare Gallery“ hingewiesen. Im Gegensatz zu den Pariser Salons besaßen die Ausstellungen der „Royal Academy“ keinen Monopolcharakter.

⁸⁰⁶ Zur Entwicklung des Ausstellungswesens in Frankreich seit Ludwig XIV. siehe G. F. Koch 1967, S. 124-183.

⁸⁰⁷ Der Salon als gesellschaftliches Ereignis, welches die kritische Stellungnahme eines Denis Diderot nach sich zog, wird von H. Keller 1971, S. 375f., in der Gegenüberstellung der Werke von Fragonard und David als Dokument der Bandbreite französischer Bildsujets diskutiert.

⁸⁰⁸ G. F. Koch 1967, S. 143ff.

obachteten herausgehoben waren, erscheinen die Ansichten des Salons diffus⁸⁰⁹. Der in tiefe Dunkelheit getauchte, durch einen zentral von der Decke hängenden Kronleuchter nur schwach erhellten Saal des „Cour Carré“ präsentiert eine sehr dichte Hängung der Gemälde an den Wänden nach einem ästhetischen Prinzip in Zeilen und Spalten, wie es auch für die Ausstellungen der „Royal Academy“ charakteristisch war. Saint-Aubin rückt von einer dokumentarisch genauen Wiedergabe des Saales ab, indem er weder die Exponate, noch die Besucher so darstellt, dass es möglich wäre, sie zu identifizieren. Sicherlich war dem Künstler vielmehr daran gelegen, die Atmosphäre eines Ereignisses schematisch festzuhalten, indem er das große Interesse der zahlreichen Ausstellungsbesucher von einem entfernteren Blickwinkel als ein nahezu kohärentes Nebeneinander von hastig gesetzten Pinselstrichen auffasst und den Raum durch den übernatürlich wirkenden Dunst im Deckenbereich in ein feierliches Ambiente hüllt, welches der gesellschaftlichen Bedeutung des Salons Rechnung zu tragen scheint. Man könnte sich fragen, ob dieser diffuse Schleier nicht das Schicksal der ausgestellten Exponate andeuten sollte, welche größtenteils in Vergessenheit gerieten oder durch ständigen Verkauf häufig ihren Besitzer wechselten. Saint-Aubins Interesse wäre damit vielleicht nicht nur dem temporären Charakter des Salons geschuldet, deren Besucher den Anlass eher als gesellschaftliches Ereignis denn als intellektuelle Erbauung betrachteten, sondern auch als ephemeres Zeichen der Malerei zu verstehen. Durch ihre flüchtige Darstellung bleiben Kunst und Künstler anonym, ihr Wert unberücksichtigt. Dieses kritische Element, in Frankreich erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts bei Daumier im Medium der Druckgraphik zu einem kunstwürdigen Bildmedium erhoben⁸¹⁰, würde die Tradition eines Watteau und dessen Demaskierung der Gesellschaft fortsetzen.

In der „Ansicht des Salons von 1753“ (13,5 x 17,7 cm)⁸¹¹ sieht sich der Betrachter mit drei Seiten des Ausstellungssaals konfrontiert (Abb. 96). Sein Blick wird zum markanten Treppenhaus gelenkt, über welches der Salon betreten wird. Die dicht gedrängte Positionierung der Gemälde, wie sie in der „Royal Academy“ beobachtet werden konnte, dominiert auch hier den Eindruck überbordender Fülle. Die Wände des „Cour Carré“ sind mit fünf bis sieben Reihen von Gemälden übereinander bis zu nahezu zwei Dritteln der Raumhöhe besetzt. Ein gewisses Ordnungsprinzip wurde zum Zwecke einer besseren

⁸⁰⁹ Vgl. die Angaben in Kat. Ausst. *La peinture dans la peinture* 1987, S. 177, mit dem sprechenden Hinweis darauf, dass die ausgestellten Gemälde in Saint-Aubins Aquarellen einen farbigen Dampf zu erzeugen scheinen. Die Auflösung der Details in einem luftigen Farbgemisch nimmt Elemente bei Turner vorweg.

⁸¹⁰ Zu Daumier und dem Aspekt der Zeit im Kontext von Malerei und Kunsthandel vgl. Kat. Ausst. *La peinture dans la peinture* 1987, S. 179ff.

⁸¹¹ Informationen zu der lavierten Federzeichnung aus der Sammlung A. Veil-Picard in Paris finden sich bei G. F. Koch 1967, S. 143.

Lesbarkeit konzipiert. Hierzu wurden größere Formate als Gliederungselemente verwendet und ihrer besseren Sichtbarkeit wegen hoch gehängt sowie abgewinkelt. Gleichformatige Bilder fügen sich zusammen, zudem platzierte man Pendants nebeneinander, was der Katalog übernimmt. Saint-Aubin konzipierte einen Gesamteindruck der räumlichen Situation und widmete in einer ungewöhnlich breiten Schilderung dem Treppenhaus mit den emporsteigenden Besuchern intensive Aufmerksamkeit, wohingegen die Einzelheiten der Bilderwände in den Hintergrund treten.

Einen Ausschnitt der Salon-Ausstellung von 1757 mit exakter ausgearbeiteten Details gibt eine lavierte und aquarellierte Federzeichnung (20 x 12,5 cm) mit einer Bilderwand wieder (Abb. 97), vor der sich Bouchers auf ein Podest platziertes „Porträt der Madame de Pompadour“ ausmachen lässt⁸¹². Saint-Aubin hielt in seiner bekannten flüchtigen Umsetzung des Blattes vor allem die Reaktion des Publikums auf Bouchers Werk fest, dem „Salonschlager“, wie es Koch prägnant formulierte⁸¹³. Dieses bewundernde Verharren vor einem herausragend platzierten Objekt trägt der Inszenierung des Salons Rechnung, deren Darstellung gewiß die Hauptintention Saint-Aubins gewesen ist.

Saint-Aubin widmete sich auch im folgenden Jahrzehnt den Salon-Ausstellungen, gab jedoch die episodisch und skizzenhaft gehaltenen Ansichten zugunsten von Darstellungen auf, welche die Gesamtsituation des „Cour Carré“ zu erfassen suchen. Im Jahre 1765 präsentierte Saint-Aubin in einer aquarellierten Federzeichnung (Abb. 98)⁸¹⁴ die Hauptwände des Raumes mit ihrem dichten Arrangement der Gemälde⁸¹⁵. Auch in diesem Blatt treten präzise architektonische Details hinter der Schilderung eines allgemeinen Eindrucks der Ausstellung zurück. Mit einem Blick ist es dem Betrachter ermöglicht, die Hierarchisierung der Gemälde innerhalb ihrer Platzierung an den Wänden zu erfassen und anhand des größten Besucheraufbaus auf das Werk mit der stärksten Anziehungskraft zu schließen. Im Hinblick auf die Präsentation der Exponate lassen sich französische und englische Ausstellungen gut miteinander vergleichen.

Der Hauptbeitrag Saint-Aubins zum Galeriebild stellt zweifellos die Schilderung des Salons von 1767 dar (Abb. 99). Das Blatt (25 x 48 cm)⁸¹⁶ ist von einer den dokumentarischen Gehalt der zuvor betrachteten Arbeiten übertreffenden Dynamik, die sich nicht allein angesichts des kraftvollen Kolorits manifestiert, sondern auch aus dem Umstand, dass der Salon zum Schauplatz einer allegorischen Szene auserkoren wurde. Die Decke der

⁸¹² Das Blatt befindet sich in Waddesdon Manor in Buckinghamshire.

⁸¹³ G. F. Koch 1967, S. 144.

⁸¹⁴ Cabinet des Dessins du Louvre, Paris. Die Maße betragen 24 x 46,7 cm.

⁸¹⁵ Anhand des Katalogs der jeweiligen Ausstellung ist es möglich, den Großteil der Gemälde zu identifizieren.

⁸¹⁶ Die aquarellierte Federzeichnung ist Teil der Sammlung von A. Veil-Picard in Paris.

Saales scheint aufzubrechen und Platz zu machen für Apoll und die Musen, welche auf strahlenden Wolken hereinschweben, um der Ausstellung die Aura einer Apotheose der Künste zu verleihen. Entfernt fühlt man sich an die flämischen Allegorien der „Pictura“ erinnert, wie sie Frans Francken d.J. rund anderthalb Jahrhunderte zuvor in das Ambiente einer gemalten Galerie oder eines Ateliers platzierte, um dadurch den Errungenschaften der Malerei zu huldigen. Saint-Aubin könnte mit seiner surreal anmutenden Darstellung der Salon-Ausstellung von 1767 ebenfalls eine Hommage intendiert haben. Allerdings ist nicht mehr die Malerei als solche Gegenstand der Huldigung, sondern vielmehr die noch junge Institution der Ausstellung⁸¹⁷. Letztlich gebührt der Ruhm jener Einrichtung, die überhaupt erst ein solches Forum wie den Salon ermöglicht hat, also der Akademie. Dieser Aspekt, verbunden mit dem sozialen Element in der Darstellung der Interaktion des Publikums mit den Exponaten, war vollkommen innovativ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und führte dazu, dass die Kunst nicht mehr länger um ihrer selbst willen präsentiert wurde, sondern als Gegenstand einer bewussten Inszenierung, mit welcher der Geschmack und die Rezeption beim Betrachter in eine konkrete Richtung gelenkt werden konnte. Gabriel de Saint-Aubin erkannte diese neuen Möglichkeiten, weshalb seine Beiträge zum Ausstellungsbild den Höhepunkt der Gattung ausmachen.

Auch in den folgenden Jahrzehnten bildeten die Ausstellungen des Salons bildwürdige Themen. Im Jahre 1785 fertigte der oberitalienische Stecher Pietro Antonio Martini eine Ansicht (Abb. 100) des mittlerweile umgebauten „Cour Carré“ mit dem neuen Treppenhause und der kastenartig geschlossenen Disposition des Raumes⁸¹⁸. Eine veränderte ästhetische Auffassung lässt sich in der einheitlichen glatten Rahmung der Gemälde an den Wänden sowie dem dominierenden Rechteckformat erkennen. Der beginnende Klassizismus bedingte eine strenge Gliederung der Bilderwände, allerdings mit dem Resultat einer zunehmenden Isolierung des Einzelwerks. In der Mittelachse der Hauptwand werden ein Porträt von Marie-Antoinette und darüber der „Schwur der Horatier“ von Jacques-Louis David präsentiert. Großformatige Figurenbilder setzen klare Akzente und sorgen für eine rhythmische Symmetrie, in deren axiales Gerüst die kleineren Werke locker eingefügt sind. Als Ausblick auf das 19. Jahrhundert sei erwähnt, dass durch die immer weiter fortschreitende Öffnung des Salons, auch für weniger talentierte Künstler, ähnlich wie in London eine Vermassung der Exponate zu konstatieren sein wird, welche dem übergeordneten dekorativen Gesamtzusammenhang, wie er bei Saint-Aubin zu beobachten war, entgegen-

⁸¹⁷ G. F. Koch 1967, S. 146, spricht demzufolge trefflich von einer „Hommage à l'exposition“.

⁸¹⁸ Das in der Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, in Paris aufbewahrte Blatt mit den Maßen 37,5 x 51 cm trägt eine Bildunterschrift: „Coup-d'oeil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre, en 1785“.

tritt⁸¹⁹. Man legte fortan ein größeres Gewicht auf die Schilderung des Pariser Milieus als Reaktion auf den Beginn des zunehmend als Ereignis betrachteten Ausstellungswesens und rückte damit den Menschen in den Mittelpunkt der Darstellung⁸²⁰. Der Wert für die Kunstgeschichte besteht darin, dass man mit diesen Werken Porträts bestimmter Ausstellungstage und damit wesentliche dokumentarische Zeugnisse besitzt⁸²¹.

6 Das Galeriebild des 19. Jahrhunderts

6.1 Niederlande: Adriaan de Lelie und Pieter Christoffel Wonder

Über ein Jahrhundert hinweg stellte die Gattung des Galeriebildes im Mutterland seiner Entstehung keine nennenswerte Rolle dar. Mit dem Niedergang des Goldenen Zeitalters und dem zunehmenden Verfall der einstmals blühenden Schulen niederländischer Malerei wurde Frankreich zur führenden Kunstnation Europas. Die gemalte Galerie bildete eine zwar über den gesamten Zeitraum zu beobachtende, allerdings an singuläre Positionen geknüpfte Bildaufgabe, die in ihrem einstigen Zentrum Antwerpen kaum noch in Angriff genommen wurde und allenfalls als Atelierbild auftauchte. Erst im Ausgang des 18. Jahrhunderts lässt sich auch in den Niederlanden eine erneute Hinwendung zu diesem Sujet ausmachen in einer ähnlich vereinzelter Situation wie im restlichen Europa.

Adriaan de Lelie (1755-1820) stammte aus Tilburg. Seine künstlerische Ausbildung erfolgte in Antwerpen in der Werkstatt von Bernardus van Querbemond, dessen intensive Stimmungen und kraftvolle Tonalität er übernahm. Als Porträtmaler eines gemäßigten aristokratischen Stils wurde de Lelie in Amsterdam und Düsseldorf zu einem bekannten Künstler, der es im Sinne des englischen Konversationsstücks verstand, den Dargestellten jeglichen offiziellen Habitus zu nehmen. Neben dieser informellen Komponente stattete er seine Gemälde auch mit einem narrativen Gehalt aus, wie er als Nachklang des Rokoko aufzufassen ist und großen Erfolg nach sich zog⁸²².

⁸¹⁹ G. F. Koch 1967, S. 148, spricht in diesem Zusammenhang von der „Arsenaltechnik“ und bezeichnet damit die - organisatorischen Erwägungen geschuldete - Massenhängung.

⁸²⁰ Die Ausstellung wird zur Kulisse für die Schilderung der Besucher. Diese Entwicklung wird später bei Daumier zum Höhepunkt getrieben.

⁸²¹ Weitere Beispiele von Darstellungen der Salon-Ausstellungen, die hier nicht genannt werden können, führt G. F. Koch 1967, S. 148, an, darunter Stichansichten der Ausstellungen von 1800 und 1801, gefertigt von G. Devisme nach Antoine-Maxime Monsaldy, bei denen die flache Raumperspektive eine Ballung der Besucher in Massen vor der Bilderwänden bedingt. Es existieren jeweils mehrere Ansichten des Salons. Zudem bahnt sich eine zunehmende Entfremdung der Kunst von der Gesellschaft an, dargestellt in der geringen Aufmerksamkeit der Betrachter gegenüber den Exponaten.

⁸²² Weitere biographische Daten zu de Lelie, wie auch zu seiner künstlerischen Prägung und Vorgehens-

De Lelie konnte in der Gattung des Galeriebildes seine größten Meriten erwerben. Zwischen 1794, dem Entstehungsjahr der „Galerie des Jan Gildemeester Jansz.“, und 1809, als der „Skulpturensaal der Felix-Meritis-Gesellschaft“ konzipiert wurde, schuf der Maler eine ganze Reihe von Gemälden, die das künstlerische Ambiente Amsterdams zur Jahrhundertwende thematisierten. Im Jahre 1800 beteiligte er sich an einem Auftrag für besagte Gesellschaft und dokumentierte darin die Einweihung des neuen Gebäudes, und im darauffolgenden Jahr konzipierte er eine Darstellung des Zeichensaales mit Porträts von Künstlern, Sammlern und Kunsthändlern⁸²³. Als Pendant dazu ist der „Skulpturensaal“ zu nennen, 1806 in Auftrag gegeben, aber erst 1809 fertiggestellt, mit der Darstellung der offiziellen Funktionäre der Gesellschaft wie Direktoren, Kommissare und Sekretäre. Die Bildaufgabe spricht sowohl in der szenischen Darstellung als auch in der Anordnung der Elemente dafür, dass sich de Lelie an Zoffanys Gemälde der „Academics in the Life Class of the Royal Academy“ von 1772 orientierte.

Das bedeutendste Gemälde de Lelies, welches sich der Gattung des Galeriebildes zuordnen lässt, stellt die „Galerie des Sammlers Jan Gildemeester Jansz.“ (63,7 x 85,7 cm) dar, ein in der rechten unteren Ecke vom Künstler signiertes und auf 1794-95 datiertes Werk (Abb. 101), das sich im Rijksmuseum Amsterdam befindet und in einer für die Epoche unüblichen Weise auf Holz gemalt ist. Dieses Gemälde resultiert aus der profunden Beziehung zwischen de Lelie und dessen bedeutendstem Gönner, dem Händler und Kunstsammler Jan Gildemeester Jansz. (1744-1799). Thematisch ist das Werk in der niederländischen Malerei einzigartig, da die Darstellung eines Sammlers in dessen Haus, umgeben von seinen Kunstschatzen, innerhalb dieser Kunstregion auf die südlichen flämischen Landesteile beschränkt war. Formal übernimmt de Lelie Modi des 17. Jahrhunderts, etwa in der Wahl des harmonischen Kolorits, der klaren Kontraste und der ausgewogenen Abwägung von Licht- und Schatteneffekten⁸²⁴. Diese für die nördlichen Niederlande bislang nicht charakteristische Manier ließe sich damit erklären, dass de Lelie seine künstlerische Ausbildung in Antwerpen erhielt und dabei mit dem dort traditionellen Sujet der gemalten Kunstammer vertraut gemacht wurde.

In seinem Gemälde für Jan Gildemeester Jansz. operierte de Lelie auf eine überaus akribische Weise, mittels der er sowohl das Interieur im Stil der Idealarchitektur bei van Haecht oder Teniers wiederzugeben wusste, als auch die Objekte der Sammlung wirk-

weise, lassen sich bei A. Scarpa Sonino 1992, S. 151, nachlesen.

⁸²³ Durch eine Zeichnung von H. W. Caspari aus dem Jahre 1822 lassen sich die dargestellten Personen zuordnen, darunter Josephus Augustinus Brentano als zweite Figur von links, Protagonist eines weiteren Galeriebildes de Lelies, der Künstler selbst links vom Bildzentrum, schließlich Jan Gildemeester Jansz. ganz rechts als posthume Hommage an einen wichtigen Mäzen. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 151.

⁸²⁴ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 152.

lichkeitsgetreu abbildete. Im Gegensatz zu den flämischen Gattungsbeispielen des 17. Jahrhunderts verleiht der Künstler den Figuren ein hohes Maß an informellem Habitus, zweifellos ein Bezug zum im ausgehenden 18. Jahrhundert populären Genre des Konversationsstücks. Überliefert ist der Umstand, dass Jan Gildemeester einen Katalog von Richard Earlom besaß⁸²⁵, jenem englischen Künstler, der die Gemälde Johann Zoffanys graphisch reproduzierte und damit maßgeblich zu ihrem Ruhm beitrug. Es wäre denkbar, dass der Sammler auf diese Weise Zoffanys Interpretation der Florentiner Tribuna kennengelernt und dadurch eine vergleichbare Komposition für seinen Wunsch abgeleitet haben könnte. De Lelie verlieh seinem Gemälde indes eine intimere Note, indem er auf die Darstellung des niederländischen Bürgertums der Zeit abhob, der Reichen und Gelehrten.

Der wiedergegebene Raum lässt sich in einen von Gildemeester bewohnten kleinen Palast in der Amsterdamer Herengracht 475 verorten, welchen der Sammler 1792 erwerben konnte⁸²⁶. Der plastische Dekor des Interieurs besteht aus verzierten Gesimsen und zahlreichen Basreliefs als Verzierung der Supraporten mit vegetabilen Festons und Putten, welche ein Profil des Merkur tragen als Symbol des Handels, das sich bereits in den frühen Galeriebildern des 17. Jahrhunderts finden lässt und damit eine historische Kontinuität innerhalb der Gattung aufzeigt.

Das Auftragswerk zeigt den Sammler und Hausherrn Jan Gildemeester⁸²⁷ im Zentrum des Raumes, wie er einem Besucher mit seiner Hand die Kollektion erläutert. Ein Großteil dessen erwarb Gildemeester 1768 beim Auktionator Dulony in Amsterdam und 1771, als die Sammlung des Braamcamp versteigert wurde, neben Gemälden des Landschaftsmalers Jan van Huysum und vielen Arbeiten Rembrandts auch Zeichnungen, Graphiken sowie illustrierte Bücher⁸²⁸. Gildemeester suchte fortan den Kontakt zu intellektuellen Zirkeln, wovon de Lelies 1806-09 entstandenes Gemälde „Im Skulpturensaal der Felix-Meritis-Gesellschaft“ (100 x 133 cm)⁸²⁹ zeugt (Abb. 102), und lernte dort seinen Weggefährten Pieter Fouquet kennen, der sich in beiden Gemälden ausmachen lässt, auf dem Bild für Gildemeester im Hintergrund rechts. Das ständige Anwachsen der Sammlung machte diese unter den Kunstkennern sehr berühmt. Ihr Ansehen drang auch zu den Reisenden vor,

⁸²⁵ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 152.

⁸²⁶ Ausgestattet von Isaac de Moucheron. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 152.

⁸²⁷ Die Identifizierung Gildemeesters lässt sich anhand eines R. Vinkeles zugeschriebenen Porträts aus dem posthum erschienenen Katalog der Sammlung von 1800 vornehmen. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 152.

⁸²⁸ Bei der nach dem Tode des Sammlers abgehaltenen Auktion vom 11. Juni 1800 listete man 2103 Zeichnungen, 793 Graphiken in 14 Bänden und 31 illustrierte Bücher auf, sowie die beachtliche Zahl von 300 Gemälden von niederländischen Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts. Interessanterweise erzielten Gildemeesters Zeitgenossen weitaus höhere Preise als Vermeer oder Frans Hals. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 152.

⁸²⁹ Das Gemälde wird im Historischen Museum von Amsterdam aufbewahrt.

welche in Europa ihre Grand Tour bestritten und Gildemeester des Öfteren aufsuchten, wobei sie den enzyklopädischen Aspekt seiner Sammlung besonders schätzten, die neben Gemälden und Zeichnungen auch Kleinplastik und Statuen, antike Weltkugeln und astronomische Instrumente oder die vom Silberschmied Vianen angefertigten kostbaren Objekte des Kunstgewerbes umfasste⁸³⁰. Die Begegnung mit de Lelie erfolgte wohl nach 1779 und dürfte entscheidend durch Gildemeester forciert worden sein, der bereits über fünf Gemälde des Malers verfügte, darunter auch eine Darstellung des „Künstlers in seinem Atelier“.

Ein weiteres Galeriebild Adriaan de Lelies konkretisiert die formale Bezugnahme des Malers auf seine niederländischen Vorgänger und seine inhaltlich an Zoffanys „Tribuna“ angelehnte Verknüpfung eines gemalten Sammlerkabinetts mit der Anwesenheit locker gruppiertes Besucher, wie sie sich um 1800 offensichtlich zu einer bevorzugten Darstellungsform des Genres etabliert hat. In der „Galerie des Josephus Augustinus Brentano“ (64,3 x 84,3 cm), ebenfalls ein im Amsterdamer Rijksmuseum aufbewahrtes Tafelbild (Abb. 103), greift de Lelie anhand stilistischer Analogien wie der Ähnlichkeit bei der Tonalität des Kolorits, dem milden Sfumato und der vergleichbaren Kleidung der Personen den Erfolg seines Gemäldes für Jan Gildemeester wieder auf, so dass man das unsigniert und undatiert gebliebene Bild in zeitliche Nähe zu dem zuvor betrachteten Werk setzen muss⁸³¹.

Auftraggeber des Bildes war erneut ein in Amsterdam ansässiger Kaufmann und bedeutender Sammler, Josephus Augustinus Brentano (1753-1821), dessen Wohnhaus sich wie dasjenige Gildemeesters in der Herengracht befand, so dass Brentano Kenntnis von de Lelies Galeriebild für seinen Nachbarn gehabt haben dürfte. Der Künstler konzipierte die Interieurszene allerdings nicht im Sinne einer Besuchsatmosphäre mit befreundeten Kunstgelehrten, sondern arrangierte die Figuren zu einem familiären Zusammentreffen. Links im Bild reicht eine Dienerin den Gästen Getränke, während der Blick des Betrachters über die Anwesenheit mehrerer Kinder zur lebhaft gestalteten Anordnung im Vordergrund gelenkt wird, wo der Hausherr seinen Bekannten ein Gemälde präsentiert und über die neuesten Erwerbungen diskutiert. Vor der Saffelei dürfte der Künstler, de Lelie, Platz genommen haben. Anhand großer Ähnlichkeiten mit der niederknienenden Figur rechts in der „Galerie des Jan Gildemeester“ lassen sich Zweifel darüber weitestgehend ausräumen⁸³². Der zentral stehende Mann mit dem Gehstock in der Hand wird als Pieter Fouquet (1729-

⁸³⁰ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 152. Der universale Gehalt einer Sammlung, wie ihn de Lelies Galeriebild nicht so sehr zum Ausdruck bringt, scheint sich in den Niederlanden offenbar länger gehalten zu haben als anderswo.

⁸³¹ Zur Chronologie der beiden Werke vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 154.

⁸³² Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 154.

1800) gedeutet, ein Kunsthändler, der bereits in dem Galeriebild für Gildemeester und im „Skulpturensaal der Felix-Meritis-Gesellschaft“ auftauchte. Auf der rechten Seite des Raumes erkennt man das posthume Profil des Jan Gildemeester, wohl ein Indiz für die Freundschaft der beiden Sammler⁸³³.

De Lelie präsentierte den Kunstsammler Brentano innerhalb eines Interieurs, in dem die Gemälde an den Wänden einen traditionellen Geschmack offenbaren. Die üblichen niederländischen Sujets wie Landschaften, Seestücke oder Stilleben fehlen gänzlich, stattdessen erkennt man überwiegend religiöse und historische Themen italienischer Barockmaler des Seicento. Daneben lassen sich einige niederländische Porträts ausmachen im Stile von Rubens oder Ferdinand Bol⁸³⁴. Die Auswahl der von Brentano gesammelten Gemälde erscheint wie eine Rückbesinnung auf die Inhalte der flämischen Galeriebilder, insbesondere auf die Werke Willem van Haechts und David Teniers d.J., wenngleich de Lelie in seiner Darstellung die Sammlung von ihrem repräsentativen Pathos befreit und zu einer festen Bezugsgröße entwickelt, in der die Familie und Freunde des Hausherrn in alltäglichen Situationen agieren. Die Distanzierung von formellen Sammlungsporträts, wie sie noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts üblich waren, belegt, wie sehr sich die zeitgenössische Umsetzung des Themas an der neuen intimen Form der Gattung orientiert. Ohne Zoffanys Bildschöpfungen und die Errungenschaften des englischen Konversationsstücks wäre die Auffassung eines Adriaan de Lelie in diesem Kontext undenkbar.

Eine zweite Position des niederländischen Galeriebildes, die bereits weiter in das 19. Jahrhundert reicht, lässt sich im Œuvre des Pieter Christoffel Wonder (1780-1852) konstatieren, einem Utrechter Maler, der zwischen 1802 und 1804 in Düsseldorf an der dortigen Akademie studierte und in Utrecht eine Werkstatt unterhielt, in der die Sujets von Porträt und Interieur besonders gepflegt wurden. Zwischen 1823 und 1831 ist ein Aufenthalt in London verbürgt, wohin es den Künstler auf Geheiß des Sammlers Sir John Murray (um 1768-1827) verschlug⁸³⁵. Wonder nutzte den Aufenthalt in England zu einer Perfektionierung seines Stils und genoss zugleich die mäzenatische Unterstützung Murrays, durch den der Maler in Kontakt mit dem Genre des Galeriebildes gelangte und dabei zu einem „beachtlichen Nachfolger“ der Werke von Teniers, Francken und Van Haecht wurde, wie

⁸³³ Die persönliche Bekanntschaft war sicherlich auch von einer gewissen Rivalität bezüglich der Sammleraktivitäten durchdrungen. Wie Gildemeester erwarb auch Brentano die meisten seiner Kunstwerke auf öffentlichen Auktionen. Vom 13. bis 15. Mai 1822 versteigerte man seine Sammlung, die aus über 300 Gemälden bestand. Ein Teil der Werke gelangte 1832 in London unter den Hammer, und noch 1863 fanden sich einige Objekte in einer Auktion wieder. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 154.

⁸³⁴ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 154.

⁸³⁵ Zu Wonders Biographie vgl. Jan Wolter Niemeijer, P. C. Wonder in Engeland. Aanvullende gegevens in verband met de compositieschets van Sir John Murray's Kunstgalerij in het Rijksprentenkabinet, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 13, 1965, S. 115f., wo besonders auf die freundschaftliche Atmosphäre zwischen dem Künstler und Murray abgehoben wird, sowie A. Scarpa Sonino 1992, S. 156.

es J. W. Niemeijer auszudrücken pflegte⁸³⁶.

In englischem Privatbesitz befindet sich der „Blick in eine imaginäre Porträtgalerie“ (167,5 x 220 cm), ein vom Maler signiertes Leinwandbild aus dem Jahre 1830 (Abb. 104), der letzten Phase seines Englandaufenthaltes. Das Gemälde atmet den Geist der flämischen Galeriebilder des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts, als die Künstler noch keine konkret fassbaren Kunstkabinette darstellten. Es wurde durch Sir John Murray in Auftrag gegeben, der um 1825 ein Exemplar der Wiedergabe einer gemalten Galerie des Gonzales Coques erwarb, jenem Künstler, von dem sich ein Werk dieser Gattung in der Royal Collection von Windsor Castle erhalten hat. Murray könnte in seiner Vorstellung des Gemäldeauftrags an Wonder ebenso von der Sammlung des George Wyndham, Earl of Egremont, geleitet worden sein, in der sich eine Version der „Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm“ von David Teniers d.J. befand⁸³⁷. Bei Gonzales Coques stand die genaue Wiedergabe eines real existierenden Kunstkabinetts weniger im Vordergrund als die Zusammenkunft intellektueller Aristokraten. Wonder griff in seinem Gemälde diese Manier auf, nutzte jedoch wie de Lelie die Möglichkeiten des Konversationsstücks englischer Prägung, um der Gesellschaft aus Sammlern und Kunstliebhabern den Status eines informellen Gruppenporträts zu verleihen. Bei den etwa 40 Gemälden an den Wänden handelt es sich vermutlich um Kopien der Sammlungsobjekte aus dem Besitz der dargestellten Personen.

Aus Wonders Hand haben sich zwei Federskizzen erhalten, in denen die proportionalen Verhältnisse der Komposition vorbereitet wurden. Im Nachlass des Künstlers aus dem Jahre 1853⁸³⁸ sind die heute verschollenen Blätter betitelt als „Kunstraum des Barons General John Murray“. Der Versuch einer Identifizierung mit einem im Amsterdamer Rijksprentenkabinet aufbewahrten Folio (Inv. 1958.33, Feder und Aquarell auf Karton, 36,3 x 51,1 cm)⁸³⁹ erscheint höchst problematisch, da dieses ein Stadium der Komposition vorstellt, bei dem die Personen in ihrer Disposition bereits festgelegt waren. Da die anstelle der späteren Gemälde zu findenden Felder in der Zeichnung leer geblieben sind, erscheint es plausibel anzunehmen, dass die Skizze Wonder als universales Muster gedient haben könnte, um vergleichbare Aufträge auszuführen⁸⁴⁰.

⁸³⁶ Vgl. J. Niemeijer 1965, S. 115.

⁸³⁷ Zu Hinweisen auf die möglichen Auftragsmotive von Murray vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 156.

⁸³⁸ Hierzu ausführlich J. Niemeijer 1965, S. 115. Der Nachlass gelangte am 6. April 1853 zum Verkauf. Unter der Nummer 25 tauchten besagte Federzeichnungen auf.

⁸³⁹ Zu diesem Blatt, 1957 aus Utrechter Privatbesitz in den Kunsthandel gelangt, bezog J. W. Niemeijer ausführlich Stellung. Vgl. J. Niemeijer 1965, S. 115ff.

⁸⁴⁰ Diese von J. Niemeijer 1965, S. 115, geäußerte Vermutung wird bei A. Scarpa Sonino 1992, S. 156ff., diskutiert.

Dasselbe Inventar nennt zudem „vier Studien in Öl“, welche wohl auf das englische Gemälde verweisen und die große Wertschätzung Wonders bei dessen Überlegungen zur idealen Verteilung der Figuren im Bild aufzeigen. Sie lassen sich auf einen Zeitraum zwischen 1826 und 1830 datieren, vor der Ausführung des „Blicks in eine imaginäre Porträtgalerie“, welches 1831 in der „British Institution“ ausgestellt wurde⁸⁴¹. Die vier Skizzen befinden sich seit 1888 in der National Portrait Gallery in London unter dem Titel „Förderer und Liebhaber der Künste“. Ein genauerer Blick legt Wonders Intentionen dar.

Das erste der vier Ölbilder (Abb. 105 links), dessen Maße 62,2 x 47 cm betragen, trägt rückseitig ein Etikett mit den Namen der vier dargestellten Figuren Taylor, Murray, Holwell-Carr und Wonder. George Watson Taylor (1771-1841) kniet links vor Tizians „Bacchus und Ariadne“, 1826 von der National Gallery erworben⁸⁴². Links vom Gemälde erkennt man in dem mit grauen Hosen bekleideten Mann William Holwell-Carr (1758-1830), einen Initiator des Londoner Museums und Kunstsammler, dessen Kollektion neben derjenigen von Sir George Beaumont die National Gallery beherbergte. Unter den Personen auf der Ölskizze nimmt Sir John Murray (um 1768-1827) eine herausgehobene Stellung ein, indem er, ausgestattet mit Gehstock und Zylinder, vor dem Gemälde Tizians posiert. Neben ihm steht Pieter Christoffel Wonder, mit der Palette in der Hand als Maler gekennzeichnet. Die von Nollekens (1737-1823) ausgeführte Marmorbüste mit der Darstellung von Wellington wurde in der endgültigen Gemäldefassung durch zwei andere Werke des Bildhauers ersetzt.

In dichter Anordnung befinden sich Gemälde an den Wänden, die sich teilweise identifizieren lassen. Ein wichtiges Stück ist das „Porträt des Olivarez“ von Velázquez, daneben eine „Madonna mit Heiligen“ von Parmigianino oder eine „Madonna mit Kind und dem Hl. Johannes“ von Raffael. Auf den Boden ist die kleine „Heimsuchung“ Rembrandts gestellt⁸⁴³. Die Platzierung der Gemälde variierte Wonder in der endgültigen Fassung seines Galeriebildes. Im Übrigen gestaltete der Künstler die Skizze überaus präzise, ohne sich allerdings in seinen Angaben zum räumlichen Ambiente festzulegen. Man dürfte die Entstehung der Skizze zeitlich vor Murrays Tod 1827 ansetzen, da die physiognomischen Züge des Auftraggebers genauestens wiedergegeben sind. Die endgültige Fassung von 1830 erlebte Murray folglich nicht mehr, doch sorgte seine Witwe dafür, dass Wonder den Wunsch ihres Gatten vollendet hat.

In der zweiten Skizze (54,9 x 48,3 cm) wurden die Namen der dargestellten Personen

⁸⁴¹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 158.

⁸⁴² Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 158.

⁸⁴³ Im Text sind nur einige berühmtere Bilder erwähnt. Zur umfangreichen Identifizierung sämtlicher Objekte vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 158.

mit Bleistift über deren Häupter vermerkt (Abb. 105 rechts). Links steht Sir Robert Peel (1788-1850), britischer Premierminister und herausragender Kunstsammler, dessen Leidenschaft der englischen und niederländischen Malerei galt. Rubens' Porträt der Susanna Fourment, „Der Strohhut“, welches in der endgültigen Fassung rechts vom Zentrum zu sehen ist, war sicherlich das Hauptwerk der Sammlung. Die Figur im Zentrum der Ölskizze ist Sir David Wilkie (1785-1841), ein schottischer Maler von Historienbildern und Porträts und während der Entstehungszeit von Wonders Gemälde zum offiziellen Maler des englischen Königs ernannt⁸⁴⁴. Wilkie nimmt neben Wonder auf dem Galeriebild die einzige einem Künstler zugedachte Position im Reigen der Sammler ein. Man vermutet, dass dies deshalb geschehen ist, da Wilkie einer der bevorzugten Maler von Stafford war, aus dessen Sammlung sechs Gemälde durch Wonder kopiert und in seine gemalte Galerie eingefügt wurden⁸⁴⁵.

Die dritte Figur der Ölskizze, Sir George O'Brien Wyndham, 3rd Count of Egremont (1759-1857), ist in sitzender Pose dargestellt, sein Blick auf Peel gerichtet. In seiner Funktion als Vizepräsident der „British Institution“ galt Wyndham als umsichtiger Mäzen, der William Turner in seinem Anwesen in Petworth ein Atelier einrichtete. Als Sammler galten die Interessen des Grafen besonders der englischen Malerei, aber auch kontinental-europäische manieristische Werke wurden angekauft, von Holbein, Bosch und Bronzino, und nicht zuletzt besaß Wyndham neben Windsor Castle den umfangreichsten Bestand an Gemälden Van Dycks. In der endgültigen Fassung gruppierte Wonder die drei Personen um eine Staffelei, auf welche Correggios „Madonna della cesta“ platziert wurde.

Das dritte Werk der vorbereitenden Studie (61,3 x 47,5 cm) weist wie das zweite besprochene Bild in Bleistift verfasste Bezeichnungen der darauf dargestellten Personen auf (Abb. 106 links). Bei dem jungen Mann auf der linken Seite handelt es sich um George Agar Ellis, 1st Baron of Dover (1797-1833), den Besitzer eines von Sir Thomas Lawrence gefertigten Porträts seiner Gattin mit dem gemeinsamen Sohn, welches an erhöhter Position auf der zentralen Wand erscheint. Die einzige weitere Figur in der Ölstudie präsentiert Robert Grosvenor, 1st Marquis of Westminster (1767-1845). Aus dessen Sammlung fügte Wonder drei Gemälde in seine Komposition ein⁸⁴⁶, allesamt von niederländischen Künstlern gemalt. Der inschriftlich erwähnte Marquis of Stafford, 1st Du-

⁸⁴⁴ Wilkie, auch als „schottischer Teniers“ bezeichnet, folgte damit Sir Thomas Leslie. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 159.

⁸⁴⁵ Ein von Wilkie verfasster Brief an Lady Murray, welche den Künstler wohl dazu gedrängt hatte, für das Gemälde zu posieren, drückt dessen Freude darüber aus, in den Kreis der „Patrons and Lovers in Art“ aufgenommen worden zu sein. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 159. Das Datum des Briefes, der 30. Juni 1830, liefert im Übrigen einen Terminus post quem für das Gemälde.

⁸⁴⁶ Adriaen van der Werfs „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, Paulus Potters „Schloss im Grünen“ und das besagte Gemälde Rembrandts.

ke of Sutherland (1758-1833), ist nicht in persona, sondern durch ein gemaltes Porträt des Thomas Phillips aus dem Jahre 1805 im Sinne einer Stellvertreterfunktion repräsentiert. Die Legitimation seiner Einfügung trotz körperlicher Abwesenheit mag darin zu sehen sein, dass der Marquis als einer der größten Sammler seiner Zeit gegolten hat⁸⁴⁷.

Die vierte und letzte Ölstudie (54,6 x 57,6 cm) stellt drei Sammlerpersönlichkeiten dar, von denen erneut die Namen über ihren Häuptern mit Bleistift vermerkt sind (Abb. 106 rechts). Eine Gemeinsamkeit mit den anderen Bildern der Serie bilden auch die auf der Rückseite fixierten Blätter, auf denen Wonder die jeweilige Position der Figuren festgelegt hat. Ganz links erscheint Charles Long, 1st Baron of Farnborough (1760-1838), ab 1812 Verwalter des British Museum und einer der Gönner der National Gallery, Besitzer einer berühmten Gemälde- und Skulpturengalerie in Bromley Hill Place. Seine Gattin Amelia war die älteste Tochter des im Zentrum der Dreiergruppe sitzend wiedergegebenen Sir Abraham Hume (1749-1860), dessen Sammelleidenschaft insbesondere der venezianischen Malerei galt. Komplettiert wird die Gemeinschaft der Connoisseurs durch George Hamilton Gordon, 4th Count of Aberdeen (1784-1860), Präsident der „Society of Antiquaries“ von 1812 bis 1846, wo er sich auf die griechisch-römische Antike spezialisierte. Tizians „Allegorie der Prudentia“⁸⁴⁸ taucht in der endgültigen Fassung von Wonders Galeriebild für Murray auf. Dort befindet sich ganz links noch eine weitere, in den Studien nicht vorhandene, offensichtlich später ergänzte Person, William Segurier (1771-1843), Oberkustos der National Gallery, Direktor der „British Institution“ und geschätzter Restaurator⁸⁴⁹.

Die endgültige Fassung des von Murray in Auftrag gegebenen Galeriebildes lässt sich auf Ende 1830 datieren, da Wonder noch im gleichen Sommer an den Studien tätig war, wie der Brief von Wilkie an Murrays Witwe bestätigt. Anfang 1831 konnte das Gemälde in der „British Institution“ ausgestellt werden⁸⁵⁰. Darin erscheinen zwei Personen, welche auf den Studien unberücksichtigt blieben und die sich schwerlich identifizieren lassen wegen ihrer von der „Papstbüste“ Roubiliacs überschnittenen Position in der Ecke des Raumes. Scarpa Sonino schlägt vor, sie als Sir George Beaumont und als Vater von Murrays Witwe, Lord Malgrave, zu identifizieren⁸⁵¹, bei denen es sich um bekannte Connoisseurs

⁸⁴⁷ Bei einem Gemälde, für welches diverse Sammler Objekte ihrer Leidenschaft zusammengetragen haben, ist diese Vermutung äußerst plausibel. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 160.

⁸⁴⁸ 1828 bei der „British Institution“ erworben. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 160.

⁸⁴⁹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 160.

⁸⁵⁰ Zwei Erwähnungen lassen sich in der Literary Gazette ausmachen, am 29. Januar und am 19. Februar. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 160. Bei einer Ausstellung von Werken Alter Meister in der „Royal Academy“ im Jahre 1910 wurde Wonders Gemälde mit der Darstellung der Galerie der „British Institution“ des John Scarlett Davis verwechselt. Vgl. hierzu Marion Harry Spielmann, Pictures of Picture-Galleries, in: The Connoisseur, 33, Mai-August 1912, S. 215f.

⁸⁵¹ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 160.

der vorangegangenen Generation handelt und die innerhalb des Gemäldes die Kontinuität britischer Kunstgelehrtheit aufzeigen könnten, ein angesichts fehlender Evidenz sehr spekulativer Versuch einer Zuordnung.

Einer heftigen Diskussion unterliegt die Frage, ob die durch Wonder konzipierte architektonische Situation der dargestellten Galerie mit der von korinthisierenden Pilastern gegliederten Wandzone, den sich rhythmisch wiederholenden Gurtbögen und der raffinierten Umsetzung eines Geflechts sich durchdringender Gewölbekompartimente einem realen räumlichen Vorbild entspricht, etwa dem von Murray bezogenen Haus in Westminster, oder ob der Künstler auf Geheiß seines Auftraggebers ideale Vorstellungen genutzt hat, um in einer zeitgenössischen Adaption dem Inhalt einer Gemädegalerie nachzuspüren, ähnlich wie rund 200 Jahre zuvor die Arbeiten von Gonzales Coques, von dessen Galeriebildern sich ein Exemplar in Murrays Besitz nachweisen ließ⁸⁵². Daneben wäre es auch denkbar, dass die unerhörte Präzision des perspektivischen Aufbaus einen Spezialisten gefordert hätte, wie es Wonder zwar nicht gewesen ist, aber sein Schüler Christian Kramm, der sich um 1830 in London aufhielt⁸⁵³. Seine Meisterschaft bewies Wonder hingegen zweifelsfrei bei den miniaturhaften Kopien der Gemälde wie auch bezüglich der Porträts der einzelnen Sammler, bei denen der Maler mit äußerster Akribie zu Werke ging. Dabei galt Wonders Aufmerksamkeit auch den Skulpturen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, wie sie in den meisten der betrachteten Galeriebilder - wenn überhaupt - sekundär behandelt worden waren⁸⁵⁴. Insbesondere in der minutiösen und aufwendigen Gestaltung eines von Sammelleidenschaft geprägten Interieurs erweist sich Pieter Christoffel Wonder als der wohl traditionellste Nachfolger des flämischen Kabinettbildes zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ein Umstand, der in hohem Maße den Anforderungen des Auftraggebers Murray geschuldet ist.

⁸⁵² Zur erwähnten Diskussion um den Realitätsgehalt der Architektur vgl. Scarpa Sonino 1992, S. 160, wo weitere mögliche Vorbilder des von Wonder konzipierten Raumes aufgezählt werden. Neben dem Murrayhaus in Westminster werden das Angersteinhaus in Pall Mall sowie die in St. James's befindlichen Cleveland und Stafford House erwähnt.

⁸⁵³ Kramm berichtete in einem Brief von dem herzlichen Verhältnis zwischen Murrays Gattin und Wonder, mokierte sich jedoch über die Baronin und deren überzogene Heiterkeit. Vgl. J. Niemeijer 1965, S. 118f., zu Kramms literarischen Quellen, sowie A. Scarpa Sonino 1992, S. 160, zur helfenden Unterstützung des Malers beim Auftrag für das Galeriebild. Diese Vorgehensweise würde im Übrigen gleichfalls an die flämischen Vorläufer des Genres erinnern.

⁸⁵⁴ Dargestellt sind von links nach rechts: die Büsten von Milton und John Locke des John Michael Rysbrack, eine Papstbüste des Louis François Roubiliac, „Venus und Hebe“ von Antonio Canova, die Wellington-Büste des John Nollekens sowie Roubiliacs Büste des Newton.

6.2 England: Davis, Parrott, O'Neill sowie Rückbezüge auf die Tradition des privaten Kabinetts durch La Thangue und Ward

Zoffanys „Tribuna der Uffizien“ begründete in England eine neue Tradition des Galeriebildes, mittels derer sich ein Kunstsammler im Umfeld seines privaten Ambientes inszenieren konnte. Damit ist ein Grundzug der englischen Ausprägung der Gattung genannt: die Fortsetzung der in den flämischen Gemälden des 17. Jahrhunderts begonnenen Wiedergabe eines nichtöffentlichen, speziell der Aufnahme einer Sammlung vorbehaltenen Raumes. In Frankreich hingegen etablierte sich eine vollkommen neuartige Unterart des Genres, das sogenannte „Museumbild“, als dessen Initiator Hubert Robert zu sehen ist. Diese unterschiedliche regionale Entwicklung lässt sich damit begründen, dass die Entstehung des öffentlichen Museums in England wesentlich später einsetzte als in Frankreich aufgrund der vollkommen anderen politischen Ausgangslage. In England verfolgt man zwei Hauptstränge des Galeriebildes, eine soeben bei Wonder skizzierte Vermischung des Konversationsstücks mit der klassischen flämischen Tradition des Genres, sowie eine Variante, die anhand der bildlichen Schilderung von Ausstellungen der „Royal Academy“ einen rein dokumentarischen Charakter beinhaltet. Im Folgenden soll anhand ausgesuchter Beispiele aufgezeigt werden, dass die beiden verschiedenen Ausprägungen des Galeriebildes, wie sie im ausgehenden 18. Jahrhundert entwickelt worden waren, auch in der gesamten ersten Hälfte des anschließenden Jahrhunderts ihre Bildwürdigkeit behielten.

An erster Stelle wäre der englische Maler John Scarlett Davis (1804-1845/46) zu nennen, der an der „Royal Academy“ in London ab 1818 der gängigen Praxis eines Kunststudenten nachging, indem er die Werke der Alten Meister kopierte⁸⁵⁵. Als besonders inspirierend galten die Vorlesungen von Sir Thomas Lawrence (1769-1830), einem bekannten Porträtmaler, welchem ab 1815 in der Nachfolge Benjamin Wests die Präsidentschaft der „Royal Academy“ angetragen wurde. Durch die Bekanntschaft mit Lawrence entwickelte Davis ein Gespür für die Porträtmalerei und geriet bald in Kontakt mit den wichtigsten Auftraggebern der Zeit. Lawrence förderte insbesondere die Begabung seines Protégés, Kopien der Alten Meister anzufertigen. Über diese Tätigkeit für die Kataloge von Privatkabinettgalerien⁸⁵⁶ gelangte Davis zu beachtlichem Ruhm, der 1830 mit der Herausgabe der „Twelve Heads from the Original Studies by Rubens“, einem Folio mit zwölf Lithographien von

⁸⁵⁵ Zu den wenigen biographischen Notizen über Davis vgl. M. Spielmann 1912, S. 216f., ergänzt und teilweise korrigiert von A. Scarpa Sonino 1992, S. 161.

⁸⁵⁶ In dieser Tätigkeit entwickelte ja auch David Teniers d.J. 200 Jahre zuvor seine Meisterschaft im Kopieren. Davis war u.a. für die Sammler John Young und den Marquis of Stafford tätig, vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 161.

Kopien nach bekannten Gemälden des flämischen Barockgenies, seinen vorläufigen Zenit erreichte.

Nachdem Lawrence 1830 verstorben war, wandte sich Davis in seinem Œuvre vermehrt anderen Sujets zu. So offenbarte er Interesse an Architekturansichten, von denen die aquarellierte Federzeichnung des „Portikus des Greenwich Hospital“ (30,7 x 24,6 cm)⁸⁵⁷ ein frühes Beispiel darstellt. Eine Meisterschaft, mit der sich der Künstler von den übrigen Kollegen abzugrenzen wusste, entwickelte er vor allem mit Gemälden von Interieurs, etwa der „Innenansicht von Thirlestane House, Cheltenham“ (80 x 105 cm)⁸⁵⁸, einem Leinwandbild aus dem Jahre 1830, welches zwei vornehm gekleidete Damen in der Atmosphäre eines Sammlungskabinetts präsentiert⁸⁵⁹. Es handelt sich vermutlich um die erste Berührung des Malers mit der Gattung der gemalten Galerie, wie sie ihn fortan intensiver beschäftigen wird.

Im Jahre 1830 erhielt Davis von Charles Long, Earl of Farnborough, einer bedeutenden politischen Figur und mäzenatisch tätigen Sammlerpersönlichkeit⁸⁶⁰, den Auftrag, in Paris eine Serie von Veduten sowohl mit Außen- als auch Innenansichten in Angriff zu nehmen. Dabei entstand 1831 das signierte Gemälde „Die Grande Galérie des Louvre“ (Abb. 107)⁸⁶¹, ein in London bei O. & P. Johnson Ltd. befindliches signiertes Werk, welches sofort Erinnerungen an Roberts ausführliche Beschäftigung mit dieser Thematik weckt, aber auch in der ruhigen malerischen Pinselführung und der diffusen Beleuchtung Analogien aufweist, in der Präzision des Kopierens der Bilder an den Wänden jedoch die besondere Stärke von Davis vermittelt.

Davis bereiste im Zuge der Aufträge für Charles Long den Kontinent überaus intensiv. Nach dem Aufenthalt in Paris begab er sich zunächst nach Antwerpen, dann über die Niederlande nach München, schließlich nach Florenz und Rom, wo er bis zu seinem Tod verblieb, ohne jemals wieder in seine Heimat England zurückgekehrt zu sein. In Rom gelang es Davis, die Gunst der dortigen britischen Reisenden zu gewinnen, da er ein Gespür für die Aufgaben der Zeit besaß. Seine durchaus beachtlichen technischen Fähigkeiten⁸⁶²

⁸⁵⁷ New York, The Pierpont Morgan Library.

⁸⁵⁸ London, Ackermann & Johnson.

⁸⁵⁹ Ursprünglich gehörte die Sammlung Lord Northwich, der zahlreiche kostbare Werke zusammentragen konnte, etwa von Tizian, Raffael oder Annibale Carracci. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 161.

⁸⁶⁰ Long war zu jener Zeit Vizepräsident der „British Institution“. Seine Physiognomie ist durch ein Porträt des Henry Edridge (1769-1821) überliefert, welches 1810 durch Charles Picart (1780-1837) gestochen wurde. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 161.

⁸⁶¹ Zu diesem Gemälde mit den Maßen 115 x 144,3 cm, im Zuge von Davis' ausgedehnter Europareise entstanden, und zu weiteren Darstellungen von Interieurs vgl. M. Spielmann 1912, S. 216ff.

⁸⁶² Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 161. Dort heißt es, Davis sei ein „artista non privo di buone capacità pittoriche e di una notevole predisposizione imitativa ...“

äußerten sich durch eine harmonische Gestaltung seiner Figuren, eine weiche Tonalität und eine faszinierende Behandlung des Lichts, womit er den Geschmack seiner Zeit traf und die Bewertung der eigentlich als gering erachteten Kunst des Kopierens positiv verändern konnte.

Die wichtigste Auseinandersetzung von Davis mit der Gattung des Galeriebildes datiert aus dem Jahr 1829, als es dem Künstler oblag, ein Gemälde mit der Darstellung der „Galerie der British Institution“ (113 x 142 cm)⁸⁶³ in Angriff zu nehmen, ein Leinwandbild, welches sich heute im Yale Center for British Art in New Haven befindet (Abb. 109). Die „British Institution“ wurde im Jahre 1805 als künstlerische Gründung durch engagierte Connoisseurs und Mäzene mit dem Ziel ins Leben gerufen, einheimischen Talenten die Möglichkeit einer Ausstellungsplattform zu bieten und durch Kontakte zu potenten Kunstsammlern etwaige Verkäufe sicherzustellen⁸⁶⁴. Die von John Boydell (1719-1804), einem Verleger und Händler von Druckgraphik, ab 1791 in 52 Pall Mall geleitete „Shakespeare Gallery“, welche die Intention verfolgte, dem größten nationalen Dramatiker durch künstlerische Werke zu huldigen, eine dem Geist der aufkommenden Romantik verpflichtete Attitüde, musste zur Sicherstellung des Startkapitals für die neue Einrichtung der „British Institution“ verpachtet werden⁸⁶⁵. Die „Shakespeare Gallery“ war in der kurzen Zeit ihrer Existenz ein wichtiges Forum für junge Künstler, wo diese sich einer interessierten Öffentlichkeit vorstellen konnten. Das überaus engagierte Unternehmen scheiterte letztlich daran, dass die Initiatoren der „Shakespeare Gallery“ finanzielle Engpässe erlitten mit der Folge, dass zahlreiche Gemälde aus Boydells Besitz verkauft werden mussten⁸⁶⁶. Für die in ihrer Entstehung begriffene „British Institution“ bedeutete dies, dass der Sitz der Galerie übernommen und 1806 mit der Eröffnungsausstellung feierlich bezogen werden konnte. Von wirtschaftlichen Schwierigkeiten vollkommen unbehelligt, gelang es der neuen Einrichtung, nach den ersten vier Jahren mit dem Verkauf von rund 400 Gemälden

⁸⁶³ Die Angabe der exakten Maße variiert in den Quellen. Wie M. Spielmann bemerkte, wurde das Format des Bildes im Jahre 1830 bei der Ausstellung in der „British Institution“ mit 60 x 72 Inches (ca. 152,4 x 182,9 cm) angegeben, was man mit dem Umstand begründete, dass in jener Zeit die äußeren Maße des Rahmens verwendet wurden, vermutlich um dem Käufer den zu berücksichtigenden Platz für das Gemälde mitzuteilen. Vgl. M. Spielmann 1912, S. 215.

⁸⁶⁴ Die „British Institution“ bot im Gegensatz zur „Royal Academy“ folglich keine Ausbildungsmöglichkeiten für Künstler an, lässt sich jedoch ansonsten mit jener 1768 gegründeten Einrichtung vergleichen. Allerdings lag das Gewicht der „British Institution“ bezüglich der Ausstellungen ausschließlich auf nationalen Künstlern, während die „Royal Academy“ den in England lebenden Kunstschaffenden zugänglich war.

⁸⁶⁵ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 162. Boydell und sein Enkel Josiah (1760-1817) betrieben einen gewaltigen logistischen und finanziellen Aufwand, um die Erinnerung an Shakespeare aufrecht zu erhalten. Stärkster Ausdruck dessen mag die Edition einer umfangreichen Serie von Illustrationen zu den bedeutenden Dramen von 1786 sein, wenige Jahre vor Öffnung der Galerie.

⁸⁶⁶ Auktion bei Christie's im Jahre 1805. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 162.

eine erfolgreiche Bilanz ihrer hochgesteckten Ziele zu ziehen. Zur Eröffnung des Hauses wurde zudem eine beachtliche Sammlung an Werken Alter Meister zusammengetragen, da die Organisatoren bestrebt waren, den jungen einheimischen Künstlern die Möglichkeit zum Kopieren und Studieren zu bieten⁸⁶⁷. Die große Popularität, die diese Idee nach sich zog, bestätigte den Veranstaltern das Konzept, ab 1815 alljährlich Gemälde vergangener Epochen in Ausstellungen zu präsentieren, zumeist Werke flämischer und niederländischer Maler. Nebenher wurden aus den Ausstellungen kontinuierlich Gemälde Alter Meister und englischer Künstler angekauft, um diese der ab 1824 konstituierten National Gallery zum Erwerb anzubieten.

Die „British Institution“ gilt neben der „Royal Academy“ als die erfolgreichste englische Einrichtung ihrer Art. Erst in der Dekade zwischen 1860 und 1870 setzte ihr rascher Niedergang ein, welcher weniger ökonomischen Gründen geschuldet war, als vielmehr der Tatsache, dass sich die Grundgedanken der Institution überlebt hatten und Querelen unter den Mitgliedern den notwendigen Zusammenhalt in eine labile Lage brachten. Der langjährige Standort im Zentrum Londons wurde verkauft, das Gebäude 1868 abgebrochen und der Ausstellungsbetrieb gänzlich eingestellt⁸⁶⁸. Die als Inspirationsquelle für die jüngere Künstlergeneration unverzichtbar gewordene Abhaltung von Ausstellungen mit Werken Alter Meister konnte von der „Royal Academy“ übernommen werden.

Zwischen den beiden Institutionen entwickelte sich rasch eine heftige Rivalität, die ihren Ausdruck vor allem im Unmut von Mitgliedern der „Royal Academy“ darüber fand, dass die Methode des Kopierens Alter Meister durch die „British Institution“ nicht nur gebilligt, sondern als grundlegend vermittelt wurde, ein Umstand, der in einer Einrichtung wie der „Royal Academy“, die sich als Inbegriff englischer Kunstausbildung verstand, sicherlich äußerst negativ empfunden wurde. Man sah sich in seiner Autorität stark beeinträchtigt⁸⁶⁹ und suchte die Rivalität durch eine auf die Spitze getriebene Polemik zu forcieren, indem man etwa die jährlich abgehaltenen Ausstellungen der Alten Meister mit Auszeichnungen versah und 1816 einen „Catalogue Raisonné of the Pictures Now Exhibiting in Pall Mall“ publizierte. Allerdings waren die auszubildenden Kunststudenten von dieser satirischen Hetzkampagne in keinsten Weise berührt. Sie kopierten weiterhin die Werke der bedeutenden Vorbilder vergangener Epochen, eine auch in anderen europäischen Staaten betriebene Form des Studiums, welche ab 1781 durch die sukzessive der Öffentlichkeit

⁸⁶⁷ Ein wichtiger Aspekt ist auch der Zusammenbruch des Kunsthandels zwischen England und Italien infolge der Napoleonischen Kriege. Gemeinsam mit der Eröffnung des Louvre bewirkte dies die Stärkung eines nationalen Selbstdarstellungswillens, auf den C. Schultzenorff 1997, S. 191, eingehend abhebt.

⁸⁶⁸ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 162.

⁸⁶⁹ Lawrence kennzeichnete diesen Sachverhalt Ende 1816 als eine Sensation und begegnete dem, wie auch die anderen Mitglieder der „Royal Academy“, mit bissiger Satire. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 162.

zugänglich gemachten Nationalmuseen⁸⁷⁰ besondere Popularität erlangte. 1824 markierte die Gründung der National Gallery in London eine englische Ausprägung dieser bedeutenden Entwicklung. Initialpunkt war der von der Regierung getätigte Ankauf von 38 Gemälden des im Jahr zuvor verstorbenen John Julius Angerstein. Des Weiteren erwarb man die Sammlungen Sir George Beaumonts und William Holwell Carrs, aus denen ein reicher Bestand an wichtigen Werken der europäischen Kunstgeschichte im Wohnhaus des John Julius Angerstein, 100 Pall Mall, vereinigt werden konnte, wo der Besuch vornehmlich dem Studium Alter Meister galt. Die Situation der von kopierenden Kunststudenten gefüllten Sammlungskabinette gibt ein Aquarell des Frederick MacKenzie (1787-1854) aus dem Londoner Victoria & Albert Museum mit dem Titel „The Gallery No 100 Pall Mall“ (46,4 x 62,2 cm) anschaulich wieder (Abb. 108), ein Ambiente, wie es bei Hubert Robert in zahlreichen Beispielen zu beobachten war. Von den Künstlern besonders geschätzt waren Raffaels „Auferweckung des Lazarus“, Tizians „Bacchus und Ariadne“ sowie eine „Hügelige Landschaft mit einem Fluss“ von Aelbert Cuyp.

John Scarlett Davis konzipierte sein Gemälde mit der Innenansicht der „Galerie der British Institution“ im Jahre 1829 und damit zu einem Zeitpunkt, da die Ausstellung mit Werken Alter Meister bereits zum fünfzehnten Mal abgehalten wurde. Neben dem zweifellos dominierenden dokumentarischen Charakter des Bildes⁸⁷¹ lässt sich sagen, dass die Ausführung kompositorisch mit der Verteilung der Personen gut gelöst ist⁸⁷². Der Vordergrund wird von zwei männlichen Figuren beherrscht, die soeben ein Gemälde aufmerksam betrachten. Anhand von physiognomischen Ähnlichkeiten in einem Porträt von Lawrence (London, Tate Gallery) ist es möglich, die stehende der beiden Figuren mit Benjamin West (1738-1820)⁸⁷³ zu identifizieren, dem bekannten amerikanischen Maler, der auf ausgedehnten Reisen Rom und London besuchte, um sich dann dauerhaft in England niederzulassen. Aufgrund seines großen malerischen Potenzials wählte ihn die „Royal Academy“ 1792 als Nachfolger des verstorbenen Sir Joshua Reynolds zum Präsidenten. Sein hohes Maß an künstlerischer Aktivität, welches ihm unter anderem die Ausstellung von 260 Gemälden in der Akademie ermöglichte, führte dazu, dass sein Atelier zu einem Treffpunkt jener Künstler und Aspiranten wurde, welche sich der szenischen, von Personen belebten Malerei zuwandten.

⁸⁷⁰ In jenem Jahr wurde in Wien das Kunsthistorische Museum gegründet. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 162.

⁸⁷¹ M. Spielmann 1912, S. 215, spricht davon, dass das Gemälde in einem journalistischen Stil gehalten ist.

⁸⁷² Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 163.

⁸⁷³ Den umfänglichsten Überblick zur Person Benjamin Wests, vor allem aber zu seiner Funktion als Präsident der „Royal Academy“, bietet S. Hutchison 1968, S. 73-92.

Davis präsentierte Benjamin West auf seinem Gemälde, welches die Ausstellung des Jahres 1829 in der „British Institution“ thematisiert. Folglich stellt die Anwesenheit des amerikanischen Malers einen der Realität enthobenen Anachronismus dar, denn West verstarb bereits neun Jahre zuvor⁸⁷⁴. Wie man in anderen Galeriebildern verfolgen konnte, präsentierte man verschiedentlich eine hochrangige Person im Sinne einer Huldigung, durch die man auf deren Verdienste als Förderer der Künste aufmerksam machen wollte⁸⁷⁵. Als eine solche Hommage ist auch die Darstellung Wests im Gemälde des John Scarlett Davis aufzufassen. Der langjährige Präsident der „Royal Academy“ widmet sein Interesse einem bekannten Bild seines Vorgängers, Sir Joshua Reynolds (1723-1792), dem „Selbstporträt im Habitus eines Rechtsanwalts“⁸⁷⁶. Auf diese Weise fügte Davis die beiden einflussreichsten Persönlichkeiten der Londoner Künstlerszene zwischen 1768 und 1820 in sein Bild ein, gewiss als Spiegelung seines vordergründigsten Gedankens einer Reverenz und der Kenntlichmachung ihrer Bedeutung für die nationale Kunstproduktion.

Die zweite Figur neben West, die sich gleichfalls mit großer Aufmerksamkeit dem Selbstporträt widmet, ist ein Schüler von Reynolds, Thomas James Northcote (1746-1831), welcher für fünf Jahre bei seinem Lehrer Quartier bezogen hat⁸⁷⁷. Bereits 1786 wurde Northcote Mitglied der Akademie, im darauffolgenden Jahr schließlich „Academician“. In Davis' Galeriebild gebührt ihm die Funktion eines Besuchers der „British Institution“, indem er an einer Schnittstelle zwischen der durch Reynolds' Gemälde verkörperten Vergangenheit und der mit der Thematisierung der aktuellen Ausstellung von 1829 angezeigten Gegenwart fungiert⁸⁷⁸. Der Vordergrund seiner „Galerie der British Institution“ wurde von Davis folglich als eine Zusammenkunft der drei Präsidenten der „Royal Academy“ konzipiert: Reynolds ist durch eines seiner Gemälde ersetzt, West realiter im Raum anwesend und Sir Thomas Lawrence, welcher West 1820 folgte⁸⁷⁹, als Schöpfer eines Porträts des Amerikaners. Aus diesem Geflecht der Generationen dürfte man die Erkenntnis ziehen, dass Northcote als Lieblingsschüler von Reynolds die ehrenvolle Aufgabe oblag,

⁸⁷⁴ Den Anachronismus erkannte bereits M. Spielmann 1912, S. 222, ohne jedoch mögliche Beweggründe des Künstlers zu erörtern.

⁸⁷⁵ Dieser Praxis bedienten sich bereits die flämischen Maler, etwa Willem van Haecht in seinem „Kabinett des Cornelis van der Geest“.

⁸⁷⁶ Das populäre Gemälde fand durch druckgraphische Reproduktionen breite Bekanntheit. Valentine Green (1739-1813) etwa fertigte 1780 ein Mezzotinto danach an. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 165.

⁸⁷⁷ Die Physiognomie von Northcote ist durch ein Selbstbildnis aus der Londoner National Portrait Gallery überliefert, so dass seine Identifizierung in Davis' Gemälde außer Frage steht. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 165.

⁸⁷⁸ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 165, zu dieser interessanten Interpretation.

⁸⁷⁹ Benjamin West bekleidete sein Amt als Präsident der „Royal Academy“ von 1792 bis 1820 nicht kontinuierlich. In einer kurzen Interimsphase, zwischen 1805 und 1806, übte es James Wyatt aus, als unter den Mitgliedern heftige Querelen ob Wests Führungsstil grassierten. Zu dieser Entwicklung vgl. S. Hutchison 1968, S. 80ff.

symbolisch die Kontinuität der englischen Kunst über die engen Verknüpfungen ihrer Protagonisten untereinander im Gemälde deutlich zu machen⁸⁸⁰.

Der Blick der Betrachters streift indes hinüber zum Mittelgrund, in dem weitere drei Personen agieren. Offenkundig handelt es sich dabei um die Darstellung einer Familie. Neben John Scandrett Hartford und dessen Gattin Louisa Hart Davis⁸⁸¹ dürfte eine ihrer Töchter porträtiert sein. Hartford betätigte sich als herausgehobener Kunstliebhaber, der sich in der „Bristol Institution for the Promotion of Literature“ engagierte und in seinem Anwesen Blaise Castle eine beachtliche Sammlung an Werken italienischer Sakralkunst aufbaute. Vermutlich war Davis diese Sammlung vertraut, womöglich durch seine Tätigkeit als Kopist Alter Meister. Die direkte Konfrontation des Betrachters mit der prominent ins Bild gesetzten, frontal sichtbaren Dreiergruppe⁸⁸² der Familie Hartford über deren Blickbezüge führt Scarpa Sonino zu der Überlegung, in diesem Connoisseur den Auftraggeber des Galeriebildes zu vermuten⁸⁸³. Dem ist sicherlich beizupflichten, besonders wenn man die lange Tradition der Gattung berücksichtigt, in der sich die jeweiligen Initiatoren der Gemälde im Bild haben präsentieren lassen.

Mit der „Galerie der British Institution“ lässt sich ein weiteres Beispiel dafür verfolgen, dass die Realitätstreue in der Wiedergabe weitaus weniger ernst genommen wurde als ein übergeordneter Sinngehalt, mit dem das Bild den Entwicklungen der englischen nationalen Kunstidentität huldigt. So ist dem Betrachter keinesfalls ersichtlich, dass sich das Selbstbildnis von Reynolds 1829 nicht in der Ausstellung der „British Institution“ befunden hat, oder dass die Landschaftsgemälde von Gainsborough und Reynolds, die man gleichfalls auf der linken Wand erkennt, realiter in zwei verschiedenen Sälen hingen⁸⁸⁴. Einige der dargestellten Bilder waren aber tatsächlich in der Ausstellung von 1829 präsent, nämlich Werke von Nicolaes Maes⁸⁸⁵, Anthonis van Dyck, Jusepe de Ribera, Rembrandt, Tizian, Aelbert Cuyp, Murillo, Canaletto und Guercino. Letzterer ist durch eine „Ruhe auf der Flucht“ rechts im Vordergrund vertreten, wo sich auch die Gemälde „Landschaft mit Tieren“ von Cuyp sowie eine Ansicht der Piazzetta von San Marco des Canaletto befinden. Auf der linken Wand taucht neben den Landschaftsbildern von Gainsborough und

⁸⁸⁰ Die Büste des Sir Francis Chantrey, welche den Duke of Sutherland darstellt, eines Präsidenten der „British Institution“, komplettiert diese Gruppe. Vgl. dazu M. Spielmann 1912, S. 221.

⁸⁸¹ Davis scheint hier zwei ältere Porträts von der Hand Thomas Lawrence' reproduziert zu haben. Vgl. M. Spielmann 1912, S. 222.

⁸⁸² Die Tochter blickt allerdings nicht direkt aus dem Bild heraus, sondern wendet sich ihrer Mutter zu.

⁸⁸³ Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 165. Im Übrigen vermutete dies bereits M. Spielmann 1912, S. 222.

⁸⁸⁴ Hierzu vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 165. Zu den beiden Werken, „Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ von Reynolds sowie dem „Marktkarren“ von Gainsborough vgl. M. Spielmann 1912, S. 221.

⁸⁸⁵ Vgl. M. Spielmann 1912, S. 219, wo erkannt wurde, dass sich Maes' Gemälde „Eine Frau beim Pumpen“ realiter in einem anderen Raum befunden hatte. An dieser Stelle erfolgt zudem ein ausführlicher Hinweis zur Provenienz des Werkes.

Reynolds eine Interieurszene von Nicolaes Maes auf.

Hinter der Bogenöffnung, die als zentrales architektonisches Motiv in den Mittelgrund des Gemäldes überleitet, erstreckt sich ein zweiter Raum von geringer Tiefe, in dem sich links zwei Porträts Van Dycks aus dessen Genueser Zeit ausmachen lassen⁸⁸⁶. Auf der Stirnwand entdeckt man links oben das Bild „Jakob bei der Herde“ von Ribera aus dem Jahre 1638, 1854 von Lord Colborne für die National Gallery akquiriert. Unter dem Bogen erscheint Tizians „Madonna mit dem Christusknaben und den Heiligen Lukas und Katharina“, 1829 von Sir John Rae Raid angekauft und 1878 in der „Winter Exhibition“ der „Royal Academy“ ausgestellt. Rechts daneben hängt das Bild „Der gute kindliche Hirte“ von Murillo.

Von der „Galerie der British Institution“ existiert eine zweite Fassung (71,6 x 92,1 cm), die gleichfalls eine Ausstellung mit Werken Alter Meister thematisiert (Abb. 110). 1833 wurde dieses Gemälde durch Alfred Joseph Woolmer (1805-1892) gefertigt, heute wird es im Yale Center for British Art in New Haven aufbewahrt. Der Bildhauer und Genremaler Woolmer gehörte wie Davis der „British Institution“ an. Während eines Aufenthaltes in Italien entwickelte er seinen eigenen Stil, dessen Kolorit und Komposition Ähnlichkeiten mit Watteau aufweist. Für sein Galeriebild wählte Woolmer eine ähnliche räumliche Situation wie Davis, so dass die Kenntnis von diesem früheren Gemälde wahrscheinlich ist. Allerdings platzierte Woolmer seinen Standpunkt genau entgegengesetzt zu Davis: das Treppengeländer, an dem Hartford lehnt, wird bei Woolmer in den Hintergrund verlegt. In diesem Fall bietet Woolmer dem Betrachter den Blick auf die in ein unteres Geschoss hinabführenden Treppenstufen. Mit beiden Gemälden besitzt der Kunsthistoriker ein dokumentarisch wertvolles Zeugnis von der vollständigen räumlichen Situation der drei Säle der ersten Etage jenes Anwesens, welches ursprünglich der „Shakespeare Gallery“, später den Ausstellungen der „British Institution“ vorbehalten war. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Bildern besteht darin, dass Woolmer auf eine den rein dokumentierenden Charakter erweiternde Komponente verzichtet, wie dies Davis durch seine im Vordergrund arrangierte Figurengruppe der Präsidenten der „British Institution“ getan hat. Woolmer belässt seine Bildschöpfung bei einem zeitgenössisch fixierten Blick in ein räumliches Ambiente, womit er dem Galeriebild Elemente verleiht, die denjenigen der Photographie in ihrer objektiv reduzierten Sichtweise entsprechen.

Eine weitere britische Position, die sich der Gattung des Galeriebildes zufügen ließe, wäre in William Parrott (1813-1889) zu sehen, der um die Jahrhundertmitte auf den Aus-

⁸⁸⁶ „Porträt eines Genueser Senators“ und „Porträt einer Genueser Dame“, noch im Jahre 1780 im Palazzo Balbi in Genua aufbewahrt. Vgl. A. Scarpa Sonino 1992, S. 165. An früherer Stelle identifizierte Spielmann die Personen als Bartolomeo Giustiani und dessen Gattin. Vgl. M. Spielmann 1912, S. 218.

stellungen der „Royal Academy“ das Interieur malte und im Jahre 1846 das kleinformatige Leinwandgemälde „J. M. William Turner on Varnishing Day at the Royal Academy“ (25,1 x 22,9 cm) anfertigte (Abb. 111)⁸⁸⁷. Der sogenannte „Varnishing Day“ war eine feste Einrichtung der Institution, die es den Ausstellern ermöglichte, ihre eingereichten Werke unter den gegebenen Bedingungen der Beleuchtungssituation in die gewünschte Position zu versetzen. Parrott skizzierte in seinem Gemälde einen solchen Tag während der Vorbereitungen zur Jahresausstellung 1846 und porträtierte den bedeutendsten englischen Künstler des Jahrhunderts, William Turner, wie dieser in bescheidener schwarzer Gewandung und einem beherrschenden Zylinder an einem seiner Arbeiten zugange ist, um durch einen austarierenden Farbeffekt die Dominanz der umgebenden Gemälde abzumildern⁸⁸⁸.

Parrotts Ausstellungstätigkeit in der „Royal Academy“ umfasste den Zeitraum zwischen 1836 und 1857. Der Künstler bereiste den europäischen Kontinent, besonders Italien, Frankreich und Deutschland. Wenngleich er dabei seinen Stil perfektionieren konnte und seine Fähigkeit als Maler von Interieurs pflegte, handelt es sich bei dem erwähnten Bild doch erneut um eine singuläre Erscheinung in Parrotts Oeuvre. Es ist ein dokumentarisches Zeugnis, welches die Vorgehensweise Turners in Bezug auf seine Lichtregie und sein modernes Wirken aufzeigt. Damit kommt das Werk den Ausstellungsbildern des späten 18. Jahrhunderts, wie sie sich zu einer festen Tradition etablierten und bereits im angesprochenen Beispiel von Davis von einer Kontinuität innerhalb der englischen Malerei zeugten, thematisch am nächsten. Parrotts Gemälde greift zudem den häufig bei Galerieinterieurs erkennbaren Aspekt einer Hommage an eine hoch stehende Persönlichkeit wieder auf. Im vorliegenden Fall handelt es sich um den wichtigsten Wegbereiter des Impressionismus, von dessen Umgang mit dem Kolorit und der enormen gesteigerten Wirkung der Beleuchtung im Bild sich der Betrachter selbst überzeugen kann. In diesem Fall dient die dargestellte Bilderwand nicht alleine als Dokument der großen Bandbreite der nationalen Kunstproduktion, sondern vor allem als Bestätigung dafür, dass Turner malerisch unübertroffen war.

Mit Davis, Woolmer und Parrott lassen sich die in der Folge von Zoffanys „Tribuna“ entwickelten Verknüpfungen des traditionellen Galeriebildes mit dem Konversationsstück aufzeigen. Im Folgenden soll ein Blick auf drei weitere Positionen nicht nur die Kontinuität des Genres in der englischen Malerei untermauern, sondern zugleich deutlich machen,

⁸⁸⁷ Collection of the Guild of St George, Ruskin Gallery, Sheffield. Zu weiteren Daten des Gemäldes sowie zum Einfluss John Ruskins auf das englische Sammelwesen vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 94.

⁸⁸⁸ Vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 94, wo es der Autor besonders darauf angelegt hat, das insgesamt ungepflegte Erscheinungsbild Turners anzuführen: „Here is Turner, short of stature, in rusty black clothes and unfashionable high-crowned top hat, with his untidy old umbrella on the ground beside him ...“

dass auch das frühe flämische Galeriebild des 17. Jahrhunderts grundlegende Impulse einer Rezeption vermittelte. Am anschaulichsten lässt sich dies bei George Bernard O'Neill (1828-1917) festmachen, einem in London tätigen Künstler, der sich der Canbrook Colony angeschlossen hat und dort seine Ausrichtung auf intime Genreszenen bescheidenen Formats im Stil niederländischer Malerei des Goldenen Zeitalters verfolgte. Zwischen 1847 und 1893 stellte der Maler nahezu jährlich in der „Royal Academy“ aus⁸⁸⁹.

Im Jahre 1863 konzipierte O'Neill das Gemälde „Public Opinion“ (53,2 x 78,8 cm), im Besitz der Leeds City Art Gallery, mit welchem er den Besuch der Menschenmassen bei der Jahresausstellung der „Royal Academy“ vorführte (Abb. 112). Das Interesse der Zuschauer, welche von einem Absperrgitter zurückgehalten werden, gilt dem prämierten „Gemälde des Jahres“, das offensichtlich eine große Attraktion darstellte. In der hinten rechts dargestellten Figur vermutet man ein Selbstporträt des Künstlers⁸⁹⁰.

O'Neill präsentiert mit seinem Gemälde vor allem ein wichtiges Zeugnis der „Demokratisierung“ von Kunstausstellungen, die nicht mehr allein dem elitären Geschmack einer aristokratischen Gesellschaft entsprechen durften, sondern populär zu sein hatten, um Menschen jeglichen Alters und aus allen sozialen Schichten anzusprechen. Bestand das Publikum in Zoffanys „Tribuna“ ausschließlich aus vornehm gekleideten Adligen, welche in Florenz eine Zwischenstation ihrer Grand Tour gemacht hatten, so zeugt O'Neills Gemälde davon, dass die Kunst nicht mehr länger ausschließlich mit den Attributen des „Kultivierten“ und „Privilegierten“ behaftet sein musste, sondern sich allen Gesellschaftsschichten zu öffnen hatte.

Henry Herbert La Thangue (1859-1929) geriet über einen Auftrag für den aus Bradford stammenden Kunstsammler Abraham Mitchell (1828-1896), Besitzer einer Kammgarnspinnerei, in Berührung mit der Gattung des Galeriebildes. Das Gemälde „The Connoisseur“ (114 x 160 cm) von 1887 aus dem Besitz von Cartwright Hall in Bradford (Abb. 113), gibt besagten Mitchell sitzend inmitten der in den 1870er Jahren eingerichteten Gemäldegalerie seines Hauses wieder, während er eines seiner Objekte betrachtet. Die übrigen Familienmitglieder finden sich um einen Teetisch gruppiert: die Ehefrau Elizabeth, der Sohn Herbert und eine der Töchter, vermutlich Edith. Der älteste Sohn Tom hat sich rauchend hinter den Tisch gestellt⁸⁹¹.

Die Identifizierung der in La Thangues Gemälde zu beobachtenden Bilder ist bislang nicht gelungen, doch ist überliefert, dass Mitchell zeitgenössische britische Malerei mit

⁸⁸⁹ Zur Biographie des Künstlers und zu seinen künstlerischen Sujets vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 95.

⁸⁹⁰ Vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 94f.

⁸⁹¹ Zur Identifizierung der Figuren vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 97.

Arbeiten von Faed, Goodall, Henry Dawson und Edwin Hayes gesammelt hat⁸⁹². Über den Kaufmann und Sammler John Maddocks dürfte der Kontakt zu La Thangue zustande gekommen sein. Das Gemälde „The Connoisseur“ reflektiert die klassische häusliche Situation des privaten Kunstsammlers inmitten seiner Schätze. Die Tradition einer solchen Darstellung reicht bis in die Frühphase des Antwerpener Galeriebildes zurück und markiert die Situation des gebildeten und wohlhabenden Kenners, der mit seiner Sammlung lebt. Für La Thangue, der sich für gewöhnlich mit Außendarstellungen beschäftigte, bildete Mitchells Auftrag eine Gelegenheit, seinen an französischer Malerei orientierten Naturalismus dem im nördlichen England verbreiteten Geschmack anzupassen⁸⁹³. Mit „The Connoisseur“ lässt sich erstmals im 19. Jahrhundert ein Bezug zum privaten familiären Interieur feststellen, wohingegen die zuvor betrachteten Beispiele öffentliche Schauplätze darstellten.

Mit Edward Matthew Ward (1816-1879) soll die Vorstellung von britischen Künstlern im Kontext der zu untersuchenden Gattung ihren Abschluss finden. Der in den flämischen Beispielen gängige, für die britische Malerei bisher aber noch nicht berührte Bereich des Atelierbildes markiert bei Ward eine interessante Position. Sein in der City Art Gallery von York befindliches Leinwandbild „Hogarth’s Studio in 1739 - Holiday Visit of the Foundlings to view the Portrait of Captain Coram“ (120,6 x 165,1 cm) dokumentiert ein historisches Ereignis, welches durch den Bildtitel bereits vollständig erfasst ist (Abb. 114). Gemeinsam mit William Hogarth hat sich besagter Captain Coram hinter der Staffelei platziert, um den Kommentaren der anwesenden Findelkinder zu lauschen.

Ward war ein großer Bewunderer von Hogarth, nutzte aber auch unmittelbare Anregungen von C. R. Leslie (1794-1859) für das Porträt des Sozialkritikers⁸⁹⁴. Er bemühte sich um eine möglichst getreue Wiedergabe von Hogarths Atelier, wozu etwa der Mops „Trump“ gehört. Einige der Details auf dem Gemälde leiten sich gar von Bildschöpfungen Hogarths ab, so die Pose des Ehepaares vor dem Paravent, die an Szenen aus „Marriage à-la-Mode“ erinnert. Das Antlitz des Captain Coram dürfte Ward durch die Ausstellung „Manchester Art Treasures“ von 1857 bekannt gewesen sein⁸⁹⁵. Zu jenem Zeitpunkt, da Ward sein Gemälde konzipierte, erhielt die Betrachtung von Hogarths Werken neuen Auftrieb dank der von George Augustus Salas 1860 in „The Cornhill Magazine“ edierten „Neun Essays“ über den Künstler und dessen Themenspektrum. Ein Zitat des fünften

⁸⁹² Vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 97.

⁸⁹³ Zu La Thangues Malweise vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 97.

⁸⁹⁴ Vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 226.

⁸⁹⁵ Diese Vermutung ist insofern recht plausibel, da Ward selbst zwei Werke zur Ausstellung beigezeichnet hat. Vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 226.

Essays war Wards Gemälde anlässlich dessen erster Ausstellung beigelegt⁸⁹⁶. Unter den englischen Künstlern, die in ihren Arbeiten einen didaktischen Impetus zu vermitteln suchten, dürfte das von moralischem Appell durchdrungene Œuvre Hogarths eine Inspirationsquelle ersten Ranges dargestellt haben. Trunksucht, Spieltrieb, Untreue und Ausschweifung konnten auf diese Weise gegeißelt werden, ein Themenbereich, welcher beim viktorianischen Publikum Erfolg verbuchen konnte. Indes war Ward weniger Glück beschieden, so dass er infolge zunehmender Fehlschläge den Freitod wählte⁸⁹⁷. Mit seiner Hommage an Hogarth gelang Ward jedoch ein wichtiger Beitrag zum Galeriebild, durch welchen nicht alleine die Kontinuität englischer Malerei zur Anschauung kommt, sondern auch eine neue didaktische Komponente eingeführt wird, wie sie Frans Francken d.J. durch seine tierköpfigen Ikonoklasten als Verurteilung der Ignoranz gegenüber der Kunst für das 17. Jahrhundert vorformuliert hatte. Wards Position wurde deshalb bewusst am Ende des Kapitels angeführt, als ideale Überleitung zur amerikanischen Typ des Galeriebildes, wo die moralisch-didaktische Ausprägung die primäre Intention bildete.

6.3 USA: Morse, Peale und das didaktische Galeriebild

Die im angelsächsischen Sprachraum mit Johann Zoffany begonnene, über die Ausstellungsbilder der „Royal Academy“ und Darstellungen von Sammlungskabinetten bei John Scarlett Davis bis weit in das 19. Jahrhundert fortgesetzte Tradition der Thematisierung eines Raumes, in welchem eine Vielzahl von Gemälden zu einem dichten Arrangement vereinigt sind, erhält ihren Fortbestand ab den 1820er Jahren jenseits der Grenzen europäischer Malerei in den noch jungen Vereinigten Staaten von Amerika. Dieses erst 1776 mit der Unabhängigkeitserklärung konstituierte Gebilde des Zusammenschlusses mehrerer kleiner Provinzen des englischen Kronlandes besaß verständlicherweise keine kunsthistorische Grundlage. Jede Form künstlerischer Ausprägung wurde entsprechend durch fremdländische Vertreter ihres Faches herangetragen, die zunächst in den sich neu etablierenden Akademien an der Ostküste die Basis eines sich in der Folgezeit in einem langsamen, aber kontinuierlichen Prozess vollziehenden Interesses an künstlerischer Produktion legten. Der dominierende Einfluss des europäischen Verständnisses bleibt aber insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulent. Das große Vorbild England wirkte sich seit der Ernennung Benjamin Wests zum Präsidenten der „Royal Academy“ als Nachfolger von Joshua Reynolds aus⁸⁹⁸. Sein klassizistischer Stil mit den Elementen

⁸⁹⁶ Vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 226.

⁸⁹⁷ Vgl. Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 226.

⁸⁹⁸ Jennifer Martin/Claude Massu/Sarah Nichols/Alexandra Parigoris/Denys Riout/David Travis, Die Kunst der USA, Freiburg/Basel/Wien 1993, S. 141ff., zeichnen den hohen Grad europäischer Einflussnah-

des klar abgegrenzten, geschlossenen Raumes, des gedämpften Kolorits und einer stark zurückgenommenen Aktion der Figuren wirkte prägend auf die nachfolgenden Generationen, ließ aber zugleich in einigen Theoretikern die Idee aufkeimen, die amerikanische Malerei stärker von der europäischen abzukoppeln.

Die Ausbildung einer genuin amerikanischen Malerschule verdankt sich insbesondere der engagierten Initiative des Samuel F. B. Morse (1791-1872)⁸⁹⁹, der aufgrund seiner strengen religiösen Erziehung in der Epoche des „Second Great Awakening“, während der in den USA der Protestantismus die maßgebliche Glaubenslehre diktierte, federführend bei den Bestrebungen zur Gründung einer Akademie wirkte, ganz im Sinne der englischen „Royal Academy“ als Konstrukt von Zusammenschlüssen bedeutender Künstler⁹⁰⁰. Morse sah sich wie zahlreiche seiner Kollegen dazu verpflichtet, angesichts des „Milleniums“, der Prophezeiung eines tausend Jahre währenden Friedens in Amerika, missionarisch den Frieden in die Welt hinauszutragen. Interessanterweise waren nicht nur Theologen und Politiker dieser Idee verbunden, sondern auch die bildenden Künstler, vielleicht weil sie von den sozialen Gegebenheiten des Landes besonders berührt waren und das Bild des von Gott auserwählten Volkes am eindringlichsten aufzuzeigen vermochten.

Samuel F. B. Morse ließ sich während seines Studiums in Yale von Washington Allston (1779-1843) und dessen künstlerischer Erfahrung durch seine Europareise und der Adaption der „Grand Manner“ beim Studium an der „Royal Academy“ in London inspirieren. Die von Allston konzipierten, von Figuren beseelten Landschaftsgemälde enthielten jedoch eine subjektive und romantische Empfindsamkeit, gepaart mit einer augenscheinlich heroischen Note, wie sie stilbildend für die amerikanische Malerei werden sollte⁹⁰¹. Als sich Morse 1811 zu Studienzwecken persönlich in London aufhielt, beeindruckte ihn das herausragende Engagement der dortigen Künstler. Er kehrte bald nach Amerika zurück, um dort den in England beobachteten Geschmack anzusiedeln und durch die Etablierung einer Akademie Auslandsreisen für die einheimischen Künstler obsolet zu machen.

Ähnlich wie die Künstler in England betrachtete auch Morse die Historienmalerei als die höchste aller Gattungen, entdeckte jedoch für sich die lukrativere Möglichkeit, die aristokratische Gesellschaft zu porträtieren⁹⁰². Morse gelang mit dem großformatigen Gemälde

me auf die amerikanischen Maler nach, exemplifiziert an Matthew Pratt (1734-1805), dem ersten Schüler Wests, der mit dem Gemälde „Die amerikanische Malschule“ von 1765 in der Gruppierung der Figuren nach den Regeln des „Conversation Piece“ Traditionen aufgreift, wie man sie bei Hogarth, Reynolds und Zoffany verfolgen kann.

⁸⁹⁹ Zu Morses Biographie siehe J. Martin et al. 1993, S. 144f.

⁹⁰⁰ Auf die durch religiöse Doktrin geleiteten Zielsetzungen bei Samuel F. B. Morse hebt Frances K. Pohl, *Framing America. A Social History of American Art*, London 2002, S. 112-115, ab.

⁹⁰¹ Vgl. F. Pohl 2002, S. 112, zu Morses künstlerischem Werdegang.

⁹⁰² Die herausgehobene Position der Porträtmalerei in den ersten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts

der „Tagung des Repräsentantenhauses bei Kerzenlicht“ (219,7 x 332,1 cm)⁹⁰³ von 1822-23 eine erste überzeugende Bildschöpfung (Abb. 115). Allerdings lässt sich dieses Gemälde keineswegs als Historie charakterisieren. In einem beeindruckenden Interieur arrangierte der Maler 88 Figuren⁹⁰⁴ zu mehreren Gruppen in lockerer Unterhaltung, während Bedienstete des Parlaments die Kerzen des Kronleuchters entzünden, was dem Gemälde eine geheimnisvolle Lichtsituation verleiht. Da die Aktion des Bildes stark zurückgenommen ist und sich keinerlei Dramatik oder gar Pathos ausmachen lassen, erhielt Morse dafür wenig Zustimmung. Als Föderalist legte er es darauf an, das Parlament von seiner bestmöglichen Seite zu zeigen. Daher platzierte er die Figur des Indianerführeres Petalesharro auf der Galerie rechts, ein Sinnbild der besiegten Kultur, aber auch der Assimilierungspolitik, für die Jedidiah Morse, der Vater des Künstlers, verantwortlich zeichnete⁹⁰⁵.

1826 wurde in New York die „National Academy of Design“ gegründet und Morse zu deren Präsidenten ernannt, nachdem der Maler im Jahr zuvor seinen bedeutendsten Auftrag, ein Ganzfigurenporträt des „General Lafayette“ für die Stadt New York, ausgeführt hatte⁹⁰⁶. Damit gelangte dessen intensives Bemühen um die Ausbildung einheimischer Künstler zu einem endgültigen Abschluss. So war der Maler im Folgenden frei für neue künstlerische Aufgaben und eine erneute Europareise, die Morse vor allem deshalb unternahm, um nach einem Sinn für die amerikanische Kunst zu suchen, befreit von jeglicher ihn störenden Patronage in Form des Papsttums, der Monarchie, des Absolutismus und der aristokratischen Dekadenz⁹⁰⁷. Die wichtigste und letzte Etappe seiner Grand Tour war Paris, wo er 1831 eintraf und sein letztes Monumentalgemälde in Angriff nahm, zugleich Morses erste und einzige Beschäftigung mit der Gattung des Galeriebildes⁹⁰⁸.

Zwischen 1831 und 1833 arbeitete Morse an dem Gemälde „Die Grande Galérie im Musée du Louvre“ (187,3 x 274,3 cm), heute Exponat des Terra Museum of American Art in Chicago (Abb. 116). Der Künstler verfolgte mit dem Bild, das sich thematisch mit

in den USA erläutern anschaulich J. Martin et al. 1993, S. 143ff.

⁹⁰³ Das Gemälde befindet sich heute in der Corcoran Gallery of Art in Washington D.C.

⁹⁰⁴ Dank der Unterstützung des Präsidenten Monroe konnte Morse neben dem großen Versammlungssaal ein Atelier einrichten und dadurch die Parlamentarier porträtieren. Auf diesem Wege ließ sich auch die Architektur präzise erfassen. J. Martin et al. 1993, S. 144.

⁹⁰⁵ 1822 legte Jedidiah Morse dem Kongress einen Bericht vor und warb darin für den Fortbestand der bisherigen Politik gegenüber den Indianern. Vgl. F. Pohl 2002, S. 115, sowie J. Martin et al. 1993, S. 144.

⁹⁰⁶ Zu diesem heroischen Bildnis und seiner sorgfältigen Komposition im Stile eines Reynolds oder Lawrence siehe J. Martin et al. 1993, S. 144.

⁹⁰⁷ Robert Hughes, Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1997, S. 219.

⁹⁰⁸ Zuvor bereiste Morse Italien intensiv, um dort die Werke Alter Meister zu kopieren. Hierzu und zu Morses Vorliebe für Guercino und Raffael vgl. Paul J. Staiti, Compliance and Resistance: Samuel F. B. Morse, Puritan in Arcadia, in: The Italian Presence in American Art 1760-1860, Hrsg. Irma B. Jaffe, New York/Rom 1989, S. 98ff.

den Schöpfungen Hubert Roberts aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert vergleichen lässt, die Wiedergabe eines wesentlichen Aspekts seiner kunsttheoretischen Absichten, denn er war davon überzeugt, dass der Louvre „die reichsten und kostbarsten Kunstsammlungen der Welt“⁹⁰⁹ beherbergt. Morse huldigt den großen Meistern Europas, wie sie sich an den dicht behängten Wänden des „Cour Carré“ verfolgen lassen, die zugleich eine primäre Inspirationsquelle und die grundlegende Basis für die amerikanischen Talente darstellen⁹¹⁰. Um diesem Anspruch zu genügen, bediente er sich einer Methode, die das gesamte Spektrum des Galeriebildes immer wieder gekennzeichnet hatte, indem er nämlich insgesamt über 40 Kopien nach Gemälden in den Saal einfügte, die sich realiter überhaupt nicht dort befunden haben. Man entdeckt beispielsweise „Lot verlässt mit seiner Familie Sodom“ von Peter Paul Rubens, van Dycks „Christus und die Ehebrecherin“, Raffaels „Belle Jardinière“, die „Mona Lisa“ Leonardo da Vincis, Tizians „Dornenkrönung“ und Veroneses „Hochzeit zu Kana“⁹¹¹. Wie Hughes vermutete, dürfte Morse Zoffanys ein halbes Jahrhundert zuvor gemaltes Werk „Die Tribuna der Uffizien“ bekannt gewesen sein, eine plausible Annahme, da Morse sich an der „Royal Academy“ in London aufgehalten hatte und dort in Kontakt mit Stichen nach dem berühmten Gemälde gekommen sein könnte⁹¹².

Im Gegensatz zum traditionellen Galeriebild gilt die Aufmerksamkeit keinem Sammler oder einer Ausstellung, auch fehlt die bislang charakteristische Unterhaltung gebildeter Aristokraten vor den Exponaten. Statt dem kulturellen Besitz huldigt das Gemälde dem Erziehungsgehalt, anschaulich gemacht durch insgesamt vier Studenten, welche die Werke ihrer europäischen Geistesväter kopieren und analysieren⁹¹³. Der bemerkenswerte Umstand, dass drei von ihnen weiblich sind, konnte mit der wachsenden Zahl von Frauen in den Akademien erklärt werden⁹¹⁴. Als zentrale Figur ist Morse selbst durch seinen schwarzen Gehrock herausgehoben. In lockerer Standhaltung mit überkreuzten Beinen und lässig auf die Stuhllehne gestützt, blickt er über die Schulter einer der kopierenden Studentinnen und versucht, durch Angabe von Instruktionen hilfreich zu sein. Hughes

⁹⁰⁹ Zitiert nach J. Martin et al. 1993, S. 144.

⁹¹⁰ Zu seinem Verdruss musste Morse feststellen, dass im „Cour Carré“ anstatt der Meister italienischer und niederländischer Malerei neuere französische Gemälde hingen, von Géricault und Prud'hon, welche er als „blutiges und wollüstiges“ Zeug abtat und die sich seiner Meinung nach für amerikanische Augen nicht eigneten. R. Hughes 1997, S. 219f.

⁹¹¹ Zur Identifizierung der Gemälde siehe J. Martin et al. 1993, S. 144.

⁹¹² R. Hughes 1997, S. 220. Der Autor dürfte Richard Earloms Mezzotinto gemeint haben.

⁹¹³ Es ließen sich Analogien zu den thematisch engverwandten Bildern Roberts und Saint-Aubins anführen, wobei der wesentliche Unterschied zu Morses Gemälde darin besteht, dass die beiden Erstgenannten die kopierenden Künstler in ein Ambiente von aristokratischen und zunehmend bürgerlichen Besuchern einbezogen hatten. Morse hingegen konzentriert sich vollkommen auf die Darstellung der Lehrfunktion des Louvre.

⁹¹⁴ Vgl. F. Pohl 2002, S. 115.

vergleicht die durch den Künstler wiedergegebene Situation mit einem „Klassenzimmer voller Amerikaner“ und geißelt zugleich Morses Arroganz, die im Aussortieren geringerer Kunstwerke bestehe und damit eine Auslese europäischer Malerei vor Augen führe, die einzig als Leitfaden des amerikanischen Kunststudenten taugen könne⁹¹⁵. Die teilweise überspitzt scheinende Formulierung des Autors ist in ihrem Aussagekern durchaus zutreffend, zumal Morse nicht dem ausdrücklichen Wunsch eines Auftraggebers gefolgt ist, sondern eigenmächtig eine eklektische Anthologie der wichtigsten Objekte komponierte. Nach strengen Kriterien sortierte Morse die Exponate in seinem Gemälde, welches einzig die didaktische Intention verfolgte, amerikanische Talente zu schulen⁹¹⁶. Morse fungiert in diesem idealen Atelier als Klammer zwischen den Studenten und der Historie. Dabei bemüht er sich inständig, den Blick der Schüler auf die durch ihn auserwählten Werke zu lenken, welche seiner ästhetischen Ansicht entsprechen. Gleichzeitig versucht Morse den Amerikanern das vorzuführen, was niemals zuvor zu sehen gewesen ist, nämlich die künstlerischen Errungenschaften Europas. Morse avancierte zum Impressario eines ästhetischen Diskurses⁹¹⁷.

Obwohl das Bild unter Morses Kollegen geschätzt wurde, erhielt es bei der Ausstellung 1833 durch die breite Öffentlichkeit nicht die gewünschte Akzeptanz, möglicherweise wegen der vordergründigen Fixierung des Malers auf die europäische Kultur, von der sich die noch junge amerikanische Nation bewusst abgrenzen wollte. Die in Morses Œuvre singuläre Schöpfung eines Galeriebildes verrät in keinster Weise die Autorschaft eines Künstlers der Neuen Welt. Das Gemälde hätte ebenso ein Franzose konzipieren können. Wahrscheinlich fehlte den Bürgern der USA eine eindeutig nationale Positionierung, so dass sie das Werk als Hommage an die glorreiche kulturelle Vergangenheit und Gegenwart verstanden, weniger als ein von Morse intendierter Maßstab, auf dessen Grundlage die amerikanische Kunstproduktion im Sinne einer intellektuellen Vervollkommnung lernen und sich entwickeln konnte. Auch erkannte das amerikanische Volk die von Morse intendierte Forderung nach einer Besinnung auf eine kulturelle Vergangenheit nicht, so dass sich die künstlerische Erbfolge mit ihren Wurzeln in der italienischen Malerei des Cinquecento nicht erschließen konnte⁹¹⁸. Die Inspiration europäischer Traditionen sollte

⁹¹⁵ R. Hughes 1997, S. 220.

⁹¹⁶ Vgl. P. Staiti 1989, S. 100ff., wo der Gedanke von Hughes vorweggenommen ist und damit erklärt wird, weshalb Morses Gemälde einen typisch amerikanischen Charakter besitzt.

⁹¹⁷ Zu Morses hochgesteckten Absichten in Bezug auf die Verknüpfung von europäischer und amerikanischer Malerei vgl. P. Staiti 1989, S. 102ff.

⁹¹⁸ Dieser Aspekt, durch die Partei der „Whigs“ in den USA politisch instrumentalisiert, findet bei P. Staiti 1989, S. 102f., eine tiefgehende Diskussion. Die europäische kulturelle Hegemonie in Amerika sollte endgültig beseitigt werden. Daraus ergab sich ein kompliziertes Geflecht wechselseitiger Forderungen und rivalisierender Ideologien, worauf nach Ansicht von Staiti Morse mit seinem Galeriebild antwortete.

nach Morse so sorgsam austariert sein, dass diese nicht einer Vereinnahmung gleichkommen konnte. Daraus resultierte ein tiefes Unverständnis, welches Morse zu spüren bekam, auch im Hinblick auf weitere Misserfolge bei öffentlichen Aufträgen⁹¹⁹, so dass er die Entscheidung traf, sich nach 1835 aus der Malerei zurückzuziehen und seine Aktivitäten ganz der Politik und seinen Erfindungen zu widmen⁹²⁰.

Das Genre des Galeriebildes war in den USA zunächst kein adäquates Bildsujet aufgrund fehlender Sammlungen, die sich erst allmählich und unter Zuhilfenahme englischer Prinzipien entwickelten. Ein erstes Beispiel für die Beschäftigung eines amerikanischen Künstlers mit dem genuin europäisch verankerten Galeriebild lässt sich im Werk des Charles Willson Peale (1741-1827) ausmachen, dessen großformatiges Werk „Der Künstler in seinem Museum“ (Abb. 117) aus dem Jahre 1822 unter formal-gestalterischen Gesichtspunkten in das 18. Jahrhundert zurückweist, jedoch inhaltlich anhand der selbstbewusst vorgetragenen Darstellung des Malers im Selbstporträt viele Aspekte einer sich formierenden amerikanischen Kultur aufzeigt und einen bedeutenden Wendepunkt markiert, als Peale und sein Umkreis den Weg zu einem neuen, „romantischen“ Amerika beschritten⁹²¹.

Die Verknüpfung des Selbstporträts des ausführenden Künstlers mit der Darstellung eines Kunstkabinetts in Peales Werk setzt eine lange Tradition fort, die bis zu den frühen flämischen Galeriebildern eines Frans Francken d.J. zurückreicht und bei zahlreichen Exemplaren des Genres im 18. Jahrhundert, besonders bei Pannini und Zoffany, zu beobachten war. Während in Zoffanys Werk die Beschäftigung mit dem Selbstbildnis eine das gesamte Œuvre durchziehende Konstante ausmachte, so trifft dies auf Peale in einem noch intensiveren Maße zu. 18 solcher Gemälde sollen bekannt sein⁹²². Vergleichbar mit dem deutsch-englischen Maler verortete Peale das Selbstporträt gleichfalls in den privaten Kontext, dem eigenen Gebrauch oder als Präsent für Familie und Freunde, während „Der Künstler in seinem Museum“ das Ergebnis eines öffentlichen Auftrages darstellt⁹²³ und damit die Tradition des Galeriebildes in diesem Sinne weiterführt.

Das Interesse am Selbstporträt keimt bei Peale insbesondere während der 1820er Jahre auf. In drei überlieferten Halbfigurenbildnissen präsentiert sich der Maler mit seinem

⁹¹⁹ Morse bewarb sich vergebens um den Auftrag zu einem Fresko für die Rotunde des Capitols. Vgl. F. Pohl 2002, S. 115.

⁹²⁰ Die meisten Menschen dürften mit dem Namen Morse den Erfinder des elektromagnetischen Telegraphen und des Morsecodes assoziieren, nicht jedoch eine Figur, die sich maßgeblich um die Errichtung einer nationalen amerikanischen Malerschule verdient gemacht hat.

⁹²¹ Vgl. Roger B. Stein, Charles Willson Peale's Expressive Design: The Artist in His Museum, in: Reading American Art, Hrsg. Marianne Doezema/Elizabeth Milroy, New Haven/London 1998, S. 38ff. Zur Biographie siehe auch J. Martin et al. 1993, S. 141, sowie F. Pohl 2002, S. 116.

⁹²² Vgl. R. Stein 1998, S. 38.

⁹²³ Vgl. R. Stein 1998, S. 38ff., sowie F. Pohl 2002, S. 116, zu den Umständen des Auftrages.

Werkzeug, Palette und Pinsel, in einem weiteren mit einem Mammutknochen, welcher auf Peales Funktion als Dozent verweist⁹²⁴. Für die ganzfigurige Darstellung in „Der Künstler in seinem Museum“ erprobte er vor allem den ungewöhnlichen Aspekt des von Licht hinterfangenen Hauptes. In einem langwierigen Bildfindungsprozess sah er sich mit der Aufgabe konfrontiert, den Raum hinter seinem Porträt auszufüllen, um dadurch die Bedeutung seines Museums aufzuzeigen.

Charles Willson Peale war einer der ersten Künstler in den USA, die ein eigenes Museum einrichteten. Dies geschah bereits in den 1780er Jahren, nur kurze Zeit nach der Abspaltung der 13 Kolonien von Großbritannien. Das Ziel war bereits zu diesem Zeitpunkt festgelegt: das zunächst private Museum sollte eine öffentliche Institution werden⁹²⁵. Peale widmete sich in den rund 40 Jahren bis zu seinem Tod diesem ehrgeizigen Ziel, eine bemerkenswerte Investition, die sich aus dem gesteigerten künstlerischen Selbstverständnis der noch jungen USA heraus erklärt. Initialpunkt für die Darstellung von Peales Sammlung war der Wunsch der Kommission des neugegründeten Philadelphia Museums nach einem Ganzfigurenbildnis des Künstlers für das Museum⁹²⁶. Trotz seines fortgeschrittenen Alters dürfte Peale diese Bitte mit großem Stolz erfüllt haben. Dank der vorzüglichen Quellenlage⁹²⁷ ist bekannt, dass sich die Ausführung über sieben Wochen hinzog und das endgültige Gemälde das beachtliche Format von 263,5 x 203 cm besaß⁹²⁸. Es wurde wie geplant im Museum ausgestellt und nach 1878 in die „Pennsylvania Academy of the Fine Arts“ in Philadelphia überführt, wo es sich noch heute befindet. Neben seiner Präsentation auf zahlreichen Ausstellungen wurde das Bild oftmals an Stellen reproduziert, in denen amerikanische Kunst zur Sprache kam, was eine ungeheure Popularität nahe legt und die bereits durch den Auftrag intendierte öffentliche Funktion perfekt zur Anschauung bringt⁹²⁹.

Peale stellte sich zu Beginn die Aufgabe der kompositorischen Lösung für sein Gemälde. Diese Maxime äußert er in einem Brief an seinen Sohn Rembrandt vom 23. Juli, indem er

⁹²⁴ Vgl. R. Stein 1998, S. 51.

⁹²⁵ Vgl. R. Stein 1998, S. 38.

⁹²⁶ Mit Beschluss der Sitzung vom 19. Juli 1822 wurde Peale mit der Aufgabe betraut, „to paint a full length likeness of himself for the Museum“. Der Künstler war zum damaligen Zeitpunkt bereits 81 Jahre alt. Vgl. R. Stein 1998, S. 38.

⁹²⁷ Neben einer Vielzahl von Briefen an Verwandte und Freunde existiert eine retrospektive autobiographische Erzählung. Nach Meinung des Autors dokumentiert dies die intensive kommunikative Vernetzung zwischen dem Künstler und seiner kulturellen Umwelt. Vgl. R. Stein 1998, S. 40.

⁹²⁸ Die exakten Maße betragen 103,5 x 80 Inches und wurden hier in das metrische System umgerechnet. Vgl. R. Stein 1998, S. 40.

⁹²⁹ Stein sieht das Gemälde in einer Linie mit dem Bildnis George Washingtons von der Hand Gilbert Stuarts im Atheneum. Damit unterstreicht er erneut Peales selbstbewusste Haltung als Künstler im Dialog mit der Öffentlichkeit. Vgl. R. Stein 1998, S. 40.

davon spricht, dass das Gemälde nicht nur als permanentes Monument seiner Kunst zu dienen habe, sondern auch die Komposition ausdrucksstark sein solle, um der Öffentlichkeit die Schönheiten der Sammlung nahe zu bringen⁹³⁰. Die Grundidee des Ganzfigurenporträts sollte dabei die kompositorische Fragestellung beherrschen. In einem weiteren Brief an den zweiten Sohn Rubens vom 4. August 1822 erläutert Peale seine Vorstellung des Selbstporträts, welches den Vorhang zur Seite schiebt, um dem Betrachter den Blick in das Museum mitsamt seiner Sammlung an naturhistorischen Objekten zu ermöglichen⁹³¹. Alle weiteren wichtigen Aspekte der Gestaltung eines Gemäldes - Perspektive, Arrangement der Gegenstände, inspirierende Quellen - wurden demzufolge der Komposition untergeordnet.

Der Auftrag an Peale legt es nahe, dass sich der Künstler innerhalb seines eigenen Museums darstellt und sich dort als dessen Gründer und Direktor positioniert. Peales Sammlung befand sich zunächst in dessen Haus in der Lombard Street in Philadelphia und zog 1802 in die zweite Etage des State House⁹³². Von den dortigen Räumlichkeiten wählte der Künstler den sogenannten „Long Room“ für die Darstellung aus, einen rund 30 Meter langen Saal, welcher den Großteil der Ausstellungsexponate aufnahm. Eine aquarellierte Tuschzeichnung (Abb. 118) des Sohnes Titian Ramsay aus dem Jahre 1822 sollte die Vorlage des perspektivisch konstruierten Raumes bilden⁹³³, doch die gewaltigen Unterschiede zur endgültigen Bildlösung zeigen, dass der Künstler einige Aspekte zugunsten der von ihm als so wichtig erachteten Komposition modifizierte. Dabei griff Peale radikal in die reale Situation der räumlichen Gegebenheiten ein, eine Tatsache, die ihn auch in dieser Hinsicht in den historischen Kontext des Galeriebildes seit dem 17. Jahrhundert einordnet. So entfernte er die zwischen den Fenstern der Außenwand arrangierten Kabinettschränke, welche Schachteln mit Insekten, Mineralien und Fossilien, eine Serie von Landschaftsmalereien und kleinformatige Büsten enthielten, und positionierte an deren Stelle das wuchtige Skelett eines Mammuts, welches aus einem anderen Raum des Museums hierher transportiert worden war⁹³⁴.

An den unteren Bildrand links platzierte Peale einen toten Truthahn, ein Mitbringsel

⁹³⁰ „I think it important that I should not only make it a lasting Monument of my art as a Painter, but also that the design should be expressive that I bring forth into public view, the beauties of Nature, and art, the rise & progress of the Museum.“ Zitiert nach R. Stein 1998, S. 40.

⁹³¹ Vgl. R. Stein 1998, S. 41.

⁹³² Vgl. R. Stein 1998, S. 41.

⁹³³ Das Blatt mit den Maßen 35,6 x 52,7 cm wird im Detroit Institute of Arts aufbewahrt. Vgl. R. Stein 1998, S. 42, Abbildung 3.2.

⁹³⁴ Vgl. R. Stein 1998, S. 42. Eine solch radikale, in die Realität des Ausstellungsraumes eingreifende Aktion seitens des Künstlers ist in dieser Intensität bislang unbekannt und erklärt sich vor allem dadurch, dass es sich um Peales Museum handelte, in dem er freizügig das Arrangement zu seinen Gunsten verändern konnte.

einer Expedition zweier Söhne des Malers, neben den Kästen mit den Instrumenten des Präparators, was darauf verweist, dass der Truthahn ausgestopft und in die Sammlung integriert werden soll. Die außergewöhnliche Wahl der Perspektive, bei welcher sich der Augenpunkt des Betrachters in geringer Höhe befindet, ließ im Bildvordergrund eine Freifläche entstehen, die der Truthahn ausfüllt. Auf diese Weise erzeugt Peale ein Stilleben, jedoch eines, dessen Inhalt in einem zukünftigen Schritt revitalisiert werden soll, um als ästhetisches Kunstobjekt die Schönheit der Natur aufzuzeigen. Stein hat das Stilleben prägnant gedeutet als Teil des komplexen räumlichen Gefüges, welches dem Betrachter die Bedeutung eines jeden einzelnen Objektes nahe zu legen versucht⁹³⁵. Gleichzeitig kommt dem Truthahn die Funktion einer Repoussoirfigur gleich, die in das Bild ebenso einleitet wie der prominent im rechten Vordergrund dargestellte Künstler. Es ist eine appellative Konfrontation mit dem Betrachter, der durch Peale unmittelbar angesprochen ist, über den toten Truthahn am unteren Bildrand den Blick in den weiten Raum schweifen zu lassen, wo sich Kunst und Natur in einer Symbiose vereinen.

Peale operiert in seinem Gemälde mit einem subtilen Geflecht von Licht- und Farbwirkung. Durch die Draperie des schweren, in kräftiges Rot getauchten Damastvorhangs bündelt sich das durch die Fenster in der rechten Wand einfallende Licht im Bildvordergrund. Das je nach Lichteinfall unterschiedlich nuancierte Rot kontrastiert mit dem warmen Gold der Bordüre des Vorhangs, aber auch mit der goldfarbigen Leiste, welche die beiden Zeilen der Porträts auf der linken Wand horizontal von den vier Reihen der Schaukästen mit den ausgestopften Vögeln trennt. Ein weiterer Farbakzent geht von der Gaslaterne inmitten des Raumes aus, welche die Besucherin im Hintergrund in einen goldtonigen Schimmer taucht. In der Geste der emporgehobenen Arme äußert die Frau ihr Erstaunen über das gigantische Mammutskelett, dem ihre ganze Aufmerksamkeit gilt. Ein Mann neben ihr betrachtet die Vögel in den Kästen vor der linken Wand, während ein Vater mit seinem Sohn anhand eines aufgeschlagenen Buches über die durch die Käfige angedeutete Ordnung der Natur räsoniert. Durch die auf Rot- und Goldtöne konzentrierte Farbigkeit gelingt es Peale, sein Gemälde einheitlich erscheinen zu lassen. Daneben achtete er penibel auf eine ausgewogene Komposition durch die Füllung des Museumsraumes mit sorgsam arrangierten Objekten⁹³⁶, die sich allesamt der Figur des Künstlers im Vordergrund unterordnen. Die Gestalt des von hinten beleuchteten Mannes, dessen Positionierung seinen hohen Stellenwert innerhalb des Gemäldes offenbart, ist folglich

⁹³⁵ Vgl. R. Stein 1998, S. 43.

⁹³⁶ Die räumliche Organisation des „Long Room“ war Peale sehr wichtig in Bezug auf die Reaktion der Besucher. Die Anordnung der Exponate wurde daher immer wieder verändert. Vgl. dazu R. Stein 1998, S. 53f.

emblematisch aufzufassen⁹³⁷. Peale lädt den Betrachter dazu ein, sich an der von ihm zusammengetragenen und im Museum vereinten Naturgeschichte zu erfreuen und sie als Gegenstand der ästhetischen Verzahnung von Natur und Kunst zu begreifen.

Der emblematische Bezug in Peales Porträtmalerei könnte auf das Bildnis Charles Calverts, 5th Lord Baltimore (269,2 x 170,5 cm)⁹³⁸, zurückgehen, welches dem niederländischen Künstler Herman van der Myn (1684-1741) zugeschrieben und auf etwa 1730 datiert wird (Abb. 119). Stein hat in diesem Werk einen entfernten Vorläufer des „Künstlers in seinem Museum“ vermutet und Analogien zu der Figur des Lords vor der elegant gehobenen Draperie gezogen, welche mit dem Herrscherstab in den Hintergrund deutet, in dem ein gedeckter Tisch mit einem mit Bogen bewaffneten Indianer auftaucht, und schließlich, in weiter Ferne, eine Küstensituation mit Schiffen am Horizont als Hinweis auf die Seeherrschaft der Kolonien, wohingegen der Indianer die ethnische Vergangenheit Amerikas symbolisiert⁹³⁹. Machtinsignien der Indianer - Schwert, Pfeile und Schild - sind solchen der Kolonialisten - Hut, Schwert, Flaggen, dem eleganten Rock - emblematisch in einer räumlichen Trennung gegenübergestellt zur Darlegung der gegenwärtigen politischen und sozialen Verhältnisse.

Als fruchtbar für Peales Beschäftigung mit dem emblematischen Porträt sollten jedoch in erster Linie die beiden Jahre des Aufenthaltes in England angeführt werden sowie der dortige wertvolle Kontakt mit dem an italienischer Tradition orientierten „Grand Style“ des Joshua Reynolds und den beiden Prinzipien von Adaption und Imitation klassischer Elemente. Als Peale im März 1769 nach Amerika zurückkam und das großformatige Porträt des William Pitt (243,2 x 155,6 cm)⁹⁴⁰ in Angriff nahm (Abb. 120), wird die Vorbildwirkung von Reynolds hinsichtlich stilistischer Malereiauffassung nur allzu deutlich. In seinem Gemälde bediente sich Peale einer Vielzahl emblematischer Aspekte, um die Person Pitts politisch einordnen zu können. Neben der Magna Carta in dessen Hand und dem Banner auf dem Friedensaltar als Zeichen des Fürsprechers der kolonialen Unabhängigkeit ist auf den verschatteten Indianer am Fuße der Statue der British Liberty hinzuweisen, welcher die Petition des Congress in New York mit Füßen tritt. Solche Elemente setzen

⁹³⁷ Die Bezeichnung „emblematisch“ im Kontext des Selbstporträts wurde von Peale in seiner Autobiographie eigenhändig gebraucht: „Peale thought as he was required to make this Portrait, that he would not make a picture such as are usually done in common Portraits, and having made some studies he determined to have the light received from behind him, and putting himself in the attitude of lifting up a curtain to shew the Museum - emblematical that he had given to his country a sight of nature history in his labours to form a Museum.“ Zitiert nach R. Stein 1998, S. 43. Peale beweist sein Vertrautsein mit der kunsthistorischen Tradition der Emblematik, wie sie seit der italienischen Renaissance immer wieder in der Malerei aufgegriffen wurde.

⁹³⁸ Das Porträt Lord Baltimores wird im Peale Museum, Baltimore City Life Museums, aufbewahrt.

⁹³⁹ Vgl. R. Stein 1998, S. 44f.

⁹⁴⁰ Der heutige Standort des Gemäldes ist das Westland County Museum in Montross, Virginia.

freilich das intellektuelle Verständnis des Betrachters voraus, eine Behauptung, die sich gleichwohl für das Gemälde „Der Künstler in seinem Museum“ konstatieren lässt.

Peale war in erster Linie mit dem öffentlichen Porträt beschäftigt. In seinem Museum richtete er eigens eine Porträtgalerie ein, in der das Bildnis George Washingtons eine herausragende Position einnahm. Da sich dieses Bild eigentlich auf Peales Auftrag „Der Künstler in seinem Museum“ hätte befinden müssen, kommt man zu dem Fazit, dass es ebenso wie die Kabinettschränke dem Mammutskelett weichen musste, wohl deshalb, um die Bedeutung des Gemäldes im Sinne einer Einladung zur Betrachtung naturgeschichtlicher Schönheiten nicht durch einen politischen Aspekt zu stören⁹⁴¹. Die einzigen sichtbaren Porträts im Bild oberhalb der Kabinettschränke besitzen keinen emblematischen Charakter, sondern stellen einheitlich oval gerahmte Schulterbildnisse dar. Peale legte weniger Wert auf das einzelne Porträt, sondern auf das ästhetische Gesamtprogramm, eine Intention, die sich gleichfalls von den Galeriebildern des 18. Jahrhunderts behaupten lässt. Analog verzahnt Peale Vergangenheit und Gegenwart in den Porträts von Militärheroen, welche sich öffentlich und privat verdient gemacht haben, insbesondere auf den Gebieten von Politik und Naturphilosophie. Bezeichnenderweise gehörte auch Alexander von Humboldt zu den Dargestellten als Sinnbild dafür, dass die nationale amerikanische Geisteshaltung ihre Fundamente in Europa hat⁹⁴².

Das Auftragswerk „Der Künstler in seinem Museum“ knüpft in seiner Aussage an die didaktische Funktion des Galeriebildes an, welche sich vor allem bei den frühen flämischen Beispielen im Umfeld des Frans Francken d.J. beobachten lassen konnte, wo eselsköpfige Gestalten sich an den Kunstwerken in zerstörerischer Absicht zu schaffen machten und damit den beherrschenden Gegensatz von kultureller Bildung und ignoranter Barbarei zur Anschauung brachten. Im Kapitel über den italienischen Maler Giovanni Paolo Pannini wurde die Möglichkeit diskutiert, ob seine Ausführungen in „Roma Antica“ und „Roma Moderna“ nicht als appellativer künstlerischer Ausdruck im Sinne einer stärkeren Bewusstmachung des vom Verfall bedrohten und in der Dekadenz des 18. Jahrhunderts vernachlässigten kulturellen Erbes Roms zu deuten sein könnten und damit ein unterschwelliger didaktisch-moralischer Impetus die Tradition der eselsköpfigen Ikonoklasten der niederländischen Galeriebilder fortsetzen würde. Für Peale als dem Besitzer eines eigenen Museums stellte sich die Frage des Belehrens vermittels seiner Sammlung ganz unmittelbar. Seine Maxime galt der Darstellung der „Schönheiten der Natur“ anhand einer von ihm getroffenen Auswahl, insbesondere von Vögeln, deren natürlicher Lebensraum in den Schaukästen durch malerische Hintergründe angedeutet sind. Peale präsentiert dem

⁹⁴¹ Vgl. R. Stein 1998, S. 49f.

⁹⁴² Vgl. R. Stein 1998, S. 51.

Betrachter eine entfremdete, in einen geschlossenen Innenraum überführte Natur mit der Absicht eines didaktischen Appells an den Besucher, die Schönheit der Natur in der Außenwelt zu suchen⁹⁴³.

Peale selbst unternahm zahlreiche Exkursionen in die malerische Landschaft des Hudson und hielt seine Eindrücke auf Aquarellen fest. Als man 1806 ein gut erhaltenes Mammutskelett entdeckte, fertigte Peale eine Darstellung (Abb. 121) von dessen mühsamer Bergung in einem bekannten Gemälde⁹⁴⁴. Das Historienbild dokumentiert einen bedeutenden Augenblick der amerikanischen Geschichte. Der Maler legte insbesondere Wert auf die präzise Wiedergabe der Ausgrabung mit den dazu benötigten Geräten in Form mächtiger Seilwinden und ergänzte die Szene, indem er seine Familie und Freunde als Zeugen des großartigen Moments der Auffindung am oberen Rand der Grube zu einem Gruppenbildnis arrangierte. Den Hintergrund dominiert eine von der Gefahr des heranziehenden Gewitters stark verdunkelte Landschaft, Hinweis auf den bedrohlichen Charakter der Natur, welcher die Arbeiter zu rasanterer und erschwerter Tätigkeit zwingt. Stein erwähnt in seinem wichtigen Aufsatz zu Peales Galeriebild den hohen Bekanntheitsgrad des Gemäldes und dass es amerikanischen Kunststudenten wohl vertraut gewesen sei⁹⁴⁵, vermutlich weil es einen für die nationale Identität des noch jungen Staates markanten Zeitpunkt festhält im Kontext der im Folgenden zu beobachtenden Ausbildung einer amerikanischen Schule der Malerei, wie sie das gesamte 19. Jahrhundert wie ein roter Faden durchzieht.

Die Relevanz der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit solchen prähistorischen Funden tritt offenkundig zutage, wenn Peale exakt dieses Skelett prominent in seinem Galeriebild in Szene setzt und stattdessen die dort eigentlich aufgehängten Landschaftsbilder entfernt. Zusammen mit den Elementen des Tisches und des Vorhangs überwindet er auf diese Weise den kompositorisch schwierig zu bespielenden Raum und verweist zugleich auf die Arbeit, die in seinem Museum geleistet wird, nämlich das Präparieren der toten Tiere zu einem ästhetisch anspruchsvollen und didaktisch notwendigen Ensemble einer in ihrer Schönheit der Kunst parallel gesetzten Natur.

Für Peale stellte das Museum nicht nur eine Sammlung von Objekten dar, sondern eine räumliche Einheit, in welcher sich die Harmonie des Universums in einem Mikro-

⁹⁴³ Die didaktische Komponente ist auch in Morses Werk „Die Grande Galérie im Musée du Louvre“ offenkundig, wo sich Studenten vermittlels des Kopierens an europäischen Meistern orientieren. Allerdings fehlt die klare Einbeziehung nationaler Elemente, wie sie Peale durch die Objekte der amerikanischen Kultur andeutet. Peales Werk setzt sich folglich stärker von den europäischen Wurzeln ab.

⁹⁴⁴ „Die Bergung des Mammutskeletts“, 1806-08. Öl/Leinwand, 127 x 153,7 cm (50 x 60,5 inches). The Peale Museum, Baltimore City Life Museums. Vgl. R. Stein 1998, S. 61ff.; Abbildung 3.7, S. 62.

⁹⁴⁵ Vgl. R. Stein 1998, S. 61.

kosmos widerspiegelt⁹⁴⁶. Geistige Prozesse wie die Erlangung von Verständnis standen dabei im Vordergrund. In seinen Vorlesungen an der Universität von Philadelphia verdeutlichte Peale seine stark religiöse Auffassung des jeweiligen Exponates als Sinnbild für die Barmherzigkeit und Weisheit des Schöpfers in einem universellen Zusammenhang. Die Anwesenheit Gottes manifestiere sich durch die rationale Erkenntnis von dem Gehalt der visuell erfahrbaren Objekte. Letztendlich liegt diesem komplexen, an dieser Stelle nur anzureißenden philosophischen Aspekt das Modell der Klassifizierung von Lebewesen zugrunde, der Auffassung eines ordnungsgebundenen Kosmos⁹⁴⁷. In dieser Hinsicht steht Peales Galeriebild „Der Künstler in seinem Museum“ den niederländischen Beispielen des 17. Jahrhunderts mit ihren Darstellungen universeller Sammlungen näher als den reinen Gemäldekabinetten in den Werken Panninis, Roberts oder Zoffanys. In Peales Museum vereinigen sich Porträts, Landschaftsdarstellungen und Objekte der amerikanischen Tierwelt aus Vergangenheit und Gegenwart zu einem harmonischen Einklang. In Zeiten der Spezialisierung von Sammlungen im 18. Jahrhundert und der strikten Trennung von Kunst und Naturalien wäre eine Darstellung in dieser Form sicherlich undenkbar gewesen. Doch handelt es sich keineswegs um einen Rückgriff auf ein rund zweihundert Jahre altes Sammlungskonzept, sondern vielmehr auf eine im Zuge der Geisteshaltung und neu gewonnenen Erkenntnisse vom Wesen der Natur wiedererlangte Vorstellung der kosmologischen Entität, von der sich sowohl die Kunst als auch die Natur als Gegenstand eines schöpferischen Universums ableiten. Dem Selbstporträt des Künstlers im Vordergrund kommt dabei weniger eine repräsentative Stellung zu, wie sie bei den Sammlungen der Fürstenhäuser eine durchgehende Konstante bildete, vielmehr führt es den Betrachter in eine visuell erfahrbare Welt des eigenen Museums zum Zwecke einer intellektuell nachzuvollziehenden Konzeption der Naturgeschichte. Peale lüftet den Vorhang als eine Metapher dafür, dass der Betrachter seines Bildes gleichsam den geistigen Schleier hebt und sich der ihm umgebenden Welt öffnet. Auf diese Weise markiert Peales Galeriebild eine singuläre Position innerhalb des Genres mit der Intention eines didaktisch motivierten Anschauungsmaterials.

„Der Künstler in seinem Museum“ knüpft in wesentlichen Punkten an die traditionellen Elemente der Gattung des Galeriebildes an. Fasst man dessen vordergründigste Intention

⁹⁴⁶ Dieses Geflecht findet intensive Diskussion bei R. Stein 1998, S. 55ff.

⁹⁴⁷ In seinen Vorlesungen bezog sich Peale maßgeblich auf die Lehre des schwedischen Naturforschers Carl von Linné (1707-1778), dessen 1735 in der „Systema naturae“ erstmals vorgestellte biologische Klassifizierung, ausgehend von den Pflanzen, im 1766 publizierten „Natarsytem“ auf Tiere und Menschen ausgeweitet wurde. Den Zweck seines naturwissenschaftlichen Museums formulierte Peale in der Vorlesung „The Science of Nature“ als „that of manifesting by those works the goodness and wisdom of the Creator, in making every being in the best form to ensure its happiness, obtaining its support, with its connections and dependence toward the support of other beings; - In short, to display by visible objects the harmony of the universe.“ Zitiert nach R. Stein 1998, S. 55.

als die Darstellung einer unsterblich gemachten Sammlung als Ausdruck der Persönlichkeit des Sammlers auf, wie Madlyn Millner Kahr es in wenigen Worten präzise auf den Punkt brachte⁹⁴⁸, so darf Peales Gemälde als ein Beispiel par excellence betrachtet werden, welches die wesentlichen Aspekte der Gattung auf eindringliche Weise dem Betrachter vor Augen führt. Die eigentliche Sammlung wurde in vielen Galeriebildern nur angerissen, überwiegend jedoch in freier Variation verändert, was dem Künstler des Genres unerhörte Entscheidungsfreiheit bezüglich der Bildkonzeption ermöglichte sowie - was sicherlich ganz besonders zu erwähnen ist - seine Position wesentlich prominenter erscheinen lässt als die des Auftraggebers, der zwar in etlichen Gemälden einbezogen ist, jedoch dem Künstler ein solch hohes Maß an gestalterischer Autonomie zubilligte, dass er in der Hierarchie hinter diesen zurücktritt. Dieser Sachverhalt ist in eindringlicher Weise durch die selbstbewusst in den Gemälden manifestierte Person des ausführenden Malers belegt.

Die Entwicklung des Galeriebildes resultierte aus der Motivation, die Figur des Auftraggebers als Sammler sowie seinen Status als Connoisseur von Kunst und Ästhetik herauszustellen. Man schätzte die Sammlungskabinette nicht in erster Linie als Ergebnisse handwerklich begabten Könnens, sondern als Exempla der geistigen Position der freien Künste, deren besondere Qualität stets der Effekt einer bildungsbetonten Maxime ausmachte. Indem der Maler des Galeriebildes unmittelbar damit assoziiert wurde, erweiterte sich dessen Fähigkeit des Kopierens und des Arrangements der Exponate in den Sammlungen - das „Disegno esterno“ - um den höher stehenden Zweck der Auffassung von Kunst als Ausdruck der intellektuellen Reflexion - das „Disegno interno“⁹⁴⁹. Gewissermaßen partizipierte der Schöpfer des Galeriebildes also an dem Ruhm des von ihm darzustellenden Sammlungskabinetts, ein wesentlicher Grund, weshalb er sich prominent und voller Stolz auf so zahlreichen Beispielen der Gattung präsentierte.

Man muss angesichts der offenkundigen Analogien bei vielen Aspekten des Galeriebildes davon ausgehen, dass Charles Willson Peale diese bildliche Tradition wohl vertraut war, als er den Auftrag für das Philadelphia Museum in Angriff nahm. Dem Kuratorium war daran gelegen, Peales Persönlichkeit und dessen Verdienste auf diese Weise zu ehren. Der Künstler nutzte diese Möglichkeit und kombinierte ein eindrucksvolles Selbstbildnis mit einem Ausschnitt seines Museums, wo die Schönheiten von Kunst und Natur gleichermaßen präsentiert wurden. Neben der Person Peales wurde demzufolge auch der Status seiner Sammlung erhöht. Die Malutensilien, Palette und Pinsel, werden deutlich

⁹⁴⁸ „The most obvious effect of a gallery picture is to immortalize a collection as an expression of the personality of the collector. Since many of the pictures, however, do not reflect real collections at all, or else take liberties with collections that existed, the artist's personality may have come into play more forcefully than the patron's.“ Zitiert nach M. Kahr 1975, S. 239.

⁹⁴⁹ Vgl. R. Stein 1998, S. 66. Hier werden die wesentlichen Aussagen Kahrs zusammengefasst.

sichtbar auf einem Tisch arrangiert. Das Handwerkszeug des Künstlers ist damit ebenso in Szene gesetzt wie dasjenige des Präparators als unabdingbare Elemente der Verbindung von Kunst und Natur in einem von Peale sorgsam zur Schau gestellten deskriptiven wie konzeptuellen Geflecht eines Galeriebildes, dessen vordergründigste Absicht in der Darstellung der intellektuellen wie ästhetischen Harmonie des Kosmos zu sehen ist.

Der große Unterschied zu den barocken Künstlern, die sich vor die Aufgabe des Galeriebildes gestellt sahen, besteht darin, dass Peale in keinerlei Abhängigkeitsverhältnis zu königlicher oder aristokratischer Patronage stand, sondern als autonomer Bürger seiner Zeit mittels einer klaren geistigen Positionierung die amerikanische Öffentlichkeit für seine Absichten zu begeistern suchte. Anders als bei den europäischen Vorläufern war sowohl der Maler im Bild als auch der Maler des Bildes der Sammler, dessen Exponate zur Darstellung kommen, und nicht dessen Diener oder Beauftragter. Besonders markant gestaltet sich der Vergleich mit Johann Zoffany, in dessen „Tribuna der Uffizien“ dank der meisterhaften Beherrschung des Konversationsstücks elegante aristokratische Connoisseurs als Landsleute des Künstlers zu einem Gruppenbildnis arrangiert wurden innerhalb des bedeutendsten Galerieraumes der Uffizien in Florenz, wo eine Auswahl der künstlerischen Reichtümer der Stadt die noble Kulisse bildete. Im späteren Gemälde „Charles Townley mit Freunden in seiner Bibliothek in der Park Street“ von 1781-1790 arrangierte Zoffany die antiken Statuen aus der Sammlung des prominenten Kunstkenners, welche einer auserwählten Gruppe von gebildeten und kunstsinnigen Freunden gezeigt wird.

Im Kontrast dazu zielten Peales Bemühungen um eine öffentlich zugängliche Präsentation der Schönheiten von Kunst und Natur, an der sich jedermann erfreuen konnte. Die private Atmosphäre, wie sie den Gemälden Zoffanys noch anhaftet, ist nun gänzlich einer dem Zwecke eines Museums entsprechenden Zugänglichkeit für das breitere Publikum gewichen. Die Öffnung der Kunst, fern jeglicher Standeskonventionen, ist symptomatisch für die ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts in einer Region, wo durch die Autonomie von England ein neuer, stärker als bislang das nationale Bewusstsein umfassender Geist mit einer Demokratisierung der Kunst einherging, die künftig allen gesellschaftlichen Klassen in öffentlichen Museen zugänglich war. Peale überwindet jegliche Hemmnisse und lüftet den Vorhang zu einem Besuch seiner Sammlung.

Einen weiteren, sehr interessanten Aspekt der Einordnung von Peales Gemälde in die Tradition des Galeriebildes warf Stein auf⁹⁵⁰. Er untersuchte die stilistische Vorgehensweise im Werk „Der Künstler in seinem Museum“ und fand dabei heraus, dass sich Peale auf niederländische und flämische Wurzeln in der nördlichen europäischen Malerei berief. Die zahllosen Gemälde des Goldenen Zeitalters dürften zu Beginn des 19. Jahrhunderts

⁹⁵⁰ Vgl. R. Stein 1998, S. 67f.

in den USA in der Region um Philadelphia zugänglich gewesen sein. Viele Sammlungen lassen sich diesbezüglich anführen, etwa diejenigen Joseph Bonapartes, Robert Fultons oder Robert Gilmors Jr.⁹⁵¹ Eine weitere Quelle für Arbeiten des 17. Jahrhunderts aus den Niederlanden bestand im Übrigen in den Ausstellungen der „Pennsylvania Academy“. Im Umkreis von Peale richtete man ein besonderes Augenmerk auf die Stillebenmalerei. Ein Besuch Peales im Atelier von Charles Bird King in Washington brachte den Maler aus Philadelphia zudem in Kontakt mit Trompe-l’oeil-Malerei, mit Landschaften oder Seestücken, einigen wichtigen Exempla aus dem reichen Kanon niederländischer Themen.

Man könnte Peales Kunst als Aufgreifen europäischer Traditionen mithilfe der Adaption charakteristischer nationaler Identität verstehen. Sein besonderes Interesse an kompositorischen Fragestellungen in Verbindung mit der sorgfältig ausgearbeiteten Perspektive beweist den starken Einfluss der auf die Darstellung von Interieurszenen spezialisierten holländischen Malerei. Es tauchen augenscheinliche Parallelen in der Raumgestaltung auf wie auch in der Art und Weise, wie die Beleuchtung eingesetzt ist. Von der überdimensioniert in den Vordergrund platzierten Figur des Künstlers blickt der Betrachter, den Fußbodenlinien folgend und dabei den gesamten Raum in seiner Länge durchmessend, zu den winzig erscheinenden Besuchern vor den Vogelkäfigen. Der üppige Vorhang, den der Künstler in einer Geste des Einladens zurückschiebt, mag als eine metaphorische Schranke gedeutet werden, einem Theaterraum vergleichbar. In seiner eleganten Haltung, welche die „Line of Beauty“ von Hogarth meisterlich umsetzt⁹⁵², präsentiert sich Peale als Direktor des Museums und zugleich als Meister eines Schauspiels, in welches er den Betrachter einführen möchte. Peale verzichtet gänzlich auf einen Bezug zum „Grand Style“ italienischer Prägung, insbesondere auf formaler Ebene, und setzt stattdessen die nordalpine Tradition einer auf das menschliche Bewusstsein fokussierten Malerei fort, welche in einem zeitgenössischen und auf die nationale Identität fußenden Sinne modifiziert wird zum Zwecke der Erreichbarkeit des modernen, intellektuell begabten Bürgers.

⁹⁵¹ Vgl. R. Stein 1998, S. 67f.

⁹⁵² Vgl. R. Stein 1998, S. 69.

7 Ausblick: Formen des Galeriebildes bis in die Gegenwart

7.1 Das gemalte Museumsbild

Das Galeriebild wurde als Bildgattung zunehmend obsolet, da man die großen Werke der vergangenen Epochen durch ihre Präsentation in umfunktionierten oder eigens zu diesem Zwecke errichteten Gebäuden öffentlich zugänglich machte. Diese Entwicklung bedeutete keineswegs, dass wohlhabende Bürger ihr Interesse an der Kunst aufgaben, doch stellten sie ihre Bemühungen stärker in den Dienst eines Allgemeinwohls, ohne auf eigene Privatsammlungen zu verzichten. Wichtige Werke der berühmtesten Künstler gingen jedoch in öffentlichen Besitz über, so dass ihre über Jahrhunderte übliche Mobilität ständig wechselnder Provenienzen unterbunden wurde.

Im 19. Jahrhundert konstituierte sich die heutige Museumslandschaft in ganz Europa und den USA. Diese kontinuierliche und unaufhaltsame Entwicklung bewirkte, dass das kulturelle Erbe nicht mehr länger in den Händen einiger weniger Landesfürsten und Aristokraten lag, sondern jedermann zugänglich wurde zum Zwecke des Studiums oder der allgemeinen Bildung. Der heute dominierende Freizeitwert der Institution Museum setzte erst viel später ein und korrelierte mit der gestiegenen Mobilität der Gesellschaft im Übergang zum 20. Jahrhundert, als das Reisen vereinfacht und verbilligt wurde. Die Museen boten die ideale Möglichkeit, die künstlerische Entwicklung von der Antike bis in die Gegenwart nachzuvollziehen. Dies war in erster Linie an solchen Orten der Fall, wo die Werke einst in den Residenzen von Königen und Fürsten der Öffentlichkeit verborgen blieben. Paris, Madrid, Wien, München und Dresden sind nur die wichtigsten Städte, die in diesem Zusammenhang genannt werden sollen.

Das Galeriebild als Darstellung der privaten Kunstammer trat in der Folgezeit in den Hintergrund und mutierte zum „Museumsbild“, dessen Anfänge in den Gemälden Hubert Roberts zu finden sind. Das über lange Zeit charakteristische fiktive Moment der Gattung und die damit einhergehende Nähe zum Genrebild wurde obsolet. Fortan stellten die Gemälde ausschließlich dokumentarisch präzise Ansichten eines Museumssaales dar, so dass aus dem zusammengefügt Konstrukt von Realität und Fiktion eine historische Momentaufnahme entstand, wie sie in einem engen Verhältnis zu sehen ist zu der vorpreschenden Konkurrenz durch die Photographie.

In seinem Gemälde „In der Dresdener Galerie“ (68 x 87 cm)⁹⁵³ von 1881 stellt Karl

⁹⁵³ Zu diesem 1994 durch die Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister erworbenen Gemälde informiert der Aufsatz des Direktors: Harald Marx, „In der Dresdener Galerie, 1881.“ Zur Erwerbung eines Gemäldes

Louis Preusser (1845-1902) den von der zentralen Rotunde aus gesehen ersten Hauptsaal im Ostflügel des Semperbaus dar, in dem einst die Werke der italienischen und spanischen Schule des 17. Jahrhunderts untergebracht waren (Abb. 122). Der Maler arbeitete detailreich, so dass man sämtliche Bilder an den nach wie vor dicht behängten Wänden ohne Schwierigkeiten identifizieren kann. Das Arrangement erfolgte nach den ästhetischen Normen der Zeit, wobei eine in der flämischen Frühphase der Gattung beherrschende Hierarchisierung hinsichtlich des Formats ebenso wegfällt wie eine inhaltliche Ordnung, um welche man gegen 1700 in Prag bemüht war. In Dresden ist es die in vielen Museen praktizierte Trennung nach Schulen, welche als Gliederungsprinzip den Leitfaden für die Besucher darstellt.

Die großen von Oberlichtern erhellten Räume zeigen den durch die „Grande Galérie“ des Louvre vorformulierten Idealcharakter der Museumsarchitektur. Die vor den Gemälden stehenden oder auf Mittelbänken sitzenden Besucher bekunden ernsthaftes Interesse an den Exponaten, wenn etwa eine Dame mit einem Opernglas einen klaren Blick auf die hoch gehängten Bilder zu erhaschen sucht. Am rechten Bildrand präsentiert ein Künstler eine der wesentlichen Intentionen beim Gang in das Museum, nämlich das Studium anhand des Kopierens. Preusser präsentiert eine alltägliche Situation in der Gemäldegalerie mit großer Natürlichkeit und einem sicheren Gespür für den dokumentarischen Gehalt. In diesem liegt der besondere Wert eines solchen Bildes: es fordert zum Vergleich der damaligen mit der heutigen Hängung. Jeglichen darüber hinausgehenden Interpretationsoptionen verschließt sich Preussers Werk. In seinem höchsten Grad an Objektivität bildet es ein adäquates Äquivalent zur Photographie.

7.2 Thomas Struth und die „Photographie der großen Museen“

Mit der Erfindung der Photographie im Jahre 1839 war eine Möglichkeit geschaffen, die Natur so objektiv abzubilden wie nie zuvor. Eine aufwendige Darstellung eines Sammlungsraums oder eines Saals in einem Museum konnte durch ein einfacheres Verfahren ersetzt werden, welches es zudem erlaubte, die Abbildungen beliebig oft zu reproduzieren. Dies traf natürlich nicht gleich zu Beginn zu, aber mit zunehmender Verfeinerung des photographischen Verfahrens konnte dieser entscheidende Vorteil des neuen Mediums optimiert werden. Die vielleicht prominenteste Position eines Photographen, in dessen Œuvre sich Werke finden, welche motivisch dem Genre des Galeriebildes nahe stehen, bildet Thomas Struth (geb. 1954). Der an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Bernd und Hilla Becher ausgebildete gebürtige Krefelder zählt heute weltweit zu den wichtigsten Ge-

von Karl Louis Preusser, in: Dresdener Kunstblätter, 1994, 2, S. 36-42.

genwartskünstlern in seinem Medium. Seine Arbeitsweise umfasst stets die Produktion von Serien, das heißt, ein von ihm konzipiertes Photo ist niemals ein Einzelbild, sondern Teil einer größeren thematischen Abfolge. So verhält es sich auch mit den sogenannten „Museumbildern“, die in den 1980er Jahren entstanden und die 1993/94 in einer umfangreichen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vorgestellt wurden⁹⁵⁴.

Allen Photographien der Serie ist gemeinsam, dass ihr Format demjenigen größerer Gemälde vergleichbar ist und dass sie allesamt eine Rahmung aufweisen, mit dem Unterschied jedoch, dass der auffällig breite weiße Papierrand im Sinne eines Passepartouts den medialen Charakter deutlich macht. Diese Aspekte deuten darauf hin, dass die Museumbilder zur öffentlichen Betrachtung in einer Ausstellung konzipiert wurden, wie Hans Belting bemerkt⁹⁵⁵.

Ort des Geschehens bildet ein Raum in einem bedeuteten Museum in Europa oder den USA. Der Ausschnitt konzentriert sich auf eine Wand, an der sich ein für das jeweilige Haus prominentes Gemälde befindet, beispielsweise George Seurats „Ein Sonntagnachmittag auf der Grande Jatte“, welches im Art Institute in Chicago hängt (Abb. 123)⁹⁵⁶. Struth hat es nicht dabei belassen, lediglich ein solches Meisterwerk der Kunstgeschichte im engen Umkreis seiner Lokalität vorzuführen, sondern er thematisierte die Besucher, wie sie vor dem Gemälde verweilen. Besonderen Wert legte der Photograph darauf, diese Szene nicht gestellt erscheinen zu lassen, indem er das Museumspublikum in einer alltäglich denkbaren Situation vor den Exponaten präsentiert: entweder einzeln oder paarweise kombiniert, in sich versunken oder ins Gespräch vertieft, andächtig vor dem Werk innehaltend oder flüchtig daran vorüberziehend. Die Besucher sind nach keinem bestimmten Kriterium ausgesucht. Sie repräsentieren Menschen unterschiedlicher Nationalität, sozialer Herkunft und jedweden Alters. In diesem Aspekt tritt bereits ein wesentlicher Unterschied zu den Personen auf den gemalten Galeriebildern des 17., 18. und 19. Jahrhunderts hervor, nämlich der, dass die Museen der Gegenwart Ziel eines Massenpublikums geworden sind, Ausdruck der fortschreitenden Globalisierung und Hinweis auf den grassierenden Tourismus, wo der Besuch eines bekannten Museums und erst recht die Betrachtung der dortigen Hauptexponate zum Pflichtprogramm des Reisenden gehören. In Ansätzen klang dieses Phänomen bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei den Ausstellungsbildern von London und Paris an, wo der Ereignischarakter die Bedeutung des kulturellen Wertes

⁹⁵⁴ Thomas Struth „Museum Photographs“. Hrsg. Hans Belting (Hamburg, Kunsthalle, 11.11. 1993 - 16.01.1994). München 1993.

⁹⁵⁵ Kat. Ausst. Thomas Struth 1993, S. 6.

⁹⁵⁶ „Art Institute of Chicago I“, 1990, 174 x 206 cm. Die Photographien existieren in einer Auflage von sechs bis acht Exemplaren und sind daher in mehreren Sammlungen zu finden. Für sämtliche im Text genannten Beispiele gilt als Provenienz der Besitz des Künstlers.

langsam ablöste. Im Gegensatz zu den überspitzt und karikaturhaft porträtierten Besuchern in den Arbeiten Saint-Aubins oder Rambergs bleiben Struths Photographien frei von jeder unterschweligen Kritik. Seine Museumsbilder folgen demnach einer anderen Intention.

In erster Linie ist festzustellen, dass die von Struth abgelichteten Besucher in Rückansicht zu sehen sind, während sie einträchtig auf das Gemälde an der rückwärtigen Wand blicken. Dadurch entwickelt sich eine Doppeldeutigkeit der Seherfahrung, denn auf diese Weise existieren zwei Arten von Publikum: dasjenige innerhalb der Photographie und dasjenige davor⁹⁵⁷. Bei den vor den Kunstwerken agierenden Figuren handelt es sich um eine Komposition, ganz im Sinne der von Zoffany in seiner „Tribuna“ arrangierten Connoisseurs. Wie Hans Belting in Gesprächen mit Struth erörtern konnte, selektierte der Photograph bei der Serie der „Museumsbilder“ und gab sich nur mit denjenigen zufrieden, bei welchen die Personen die von ihm gewünschte Stellung eingenommen hatten. Beltings Vergleich mit einem „Filmstill“ erscheint daher zutreffend, denn Struths Arbeiten besitzen nicht den Charakter von Schnappschüssen, bei denen in einem zufälligen Moment der Auslöser der Kamera betätigt wurde, sondern wirken wie ein bewusst festgehaltener Augenblick in einem Handlungsgeschehen, auf welches Struth zwar keinen direkten Einfluss nehmen kann, das er sich aber durch Abwarten und Beobachten so zurechtzulegen vermag, dass er im entscheidenden Moment das Bild einfängt⁹⁵⁸. Bewusst greift Struth auf das Stilmittel einer langen Belichtungszeit zurück, wodurch die Bewegung der Personen in den Museumssälen in der Unschärfe ihrer Konturen angedeutet ist. Auf diese Weise lotet er den Kontrast aus zwischen Ruhe einerseits, manifestiert durch die an den Wänden hängenden statischen Gemälde, und der Bewegung andererseits in der Flüchtigkeit des Museumspublikums, wodurch den Photographien keine Leblosigkeit zugrunde liegt. Stärken und Schwächen des Mediums werden durch Struth eingehend konkretisiert.

Der Zyklus der „Museumsbilder“ enthält sehr unterschiedliche Reaktionen des Besuchers auf das betrachtete Werk. Manchmal ist der Ausschnitt sehr eng gefasst und beschränkt sich auf den intimen Dialog eines einzelnen Betrachters mit einem Gemälde, etwa in jenem Beispiel aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, wo ein älterer Mann einem Porträt Rembrandts intensive Aufmerksamkeit schenkt (Abb. 124)⁹⁵⁹. Im Gegensatz dazu offenbaren sich in den großen Museen auch die Schattenseiten des Massentourismus, etwa

⁹⁵⁷ Zu diesem Aspekt, vielleicht dem bedeutsamsten in der Arbeit von Thomas Struth, siehe die Anmerkungen Hans Beltings in Kat. Ausst. Thomas Struth 1993, S. 6f.

⁹⁵⁸ Das Spiel mit den Medien, der Malerei einerseits und dem Film andererseits, offenbart die faszinierende Konkurrenz, die Struth in seinen Arbeiten zu suchen scheint. Siehe Kat. Ausst. Thomas Struth 1993, S. 8.

⁹⁵⁹ „Kunsthistorisches Museum III“, 1989, 145 x 187 cm.

wenn in der Accademia von Venedig der Saal mit Veroneses „Gastmahl im Haus des Levi“ von sommerlich gekleideten Besuchern gefüllt ist (Abb. 125)⁹⁶⁰. Der Bildungsaspekt, wie er in den Galeriebildern des 17. und 18. Jahrhunderts noch entscheidend zugrunde liegt, tritt im gegenwärtigen flüchtigen Verharren vor den im Reiseführer angegebenen „Highlights“ weit zurück, und doch widmet Struth auch dem klassischen Zweck des Museumsbesuches ein Werk, indem er nämlich in den Florentiner Uffizien zwei Damen mit Kunstführern vor Giotto's „Ognissanti-Madonna“ andächtig verharren lässt (Abb. 126)⁹⁶¹. Es scheint ganz so, als liege dem Photographen die Darstellung des Verhaltens des heutigen Museumspublikums besonders am Herzen.

Hans Belting schlägt in seinem Vorwort zum Katalog über Struths „Museumsbilder“ eine andere Deutungsoption vor, indem er die unterschiedliche Perspektive der Wahrnehmung als oberste Maxime erachtet, mit der Struth die Position der Betrachter innerhalb der Photographie mit derjenigen außerhalb in ein Spannungsverhältnis setzt⁹⁶². Wenn Thomas Struth die Malerei als ein „Medium der Distanz“ auffasst, so meint er damit den zeitlichen Kontext eines Gemäldes, aber auch dessen Inhalt, da die Aufgabe der Malerei, die Natur abzubilden, von der Photographie übernommen wurde, welche folglich als „Medium der Unmittelbarkeit“ zu bezeichnen wäre. Das angesprochene Spannungsverhältnis besteht nun darin, dass Struths Arbeiten ein Spiegel genannt werden können, durch den der Betrachter wie auch die Menschen innerhalb des Bildes auf Gemälde blicken. In dieser Hinsicht unterscheidet die Photographien nichts von den Galeriebildern, denen das Gros der vorliegenden Arbeit gewidmet war. Auch Struth hält in seinem Werk der „Museumsbilder“ eine Besuchssituation fest und schildert die Interaktion zwischen dem Publikum und den Exponaten.

Mit Thomas Struths Photographien soll der knapp gehaltene Blick auf die Ausprägungen der Gattung des Galeriebildes in der Moderne enden. Wie eingangs im Kapitel in wenigen Überlegungen angedeutet, wurde das Genre im Laufe des 19. Jahrhunderts obsolet, was in erster Linie nicht alleine der Erfindung der Photographie geschuldet ist, sondern einem veränderten Sammelverhalten. Sämtliche zuletzt präsentierten Beispiele zeigen keine intimen privaten Interieurs, sondern öffentlich zugängliche Orte, die von jedermann besucht werden können. Damit war auch die Notwendigkeit nicht mehr gegeben, den Status der Kunst neu zu positionieren, was die Maxime des Galeriebildes zu Beginn seiner Entstehungszeit bedeutete. Der alte Wettstreit um die Anerkennung der Malerei

⁹⁶⁰ „Galleria dell' Accademia“, 1992, 184,5 x 228,3 cm.

⁹⁶¹ „Uffizien I“, 1989, 178 x 213 cm.

⁹⁶² Siehe den Abschnitt „Ein moderner Paragon: Photographie und Malerei“ in Kat. Ausst. Thomas Struth 1993, S. 10ff.

als eine der Freien Künste und um die Hierarchie der Gattungen wandelte sich zu einem Nebeneinander, eine Situation, auf die Struths Arbeiten zu verweisen scheinen.

8 Schlusskapitel

Der Blick auf die Gattung des Galeriebildes umfasste rund 400 Jahre, deren Entwicklung nachgezeichnet werden sollte. Ausgehend von den flämischen Gemälden von Frans Francken d.J., Jan Brueghel d.Ä., Willem van Haecht und David Teniers d.J., welche die Blütezeit des Genres markierten, galt der Schwerpunkt der Untersuchung dem 18. Jahrhundert, als das Galeriebild nicht mehr auf ein singuläres Zentrum wie Antwerpen beschränkt war, sondern in mehreren Regionen Mittel-, Süd- und Westeuropas Verwendung fand, ohne an eine malerische Tradition anschließen zu können, wie sie in den Niederlanden bestanden hat.

Das vordergründige Ziel der flämischen Galeriebildmaler, eine Neubewertung ihrer Kunst zu erreichen und um breite Akzeptanz zu werben, um eine Loslösung der Malerei als Teil des Handwerks zu erwirken, paarte sich mit dem Wunsch potenter Adliger und Bürger der zu Wohlstand gelangten Stadt Antwerpen nach einer angemessenen Darstellung ihres kulturellen Reichtums. Die Präsentation ihrer zunächst universalen, später zunehmend spezialisierten Sammlungen wurde als Grundlage auch für den neuen Bildungsanspruch gesehen, wie er in den Diskussionen der Gelehrten und „Liefhebers“ inmitten der Kunstkabinette seinen Ausdruck fand. Gegen Ende der Blütezeit der flämischen Malerei, am Ausgang des 18. Jahrhunderts, bewirkten finanzieller Niedergang und die gewachsene Stellung des Künstlers einen schwindenden Bedarf an Sammlungsdarstellungen.

In Prag, einem kulturellen Zentrum des Heiligen Römischen Reiches um 1700, lässt sich erstmals eine Position der Gattung außerhalb der Niederlande konstatieren. Johann Michael Bretschneider knüpfte in seinen Darstellungen von Kunstkabinetten an die bereits im 17. Jahrhundert übliche Verfahrensweise an, den schmalen Grad zwischen Realität und Fiktion in Gänze auszureizen. Die reproduzierten Gemälde an den Wänden gehen auf graphische Vorlagen barocker Künstler zurück. In ihrer akribischen Umsetzung zeugen sie von der Kontinuität niederländischer Malerei, wozu auch die formale Gestaltung des Sammlungsraumes beiträgt. Die wegweisende Neuerung, die Bretschneider in seinen Gemälden entwickelte, betrifft die zunehmende Systematisierung der Bilderhängung nach dem Prinzip der Symmetrie. Die Grundidee eines ornamenthaften Gefüges der Sammlung wurde hier erstmals verwirklicht.

Die im Folgenden vorgestellten drei Positionen bewegten sich in die zunehmend zu Europas kulturellem Zentrum etablierten Städte Paris und Rom. Mit Jean-Antoine Watteaus

„Ladenschild des Gersaint“ verlässt das Galeriebild seine Bindung an das private Sammlungskabinett und präsentiert sich nun in Gestalt einer öffentlichen Kunsthandlung. Watteau schuf die vielleicht spielerischste Art eines Galeriebildes, indem er die Reproduktion der Gemälde an den Wänden des Ladenlokals weniger präzise erfasst als sämtliche zuvor betrachteten Beispiele, stattdessen den elegant gekleideten Personen und der Schilderung ihrer Verhaltensweisen breiten Raum widmet und damit gänzlich seiner Auffassung von der höfischen Gesellschaft Rechnung trägt. Im Gegensatz dazu positioniert Pierre Subleyras seine einzige Beschäftigung mit dem Galeriebild in die intime Situation seines römischen Ateliers. Sämtliche im Raum zu beobachtenden Gemälde sind verkleinerte Reproduktionen seiner Werke, so dass der Aspekt der Imitation fremder Malstile hier nicht zum Tragen kommt. War die Ateliersituation bereits in einigen flämischen Beispielen präsent, dort allerdings mit der Intention verknüpft, die Malerei als eine freie Kunst zu etablieren, so zeigt Subleyras anhand seines prominent ins Bild gesetzten Selbstporträts ein künstlerisches Vermächtnis, ein Resümee seiner künstlerischen Tätigkeit, die von seinen Schülern, von denen einer im Gemälde erkennbar ist, weitergeführt werden soll.

Im Werk von Bénigne Gagneraux ist das Zusammentreffen geistlicher und weltlicher Macht exemplifiziert. Die Begegnung von Papst Pius VI. und König Gustav III. von Schweden im Museo Pio-Clementino stellt ein Historienbild dar und zielt auf die Hervorhebung der mäzenatischen Leistungen des Pontifex, der die Vatikanischen Sammlungen an einem Ort bündelte und damit das erste Museum überhaupt konstituierte. Wenngleich der Repräsentationsanspruch in diesem Gemälde die Schilderung der Sammlung in den Hintergrund treten lässt und damit eine Charakterisierung als Galeriebild nur ansatzweise gestattet, so steht Gagneraux' Schöpfung doch im Geist der niederländischen Werke des Genres, allen voran dem „Kunstkabinett des Cornelis van der Geest“ des Willem van Haecht, wo durch den Besuch des Erzherzogpaares die Qualität der Sammlung herausgestellt wird. Indem Gagneraux formale Anleihen aus Raffaels „Schule von Athen“ bezieht, verdeutlicht er auch den intellektuellen Gehalt der Begegnung zweier Persönlichkeiten, die sich um die Förderung der Künste verdient gemacht haben.

Giovanni Paolo Pannini leitete seine Galeriebilder aus dem Capriccio ab und schuf damit die wohl eindrucksvollsten Beispiele fiktiver Architekturen in Gestalt prachtvoll dekorierten Paläste, die einen würdigen Rahmen boten für die in ihnen präsentierte Kunst. Während in der „Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ eine der großartigsten Privatsammlungen Italiens die Kulisse für die gebildeten Unterhaltungen der Connoisseurs markierte, bildeten in „Roma Antica“ und „Roma Moderna“ gemalte Ansichten bedeutender kultureller Zeugnisse der römischen Vergangenheit den entsprechenden Rahmen. Panninis Position zwischen barocker Pracht und klassizistischem Bewusstsein für die glorreiche Antike ist innerhalb des Genres höchst eigenständig, ohne die Vorläufer

Van Haecht und Teniers jedoch nicht denkbar. Der Anspruch des Auftraggebers, sich mit seiner Sammlung zu schmücken und dabei die Realität der Galeriearchitektur außer Acht zu lassen, ist nirgendwo so virulent wie bei Pannini.

Mit Hubert Robert vollzieht sich eine grundlegende Zäsur dergestalt, dass sich das Galeriebild zum Museumsbild wandelt. Durch die Öffnung der Königlichen Sammlungen Frankreichs infolge der Revolution von 1789 ergaben sich neue Aufgaben im Hinblick auf die Darstellung des Publikums vor den Exponaten. Waren es zuvor ausschließlich Adlige, reiche Bürger oder die Künstler der Galeriebilder, aus denen sich der Personenkreis innerhalb der Kunstkabinette zusammengesetzt hatte, so erweiterte sich dieses Spektrum nun erheblich. In sämtlichen Gemälden Roberts, die sich mit dem Louvre beschäftigen, ob sie fiktive Elemente enthalten wie die „Grande Galérie in Ruinen“ oder die verschiedenen Projekte für die Beleuchtung des langgestreckten Kernraumes des neuen Museums, oder ob sie reale Situationen zeigen wie die „Salle des Saisons“, stets beobachtet man eine Anzahl nicht zu identifizierender Bürger, die entlang der Wände flanieren oder in Diskussionen verhaftet sind. Vielfach erkennt man einen Künstler, der sich mit der Staffelei vor den berühmten Werken platziert hat, um die Objekte zu kopieren. Diese Schilderung von Alltagssituationen geht einher mit einer „Sozialisierung“ der Sammlungen, die fortan jedermann zugänglich sind. Das Galeriebild reflektiert diese neue Entwicklung, ohne die übrigen inhaltlichen Komponenten der Gattung, wie sie die flämischen Beispiele formuliert haben, außer Acht zu lassen.

Eine Sonderstellung innerhalb der Arbeit nahm die Auseinandersetzung mit Johann Zoffany ein, dessen berühmtes Hauptwerk „Die Tribuna der Uffizien“ als exponiertes Exemplum der Gattung des Galeriebildes herausgestellt werden sollte. Da die in diesem Gemälde charakteristischen Unterschiede zu allen zuvor betrachteten Werken in großer Ausführlichkeit darzulegen waren, ergab sich die Notwendigkeit, den künstlerischen Werdegang Zoffanys breiter zu schildern, als dies bei allen übrigen Künstlern der Fall war. Von entscheidender Bedeutung für die Beschäftigung mit dem Sujet der Florentiner Galerie waren mehrere Faktoren: zunächst die bereits in frühen Studienjahren in Rom entwickelte Fähigkeit der mimetischen Wiedergabe des Visuellen im Gemälde, eine Qualität, die der Künstler nach seiner Übersiedlung nach England im Jahre 1760 dadurch zu perfektionieren suchte, indem er die Eleganz eines William Hogarth nutzte und sich die populäre Gattung des „Conversation Piece“ aneignete, welche seinen malerischen Fähigkeiten am geeignetsten zu entsprechen schien. Schließlich sei die Bekanntschaft Zoffanys mit dem britischen König George III. genannt, unter dessen Patronage die wohl qualitativsten Gemälde entstanden. Diese drei Komponenten bereiteten den Ausgangspunkt für den Auftrag der „Tribuna“.

Das Gemälde mit der Darstellung des prominentesten Raumes der Uffizien wurde sowohl formal als auch inhaltlich in einer nie zuvor erreichten Ausführlichkeit untersucht. Besonderes Augenmerk wurde auf Zoffanys Arbeitsweise gelegt, die ein selektives Vorgehen bei der Wahl der reproduzierten Kunstwerke im Sinne des herrschenden Zeitgeschmacks offen legte. Das Gespür des Künstlers für die detailgetreue Wiedergabe der abzubildenden Objekte konnte hierbei soweit ausgenutzt werden, dass es gelang, den jeweiligen Malstil des Vorbildes exakt nachzuahmen. In dieser Hinsicht übertraf Zoffany sogar die Qualitäten der niederländischen Künstler, die in erster Linie zeitgenössische Werke reproduzierten und Themen, mit denen sie ohnehin vertraut waren. Zoffany hingegen stellte sowohl Skulpturen und Objekte des Altertums dar, als auch eine große Bandbreite an Gemälden, von den kontemplativen Madonnen Raffaels über die sinnliche „Venus von Urbino“ Tizians bis zu den von einem unruhigen Pinselduktus dramatisierten „Folgen des Krieges“ von Peter Paul Rubens. In seiner bei den Konversationsstücken der 1760er Jahre geschulten Sicherheit für solche Aufgaben ging Zoffany relativ zügig vor. Die zeitliche Dauer des Auftrages erklärt sich durch die gleichfalls selektiv vorgenommene Einfügung der Connoisseurs, englischer Gentlemen, die sich zu keinem Zeitpunkt in jener Konstellation in der Tribuna befunden hatten, wie sie das fertige Gemälde zeigte. Zoffany leistete sich hierbei ein hohes Maß an Freizügigkeit, verbunden mit dem Bestreben, eine eigene, vollkommen ideale Ansicht des Raumes zu schaffen. In der Art und Weise, in der sich das Gemälde dem Betrachter präsentiert, handelt es sich um keine Architekturkopie, sondern um das Ergebnis eines jahrelangen Auslotens um die für den Künstler bestmögliche Umsetzung der Aufgabe.

Zahlreiche Aspekte des Gemäldes wurden untersucht, insbesondere die Einfügung von Zoffanys Selbstporträt, die den persönlichen Zustand des Künstlers während des Aufenthaltes in Italien spiegelte. Solche biographischen Verweise sollten jedoch nicht überbewertet werden, überlagern sie doch die eigentliche Aussage des Gemäldes keinesfalls, wie es die Interpretation Ronald Paulsons nahe zu legen schien. Primär handelt es sich bei der „Tribuna der Uffizien“ um ein in der niederländischen Tradition der Gattung stehendes Gemälde, welches die freie Wiedergabe einer hochrangigen Sammlung mit dem in England populären Konversationsstück verknüpft, wobei auch humoristische Elemente in abgemilderter Form zum Tragen kommen. Die „Tribuna der Uffizien“ markiert den Höhepunkt und Abschluss der Gattung des Galeriebildes im 18. Jahrhundert. Letztmalig lässt sich in ihr das ungeordnete Hängesystem der Bilder beobachten, welches einzig ästhetischen Maßstäben gehorcht, aber keine Differenzierung nach Chronologie oder Schulen aufweist, wie man sie später in den Museen verfolgen kann. Die „Tribuna“ wurde als eine Hommage an die bedeutende Mediceische Sammlung und an die Errungenschaften der englischen Grand Tour herausgestellt, über welche die Etablierung einer nationalen Kunstschule in

London erst möglich gemacht wurde.

Im Anschluss an die Analyse von Johann Zoffany und seiner „Tribuna der Uffizien“ sowie einem kurzen Kapitel zu den Darstellungen der Akademieausstellungen von London und Paris erfolgte ein Blick auf das 19. Jahrhundert anhand einiger ausgewählter Positionen in den Niederlanden und England, die den Einfluss von Zoffanys Gemälde bezüglich formaler Aspekte nahe legten. Das Grundgerüst eines Bildersaales, in dem sich gebildete Kunstkenner zur geistigen Erbauung eingefunden haben, blieb bestehen. Wesentliche Neuerungen ließen sich nicht beobachten bis auf die Tatsache, dass die Repräsentation nun keine Rolle mehr zu spielen schien, sondern der Bildungsaspekt die alleinige Maxime der Galeriebilder darstellte. Die Tendenz der „Verbürgerlichung“ stellte ein wesentliches Charakteristikum der Zeit dar, verbunden mit einer zunehmenden Intimität und Schlichtheit der Wiedergabe.

Im Wesentlichen treffen diese Aussagen auch auf die wenigen Beispiele des amerikanischen Galeriebildes zu. Die Kunstkabinette haben sich mittlerweile zu öffentlichen Orten gewandelt. Bei Morse und Peale tritt die didaktische Komponente der Gattung in den Vordergrund. Der Besuch eines Museums sollte der Schulung an den kulturellen Errungenschaften der Vergangenheit vorbehalten sein, was unter der Prämisse stand, eine nationale Malerschule aufzubauen, die sich von den europäischen Vorbildern zu distanzieren hatte, ohne wesentliche Grundprinzipien zu ignorieren. Die Sammlung als Motor auf der Suche nach der eigenen Identität zu begreifen, war eine eigenständige Ausprägung des Galeriebildes, die sich so wohl nur in den USA entwickeln konnte.

Die abschließenden Exempla von Preusser und Struth bestätigten die Wandlung des Genres vom Galerie- zum Museumsbild. Die intellektuelle Reflexion anhand der kulturellen Zeugnisse der Vergangenheit war nicht mehr einer kleinen Schar nobler Aristokraten vorbehalten, sondern der breiten Gesellschaftsschicht. Diese Tendenz ließ sich erstmalig in den Ausstellungsbildern des Pariser Salons von Saint-Aubin beobachten, auf denen die Vermassung des Publikums an die Stelle der gebildeten Unterhaltung einiger Connoisseurs trat. Das Galeriebild in seiner ursprünglichen Ausprägung existierte damit nicht mehr. Fortan besaßen sämtliche Beispiele, welche dieser Gattung zuzuordnen sind, einen vordergründig dokumentarischen Gehalt.

Das Galeriebild muss als eine künstlerische Errungenschaft des Barock gesehen werden. Ohne die Überwindung der Dominanz rein religiöser Sujets und die Bestrebungen von Wissenschaft und Humanismus wären der Gattung jegliche Grundlagen entzogen. Hinzu kam das gestiegene Selbstbewusstsein, das Interesse an geistigen Themen und der Wunsch nach einem Mikrokosmos innerhalb des eigenen Lebensumfeldes. Als im 17. Jahrhundert diese Prinzipien in größerem Maßstab in den südlichen Niederlanden um sich griffen, be-

deutete dies den Beginn der neuen Gattung, die für den Besitzer der jeweiligen Sammlung ebenso interessant war wie für den ausführenden Maler. Dem wohlhabenden Aristokraten oder Kaufmann bot sich die Möglichkeit, seine Gelehrsamkeit und sein enormes Kunstverständnis adäquat zu visualisieren, aber auch seinem Reichtum und seiner gesellschaftlichen Stellung einen ansprechenden Rahmen zu verleihen. Der Künstler konnte in hohem Maße von diesen Faktoren profitieren, indem er eigene Werke in den Gemälden darstellte und somit deren Sammelwürdigkeit unter Beweis stellte, indem er sein malerisches Potenzial in der minutiösen Wiedergabe der miniaturhaften Bilder an den Wänden in Szene setzte, vor allem aber in seiner sozialen Annäherung zum Auftraggeber, neben dem er in vielen der betrachteten Beispiele, bei David Teniers oder Giovanni Paolo Pannini, selbstbewusst posiert. Das Galeriebild erfüllt somit über anderthalb Jahrhunderte den Zweck, die gesellschaftliche Stellung des Künstlers auf einer hohen Ebene zu positionieren.

Das sehr einheitliche Konzept des flämischen Galeriebildes gestaltet sich im 18. Jahrhundert facettenreicher. Zunächst vereinigte das Genre eine Vielzahl von Einzelaspekten in sich. Kunstsammlungen dienten als Kulisse für mythologische Ereignisse, für eine Besuchsatmosphäre wie im Falle des „Kabinetts des Cornelis van der Geest“ oder eine Ateliersituation, wie sie in den Beispielen von David Teniers zu beobachten war. Im 18. Jahrhundert hingegen bilden die gezeigten Exempla des Genres im Wesentlichen nur jeweils einen dieser Aspekte ab. Johann Michael Bretschneider beschränkte sich auf die reine Darstellung eines Kunstkabinetts, während Jean-Antoine Watteau eine Kunsthandlung thematisierte. Pierre Subleyras schuf ein beeindruckendes Beispiel für eine Atelierszene, die er mit autobiographischen Elementen in Gestalt einer Retrospektive seiner eigenen Gemälde verknüpfte. Repräsentation und klerikale Macht kommen in den Werken Bénigne Gagneraux' und Giovanni Paolo Panninis zum Tragen. Gagneraux zieht dabei eine enge Parallele der Gattung zum Historienbild, da seine Darstellung eine real fassbare Besuchssituation schildert, die gegen Ende des Jahrhunderts in den Ausstellungsbildern des Pariser Salons und der „Royal Academy“ in London ihren Höhepunkt erreichte. Pannini knüpft an Bretschneider an, indem er eine Sammlungseinrichtung präsentiert, diese aber in eine an Kostbarkeit unübertroffene Galeriearchitektur verortet. Damit konzipierte er die dem Barock in seiner intensivsten Form am nächsten stehenden Beispiele des Genres.

Johann Zoffanys „Tribuna“ bildet das Scharnier zwischen der Abbildung eines privaten Kunstkabinetts und dem sich bei Hubert Robert konstituierenden Museumsbild. Stellt sein Gemälde prinzipiell eine Huldigung an die Mediceische Sammlung dar, verbunden mit einer Form des Capriccio, welches in Abweichung der Realität die herausragendsten Exponate von der Antike bis zum Hochbarock in einer Symbiose vereinigt, so verleiht der Künstler dieser Wunderkammer einen geschlossenen, intimen Charakter, der ein privates Ambiente nahe legt, zugleich aber mit der Einbettung einer beachtlichen Anzahl an ge-

bildeten Kunstkennern eine Besuchsatmosphäre kreiert, wie sie eher einem öffentlichen Museum zuneigt. Damit vollzieht sich parallel zur Öffnung der einstmals großen Privatsammlungen eine grundlegende Wandlung des Galeriebildes. Nicht mehr die Besitzer der Kunstschatze stehen im Zentrum ihrer Erwerbungen, sondern die interessierten und kunstverständigen Bürger, welche mit dem Besuch einer solchen Sammlung Bildungsabsichten hegen. Zoffanys „Tribuna“ ist ein Gemälde an der Schnittstelle zwischen zwei Epochen. In formaler Hinsicht greift es auf die Blütezeit des Galeriebildes im 17. Jahrhundert zurück, während bei den dargestellten Gentlemen der Grundstein für das spätere Museumspublikum gelegt zu sein scheint. Werke von Künstlern wie De Lelie oder Davis präsentieren die Hochphase des Bildungsbürgertums, wozu auch die amerikanischen Beispiele zu rechnen sind. Das Galeriebild ist somit zu einem visuellen Ausdruck der sozialen Veränderungen am Ausgang des 18. Jahrhunderts geworden sowie zu einem Instrument, das die Entwicklung der Sammlung von der privaten Kunstkammer des reichen Adligen zu den großen öffentlichen Museen auf anschauliche Weise nachzeichnet. Dieses Verdienst hebt das Genre zu einem essentiellen Gegenstand kunsthistorischer Betrachtung und rechtfertigte eine detaillierte Darlegung in Gestalt der vorliegenden Arbeit.

9 Literaturverzeichnis

Alfassa, Paul: L'Enseigne de Gersaint. Paris 1910.

Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hrsg. Günter Meißner (= Saur Künstlerlexikon). 47 Bde. München 1992-2006.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. Ulrich Thieme/Felix Becker (Bd. I-XV), Hans Vollmer (Bd. XVI-XXXVI). 36 Bde. + Index. Leipzig 1907-50.

Archer, Mildred: India and British Portraiture, 1770-1825. London 1979.

Arisi, Ferdinando: Gian Paolo Panini. Piacenza 1961.

Arisi, Ferdinando: Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del'700 (Piacenza 1961 unter dem Titel „Gian Paolo Panini“). Zweite Auflage Roma 1986.

Art in Rome in the Eighteenth Century. Hrsg. Edgar P. Bowron/Joseph J. Rishel (Philadelphia Museum of Art, 16.3. - 28.5.2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25.6. - 17.9.2000). Philadelphia 2000.

Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836. Hrsg. David H. Solkin. New Haven/London 2001.

Art Treasures of England. The Regional Collections (London, Royal Academy of Arts, 22.1. - 13.4.1998). London 1998.

Asemissen, Hermann Ulrich/Schweikhart, Gunter: Malerei als Thema der Malerei (= Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie). Berlin 1994.

Ayres, Philip: Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-Century England. Cambridge 1997.

Bartz, Gabriele/König, Eberhard: Louvre. Kunst & Architektur. Köln 1999.

Bartz, Gabriele/König, Eberhard: Uffizien. Kunst & Architektur. Köln 2001.

Baudoin, François: Pietro Paolo Rubens. New York 1977.

Bénigne Gagneraux (1756-1795). Un pittore francese nella Roma di Pio VI. Hrsg. Accademia di Frandia a Roma/Musée des Beaux-Arts de Dijon (Roma, Galleria Borghese, April - Juni 1983). Roma 1983.

- Bergounioux, Pierre/De Baysson, Bernadette:** Johan Zoffany: Vénus sur les Eaux ou le Triomphe de Vénus. Bordeaux 1990.
- Bernardo Buontalenti e Firenze.** Architettura e Disegno dal 1576 al 1607. Hrsg. Amelio Fara. Firenze 1998.
- Berti, Luciano:** Die Uffizien. Alle ausgestellten Gemälde in 696 Abbildungen. Der Vasarianische Korridor. Firenze 1983.
- Bindman, David:** Sans-Culottes and swinish multitude. The british image of the revolutionary crowd. In: Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, Hrsg. Christian Beutler/Peter-Klaus Schuster/Martin Warnke, München 1988, S. 87-94.
- Bonnet, Anne-Marie:** Kunst der Moderne - Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance. Köln 2004.
- Bordes, Philippe:** The French Revolution as Blasphemy. Johan Zoffany's Paintings of the Massacre at Paris, August 10, 1792. In: Burlington Magazine, 141, II, 1999, S. 627f.
- Buck, Anne:** Dress in eighteenth-century England. London 1979.
- Brewer, John:** The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century. London 1997.
- Brigham, David R.:** Public Culture in the early republic: Peale's Museum and its audience. London/Washington 1995.
- British Drawings in the India Office Library.** Hrsg. Mildred Archer. 2 Bde. London 1969.
- Brownell, Morris R.:** The Prime Minister of Taste - A Portrait of Horace Walpole. London/New Haven 2001.
- Buijsen, Edwin:** Schildersportretten in een Antwerpse kunstkamer. In: Tableau, 16, I, 1993, S. 100-103.
- Burda, Hubert:** Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts. München 1967.
- Burke, Joseph:** English Art 1714-1800. Oxford 1976.

- Das Capriccio als Kunstprinzip.** Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya, Malerei - Zeichnung - Graphik. Hrsg. Ekkehard Mai (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 8.12.1996 - 16.2.1997; Kunsthaus Zürich, 14.3. - 16.6.1997; Wien, Kunsthistorisches Museum, 29.6. - 21.9.1997). Milano 1996.
- Carr, Stephen Leo:** Verbal-Visual Relationships. Zoffany's and Fuseli's Illustrations of Macbeth. In: Art History, Vol. 3, IV, 1980, S. 375-387.
- Chaney, Edward:** The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance. London/Portland 1998.
- Clark, Anthony M.:** The Development of the Collections and Museums of 18th Century Rome. In: Art Journal, 26, II, 1966/67, S. 136-143.
- Clark, Anthony M.:** Pompeo Batoni. A complete Catalogue of his Works with an Introductory Text. Oxford 1985.
- Company Drawings in the India Office Library.** Hrsg. Mildred Archer. London 1972.
- The Conversation Piece in Georgian England** (Kenwood, The Iveagh Bequest, 1965). London 1965.
- Il Corridoio vasariano agli Uffizi.** Hrsg. Caterina Caneva. Firenze 2002.
- Cresti, Maria Vera:** Per Bénigne Gagneraux: un nuovo album di incisioni. In: Roma „Il Tempio del Vero Gusto“. La Pittura del Settecento Romano e la Sua Diffusione a Venezia e a Napoli. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno - Ravello, 26. - 27.6.1997), Hrsg. Enzo Borsellino/Vittorio Casale, Firenze 2001, S. 225-244.
- Crow, Thomas E.:** Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. New Haven/London 1985.
- D'après l'antique.** Hrsg. Jean-Pierre Cuzin/Jean-René Gaborit/Alain Pasquier (Paris, Louvre, 16.10.2000 - 15.1.2001). Paris 2000.
- Darmstaedter, Robert/Von Hase-Schmundt, Ulrike:** Reclams Künstlerlexikon (Stuttgart 1979). Zweite Auflage 1995.
- David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas.** Hrsg. Matías Díaz Padrón/Mercedes Royo-Villanova (Madrid, Museo del Prado, März - April 1992). Madrid 1992.

- De Coo, Jozef:** Nog Cornelis van der Geest. Een tekening uit zijn verzameling, thans in het Museum Mayer Van den Bergh. In: Antwerpen, 5, IV, 1959, S. 196-199.
- Delen, Adrien J.:** Cornelis van der Geest. Een groot figuur in de geschiedenis van Antwerpen. In: Antwerpen, 5, II, 1959, S. 57-71.
- Dialog mit Alten Meistern.** Prager Kabinettmalerei 1690-1750. Hrsg. Hana Seifertová/Anja K. Ševčík (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 5.6. - 17.8. 1997). Braunschweig 1997.
- The Diary of Joseph Farington.** Hrsg. Kenneth Garlick/Angus Macintyre (Bd. I-VII), Kathryn Cave (Bd. VIII-XVI). 16 Bde. + Index. New Haven/London 1978-98.
- The Dictionary of Art.** Hrsg. Jane Turner. 34 Bde. New York 1996.
- D'Oench, Ellen G.:** The conversation piece. Arthur Davis & his contemporaries (New Haven, Yale Center for British Art, 1.10. - 30.11.1980). New Haven 1980.
- DuMont's Künstlerlexikon.** Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. Herbert Read. Köln 1997.
- Dunlap, William:** A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States (1834). 2 Bde. New York 1969.
- Egremont, Max:** The Third Earl of Egremont and his Friends. In: Apollo, 122, Oktober 1985, S. 280-287.
- Eighteenth-Century Italy and the Grand Tour** (Norwich, Castle Museum, 23.5. - 20.7.1958). Norwich 1958.
- English Conversation Pictures of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries.** Hrsg. George Charles Williamson (London 1931). Nachdruck New York 1975.
- The Evolution of English Collecting:** Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods. Hrsg. Edward Chaney (= Studies in British Art 12). New Haven/London 2003.
- Falk, Bernard:** Thomas Rowlandson. His Life and Art. New York 1952.
- Fara, Amelio:** Bernardo Buontalenti. L'Architettura, la Guerra e l'Elemento geometrico. Genova 1988.
- Fara, Amelio:** Bernardo Buontalenti. Milano 1995.

- Feste in Regensburg.** Von der Revolution bis in die Gegenwart. Hrsg. Karl Möseneder. Regensburg 1986.
- Filipczak, Zirka Zaremba:** Picturing Art in Antwerp 1550-1700. Princeton 1987.
- The First Hundred Years of the Royal Academy 1769-1868.** An Illustrated Souvenir of the Winter Exhibition 1951-52. London 1951.
- Ford, Brinsley:** Thomas Patch: a Newly Discovered Painting. In: Apollo, 13, März 1963, S. 172-176.
- Ford, Brinsley:** Sir Andrew Fountaine. One of the Keenest Virtuosi of his Age. In: Apollo, 122, November 1985, S. 352-358.
- Four Generations of Commissions: The Peale Collection of the Maryland Historical Society.** Hrsg. Eugenia Calvert Holland/Romaine Stec Somerville/Stiles Tuttle Colwill/K. Beverley Whiting Young (Baltimore, The Maryland Historical Society, 3.3. - 29.6.1975). Baltimore 1975.
- French Paintings II: Eighteenth Century.** Swedish National Art Museums. Hrsg. Pontus Grate. Stockholm 1994.
- Von Frimmel, Theodor:** Gemalte Galerien (Berlin 1893). Zweite Auflage 1896.
- Fuchs, Werner:** Die Skulptur der Griechen (München 1969). Vierte Auflage 1993.
- Furió, Vicenç:** Ver la historia del arte: los grabados de Pietro Antonio Martini sobre las exposiciones de París y Londres de 1787. In: Locus amoenus, 7, 2004, S. 255-270.
- Gaeta Bertelà, Giovanna:** La Tribuna di Ferdinando I de' Medici. Inventari 1589-1631 (= Collezionismo e storia dell' arte. Studi e fonti, Bd. 5). Modena 1997.
- Galleria Nazionale di Parma.** Catalogo delle opere. Il Settecento. Hrsg. Lucia Fornari Schianchi. Milano 2000.
- La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti.** Catalogo dei Dipinti. Hrsg. Marco Chiarini/Serena Padovani. 2 Bde. Firenze 2003.
- Gaunt, William:** Court Painting in England from Tudor to Victorian Times. London 1980.
- Gentili, Augusto/Barcham, William/Whiteley, Linda:** Paintings in the National Gallery. Boston/New York/London 2000.

- George III & Queen Charlotte.** Patronage, Collecting and Court Taste. Hrsg. Jane Roberts. London 2004.
- The Georgian Playhouse.** Actors, Artists, Audiences and Architecture, 1730-1830 (London, Hayward Gallery, 21.8. - 12.10.1975). London 1975.
- Glorieux, Guillaume:** A l'Enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694-1750). Seyssel 2002.
- Göke, Rita:** Studien zum Künstlerbildnis des 17. und 18. Jahrhunderts in England. Phil. Diss. Bonn 1994 (Münster 2000).
- Gombrich, Ernst H.:** The Story of Art (London 1950). Sechzehnte Auflage 1995.
- Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo.** Hrsg. Andrew Wilton/Ilaria Bignamini (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5.2. - 7.4.1997). Milano 1997.
- Graves, Algernon:** The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904. 4 Bde. (London 1905). Wiederauflage Trowbridge/London 1970.
- Gregori, Mina:** Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz. München 1994.
- Haak, Bob:** Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei. Köln 1996.
- Habicht, Victor Curt:** Niedersächsische Kunst in England. Hannover 1930.
- Härting, Ursula:** Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. Ein repräsentativer Werkkatalog. Phil. Diss. Bonn 1981 (Hildesheim 1983).
- Härting, Ursula:** Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog (= Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, Bd. 2). Freren 1989.
- Härting, Ursula:** „Doctrina et pietas“ - über frühe Galeriebilder. In: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1993, S. 95-133.
- Härting, Ursula:** Gemälde im Gemälde. Galeriebilder, gemalte Kunstkammern und Sammlungsporträts. In: Weltkunst, 64, III, 1994, S. 1945ff.
- Hales, Peter Bacon:** Surveying the Field. Artists Make Art History. In: Art Journal, Vol. 54, III, 1995, S. 35-41.

- Haskell, Francis/Penny, Nicholas:** Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900. New Haven/London 1981.
- Haskell, Francis:** Norfolk and the Grand Tour. In: Burlington Magazine, 128, Februar 1986, S. 162f.
- Haskell, Francis:** The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition. New Haven/London 2000.
- Hayes, John:** Rowlandson. Watercolours and Drawings. London 1972.
- Hayes, John:** The Art of Thomas Rowlandson (New York, The Frick Collection, 6.2. - 8.4.1990; Pittsburgh, The Frick Art Museum, 21.4. - 3.6.1990; Baltimore Museum of Art, 23.6. - 5.8.1990). Alexandria (Virginia) 1990.
- An der Heiden, Rüdiger:** Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder. München 1998.
- Heikamp, Detlef:** Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 26, 1963, S. 193-268.
- Heikamp, Detlef:** La tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento. In: Antichità Viva, III, März 1964, S. 11-30.
- Held, Julius S.:** Artis Pictoriae Amator: An Antwerp art patron and his collection. In: Gazette des Beaux-Arts, 6, I, 1957, S. 53-84.
- Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700.** Hrsg. K. G. Boon. Bd. 21: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II. Amsterdam 1980.
- Honig, Elizabeth Alice:** Painting & the Market in Early Modern Antwerp. New Haven/London 1998.
- Honisch, Dieter:** Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus (= Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1). Recklinghausen 1965.
- Hubert Robert et la révolution.** Hrsg. Catherine Boulot/Jean de Cayeux/Hélène Moulin (Le musée de Valence, 3.4. - 28.5.1989). Valence 1989.
- Hubert Robert [1733-1808] et Saint-Pétersbourg.** Les commandes de la famille Impériale et des princes russes entre 1773 et 1802 (Le musée de Valence, 20.6. - 3.10.1999). Valence 1999.

- Hughes, Clair:** Zoffany's Trial Scene from *The Merchant of Venice*. In: *Burlington Magazine*, 123, I, 1981, S. 290-294.
- Hughes, Robert:** *Bilder von Amerika. Die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München 1997.
- Hutchison, Sidney C.:** *The History of the Royal Academy 1768-1968*. London 1968.
- The Impact of Italy: The Grand Tour and Beyond.** Hrsg. Clare Hornsby. London 2000.
- India Observed. India viewed by British Artists 1760-1860.** Hrsg. Mildred Archer/Ronald Lightbown (London, Victoria & Albert Museum, 26.4. - 5.7.1982). London 1982.
- Ingamells, John:** *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*. New Haven/London 1997.
- Intimacies & Intrigues.** *History Painting in the Mauritshuis*. Hrsg. Ben Broos. Den Haag 1993.
- Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century.** Hrsg. Shearer West. Cambridge 1999.
- Januarius Zick. Gemälde und Zeichnungen** (Städtische Galerie in der Reithalle, Schloss Neuhaus, Paderborn, 9.2. - 22.4.2001). Paderborn 2001.
- Johan Zoffany 1733-1810.** Hrsg. Mary Webster (London, National Portrait Gallery, 14.1. - 27.3.1977). London 1976.
- Johann Zoffany 1733-1810.** Hrsg. Ellis Kirkham Waterhouse (The Arts Council of Great Britain, 1960-1961). London 1961.
- Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity.** Hrsg. Martin Postle (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13.2. - 1.5.2005; London, Tate Britain, 26.5. - 18.9.2005). London 2005.
- Kahr, Madlyn Millner:** *Velázquez and Las Meninas*. In: *The Art Bulletin*, 57, Juni 1975, II, S. 225-246.
- Kanz, Roland:** *Die Kunst des Capriccio: Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*. *Habil.-Schrift Düsseldorf 2000* (Berlin/München 2002).
- Keller, Harald:** *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (= Band 10 der *Propyläen Kunstgeschichte*). Berlin 1971.

- Kerslake, John:** A Note on Zoffany's „Sharp Family“. In: Burlington Magazine, 120, II, 1978, S. 753f.
- Kiene, Michael:** Giovanni Paolo Panninis Expertisen für Kardinal Valenti Gonzaga. In: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 26, 1990, S. 257-301.
- Klassizismus und Romantik.** Architektur - Skulptur - Malerei - Zeichnung 1750-1848. Hrsg. Rolf Toman. Köln 2000.
- Kloss, William:** Samuel F. B. Morse. New York 1988.
- Koch, Georg Friedrich:** Das Ausstellungsbild in der französischen Malerei und Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin, Heft 4, 1955/56, S. 17-21.
- Koch, Georg Friedrich:** Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967.
- Künstler, Händler, Sammler.** Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Bearbeitet von Ulrich Wegener (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, 23.4. - 25.7.1999 [= Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie, Bd. 4]). Hannover 1999.
- Der Künstler über sich in seinem Werk.** Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Hrsg. Matthias Winner. Weinheim 1992.
- Die Kunst des Barock.** Architektur - Skulptur - Malerei. Hrsg. Rolf Toman. Köln 1997.
- Lacroix, Paul:** XVIII^{me} Siècle. Lettres, Sciences et Arts. France 1700-1789 (Paris 1875). Zweite Auflage 1878.
- Lammel, Gisold:** Tagträume. Bilder im Lichte der Aufklärung. Dresden 1993.
- LeCoat, Gerard:** Modern enchantment and traditional didaction in Watteau's Enseigne de Gersaint and Cousein's Folies françaises. In: Gazette des Beaux-Arts, 91, November 1978, S. 169-172.
- Le Pas de Sécheval, Anne:** William L. Pressly: The French Revolution as Blasphemy. Johan Zoffany's Paintings on the Massacre at Paris, August 10, 1792. In: Revue de l'art, 127, 2000, S.86f.

- Lerche, Christine:** Die Herrenhausener Bildnisse von Johann Zoffany: Georg III. und die Darstellung des „Patriot King“. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 35, 1996, S. 99-136.
- Le Louvre d'Hubert Robert.** Les dossiers du département des peintures. Catalogue rédigé par Marie-Catherine Sahut, „Logement et atelier“ par Nicole Garnier (Paris, Louvre, 16.6. - 29.10.1979). Paris 1979.
- Lucie-Smith, Edward:** The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms (London 1984). Wiederauflage 2003.
- Luckhurst, Kenneth W.:** The Story of Exhibitions. London/New York 1951.
- Macrocosmos in Microcosmo.** Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800. Hrsg. Andreas Grote. Opladen 1994.
- Mai, Ekkehard:** Aspekte der Atelierbilder Balthasar van den Bossches. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 48/49, 1987/88, S. 453-462.
- Maîtres Flamands du XVIIIème siècle du Prado et de collections privée Espagnols** (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, 7.5. - 13.7.1975). Brüssel 1975.
- Die Malerei Antwerpens - Gattungen, Meister, Wirkungen.** Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium Wien 1993. Hrsg. Ekkehard Mai/Karl Schütz/Hans Vlieghe. Köln 1994.
- Mallalieu, H. L.:** The Dictionary of British Watercolour Artists up to 1920. Woodbridge 1976.
- Mander, Raymond/Mitchenson, Joe:** The Artist and the Theatre. London 1955.
- Manners, Victoria/Williamson, George Charles:** John Zoffany, R.A. His Life and Works, 1735-1810. London 1920.
- Mannings, David:** Gainsborough's Duke and Duchess of Cumberland with Lady Luttrell. In: The Connoisseur, 183 (736), 1973, S. 85-93.
- Mannings, David:** Sir Joshua Reynolds. A complete Catalogue of his Paintings. 2 Bde. New Haven/London 2000.
- Mansuelli, Guido Achille:** Galleria degli Uffizi - Le sculture. 2 Bde. Roma 1958-61.
- Martin, Jennifer/Massu, Claude/Nichols, Sarah/Parigoris, Alexandra/Riout, Denys/Travis, David:** Die Kunst der USA. Freiburg/Basel/Wien 1993.

- Martin, W.:** The Life of a Dutch Artist. Part VI - How the Painter sold his Work. In: Burlington Magazine, 11, 1907, S. 357-369.
- Marx, Harald:** „In der Dresdener Galerie, 1881.“ Zur Erwerbung eines Gemäldes von Karl Louis Preusser. In: Dresdener Kunstblätter, 1994, II, S. 36-42.
- Maugeri, Maria:** L'allestimento della sala della Niobe agli Uffizi e un ritrovato ritratto dello Zoffany. In: Studi di storia dell'arte, 9, 1998, S. 277-297.
- Maurel, André:** L'Enseigne de Gersaint. Étude sur le tableau de Watteau, son Histoire, les Controverses, Solution du Problème. Paris 1913.
- Merchant, William Modwyn:** Shakespeare and the Artist. London 1959.
- Millar, Oliver:** The Brunswick Art Treasures at the Victoria & Albert Museum. The Pictures. In: Burlington Magazine, 94, 1952, S. 267f.
- Millar, Oliver:** Zoffany and his Tribuna. London 1967.
- Millar, Oliver:** The Later Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. 2 Bde. London 1969.
- Mitchell, Charles:** Zoffany's „Death of Captain Cook“. In: Burlington Magazine, 84, 1944, S. 56-62.
- Mitchell, William J. T.:** Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry. Princeton 1978.
- Mostra storica della Tribuna degli Uffizi.** Premessa di Luciano Berti, Catalogo di Stella Rudolph/Anna Biancalani (Firenze, Galleria degli Uffizi, Dezember 1970 - Oktober 1971). Firenze 1970.
- Mraz, Gottfried:** Prinz Eugen. Ein Leben in Bildern und Dokumenten. München 1985.
- Müller Hofstede, Justus:** „Non saturatur oculus vis“ - zur „Allegorie des Gesichts“ von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel d.Ä. In: Müller Hofstede, Justus/Vekeman, Herman, Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Erfstadt 1984, S. 243-288.
- The National Portrait Gallery.** Complete Illustrated Catalogue, 1856-1979. Hrsg. Mary Pettman. London 1981.
- National Portrait Gallery, London.** Complete Illustrated Catalogue. Hrsg. David Saywell/Jacob Simon. London 2004.

- Neumann, Robert:** Watteau's L'enseigne de Gersaint and Baroque emblematic tradition. In: Gazette des Beaux-Arts, 104, November 1984, S. 153-164.
- Niemeijer, Jan Wolter:** P. C. Wonder in Engeland. Aanvullende gegevens in verband met de compositieschets van Sir John Murray's Kunstgalerij in het Rijksprentenkabinet. In: Bulletin van het Rijksmuseum, 13, 1965, S. 115-123.
- Norfolk & The Grand Tour.** Eighteenth-century travellers abroad and their souvenirs. Hrsg. Andrew W. Moore (Norwich, Castle Museum, 5.10. - 24.11.1985). Norwich 1985.
- Pannini.** 41e Exposition-dossier du Département des Peintures. Hrsg. Michael Kiene (Paris, Louvre, 15.10.1992 - 15.2.1993; Piacenza, Museo Civico, 15.3. - 15.5.1993; Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, 15.6. - 15.8.1993). Paris 1992.
- Panofsky, Erwin:** Galileo as a critic of the arts. Den Haag 1954.
- Paulson, Ronald:** Rowlandson. A new Interpretation. London 1972.
- Paulson, Ronald:** Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century. London 1975.
- Paulson, Ronald:** The Beautiful, Novel, and Strange. Aesthetics and Heterodoxy. Baltimore/London 1996.
- Paulson, Ronald:** Representations of Revolution (1789-1820). New Haven/London 1983.
- Pears, Iain:** The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768. New Haven/London 1988.
- La Peinture dans la Peinture.** Hrsg. Pierre Georget/Anne-Marie Lecoq (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 17.12.1982 - 28.2.1983). Paris 1987.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie:** Paris. Kunstmetropole und Kulturstadt. Köln 2000.
- Pietrangeli, Carlo:** Il Taccuino di Giambattista Visconti. In: Bollettino. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, XV, 1995, S. 317-334.
- Pigler, Andor:** Barockthemen. Eine Auswahl an Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 3 Bde. (Budapest 1956). Zweite Auflage 1974.

- Poch-Kalous, Margarethe:** Pierre Subleyras in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Heft 5). Wien 1969.
- Pohl, Frances K.:** Framing America. A Social History of American Art. London 2002.
- Pointon, Marcia:** Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England. New Haven/London 1993.
- Pollard, Graham:** Pignatta's Sir Andrew Fountaine and friends in the Tribune, 1715. In: Burlington Magazine, 128, Juni 1986, S. 423.
- Pollock, Giselda:** Cockfights and Other Parades. Gesture, Difference, and the *Staging* of Meaning in Three Paintings by Zoffany, Pollock, and Krasner. In: Oxford Art Journal, 26, II, 2003, S. 141-166.
- Pomian, Krzysztof:** Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1993.
- Pompeo Batoni and his British Patrons.** Hrsg. Greater London Council (Kenwood, The Iveagh Bequest, 8.6. - 30.8.1982). London 1982.
- Potts, Alex:** The museum as social space. In: History workshop journal, 43, 1997, S. 214-217.
- Praz, Mario:** Conversation Pieces. A Survey of the Informel Group Portrait in Europe and America. London 1971.
- Pressly, William L.:** Genius unveiled: the self-portraits of Johan Zoffany. In: The Art Bulletin, 69, I, 1987, S. 88-101.
- Pressly, William L.:** Johan Zoffany as „David the Anointed One“. In: Apollo, 141, März 1995, S. 49-55.
- Pressly, William L.:** The French Revolution as blasphemy: Johan Zoffany's paintings of the massacre at Paris, August 10, 1792. Berkeley/Los Angeles/London 1999.
- Prinz, Wolfram:** Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien: Geschichte der Sammlung (= Italienische Forschungen hrsg. vom Kunsthistorischen Institut Florenz, 3. Folge, Bd. V, 1). Berlin 1971.
- Prinz, Wolfram:** Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien. Berlin 1970.
- Prochno, Renate:** Joshua Reynolds. Phil. Diss. München 1986 (Weinheim 1990).

- Prospettiva e architettura.** Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza. Hrsg. Massimo Baucia (Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini-Landi, 20.11. - 20.12.2004). Piacenza 2004.
- Van Puyvelde, Leo:** Willem van Haecht en zijn „Galerij van Cornelis van der Geest“. In: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXIV, 1955, S. 159-163.
- Pygmalions Werkstatt.** Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus. Hrsg. Helmut Friedel (München, Kunstbau, 8.9. - 25.11.2001). Köln 2001.
- Radisich, Paula Rea:** Hubert Robert. Painted Spaces of the Enlightenment. Cambridge 1998.
- De Ramaix, Isabelle:** The Illustrated Bartsch, 72, I (Supplement): Aegidius Sadeler II. New York 1997.
- Raupp, Hans-Joachim:** Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 25). Phil. Diss. Bonn 1979 (Hildesheim/Zürich/New York 1984).
- Reynolds.** Hrsg. Nicholas Penny (Paris, Grand Palais, 9.10. - 16.12.1985; London, Royal Academy of Arts, 16.1. - 31.3.1986). London 1986.
- Ritratto di una collezione.** Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga. Hrsg. Raffaella Morselli/Rossella Vodret (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 6.3. - 15.5.2005). Milano 2005.
- Roma Antica.** Römische Ruinen in der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Hrsg. Brigitte Buberl (Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 9.5. - 17.7.1994). München 1994.
- Rossi, Filippo:** Florenz. Uffizien - Palazzo Pitti. Paris 1976.
- Rubens and his circle.** Studies by Julius S. Held. Hrsg. Anne W. Lowenthal/David Rosand/John Walsh Jr. Princeton 1982.
- Le Salon Carré.** Hrsg. Musées Nationaux (= Histoire du Palais et du Musée du Louvre, Bd. 2). Paris 1950.
- Sandby, William:** The History of the Royal Academy of Arts (1862). 2 Bde. London 1970.

- Scarpa Sonino, Annalisa:** Cabinet d'Amateur. Le Grandi Collezioni d'Arte nei Dipinti dal XVII al XIX Secolo. Milano 1992.
- Von Schlosser, Julius:** Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance (Leipzig 1908). Zweite Auflage Braunschweig 1978.
- Schudt, Ludwig:** Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Band XV). Wien 1959.
- Schütz, Karl:** Bildnisse der Enkelkinder Kaiserin Maria Theresias. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XL, 1987, S. 321-329.
- Von Schultendorff, Christiane:** Aufstieg und Niedergang des Dilettanten. Zur Darstellung und Bewertung der englischen „dilettanti“ in der Malerei und Graphik 1720-1830. Phil. Diss. Bonn 1997 (1999).
- Schwartz, Gary:** Lady Pictura painting flowers. In: Tableau, 15, VI, 1993, S. 66-81.
- De Seta, Cesare:** L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne à Goethe. Napoli 1992.
- Sfeir-Semler, Andrée:** Die Maler am Pariser Salon 1791-1880. Frankfurt am Main 1992.
- Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art.** Hrsg. Robert W. Wark. New Haven/London 1975.
- Sitwell, Sacheverell:** Conversation Pieces. A Survey of English Domestic Portraits and Their Painters. London 1936.
- Smith, Helen R.:** David Garrick 1717-1779; a brief account. London 1979.
- Sperlich, Martin:** Watteaus Ladenschild und die Perspektive. In: Forma et subtilitas. Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag, Hrsg. Wilhelm Schlink/ Martin Sperlich, Berlin/New York 1986, S. 219-224.
- Speth-Holterhoff, S.:** Les Peintres Flamands de Cabinets d'Amateurs au XVIIe Siècle. Brüssel 1957.
- Spielmann, Marion Harry:** Pictures of Picture-Galleries. In: The Connoisseur, 33, Mai-August 1912, S. 215-223.
- Splendori di pietre dure.** L'arte di corte nella Firenze dei Granduchi. Hrsg. Annamaria Giusti (Firenze, Palazzo Pitti, 21.12.1988 - 30.4.1989). Firenze 1988.

- Staiti, Paul J.:** Compliance and Resistance: Samuel F. B. Morse, Puritan in Arcadia. In: *The Italian Presence in American Art 1760-1860*, Hrsg. Irma B. Jaffe, New York/Rom 1989, S. 95-105.
- Staiti, Paul J.:** Samuel F. B. Morse. Cambridge 1989.
- Stein, Roger B.:** Charles Willson Peale's Expressive Design: The Artist in His Museum. In: *Reading American Art*, Hrsg. Marianne Doezema/Elizabeth Milroy, New Haven/London 1998, S. 38-78.
- Stoichita, Victor I.:** „Cabinets d'Amateurs“ et Scenario Iconoclaste dans la Peinture Anversoise du XVIIe siècle. In: *L'Art et les Résolutions. Section 4: Les Iconoclasmes (= XXVIIe Congrès international d'Histoire de l'Art, Strasbourg 1-7 Septembre 1989, Actes)*, Hrsg. Sergiusz Michalski, Strasbourg 1992, S. 171-192.
- Stoichita, Victor I.:** Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. Phil. Diss. Paris 1989 (München 1998).
- Straßer, Josef:** Januarius Zick 1730-1797. Gemälde - Graphik - Fresken. Weißenhorn 1994.
- Sunderland, John:** Zoffany at the National Portrait Gallery. In: *Burlington Magazine*, 119, 1977, S. 133.
- Sutton, Denys:** Principles and Priorities in British Art. In: *Apollo*, 122, September 1985, S. 172-197.
- Tacke, Andreas:** Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Mainz 1995.
- Taylor, Basil:** The Intimate English Portrait. In: *Apollo*, 14, April 1963, S. 270-276.
- Tebbe, Karin:** „Blick in eine Gemäldegalerie“ von Johann Michael Bretschneider. Ein Lehrstück der Malerei. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, 2000, S. 133-143.
- Thinking about Exhibitions.** Hrsg. Reesa Greenberg/Bruce Ferguson/Sandy Nairne. London/New York 1996.
- Thomas Struth „Museum Photographs“.** Hrsg. Hans Belting (Hamburger Kunsthalle, 11.11.1993 - 16.01.1994). München 1993.
- Gli Uffizi. Catalogo generale.** Hrsg. Luciano Berti. Firenze 1979.

- Vaughan, Gerard:** The Townley Zoffany. Reflections on „Charles Townley and his friends“. In: *Apollo*, 142, 1996, S. 32-35.
- Verzamelen. Van Rariteitenkabinet tot Kunstmuseum.** Hrsg. Ellinoor Bergvelt/Debora J. Meijers/Mieke Rijnders. Heerlen 1993.
- Victoria and Albert Museum.** Catalogue of Water Colour Paintings by British Artists and Foreigners Working in Great Britain. Revised Edition. London 1927.
- Vlieghe, Hans:** Flemish Art and Architecture 1585-1700 (The Pelican History of Art). New Haven/London 1998.
- Vliegenthart, Adriaan Willem:** Das Bronckhorster Galeriebild auf Schloß Anholt. In: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Hrsg. J. Bruyn/J. A. Emmens/E. De Jong/D. P. Snoep, Den Haag 1973, S. 337-341.
- Von Bruegel bis Rubens.** Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Hrsg. Ekkehard Mai/Hans Vlieghe (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 4.9. - 22.11.1992). Köln 1992.
- Waterhouse, Ellis:** *Painting in Britain, 1530-1790* (Harmondsworth 1953). Vierte Auflage 1978.
- Waterhouse, Ellis:** The continental control of the birth of British landscape. In: *Sind Briten hier? Relations between british and continental art 1680-1880*, Kongress München, 14. - 15. Januar 1980, München 1981, S. 13-25.
- Waterhouse, Ellis:** *British 18th Century Painters in oils and crayons* (= *Dictionary of British Art*, Bd. II, Woodbridge 1981). Wiederauflage 1991.
- Watson, Michael:** Zoffany as punster and prankster: some comments on his David with the head of Goliath. In: *Art bulletin of Victoria*, 36, 1995, S. 7-14.
- Watteau 1684-1721.** Bearbeitet von Margaret Morgan Grasselli/Pierre Rosenberg (Washington, National Gallery of Art, 17.6. - 23.9.1984; Paris, Grand Palais, 23.10. 1984 - 28.1.1985; Berlin, Schloss Charlottenburg, 23.2. - 27.5. 1985). Washington 1984.
- Weber, Gregor J. M.:** Neue Erkenntnisse zu drei Gemälden in Schloß Rheydt. In: *Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde*, 20, 1992, S. 89-107.
- Webster, Mary:** Zoffany's Painting of Charles Towneley's Library in Park Street. In: *Burlington Magazine*, 106, 1964, S. 316-323.

- Webster, Mary:** I Maestri del colore: Johann Zoffany. Milano 1966.
- Webster, Mary:** Arte alla ribalta: Johann Zoffany. Zoffany e il teatro. In: FMR, edizione italiana, 98, XII, 1993, S. 51-74.
- Weihrauch, Hans:** Europäische Bronzestatuetten 15.-18. Jahrhundert. Braunschweig 1967.
- Welzel, Barbara:** Galerien und Kunstkabinette als Ort des Gesprächs. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Hrsg. Wolfgang Adam (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 28), Wiesbaden 1997, S. 495-504.
- Welzel, Barbara:** Neuerwerbungen in höfischen Galerien: Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers d.J. In: Kunst als ästhetisches Erlebnis, Hrsg. Ulrich Schütte (= Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 24), Marburg 1997, S. 179-190.
- Welzel, Barbara:** Malerei in den südlichen Niederlanden. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, November 2003, S. 31-42.
- Wettstreit der Künste.** Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrsg. Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (München, Haus der Kunst, 1.2. - 5.5.2002; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 25.5. - 25.8.2002). Wolfratshausen 2002.
- Whitley, William T.:** Artists and Their Friends in England 1700-1799. 2 Bde. (New York/London 1928). Wiederauflage 1968.
- Wiemers, Michael:** Der „Gentleman“ und die Kunst. Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts. Phil. Diss. Bonn 1983 (Hildesheim/Zürich/New York 1986).
- Winner, Matthias:** Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen. Phil. Diss. Köln 1957.
- Winner, Matthias:** Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets „Allégorie réelle“ und der Tradition. In: Jahrbuch der Berliner Museen, IV, 1962, S. 150-185.
- Wirtz, Rolf C.:** Florenz. Kunst & Architektur. Köln 1999.

10 Abbildungen

Abbildungsverzeichnis

- 1 Hieronymus Francken d.J.: „Die Werkstatt des Jan Snellinck“ (1621), 94 x 124,7 cm. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 33 oben. 340
- 2 Frans Francken d.J./Adriaen Stalbeemt: „Die Regenten Albrecht und Isabella besuchen ein Sammlerkabinett“ (um 1620), 94 x 123,3 cm. Baltimore, Walters Art Gallery. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 41. 341
- 3 Adriaen Stalbeemt: „Die Künste und Wissenschaften“ (um 1620), 93 x 114 cm. Madrid, Prado. Aus: Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 197, Tafel 25. 341
- 4 Frans Francken d.J.: „Die Galerie des Sammlers Sebastian Leerse“ (um 1628/29), 77 x 114 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kuns-ten. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 60. 342
- 5 Frans Francken d.J.: „Das Bankett im Haus des Bürgermeisters Rockox“ (um 1630), 62,3 x 96,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlun-gen. Aus: Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 20, Abb. 1. 342
- 6 Frans Francken d.J.: „Die Allegorie der ‚Pictura‘ an der Staffelei“ (1636), 92 x 123 cm. Berlin, Gemäldegalerie. Aus: H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, S. 124, Abb. 2. 343
- 7 Frans Francken d.J.: „Die Allegorie der Heiligen Malerei“ (um 1635), 112 x 148 cm. Budapest, Museum der Bildenden Künste. Aus: Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 189, Tafel 23. . 343
- 8 Jan Brueghel d.Ä./Peter Paul Rubens: „Die Allegorie des Gesichts“ (1617), 65 x 109 cm. Madrid, Prado. Aus: Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 112/113, Tafel 9. 344
- 9 Jan Brueghel d.Ä./Peter Paul Rubens: „Die Allegorie des Gehörs“ (1617), 65 x 107 cm. Madrid, Prado. Aus: Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 134/135, Tafel 12. 345
- 10 Cornelis de Baellieur: „Ein Kabinett mit Kunstobjekten“ (um 1630/35), 52 x 74 cm. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Aus: Kat. Ausst. La Peinture dans la Peinture 1987, S. XXIX. 346

- 11 Cornelis de Baellieur: „Das Kabinett des Rubens“ (um 1630/35), 73 x 185 cm. Florenz, Palazzo Pitti. Aus: La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti 2003, I, S. 266, Abb. 206. 346
- 12 Willem van Haecht: „Das Studio des Apelles“ (um 1630), 105 x 149,5 cm. Den Haag, Mauritshuis. Aus: Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 22, Abb. 3. 347
- 13 Hendrik Staben: „Das Erzherzogpaar Albrecht und Isabella besucht das Kabinett des Rubens“ (um 1625), 51 x 65 cm. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 48 unten. 347
- 14 Willem van Haecht: „Das Kabinett des Cornelis van der Geest“ (1628), 100 x 130 cm. Antwerpen, Rubenshuis. Aus: Verzamelen 1993, S. 182, Abb. 61. 348
- 15 David Teniers d.J.: „Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie“ (um 1651), 106 x 129 cm. Madrid, Prado. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 89.349
- 16 David Teniers d.J.: „Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie“ (um 1651), 123 x 163 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Aus: http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:David_Teniers_d._J..008.jpg.jpg. 350
- 17 David Teniers d.J.: „Die Gemäldegalerie des Erzherzogs mit einem Künstler an der Staffelei“ (um 1653), 96 x 128 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schloss Schleißheim. Aus: <http://www.intofineart.com/htmlimg/image-09208.htm>. 351
- 18 David Teniers d.J.: „Die Gemäldegalerie des Erzherzogs mit den Königsporträts“ (um 1653), 96 x 128 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schloss Schleißheim. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 101. 351
- 19 Gilles van Tilborch: „Das Studio des Malers“ (um 1660), 98 x 137 cm. Kopenhagen, Statens Museum. Aus: Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 231, Tafel 32. 352
- 20 Gonzales Coques: „Das Kunstkabinett des Anton van Leyen“ (1671), 127 x 210,5 cm. Den Haag, Mauritshuis. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 113. . 352
- 21 Charles Emmanuel Biset/Wilhelm Schubert von Ehrenberg u.a.: „Das Gemäldekabinett mit dem Wappen der St. Lukasgilde“ (1666), 141 x 236 cm. München, Alte Pinakothek. Aus: Kat. Ausst. David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas 1992, S. 240/41, Tafel 35. 353
- 22 Johann Heinrich Schönfeld: „Musikalische Unterhaltung am Spinett“ (um 1670), 124 x 92,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Aus: Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 78, Abb. 1. 354

- 23 Jan Onghers: „Musikalische Unterhaltung am Tisch“ (nach 1691), 124 x 91 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Aus: Kat. Ausst. Dialog mit Alten Meistern 1997, S. 79, Abb. 2. 354
- 24 Johann Michael Bretschneider: „Blick in eine Gemäldegalerie“ (1702), 195,1 x 342,4 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. Aus: K. Tebbe 2000, S. 134, Abb. 1. 355
- 25 Johann Michael Bretschneider: „Blick in eine Gemäldegalerie mit stehendem Paar“ (um 1715), 222 x 338 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bamberg, Neue Residenz. Aus: G. Weber 1992, S. 101, Abb. 22. . . . 356
- 26 Johann Michael Bretschneider: „Blick in eine Gemäldegalerie mit sitzenden Damen“ (um 1715), 190 x 285 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bamberg, Neue Residenz. Aus: G. Weber 1992, S. 102, Abb. 23. 356
- 27 Jean-Antoine Watteau: „Das Ladenschild des Gersaint“ (1720/21), 166 x 306 cm. Berlin, Schloss Charlottenburg. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 121 oben. 357
- 28 Luis Paret y Alcazar: „Die Werkstatt des Antiquars - La Tienda“ (1772), 49 x 57 cm. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Aus: <http://www.flg.es/museo/contenido/colecciones/pintura/2512.htm>. 358
- 29 Ägidius Sadeler: „Der Wladislaw-Saal in Prag“ (1607), 57,3 x 62 cm. Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Aus: I. de Ramaix 1997, S. 202, Abb. 125 S1 Brussels. 358
- 30 Pieter van den Berge: „Prinz Eugen von Savoyen in der Kunsthandlung des Jan Pietersz. Zomer“ (um 1709/11), 23,6 x 40,8 cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Aus: G. Mraz 1985, S. 260 unten. 359
- 31 Pierre Subleyras: „Das Atelier des Künstlers“ (um 1747), 127 x 99 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 125. 360
- 32 Diego Velázquez: „Las Meninas“ (1656), 318 x 276 cm. Madrid, Prado. Aus: H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, ohne Seitenzahl, Tafel XXI. 361
- 33 Jan Vermeer: „Das Maleratelier“ (um 1662/65), 120 x 100 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Aus: H. U. Asemissen/G. Schweikhart 1994, ohne Seitenzahl, Tafel XXII. 361
- 34 Bénigne Gagneraux: „Gustav III. und Pius VI. in den Vatikanischen Galerien, 1. Januar 1784“ (1785), 165 x 262 cm. Stockholm, Nationalmuseum. Aus: French Paintings II 1994, S. 153, Abb. 146. 362

- 35 Bénigne Gagneraux: „Gustav III. und Pius VI. in den Vatikanischen Galerien, 1. Januar 1784“ (1786), 167 x 259 cm. Prag, Nationalgalerie. Aus: Kat. Ausst. Grand Tour 1997, S. 84, Abb. 38. 362
- 36 Giovanni Paolo Pannini: „Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ (1749), 198,5 x 267,5 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum. Aus: Kat. Ausst. Ritratto di una collezione 2005, S. 149, Abb. 9. 363
- 37 Giovanni Paolo Pannini: „Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ (um 1749), 48 x 64 cm. Marseille, Musée des Beaux-Arts. Aus: Kat. Ausst. Ritratto di una collezione 2005, S. 150, Abb. 10. 364
- 38 Giovanni Paolo Pannini: „Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ (um 1761), 48 x 63 cm. El Escorial, Casita del Principe. Aus: Kat. Ausst. Ritratto di una collezione 2005, S. 151, Abb. 11. 364
- 39 Giovanni Paolo Pannini: „Roma Antica“ (1757), 172,1 x 229,9 cm. New York, Metropolitan Museum. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 131. 365
- 40 Giovanni Paolo Pannini: „Roma Antica“ (um 1757), 169,5 x 227 cm. Stuttgart, Staatsgalerie. Aus: Kat. Ausst. Grand Tour 1997, S. 287, Abb. 233. . 366
- 41 Giovanni Paolo Pannini: „Roma Antica“ (um 1759), 231 x 303 cm. Paris, Louvre. Aus: C. de Seta 1992, S. 238. 366
- 42 Giovanni Paolo Pannini: „Roma Moderna“ (1757), 172,1 x 233 cm. New York, Metropolitan Museum. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 133. 367
- 43 Giovanni Paolo Pannini: „Roma Moderna“ (um 1757), 167,5 x 244 cm. Boston, Museum of Fine Arts. Aus: <http://www.globalgallery.com/enlarge/020-27432>. 368
- 44 Giovanni Paolo Pannini: „Roma Moderna“ (um 1759), 231 x 303 cm. Paris, Louvre. Aus: C. de Seta 1992, S. 239. 368
- 45 Hubert Robert: „Die Grande Galérie in Ruinen“ (1796), 114,5 x 146 cm. Paris, Louvre. Aus: http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000029092.html. 369
- 46 Hubert Robert: „Die Grande Galérie des Louvre zwischen 1794 und 1796“ (1796), 37 x 41 cm. Paris, Louvre. Aus: Verzamelen 1993, S. 243, Abb. 191. 369
- 47 Hubert Robert: „Projekt für die Beleuchtung der Grande Galérie des Louvre“ (1796), 112,5 x 143 cm. Paris, Louvre. Aus: Verzamelen 1993, S. 258, Abb. 85. 370

- 48 Hubert Robert: „Die Grande Galérie des Louvre zwischen 1801 und 1805“ (um 1805), 37 x 46 cm. Paris, Louvre. Aus: Verzamelen 1993, S. 259, Abb. 87. 371
- 49 Hubert Robert: „Imaginäre Ansicht der Grande Galérie - Dem antiken Rom gewidmet“ (1789), 64,7 x 81,2 cm. Paris, Louvre. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 149. 371
- 50 Hubert Robert: „La Rotonde d'Anna d'Autriche“ (um 1800), 41 x 54,5 cm. Paris, Louvre. Aus: Verzamelen 1993, S. 311, Abb. 100. 372
- 51 Hubert Robert: „La Salle des Saisons“ (um 1802/03), 38 x 46 cm. Paris, Louvre. Aus: Verzamelen 1993, S. 312, Abb. 101. 372
- 52 Johann Zoffany: „Das Martyrium des Hl. Bartholomäus“ (um 1753), 104,5 x 81,1 cm. Privatbesitz. Aus: W. Pressly 1995, S. 50, Abb. 2. 373
- 53 Johann Zoffany: „Die Anbetung der Hirten“ (1757), 53 x 39 cm. Würzburg, Mainfränkisches Museum. Aus: W. Pressly 1995, S. 52, Abb. 3. 374
- 54 Johann Zoffany: „Der Triumph der Venus“ (1760), 125 x 171 cm. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. Aus: Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 23, Abb. 6. 374
- 55 Johann Zoffany: „David Garrick and Mrs Bradshaw in 'The Farmer's Return'“ (1762), 101,6 x 127 cm. Im Besitz von Lord Lambton. Aus: Kat. Ausst. The Georgian Playhouse 1975, ohne Seitenzahl, Abb. 21. 375
- 56 Johann Zoffany: „Lord Cowper and the Gore family“ (1775), 75 x 94 cm. Im Besitz von Thomas Agnew & Sons Ltd. Aus: Kat. Ausst. Grand Tour 1997, S. 96, Abb. 47. 376
- 57 Johann Zoffany: „Mr and Mrs Garrick by the Shakespeare Temple at Hampton“ (1762), 99,7 x 125 cm. Im Besitz von Lord Lambton. Aus: Kat. Ausst. The Georgian Playhouse 1975, ohne Seitenzahl, Abb. 83. 376
- 58 Johann Zoffany: „George III. in roter Jacke“ (1771), 163,2 x 137,3 cm. The Royal Collection. Aus: George III & Queen Charlotte 2004, S. 32, Abb. 8. . 377
- 59 Johann Zoffany: „Queen Charlotte mit Blumenstillleben“ (1771), 163,2 x 137,3 cm. The Royal Collection. Aus: George III & Queen Charlotte 2004, S. 33, Abb. 9. 377
- 60 Johann Zoffany: „Queen Charlotte with her two eldest sons“ (um 1764/65), 112,2 x 128,3 cm. The Royal Collection. Aus: George III & Queen Charlotte 2004, S. 27, Abb. 4. 378

- 61 Johann Zoffany: „George, Prince of Wales, and Frederick, Duke of York, in Buckingham House“ (um 1764/65), 111,7 x 127 cm. The Royal Collection. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 136. 378
- 62 Johann Zoffany: „George III, Queen Charlotte and their six eldest children“ (1770), 104,9 x 127,4 cm. The Royal Collection. Aus: George III & Queen Charlotte 2004, S. 30, Abb. 7. 379
- 63 Johann Zoffany: „Queen Charlotte with members of her family“ (um 1771/72), 105,2 x 127 cm. The Royal Collection. Aus: George III & Queen Charlotte 2004, S. 35, Abb. 10. 379
- 64 Johann Zoffany: „The Academicians in the Life Class of the Royal Academy“ (1771/72), 101,1 x 147,5 cm. The Royal Collection. Aus: George III & Queen Charlotte 2004, S. 185, Abb. 159. 380
- 65 Johann Zoffany: „Die Tribuna der Uffizien“ (1772-78), 123,5 x 154,9 cm. The Royal Collection. Aus: George III & Queen Charlotte 2004, S. 187, Abb. 161. 381
- 66 Giuseppe Magni/Francesco Marchissi/Giuseppe Magni: Ansichten der ersten drei Wände der Tribuna links vom Zugang des Korridors (nach 1748), je 50,9 x 36,4 cm. Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni. Aus: D. Heikamp 1964, S. 16, Abb. 6 und 7, S. 17, Abb. 8. 382
- 67 Johann Zoffany: „Sir Lawrence Dundas and his Grandson“ (1769), 101,5 x 127 cm. Im Besitz des Marquess of Zotland. Aus: <http://portraet-des-sir-lawrence-dundas-und-sein-enkel-lawrence-6073.gemaelde-webkatalog.de>. . . 383
- 68 Gonzales Coques/Charles Emmanuel Biset u.a.: „Das Kunstkabinett der St. Lukasgilde mit dem Advokaten Jan van Baveghem“ (um 1675/80), 55 x 110 cm. The Royal Collection. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 114. . . . 383
- 69 Giulio Pignatta: „Sir Andrew Fountaine mit Freunden in der Tribuna der Uffizien“ (1715), 145 x 118 cm. Norfolk, Narford Hall. Aus: Kat. Ausst. Norfolk & The Grand Tour 1985, Titelbild. 384
- 70 Johann Zoffany: „Großherzog Pietro Leopoldo mit seiner Familie“ (1776), 324,8 x 397,8 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Aus: Kat. Ausst. Johann Zoffany 1976, S. 12, Abb. 1. 385
- 71 Johann Zoffany: „Selbstbildnis als David mit dem Haupt des Goliath“ (1756), 91,4 x 73,7 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria. Aus: W. Pressly 1995, S. 51, Tafel 1. 386

- 72 Johann Zoffany: „Selbstbildnis“ (um 1760/65), 87 x 60,5 cm. Würzburg, Mainfränkisches Museum. Aus: Kat. Ausst. Johan Zoffany 1976, S. 22, Abb. 5. 387
- 73 Johann Zoffany: „Selbstbildnis“ (um 1778), 72,5 x 58 cm. Cortona, Museo dell' Accademia Etrusca. Aus: W. Pressly 1987, S. 99, Abb. 12. 387
- 74 Johann Zoffany: „Selbstbildnis mit Pudel“ (um 1775), 81 x 71 cm. Florenz, Uffizien. Aus: Il Corridoio vasariano agli Uffizi 2002, S. 213, Abb. 43. . . . 388
- 75 Johann Zoffany: „Selbstbildnis mit Totenschädel“ (1778), 87,5 x 77 cm. Florenz, Uffizien. Aus: W. Pressly 1999, S. 13, Abb. 5. 389
- 76 Rembrandt Harmensz. van Rijn: „Selbstbildnis“ (um 1663/64), 82,5 x 65 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Aus: <http://www.abcgallery.com/R/rembrandt/rembrandt59.html>. 389
- 77 Johann Zoffany: „Selbstbildnis mit Mönchskutte“ (1779), 43 x 39 cm. Parma, Galleria Nazionale. Aus: Galleria Nazionale di Parma 2000, S. 199, Abb. 789. 390
- 78 Joshua Reynolds: „Der Architekt James Paine mit seinem Sohn“ (1764), 127 x 101 cm. Oxford, Ashmolean Museum. Aus: R. Prochno 1986, S. 94, Abb. 63. 391
- 79 William Hogarth: „Marriage à-la-Mode I - Der Ehevertrag“ (1742), 69,9 x 90,8 cm. London, National Gallery. Aus: A. Gentili/W. Barcham/L. Whiteley 2000, S. 480, Abb. 482. 392
- 80 William Hogarth: „Marriage à-la-Mode IV - Das Lever der Gräfin“ (1743), 70,5 x 90,8 cm. London, National Gallery. Aus: A. Gentili/W. Barcham/L. Whiteley 2000, S. 481, Abb. 484. 392
- 81 Joshua Reynolds: „Die Schule von Rom“ (1751), 96,5 x 133,5 cm. Dublin, National Gallery of Ireland. Aus: Kat. Ausst. Grand Tour 1997, S. 88, Abb. 40. 393
- 82 Thomas Patch: „Eine Versammlung von Dilettanten um die Venus de' Medici“ (um 1765/70), 137,2 x 228,6 cm. Im Besitz von Sir Brinsley Ford. Aus: Kat. Ausst. Grand Tour 1997, S. 139, Abb. 90. 394
- 83 Richard Cosway: „A Group of Connoisseurs“ (1771-75), 84,5 x 105 cm. Burnley, Towneley Hall Art Gallery. Aus: Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 85, Abb. 6. 394

- 84 Thomas Rowlandson: „Die Treppe in Somerset House“ (um 1800), 40 x 27 cm. London, College Art Collections, University College. Aus: <http://www.wisc.edu/english/tkelley/NASSR/images/2Rowlandsonbw1.jpg>. 395
- 85 Johann Zoffany: „Charles Townley mit Freunden in seiner Bibliothek in der Park Street“ (1781-90), 127 x 102 cm. Burnley, Towneley Hall Art Gallery. Aus: Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 87, Abb. 8. 396
- 86 Johann Zoffany: „A Music Party on the Thames“ (1779-81), 115,5 x 125,7 cm. Im Besitz der Executors of the late Miss O. K. Ll. Lloyd-Baker. Aus: M. Praz 1971, S. 193, Abb. 155. 397
- 87 Johann Zoffany: „Colonel Mordaunt's Cock Match“ (1784-86), 103,5 x 149,9 cm. London, Tate Gallery. Aus: W. Pressly 1999, S. 11, Abb. 4. . . . 397
- 88 Johann Zoffany: „Der Tod des Captain Cook“ (1789-1797), 137 x 183 cm. Greenwich, National Maritime Museum. Aus: <http://www.nmm.ac.uk/collections/displayRepro.cfm?reproID=BHC0424&picture=1#content>. 398
- 89 Johann Zoffany: „Die Plünderung des Königskellers in Paris“ (1794), 103 x 126,5 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum. Aus: W. Pressly 1999, ohne Seitenzahl, Tafel 1. 398
- 90 Richard Earlom nach Charles Brandoin: „Die Ausstellung der Royal Academy von 1771“ (1771), 42,6 x 55,6 cm. London, British Museum. Aus: Art on the Line 2001, S. 41, Abb. 31. 399
- 91 Johann Heinrich Ramberg: „Die Nordwand des 'Great Room' in Somerset House während der Ausstellung von 1784“ (1784), 26,8 x 44,4 cm. London, British Museum. Aus: Art on the Line 2001, S. 25, Abb. 17. 399
- 92 Johann Heinrich Ramberg: „Die Ostwand des 'Great Room' in Somerset House während der Ausstellung von 1784“ (1784), 34,3 x 49 cm. London, British Museum. Aus: Art on the Line 2001, S. 26, Abb. 18. 400
- 93 Johann Heinrich Ramberg: „Die Westwand des 'Great Room' in Somerset House während der Ausstellung von 1784“ (1784), 33,5 x 49,2 cm. London, British Museum. Aus: Art on the Line 2001, S. 27, Abb. 19. 400
- 94 Pietro Antonio Martini nach Johann Heinrich Ramberg: „Die Ausstellung der Royal Academy von 1787 mit dem Besuch des Prince of Wales“ (1787), 36,6 x 51,2 cm. London, British Museum. Aus: Art on the Line 2001, S. 46, Abb. 35. 401

- 95 Pietro Antonio Martini nach Johann Heinrich Ramberg: „Die Ausstellung der Royal Academy von 1788 mit dem Besuch von König George III.“ (1788), 31,5 x 48,9 cm. London, British Museum. Aus: Art on the Line 2001, S. 49, Abb. 37. 401
- 96 Gabriel de Saint-Aubin: „Der Salon von 1753“ (1753), 13,5 x 17,7 cm. Im Besitz von A. Veil-Picard. Aus: Le Salon Carré 1950, ohne Seitenzahl, Abb. 3. 402
- 97 Gabriel de Saint-Aubin: „Der Salon von 1757“ (1757), 20 x 12,5 cm. Waddesdon Manor, Buckinghamshire. Aus: Le Salon Carré 1950, ohne Seitenzahl, Abb. 5. 403
- 98 Gabriel de Saint-Aubin: „Der Salon von 1765“ (1765), 24 x 46,7 cm. Paris, Louvre. Aus: Le Salon Carré 1950, ohne Seitenzahl, Abb. 9. 403
- 99 Gabriel de Saint-Aubin: „Der Salon von 1767“ (1767), 25 x 48 cm. Im Besitz von A. Veil-Picard. Aus: Le Salon Carré, ohne Seitenzahl, Abb. 10. 404
- 100 Pietro Antonio Martini: „Der Salon von 1785“ (1785), 37,5 x 51 cm. Paris, Bibliothèque Nationale. Aus: Le Salon Carré, ohne Seitenzahl, Abb. 14. 404
- 101 Adriaan de Lelie: „Die Galerie des Sammlers Jan Gildemeester Jansz.“ (1794-95), 63,7 x 85,7 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 153. 405
- 102 Adriaan de Lelie: „Im Skulpturensaal der Felix-Meritis-Gesellschaft“ (1806-09), 100 x 133 cm. Amsterdam, Historisch Museum. Aus: <http://www.onderwijsatelier.hva.nl/set-1033.93-nl.html>. 406
- 103 Adriaan de Lelie: „Die Galerie des Josephus Augustinus Brentano“ (um 1795/1800), 64,3 x 84,3 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 155. 407
- 104 Pieter Christoffel Wonder: „Blick in eine imaginäre Porträtgalerie“ (1830), 167,5 x 220 cm. Privatbesitz. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 157. 407
- 105 Pieter Christoffel Wonder: Zwei Studien zum „Blick in eine imaginäre Porträtgalerie“ (um 1826/30), 62,2 x 47 cm bzw. 54,9 x 48,3 cm. London, National Portrait Gallery. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 158. 408
- 106 Pieter Christoffel Wonder: Zwei Studien zum „Blick in eine imaginäre Porträtgalerie“ (um 1826/30), 61,3 x 47,5 cm bzw. 54,6 x 57,6 cm. London, National Portrait Gallery. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 159. 408
- 107 John Scarlett Davis: „Die Grande Galérie des Louvre“ (1831), 115 x 144,3 cm. London, O. & P. Johnson Ltd. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 161. 409

- 108 Frederick MacKenzie: „The Gallery No 100 Pall Mall“ (um 1830), 46,4 x 62,2 cm. London, Victoria & Albert Museum. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 164. 409
- 109 John Scarlett Davis: „Die Galerie der British Institution“ (1829), 113 x 142 cm. New Haven, Yale Center for British Art. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 162. 410
- 110 Alfred Joseph Woolmer: „Die Galerie der British Institution“ (1833), 71,6 x 92,1 cm. New Haven, Yale Center for British Art. Aus: A. Scarpa Sonino 1992, S. 163. 410
- 111 William Parrott: „J. M. William Turner on Varnishing Day at the Royal Academy“ (1846), 25,1 x 22,9 cm. Sheffield, Ruskin Gallery, Collection of the Guild of St George. Aus: Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 94, Abb. 17. 411
- 112 George Bernard O'Neill: „Public Opinion“ (1863), 53,2 x 78,8 cm. Leeds, City Art Gallery. Aus: Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 95, Abb. 18. 411
- 113 Henry Herbert La Thangue: „The Connoisseur“ (1887), 114 x 160 cm. Bradford, Cartwright Hall. Aus: Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 97, Abb. 20. 412
- 114 Edward Matthew Ward: „Hogarth's Studio in 1739 - Holiday Visit of the Foundlings to view the Portrait of Captain Coram“ (1863), 120,6 x 165,1 cm. York, City Art Gallery. Aus: Kat. Ausst. Art Treasures of England 1998, S. 226, Abb. 156. 412
- 115 Samuel F. B. Morse: „Die Tagung des Repräsentantenhauses bei Kerzenlicht“ (1822-23), 219,7 x 332,1 cm. Washington D.C., The Corcoran Gallery of Art. Aus: F. Pohl 2002, S. 114, Abb. 2.52. 413
- 116 Samuel F. B. Morse: „Die Grande Galérie im Musée du Louvre“ (1831-33), 187,3 x 274,3 cm. Chicago, Terra Museum of American Art. Aus: F. Pohl 2002, S. 116, Abb. 2.53. 413
- 117 Charles Willson Peale: „Der Künstler in seinem Museum“ (1822), 263,5 x 203 cm. Philadelphia, Pennsylvania Academy of Fine Arts. Aus: F. Pohl 2002, S. 117, Abb. 2.54. 414
- 118 Titian Ramsay Peale: „Der 'Long Room' in Peales Museum“ (1822), 35,6 x 52,7 cm. Detroit, Institute of Arts. Aus: Verzamelen 1993, S. 304, Abb. 93.415

- 119 Herman van der Myn: „Bildnis des Charles Calvert, Fifth Lord Baltimore“ (um 1730), 269,2 x 170,5 cm. Baltimore, The Peale Museum, City Life Museums. Aus: R. Stein 1998, S. 44, Abb. 3.3. 416
- 120 Charles Willson Peale: „Bildnis des William Pitt“ (1769), 243,2 x 155,6 cm. Montross, Westland County Museum. Aus: R. Hughes 1997, S. 95, Abb. 59. 416
- 121 Charles Willson Peale: „Die Bergung des Mammutskeletts“ (1806-08), 127 x 158,7 cm. Baltimore, The Peale Museum, City Life Museums. Aus: R. Hughes 1997, S. 101, Abb. 64. 417
- 122 Karl Louis Preusser: „In der Dresdener Galerie“ (1881), 68 x 87 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Aus: H. Marx 1994, S. 64. 418
- 123 Thomas Struth: „Art Institute of Chicago I“ (1990), 174 x 206 cm. Im Besitz des Künstlers. Aus: Kat. Ausst. Thomas Struth 1993, S. 57, Abb. 14. 419
- 124 Thomas Struth: „Kunsthistorisches Museum III“ (1989), 145 x 187 cm. Im Besitz des Künstlers. Aus: Kat. Ausst. Thomas Struth 1993, S. 45, Abb. 8. 419
- 125 Thomas Struth: „Galleria dell' Accademia“ (1992), 184,5 x 228,3 cm. Im Besitz des Künstlers. Aus: Kat. Ausst. Thomas Struth 1993, S. 63, Abb. 17. 420
- 126 Thomas Struth: „Uffizien I“ (1989), 178 x 213 cm. Im Besitz des Künstlers. Aus: Kat. Ausst. Thomas Struth 1993, S. 49, Abb. 10. 420



Abb. 1: Hieronymus Francken d.J.: „Die Werkstatt des Jan Snellinck“, 1621



Abb. 2: Frans Francken d.J./Adriaen Stalbeemt: „Die Regenten Albrecht und Isabella besuchen ein Sammlerkabinett“, um 1620



Abb. 3: Adriaen Stalbeemt: „Die Künste und Wissenschaften“, um 1620



Abb. 4: Frans Francken d.J.: „Die Galerie des Sammlers Sebastian Leerse“, um 1628/29



Abb. 5: Frans Francken d.J.: „Das Bankett im Haus des Bürgermeisters Rockox“, um 1630



Abb. 6: Frans Francken d.J.: „Die Allegorie der 'Pictura' an der Staffelei“, 1636



Abb. 7: Frans Francken d.J.: „Die Allegorie der Heiligen Malerei“, um 1635



Abb. 8: Jan Brueghel d.Ä./Peter Paul Rubens: „Die Allegorie des Gesichts“, 1617



Abb. 9: Jan Brueghel d.Ä./Peter Paul Rubens: „Die Allegorie des Gehörs“, 1617



Abb. 10: Cornelis de Baellieur: „Ein Kabinett mit Kunstobjekten“, um 1630/35



Abb. 11: Cornelis de Baellieur: „Das Kabinett des Rubens“, um 1630/35



Abb. 12: Willem van Haecht: „Das Studio des Apelles“, um 1630



Abb. 13: Hendrik Staben: „Das Erzherzogpaar Albrecht und Isabella besucht das Kabinett des Rubens“, um 1625



Abb. 14: Willem van Haecht: „Das Kabinett des Cornelis van der Geest“, 1628



Abb. 15: David Teniers d.J.: „Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie“ (Madrid), um 1651



Abb. 16: David Teniers d.J.: „Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie“ (Wien), um 1651



Abb. 17: David Teniers d.J.: „Die Gemäldegalerie des Erzherzogs mit einem Künstler an der Staffelei“, um 1653



Abb. 18: David Teniers d.J.: „Die Gemäldegalerie des Erzherzogs mit den Königsporträts“, um 1653



Abb. 19: Gilles van Tilborch: „Das Studio des Malers“, um 1660



Abb. 20: Gonzales Coques: „Das Kunstkabinett des Anton van Leyen“, 1671



Abb. 21: Charles Emmanuel Biset/Wilhelm Schubert von Ehrenberg u.a.: „Das Gemäldekabinett mit dem Wappen der St. Lukasgilde“, 1666



Abb. 22: Johann Heinrich Schönfeld: „Musikalische Unterhaltung am Spinett“, um 1670



Abb. 23: Jan Onghers: „Musikalische Unterhaltung am Tisch“, nach 1691



Abb. 24: Johann Michael Bretschneider: „Blick in eine Gemäldegalerie“, 1702

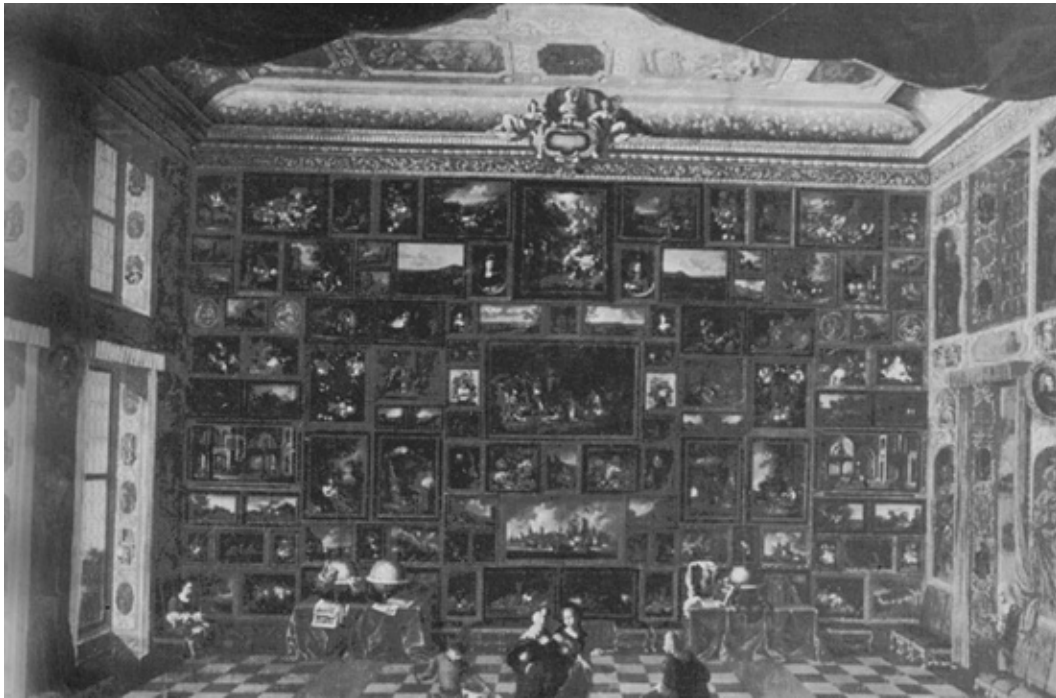


Abb. 25: Johann Michael Bretschneider: „Blick in eine Gemäldegalerie mit stehendem Paar“, um 1715



Abb. 26: Johann Michael Bretschneider: „Blick in eine Gemäldegalerie mit sitzenden Damen“, um 1715

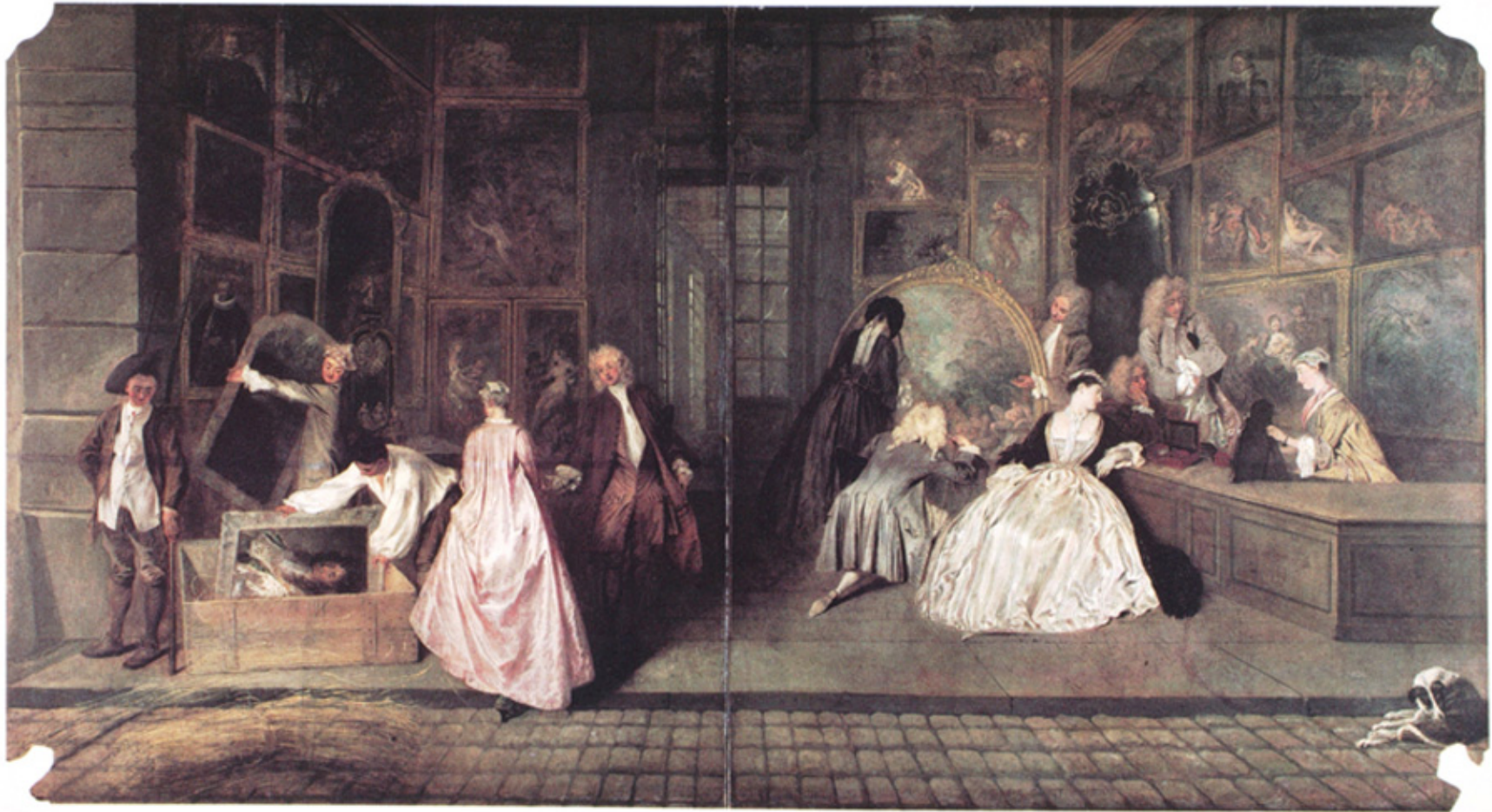


Abb. 27: Jean-Antoine Watteau: „Das Ladenschild des Gersaint“, 1720/21



Abb. 28: Luis Paret y Alcazar: „Die Werkstatt des Antiquars - La Tienda“, 1772



Abb. 29: Ägidius Sadeler: „Der Wladislaw-Saal in Prag“, 1607



Abb. 30: Pieter van den Berge: „Prinz Eugen von Savoyen in der Kunsthandlung des Jan Pietersz. Zomer“, um 1709/11



Abb. 31: Pierre Subleyras: „Das Atelier des Künstlers“, um 1747



Abb. 32: Diego Velázquez: „Las Meninas“, 1656



Abb. 33: Jan Vermeer: „Das Maleratelier“, um 1662/65



Abb. 34: Bénigne Gagneraux: „Gustav III. und Pius VI. in den Vatikanischen Galerien, 1. Januar 1784“, 1785



Abb. 35: Bénigne Gagneraux: „Gustav III. und Pius VI. in den Vatikanischen Galerien, 1. Januar 1784“, 1786



Abb. 36: Giovanni Paolo Pannini: „Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ (Hartford), 1749



Abb. 37: Giovanni Paolo Pannini: „Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ (Marseille), um 1749



Abb. 38: Giovanni Paolo Pannini: „Die Galerie des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga“ (El Escorial), um 1761



Abb. 39: Giovanni Paolo Pannini: „Roma Antica“ (New York), 1757



Abb. 40: Giovanni Paolo Pannini: „Roma Antica“ (Stuttgart), um 1757



Abb. 41: Giovanni Paolo Pannini: „Roma Antica“ (Paris), um 1759



Abb. 42: Giovanni Paolo Pannini: „Roma Moderna“ (New York), 1757



Abb. 43: Giovanni Paolo Pannini: „Roma Moderna“ (Boston), um 1757



Abb. 44: Giovanni Paolo Pannini: „Roma Moderna“ (Paris), um 1759



Abb. 45: Hubert Robert: „Die Grande Galérie in Ruinen“, 1796



Abb. 46: Hubert Robert: „Die Grande Galérie des Louvre zwischen 1794 und 1796“, 1796



Abb. 47: Hubert Robert: „Projekt für die Beleuchtung der Grande Galerie des Louvre“, 1796



Abb. 48: Hubert Robert: „Die Grande Galerie des Louvre zwischen 1801 und 1805“, um 1805



Abb. 49: Hubert Robert: „Imaginäre Ansicht der Grande Galerie - Dem antiken Rom gewidmet“, 1789



Abb. 50: Hubert Robert: „La Rotonde d’Anna d’Autriche“, um 1800



Abb. 51: Hubert Robert: „La Salle des Saisons“, um 1802/03

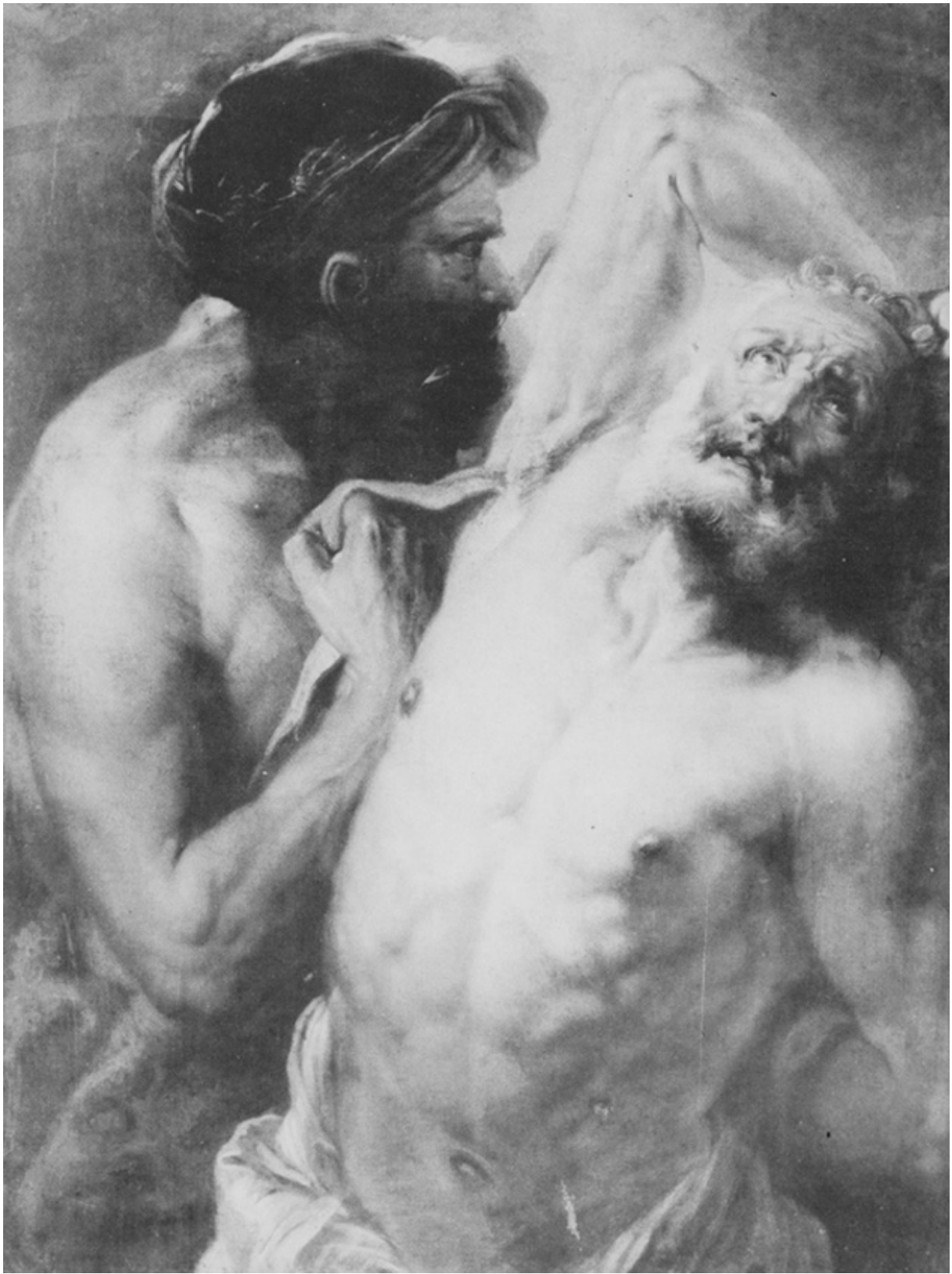


Abb. 52: Johann Zoffany: „Das Martyrium des Hl. Bartholomäus“, um 1753



Abb. 53: Johann Zoffany: „Die Anbetung der Hirten“, 1757



Abb. 54: Johann Zoffany: „Der Triumph der Venus“, 1760



Abb. 55: Johann Zoffany: „David Garrick and Mrs Bradshaw in 'The Farmer's Return'“, 1762



Abb. 56: Johann Zoffany: „Lord Cowper and the Gore family“, 1775



Abb. 57: Johann Zoffany: „Mr and Mrs Garrick by the Shakespeare Temple at Hampton“, 1762



Abb. 58: Johann Zoffany: „George III. in roter Jacke“, 1771



Abb. 59: Johann Zoffany: „Queen Charlotte mit Blumenstilleben“, 1771



Abb. 60: Johann Zoffany: „Queen Charlotte with her two eldest sons“, um 1764/65

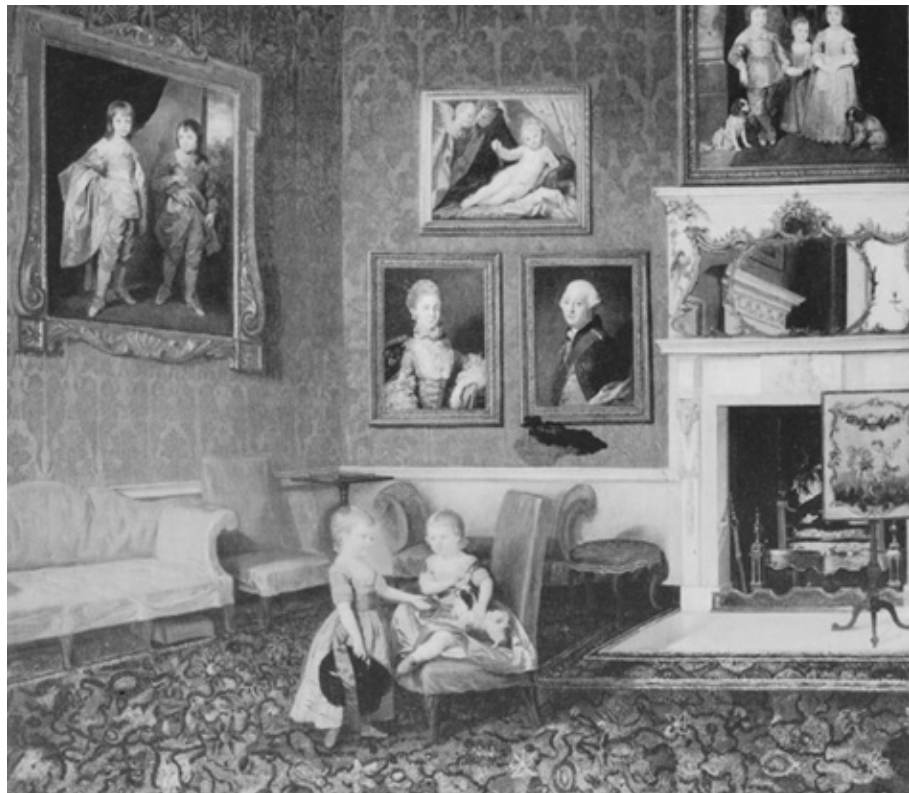


Abb. 61: Johann Zoffany: „George, Prince of Wales, and Frederick, Duke of York, in Buckingham House“, um 1764/65



Abb. 62: Johann Zoffany: „George III, Queen Charlotte and their six eldest children“, 1770



Abb. 63: Johann Zoffany: „Queen Charlotte with members of her family“, um 1771/72



Abb. 64: Johann Zoffany: „The Academicians in the Life Class of the Royal Academy“, 1771/72



Abb. 65: Johann Zoffany: „Die Tribuna der Uffizien“, 1772-78



Abb. 66: Giuseppe Magni/Francesco Marchissi/Giuseppe Magni: Ansichten der ersten drei Wände der Tribuna links vom Zugang des Korridors, nach 1748



Abb. 67: Johann Zoffany: „Sir Lawrence Dundas and his Grandson“, 1769



Abb. 68: Gonzales Coques/Charles Emmanuel Biset u.a.: „Das Kunstkabinett der St. Lukasgilde mit dem Advokaten Jan van Baveghem“, um 1675/80



Abb. 69: Giulio Pignatta: „Sir Andrew Fountaine mit Freunden in der Tribuna der Uffizien“, 1715



Abb. 70: Johann Zoffany: „Großherzog Pietro Leopoldo mit seiner Familie“, 1776



Abb. 71: Johann Zoffany: „Selbstbildnis als David mit dem Haupt des Goliath“, 1756



Abb. 72: Johann Zoffany: „Selbstbildnis“, um 1760/65



Abb. 73: Johann Zoffany: „Selbstbildnis“, um 1778



Abb. 74: Johann Zoffany: „Selbstbildnis mit Pudel“, um 1775



Abb. 75: Johann Zoffany: „Selbstbildnis mit Totenschädel“, 1778

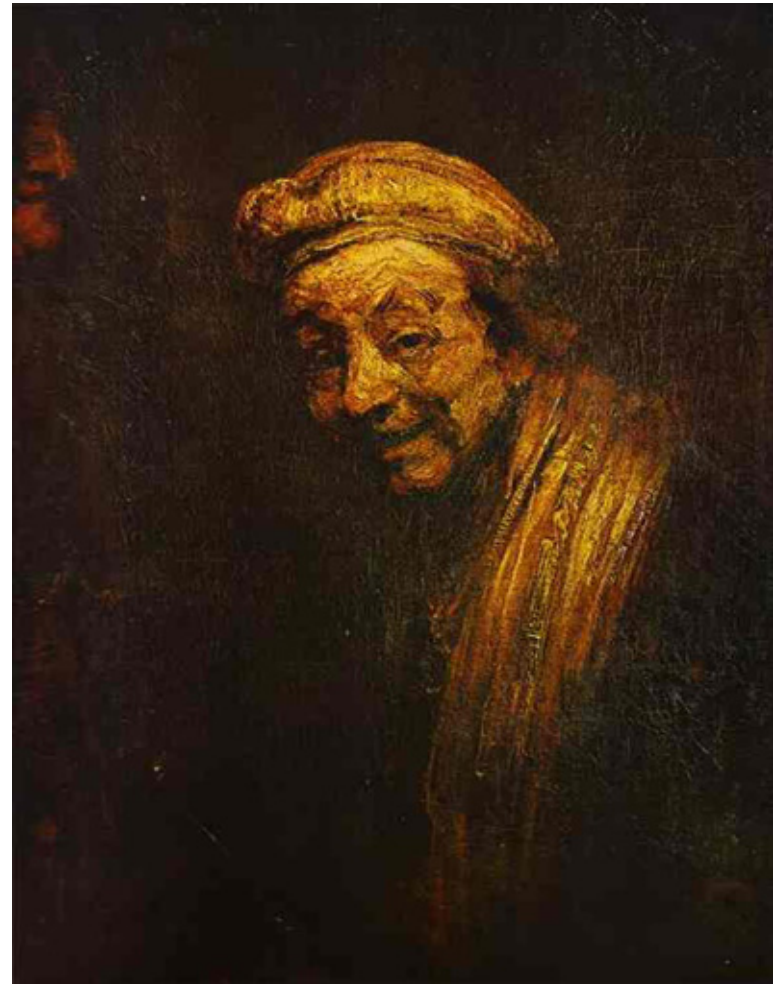


Abb. 76: Rembrandt: „Selbstbildnis“, um 1663/64



Abb. 77: Johann Zoffany: „Selbstbildnis mit Mönchskutte“, 1779



Abb. 78: Joshua Reynolds: „Der Architekt James Paine mit seinem Sohn“, 1764



Abb. 79: William Hogarth: „Marriage à-la-Mode I - Der Ehevertrag“, 1742



Abb. 80: William Hogarth: „Marriage à-la-Mode IV - Das Lever der Gräfin“, 1743



Abb. 81: Joshua Reynolds: „Die Schule von Rom“, 1751



Abb. 82: Thomas Patch: „Eine Versammlung von Dilettanten um die Venus de' Medici“, um 1765/70



Abb. 83: Richard Cosway: „A Group of Connoisseurs“, 1771-75



Abb. 84: Thomas Rowlandson: „Die Treppe in Somerset House“, um 1800



Abb. 85: Johann Zoffany: „Charles Townley mit Freunden in seiner Bibliothek in der Park Street“, 1781-90



Abb. 86: Johann Zoffany: „A Music Party on the Thames“, 1779-81

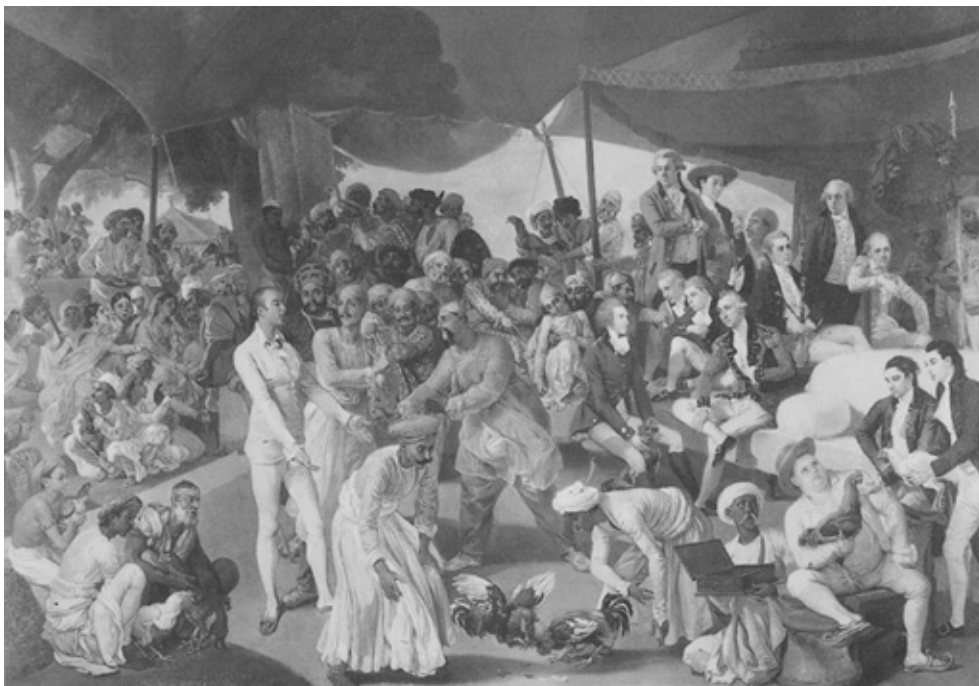


Abb. 87: Johann Zoffany: „Colonel Mordaunt's Cock Match“, 1784-86



Abb. 88: Johann Zoffany: „Der Tod des Captain Cook“, 1789-97



Abb. 89: Johann Zoffany: „Die Plünderung des Königskellers in Paris“, 1794

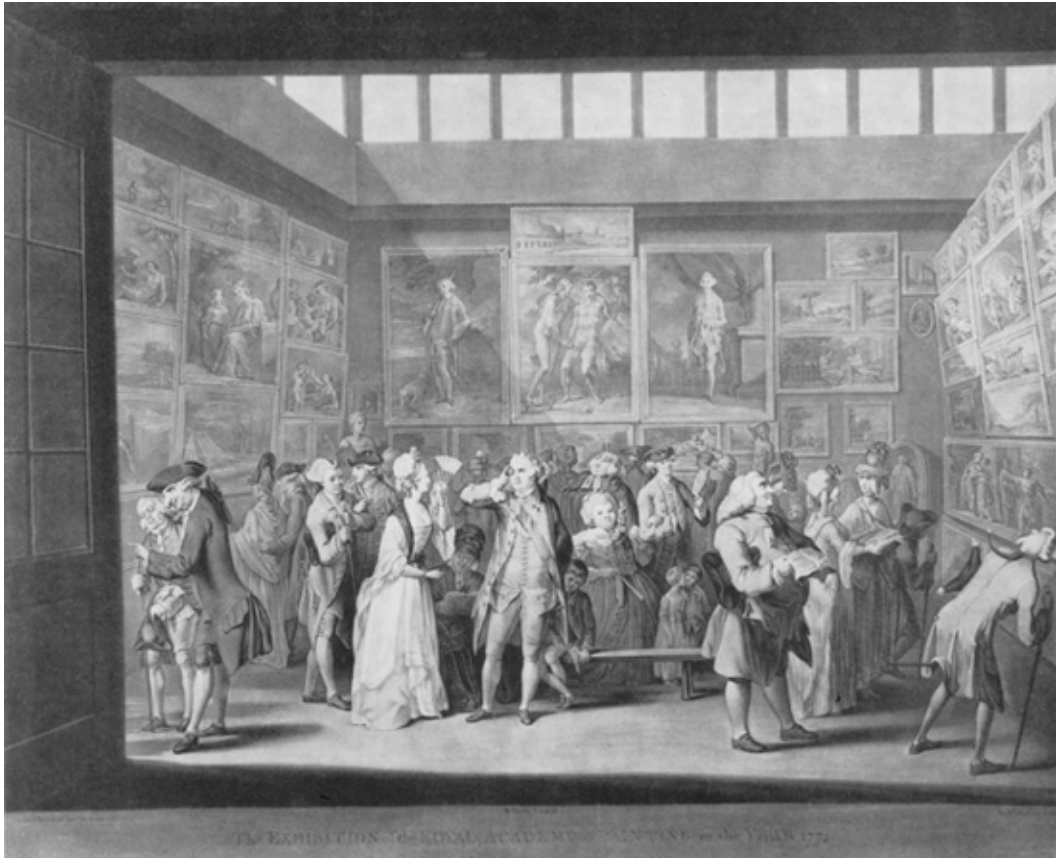


Abb. 90: Richard Earlom nach Charles Brandoin: „Die Ausstellung der Royal Academy von 1771“, 1771

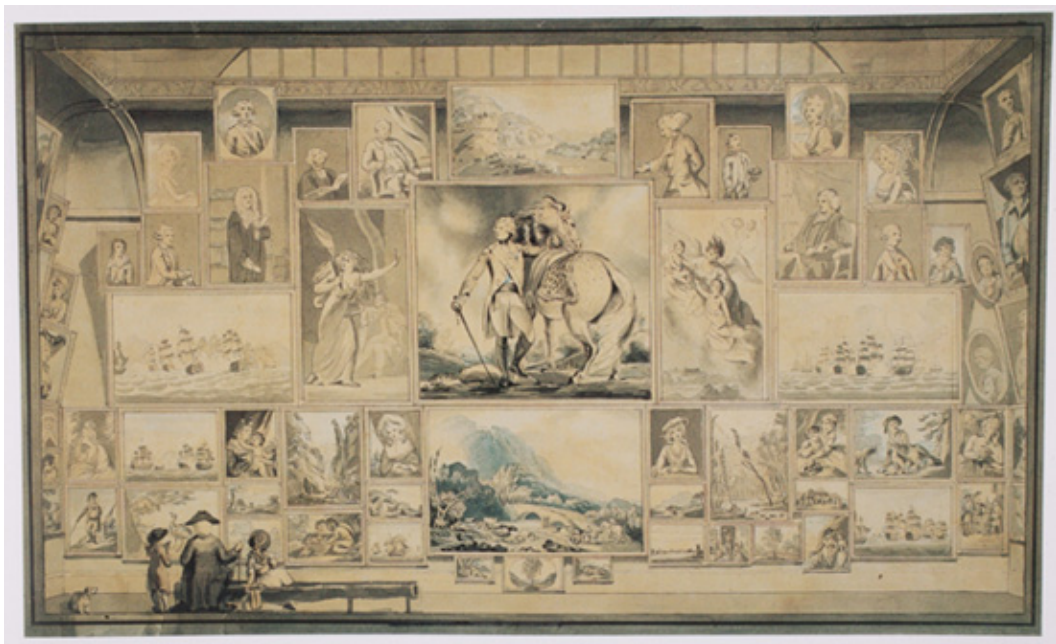


Abb. 91: Johann Heinrich Ramberg: „Die Nordwand des 'Great Room' in Somerset House während der Ausstellung von 1784“, 1784



Abb. 92: Johann Heinrich Ramberg: „Die Ostwand des 'Great Room' in Somerset House während der Ausstellung von 1784“, 1784

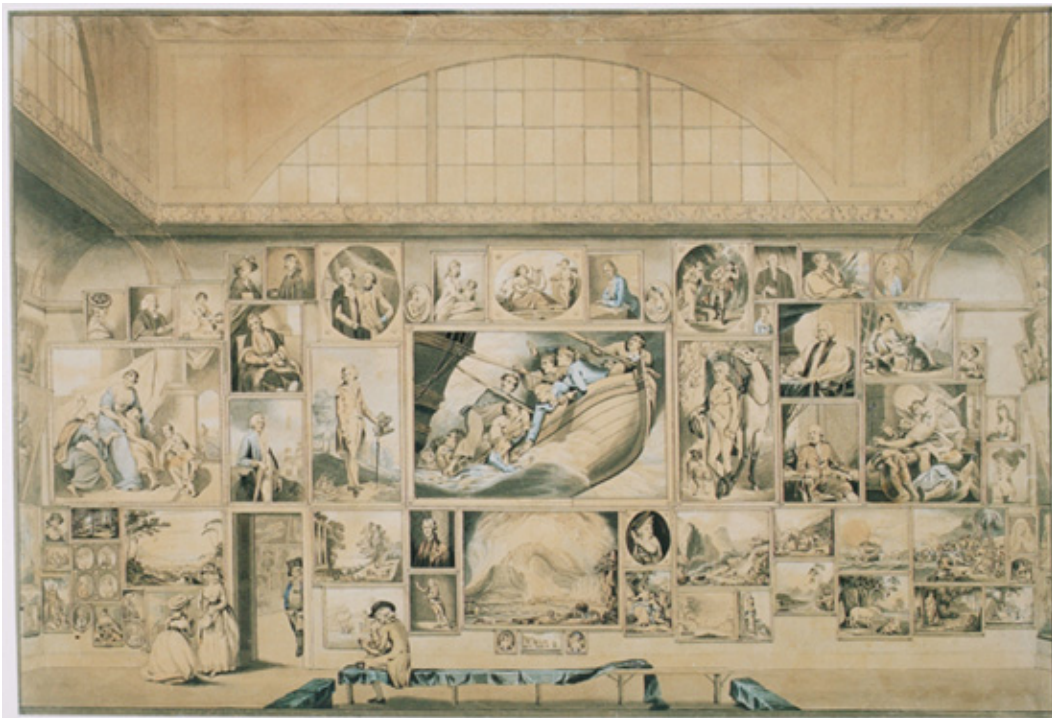


Abb. 93: Johann Heinrich Ramberg: „Die Westwand des 'Great Room' in Somerset House während der Ausstellung von 1784“, 1784



Abb. 94: Pietro Antonio Martini nach Johann Heinrich Ramberg: „Die Ausstellung der Royal Academy von 1787 mit dem Besuch des Prince of Wales“, 1787



Abb. 95: Pietro Antonio Martini nach Johann Heinrich Ramberg: „Die Ausstellung der Royal Academy von 1788 mit dem Besuch von König George III.“, 1788



Abb. 96: Gabriel de Saint-Aubin: „Der Salon von 1753“, 1753



Abb. 97: Gabriel de Saint-Aubin: „Der Salon von 1757“, 1757



Abb. 98: Gabriel de Saint-Aubin: „Der Salon von 1765“, 1765



Abb. 99: Gabriel de Saint-Aubin: „Der Salon von 1767“, 1767

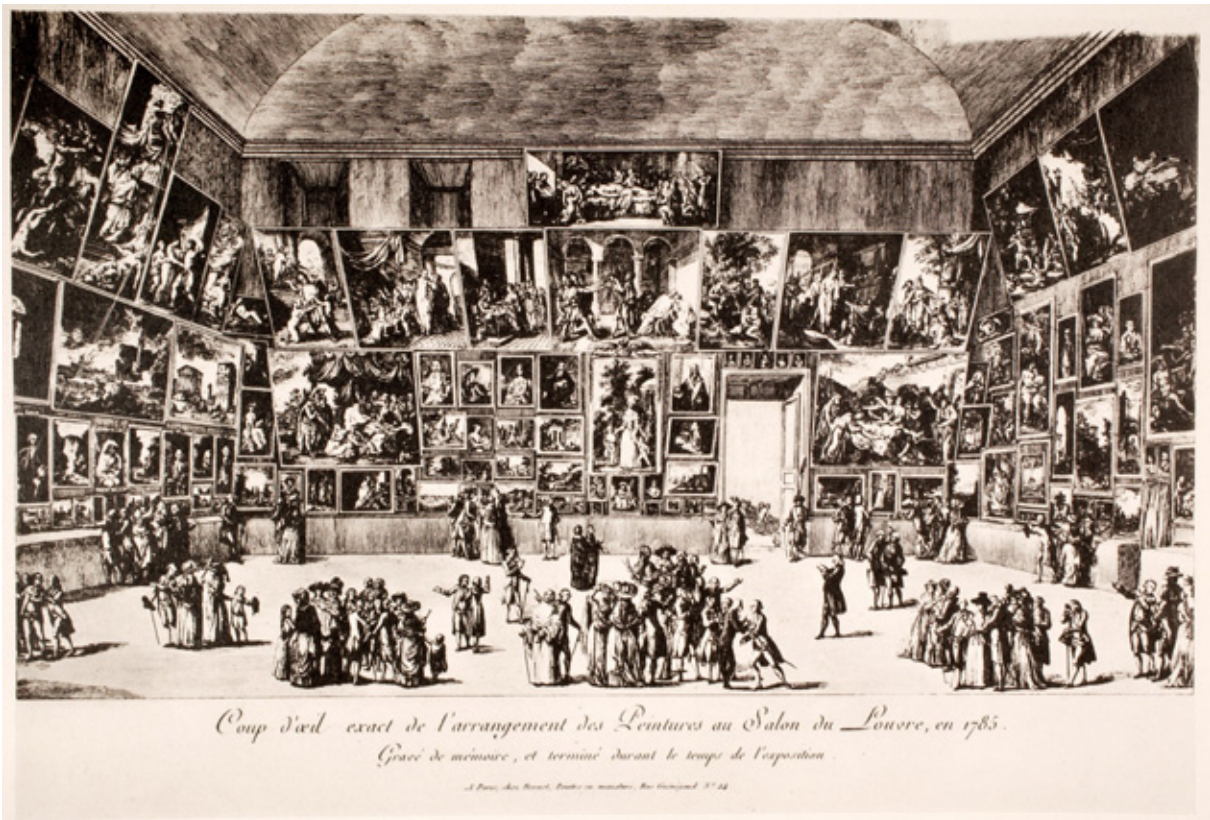


Abb. 100: Pietro Antonio Martini: „Der Salon von 1785“, 1785



Abb. 101: Adriaan de Lelie: „Die Galerie des Sammlers Jan Gildemeester Jansz.“, 1794-95



Abb. 102: Adriaan de Lelie: „Im Skulpturensaal der Felix-Meritis-Gesellschaft“, 1806-09



Abb. 103: Adriaan de Lelie: „Die Galerie des Josephus Augustinus Brentano“, um 1795/ 1800



Abb. 104: Pieter Christoffel Wonder: „Blick in eine imaginäre Porträtgalerie“, 1830

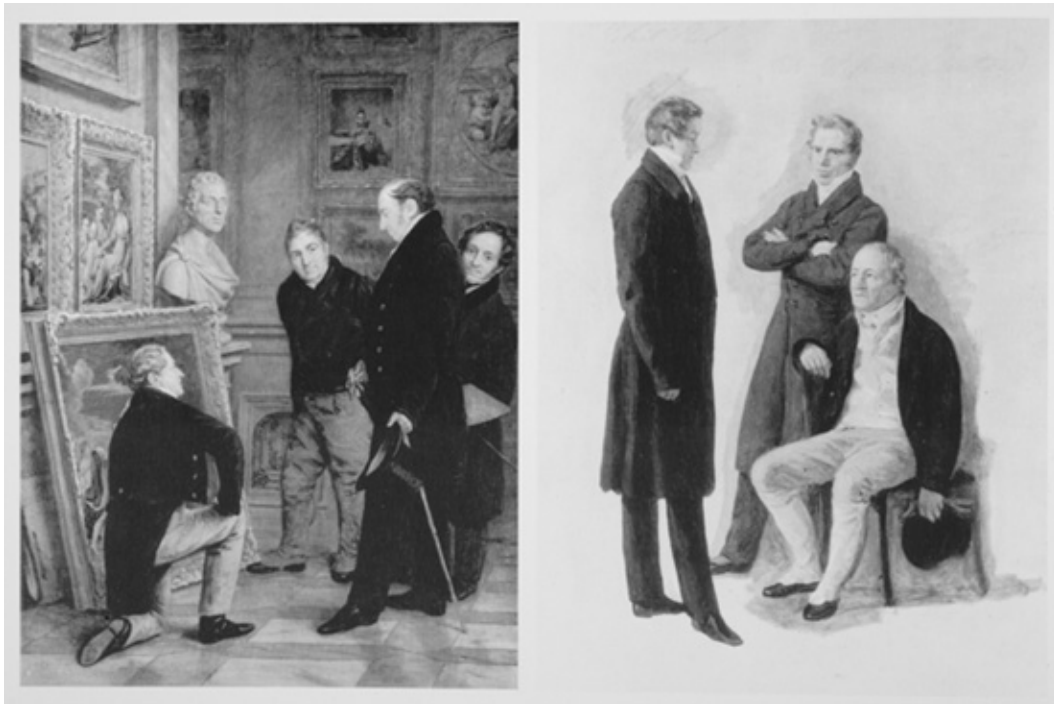


Abb. 105: Pieter Christoffel Wonder: Zwei Studien zum „Blick in eine imaginäre Porträtgalerie“, um 1826/30

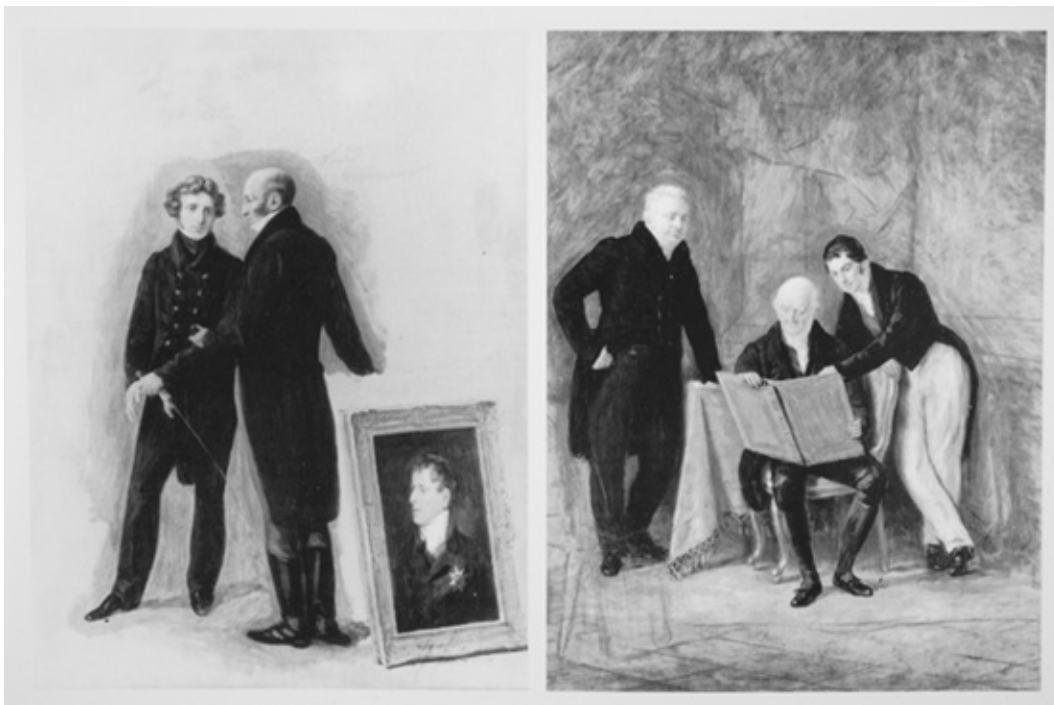


Abb. 106: Pieter Christoffel Wonder: Zwei Studien zum „Blick in eine imaginäre Porträtgalerie“, um 1826/30



Abb. 107: John Scarlett Davis: „Die Grande Galerie des Louvre“, 1831



Abb. 108: Frederick MacKenzie: „The Gallery No 100 Pall Mall“, um 1830



Abb. 109: John Scarlett Davis: „Die Galerie der British Institution“, 1829



Abb. 110: Alfred Joseph Woolmer: „Die Galerie der British Institution“, 1833



Abb. 111: William Parrott: „J. M. William Turner on Varnishing Day at the Royal Academy“, 1846



Abb. 112: George Bernard O'Neill: „Public Opinion“, 1863



Abb. 113: Henry Herbert La Thangue: „The Connoisseur“, 1887



Abb. 114: Edward Matthew Ward: „Hogarth's Studio in 1739 - Holiday Visit of the Foundlings to view the Portrait of Captain Coram“, 1863

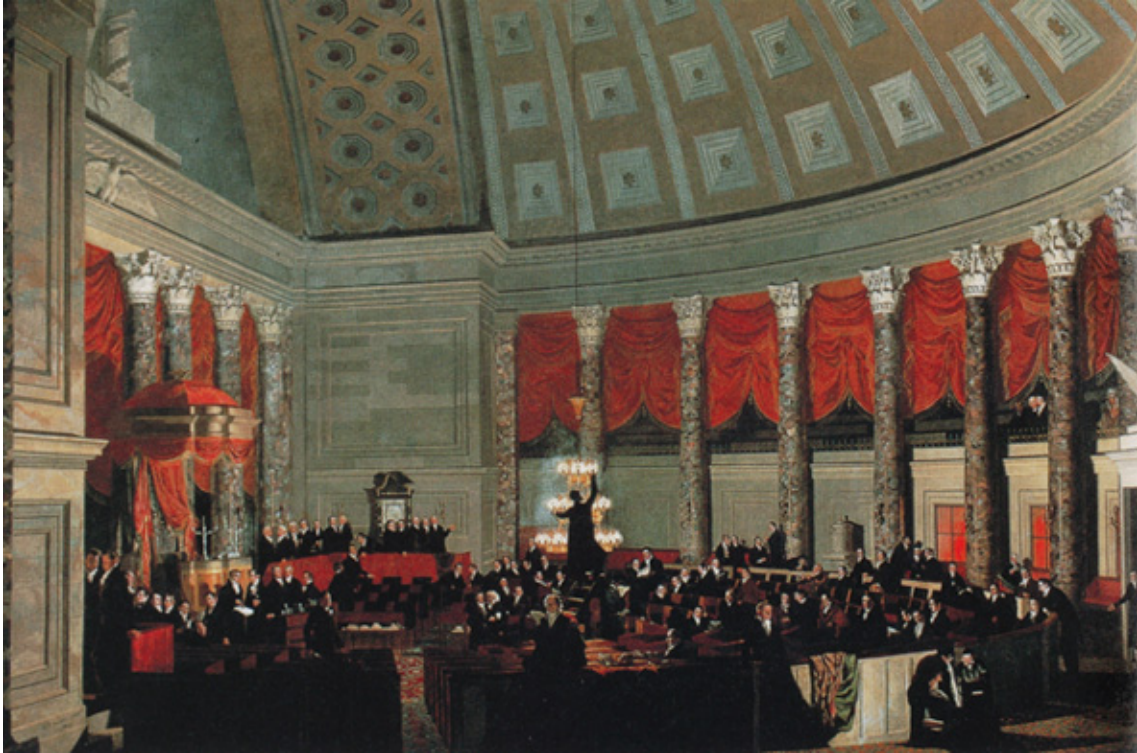


Abb. 115: Samuel F. B. Morse: „Die Tagung des Repräsentantenhauses bei Kerzenlicht“, 1822-23



Abb. 116: Samuel F. B. Morse: „Die Grande Galerie im Musée du Louvre“, 1831-33



Abb. 117: Charles Willson Peale: „Der Künstler in seinem Museum“, 1822



Abb. 118: Titian Ramsay Peale: „Der 'Long Room' in Peales Museum“, 1822



Abb. 119: Herman van der Myn: „Bildnis des Charles Calvert, Fifth Lord Baltimore“, um 1730



Abb. 120: Charles Willson Peale: „Bildnis des William Pitt“, 1769



Abb. 121: Charles Willson Peale: „Die Bergung des Mammutskeletts“, 1806-08



Abb. 122: Karl Louis Preusser: „In der Dresdener Galerie“, 1881



Abb. 123: Thomas Struth: „Art Institute of Chicago I“, 1990



Abb. 124: Thomas Struth: „Kunsthistorisches Museum III“, 1989



Abb. 125: Thomas Struth: „Galleria dell' Accademia“, 1992



Abb. 126: Thomas Struth: „Uffizien I“, 1989