



## Kunst für den Markt: Innovation und Spezialisierung im 17. Jahrhundert

**M**it der Entstehung des freien Kunstmarktes in der Frühen Neuzeit wurden die Produktions- und Rezeptionsbedingungen künstlerischer Erzeugnisse neu definiert. Die Künstler waren nicht mehr in gleichem Maße von Auftraggebern abhängig wie zuvor und ihre Werke breiteren Käuferschichten zugänglich. Besonders in den europäischen Wirtschaftszentren florierete der Handel mit Kunst und anderen Luxusgütern, wobei im 16. Jahrhundert nördlich der Alpen Antwerpen die bedeutendste Rolle spielte<sup>1</sup>. Konjunktur und künstlerisches Klima der Stadt begünstigten die Entfaltung der neuen Bildgattungen Landschaft, Stilleben und Genre.

### Der niederländische Markt für Bilder

Als im 17. Jahrhundert die nördlichen Niederlande zur führenden See- und Handelsmacht Europas aufstiegen, erreichte die Produktion von Gemälden für den freien Markt einen ungeahnten Höhepunkt: Kein anderes Land konnte es mit Blick auf Anzahl, Vielfalt und Qualität der Werke mit der Vereinigten Republik aufnehmen, wo Schätzungen zufolge im Zeitraum zwischen 1600 und 1700 mehr als fünf Millionen Bilder geschaffen wurden<sup>2</sup>. Mit Erstaunen berichteten Zeitgenossen wie der Engländer Peter Mundy, der sich 1640 in Holland aufhielt, dass selbst einfache Handwerker ihre Häuser mit Gemälden dekorierten<sup>3</sup>: »Alle streben danach, ihre Häuser mit teuren Stücken zu schmücken, vor allem den äußeren Raum zur Straße hin, Fleischer und Bäcker [...], ja, häufig auch Schmiede, Schuster etc. haben einige Gemälde [...] neben ihrem Schmiedefeuer oder in ihrem Laden.« Selbst wenn hier Übertreibung im Spiel sein sollte, belegen zeitgenössische Inventare und Nachlassverzeichnisse den ungewöhnlich reichen Bildbesitz niederländischer Bürger<sup>4</sup>. In Delft beispielsweise sind in den 1640er Jahren in etwa zwei Dritteln aller Haushalte durchschnittlich elf Gemälde nachweisbar.

Das explosionsartige Wachstum des Kunstmarktes erklärt sich aus der gestiegenen Nachfrage seitens bürgerlicher Käufer nach Gemälden handlichen Formats sowie der erhöhten Produktivität der Maler<sup>5</sup>. Der wirtschaftliche Aufschwung schuf die Voraussetzung dafür, dass sich größere Teile der Bevölkerung als jemals zuvor Bilder und andere Luxusgüter leisten konnten. Gleichzeitig sorgten eine überproportional hohe Zahl aktiver Maler sowie die Überschwemmung des Marktes mit

<sup>246</sup> Überfall auf einen Wagentransport, *Esaias van de Velde*, Den Haag, 1626

preisgünstigen Gemälden aus Antwerpen zu Beginn des Jahrhunderts für ein außerordentlich umfangreiches Angebot. Die hieraus resultierende Stimulierung des Wettbewerbs führte zu einer immer stärkeren Spezialisierung der Künstler sowie zur Entwicklung neuer Produktions- und Verkaufstechniken. Die damit verbundene Reduzierung der Herstellungs- und Vertriebskosten hatte die Senkung der Gemäldepreise zur Folge. Einen wichtigen Anteil an dem Prozess hatten Künstler, die aus religiösen und ökonomischen Gründen aus den südlichen in die nördlichen Niederlande emigriert waren<sup>6</sup>. Ihnen verdanken sich auch die Etablierung und Ausdifferenzierung der profanen Bildgattungen in Holland, wo die Bedingungen für diese Entwicklung besonders günstig waren. Im Zuge der Reformation war die Kirche als einer der wichtigsten Auftraggeber der Künstler weggefallen, da der vorherrschende Calvinismus sakralen Bildschmuck ablehnte. Mit den neuen Bildgattungen fanden die Künstler ein alternatives Betätigungsfeld, das ein von kirchlichen Aufträgen unabhängiges Einkommen sicherte. Der Verkauf der Werke erfolgte nicht nur im Atelier oder Laden der Künstler, sondern auch über Kunsthändler, auf Jahrmärkten, Auktionen und sogar bei Lotterien<sup>7</sup>.

### Innovationen in der Landschaftsmalerei

Besonders deutlich zeigen sich die Neuerungen auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei<sup>8</sup>. Zu den Wegbereitern der heute als spezifisch »holländisch« geltenden Landschaft gehört der als Kind einer flämischen Künstler- und Immigrantenfamilie in Amsterdam geborene Esaias van de Velde. Seine Landschaft mit dem Überfall auf einen Wagentransport von 1626 vereint Elemente, die charakteristisch für die bahnbrechend neue Landschaftsauffassung sind (*Kat. 586, Abb. 246*): Statt einer manieristischen Phantasie- und Überschaulandschaft gibt der Maler die heimatliche Umgebung mit niedrigem Horizont und weitem Himmel wieder. Der Raum wird als Kontinuum begriffen und durch den in die Tiefe führenden Weg erschlossen, wobei die Bäume im Vordergrund als Repoussoir dienen. Während in der älteren, flämisch geprägten Landschaftsmalerei Vorder-, Mittel- und Hintergrund stets durch eine Abfolge von Braun-, Grün- und Blautönen voneinander geschieden sind (*Kat. 580, Abb. 242*), erzeugt van de Velde einen einheitlicheren Farbklang und eine natürliche Lichtstimmung. Als wegweisend erwies sich zudem die flotte, zeitsparende Maltechnik in dünnem Farbauftrag<sup>9</sup>. Der farbige Malgrund schimmert durch die zarten oberen Farbschichten hindurch und trägt so als verbindender Grundton zur Bildwirkung bei. Künstler wie van de Velde Schüler Jan van Goyen entwickelten diese Technik in ihren äußerst schnell gemalten, tonalen Landschaften weiter. In der Flüchtigkeit der Ausführung mit drastischer Reduktion der Farbigkeit bestand eine stilistische Innovation, die handfeste ökonomische Vorteile bot: Die Rationalisierung und Beschleunigung des Arbeitsprozesses senkte zum einen die Preise der Werke und steigerte zum anderen die Produktivität der Maler, die dadurch konkurrenzfähiger wurden.



247 *Landschaft mit Waldweiher*, Johann König, Augsburg, um 1620

Zu den vielen weiteren Typen des Landschaftsbildes zählen die koloristisch reichen, den Betrachter durch ihr Pathos einnehmenden Werke Jacob van Ruisdaels, dem um die Jahrhundertmitte führenden Landschaftsspezialisten Haarlems<sup>10</sup>. Mit dem Fokus auf eine Baumgruppe, der Öffnung des Blicks in die Ferne, dem Spiel von Licht und Schatten und dem durch Wolkenformationen belebten Himmel schließt die um 1650 in seinem Umkreis entstandene Landschaft mit Windmühlen unmittelbar an Ruisdael an (*Kat.* 563, *Abb.* 542). Eine andere Richtung vertraten die so genannten Italianisanten, die wie Jan Both – meist inspiriert durch längere Italienaufenthalte – lichtdurchflutete südliche Landschaften schufen und damit Gedanken an ein ideales Arkadien wachriefen (*Kat.* 588, *Abb.* 547)<sup>11</sup>.

Die holländischen und flämischen Maler waren europaweit berühmt für ihre Landschaften und wirkten auf viele Künstler vorbildlich (*Kat.* 546, *Abb.* 535). Johann Königs phantasievolle, von exotischen Vögeln und anderen Tieren bevölkerte Landschaft mit Waldweiher zeichnet sich zwar durch ihren eigenständigen Charakter aus (*Kat.* 527, *Abb.* 247). Doch ist auch dieses Bild letztlich der niederländischen Tradition verpflichtet, da sich die Waldlandschaft um 1600 im Kreis flämischer Meister wie

Gillis van Coninxloo und Jan Brueghel d. Ä. zu einem eigenen Genre entwickelt hatte<sup>12</sup>. Besonders eng knüpft König allerdings an die feinteiligen Landschaften des aus Frankfurt am Main stammenden Adam Elsheimer an, den er wohl 1610 in Rom kennengelernt hatte<sup>13</sup>. Bemerkenswert ist, dass der Augsburger Maler im Unterschied zu Elsheimer auf jegliche figürliche Staffage und damit auch auf einen biblischen oder mythologischen Gehalt des Bildes verzichtete.

Holländische Landschaftsgemälde waren nicht nur aufgrund ihrer malerischen Virtuosität und als pittoreske Sujets beliebt. Vielmehr konnten Darstellungen der heimischen Umwelt als Projektionsfläche patriotischer Gefühle und Ausdruck nationaler Identität dienen<sup>14</sup>. Die Werke spiegelten den Stolz auf das eigene Land, das die Niederländer in harten Kämpfen von spanischer Fremdherrschaft befreit und durch entbehrungsreiche Trockenlegung der Binnengewässer dem Meer abgetrotzt hatten. Außerdem galten ländliche Gegenden der Stadtbevölkerung als idyllischer Erholungsraum<sup>15</sup>. Die Bilder vergegenwärtigten den bürgerlichen Käufern Plätze in der Natur als verlockende Ausflugsziele, die als Ausgleich zum anstrengenden Leben in den Städten aufgesucht wurden. Schließlich verknüpfte man Landschaften auch mit religiösen oder moralisierenden Bedeutungen. So spielte etwa die Vorstellung, dass der Betrachter im gemalten Abbild der Natur die Schönheit der Schöpfung Gottes gewahr werde, eine Rolle bei der Rezeption der Werke.



248 Stilleben mit Obst und Backwerk, Georg Flegel, Frankfurt am Main, um 1615

### Stilleben und die Vergänglichkeit alles Irdischen

Stilleben erfreuten sich beim bürgerlichen Publikum ähnlicher Beliebtheit wie Landschaften. Viele der Gemälde stellen kostbare Objekte zur Schau, die auf den Wohlstand der Eigentümer verweisen<sup>16</sup>. In einem frühen Stilleben der deutschen Malerei von ca. 1615 breitet Georg Flegel teure Leckereien wie Zuckerwerk, Gebäck, frische und kandierte Früchte vor den Augen des Betrachters aus (*Kat.* 526, *Abb.* 248). Unterstrichen wird die Exklusivität des Dargestellten noch durch den als sehr selten geltenden Papagei.

Die verschiedenen Formen des Stillebens entwickelten sich zuerst in den Niederlanden und reichen vom Mahlzeiten- und Prunkstilleben über Blumenstücke bis hin zu Bücher-, Jagd- oder Fischstilleben, wobei die dargestellten Gegenstände häufig eine symbolische Bedeutung besaßen. Zu den innovativsten Spezialisten des Genres gehörte Pieter Claesz., dessen Vanitas-Stilleben mit Selbstbildnis seine Fähigkeit zur genauen Naturnachahmung eindrucksvoll unter Beweis stellt (*Kat.* 558, *Abb.* 249). Indem Claesz. sich selbst – gespiegelt in der Glaskugel – beim Malen des Stillebens zeigt, demonstriert er höchstes künstlerisches Können und suggeriert zugleich, dass es sich bei der Darstellung um eine absolut getreue Wiedergabe der Realität handelt<sup>17</sup>. Die Spiegelung verweist in ihrer Flüchtigkeit ebenso wie die übrigen Bild-



249 Vanitas-Stilleben mit Selbstbildnis, Pieter Claesz., Haarlem, um 1628

gegenstände auf das Vergehen der Zeit und die Endlichkeit des Lebens. Doch erlaubt das Gemälde auch die Lesart, dass der Maler die Vergänglichkeit durch sein Werk überwindet und seinen Ruhm über den Tod hinaus sichert.

Der in vielen Stillleben nur angedeutete Vanitas-Gedanke wurde in Allegorien wie der Darstellung eines nackten Knaben oder Putto, der mit einem Röhrchen Seifenblasen bildet, zum zentralen Bildinhalt. Das Motiv des Knäbleins nimmt Bezug auf das antike Sprichwort »Homo Bulla« (Der Mensch ist wie eine Blase), das der Humanist Erasmus von Rotterdam in seiner 1508 in Venedig erschienenen Sprichwörter-sammlung »Adagiorum Chiliades Tres« aufgegriffen hatte. In der Malerei wurde der Sinnspruch zuerst um 1525/30 von dem Kölner Meister Bartholomäus Bruyn d. Ä. als Knabe mit Seifenblase umgesetzt (Kat. 525, Abb. 250). Die Allegorie war neben dem verwandten Motiv eines Putto mit Totenschädel (Kat. 542, Abb. 534) auch im 17. und 18. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Medien verbreitet (Kat. 535, Abb. 532).

250 Homo bulla, Bartholomäus Bruyn d. Ä., Köln, um 1525/30

Die genannten Werke erinnerten den Betrachter an die eigene Sterblichkeit, vergegenwärtigten die Nutzlosigkeit eitlen Strebens nach Reichtum, Macht, Ruhm, Wissen und Vergnügen und stellten damit christliche und humanistische Werte in den Vordergrund. Im Unterschied zu dieser allgemein mahnenden Funktion konnte das Vanitas-Thema auch mit der Erinnerung an eine bestimmte Person verknüpft sein. Dem Gedenken Verstorbener dienten etwa so genannte Tischsargel wie der Miniatursarg von 1681, der eine als Leichnam gezeigte weibliche Figur in Grabkleidung birgt (Kat. 537, Abb. 251). Der auf dem Sargdeckel dargestellte





251 Miniatursarg mit Frauenfigur in Grabkleidung, süddeutsch (?), 1681

gekreuzigte Christus verbindet das Andenken an die Tote mit der Hoffnung auf Erlösung. Dieser Hoffnung verleihen auch viele Bildnismedaillen auf den Tod einer Person Ausdruck (Kat. 540, Abb. 533). Eine Medaille auf den schwedischen König Gustav Adolf (Kat. 543, Abb. 252) gibt den toten Herrscher aufgebahrt wieder, während seine Seele in Gestalt eines Kindes gen Himmel schwebt. Die Rückseite präsentiert den König halb skelettiert auf einem Triumphwagen sitzend und illustriert damit die lateinische Inschrift »et vita et morte triumpho« (Im Leben und im Tod triumphiere ich).

### Genrebilder: Bauern und Bürger

Wie Landschaften und Stillleben wurden auch Genrebilder erst in der Frühen Neuzeit zu einer selbständigen Gattung der Malerei<sup>18</sup>. Die Akteure sind anonyme, mit alltäglichen Verrichtungen beschäftigte Figuren. Ein wichtiges Qualitätskriterium der Genremalerei bestand in der glaubwürdigen und lebensechten Vergegenwärtigung des Dargestellten. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es sich bei den Bildern um authentische Dokumentationen von Alltag und Realität handelt. Vielmehr folgten die Künstler einem relativ fest umrissenen Themen- und Motivrepertoire sowie bestimmten Darstellungsnormen und -konventionen, die in der ikonographischen Tradition wurzelten.

Grundsätzlich kann zwischen »niederm« bäuerlichen und »hohem« bürgerlichen Genre unterschieden werden. Thema des niederen Genres ist zumeist das triebhafte, zügellose und törichte Verhalten zechender, rauchender, sich prügelnder oder Karten spielender Bauern und einfacher Soldaten. Der zeitgenössischen Charakterlehre zufolge spiegeln sich Dummheit und Aggressivität der Figuren in ihrem hässlichen und verwahrlosten Äußeren. Die Werke des 17. Jahrhunderts schließen an die von Pieter Bruegel d. Ä. im 16. Jahrhundert begründete und von seinen Söhnen fortgesetzte Tradition der Bauernsatire an (Kat. 545, Abb. 184). Wie Benjamin Gerritsz. Cuypp in seinem Gemälde der Soldaten beim Würfelspiel bevorzugten die Maler eine



252 Gustav Adolf von Schweden, auf seinen Tod, Vorder- und Rückseite, Sebastian Dadler, Dresden, dat. 1632, 1634



253 Soldaten beim Würfelspiel, Benjamin Gerritsz. Cuyp, Dordrecht, um 1635/40

auf Brauntöne reduzierte Farbpalette und bedienten sich häufig einer skizzenhaft freien oder rauen Malweise, die als angemessen für das niedere Sujet betrachtet wurde (*Kat. 561, Abb. 253*)<sup>19</sup>. Neben der Belustigung des Betrachters zielten die Bilder auf eine belehrende beziehungsweise warnende Wirkung, indem sie Beispiele für verwerfliches und lasterhaftes Verhalten gaben.

Die Protagonisten des »hohen« Genres, das sich in der zweiten Jahrhunderthälfte besonders entfaltete, entstammen der wohlhabenden städtischen Bürgerschaft. Verbreitete Sujets waren fröhliche, oft musizierende Gesellschaften im Interieur, galante Konversationen, Briefe lesende oder schreibende junge Frauen, mit häuslichen Tätigkeiten beschäftigte Bedienstete sowie Familienszenen oder Arztbesuche. Auch diese Werke boten die Möglichkeit einer moralisierenden Deutung mit didaktischer Stoßrichtung. Sie spiegelten und bestätigten geltende bürgerliche und christliche Wertvorstellungen und trugen so zur Identifikation mit der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung bei. Pieter de Hoochs Gesellschaftsstück etwa thematisiert den unschicklichen Flirt einer jungen Frau mit einem Offizier (*Kat. 564, Abb. 254*). Als tugendhaftes Gegenbild zum Geschehen im Vordergrund positioniert der Maler eine fleißig mit Handarbeiten beschäftigte Magd im hinteren Zimmer. Neben Johannes Vermeer zählt de Hooch zu den bedeutendsten Vertretern der so genannten Delfter Schule, deren Spezialität in der Darstellung lichtdurchfluteter, perspektivisch durchkomponierter Interieurs bestand. Im Unterschied zu Gemälden des bäuerlichen Genres zeichnet sich de Hoochs Gesellschaftsstück durch ein deutlich reicheres Kolorit und eine sorgfältigere Ausführung aus. Die Darstellung der geprägten Goldledertapete vermittelt einen realitätsnahen Eindruck der exklusiven Wohnkultur niederländischer Bürger<sup>20</sup>.

## Historien – »der höchste und vornehmste Rang der Malerei«

Aus Sicht der zeitgenössischen Kunsttheoretiker und Kunstkenner nahm die Historienmalerei den höchsten Rang unter den Bildgattungen ein, da sie beispielhafte Handlungen herausragender Persönlichkeiten und Helden vor Augen führte<sup>21</sup>. Ihr Gegenstand waren bedeutende Ereignisse aus der Vergangenheit, der biblischen Geschichte oder Mythologie. Auch beim breiten Publikum erfreuten sich Historien großer Wertschätzung, wie ihre Präsenz in bürgerlichen Haushalten und Sammlungen sowie im Besitz von Kunsthändlern belegt<sup>22</sup>.

Historienmaler galten als universal begabt, da sie in der Lage sein mussten, neben der menschlichen Figur auch alle anderen Gegenstände und Phänome der sichtbaren Welt wiederzugeben. Außerdem war man der Auffassung, dass ihre Tätigkeit ein hohes Maß an Erfindungsgabe und das Vermögen erforderte, sich in die handelnden Figuren hineinzusetzen. Als einer der wichtigsten deutschen Historienmaler des 17. Jahrhunderts ist Johann Heinrich Schönfeld zu nennen, von dem sich drei Werke im Germanischen Nationalmuseum befinden (*Kat.* 550, 591, *Abb.* 536, 537, 548). Zu höchster Meisterschaft als Maler von Historien brachte es Rembrandt. Die Darstellung des Apostels Paulus gibt nicht nur ein exzellentes Beispiel für Rembrandts virtuosen Umgang mit der Farbmaterie und die dramaturgische Zuspitzung



254 Gesellschaftsstück,  
Pieter de Hooch,  
Amsterdam, um 1663/65

der Beleuchtung, sondern veranschaulicht auch das Gespür des Meisters für die psychologische Durchdringung der menschlichen Figur (*Kat. 560, Abb. 255*). Er zeigt den um das Wohl seiner Gemeinden besorgten Paulus in tiefes Nachdenken versunken. Die überzeugende Wiedergabe von Gemütsregungen gehörte zu den zentralen Aufgaben der Historienmalerei, da darin die Möglichkeit gesehen wurde, den Betrachter zum Miterleben und zur Rührung und so zur Nachahmung der Vorbilder zu animieren. In der erzieherischen Zielsetzung besteht eine Gemeinsamkeit mit der Genremalerei, allerdings auf einer von den Zeitgenossen als höher bewerteten Stufe.

Die Kunst Rembrandts fand zahlreiche Nachfolger, die sich darum bemühten, seinen unverwechselbaren Stil zu imitieren. Der aus Königsberg stammende Michael Lukas Leopold Willmann etwa ging Ende der 1640er Jahre nach Amsterdam und ließ sich von Rembrandt inspirieren, wie Malweise, reduzierte Farbigkeit und starke Helldunkelkontraste des Gemäldes von Susanna und den beiden Alten eindrücklich bezeugen (*Kat. 551, Abb. 538*). Das Bild ist nicht nur ein Beispiel für die Wirkmächtigkeit rembrandtscher Vorbilder, sondern auch für die zunehmende Internationalisierung der Kunst im 17. Jahrhundert.

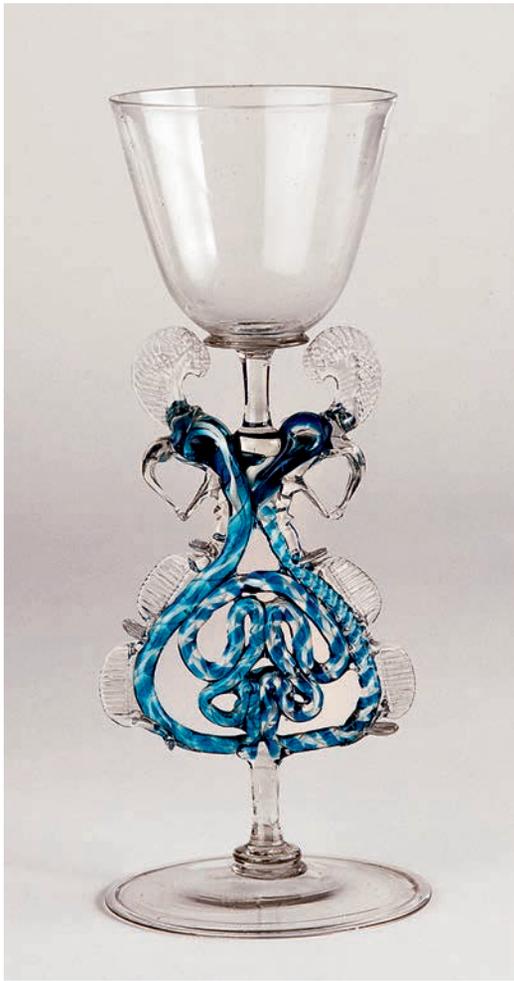
### Dekoration und Ausstattung bürgerlicher Häuser

Die steigende Beliebtheit der neuen Gattungen Landschaft, Stilleben und Genre ist nicht zuletzt deshalb beachtlich, weil ihnen in der zeitgenössischen Kunsttheorie ein weitaus geringerer Wert beigemessen wurde als Historienbildern. Den Malern der »niederen Themen« wurde vorgeworfen, dass ihre Arbeit auf sklavischer Naturnachahmung basiere und keine Erfindungsgabe erfordere. An der zunehmenden Verbreitung der Werke als Dekorationsstücke bürgerlicher Häuser änderte diese Einschätzung jedoch nichts<sup>23</sup>. Die reiche Ausstattung der öffentlichen Räume eines Hauses mit Gemälden und anderen kostbaren Gegenständen entsprach dem Repräsentationsbedürfnis der Bewohner.

Die auf vielen Stilleben dargestellten wertvollen Gefäße, Goldpokale, Porzellanteller, Silbermesser und Gläser dienten nicht nur als Requisiten der Malerei, sondern fanden auch im realen Leben als prestigeträchtige Einrichtungsstücke Aufstellung im Haus, wobei teure Produkte aus dem Ausland besonders hoch im Kurs standen<sup>24</sup>. Die weltweiten Handelsbeziehungen der Niederländer ermöglichten den Import von Luxusgütern wie Glas aus Venedig (*Kat. 567*) und Porzellan aus China, Japan und dem Orient (*vgl. Kat. 571, Abb. 544*). Beides wurde früh im eigenen Land imitiert: In das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts fällt die Gründung der ersten nordniederländischen Glashütten, in denen man Gläser »à la façon de Venise« fertigte



255 *Der Apostel Paulus im Nachdenken, Rembrandt Harmensz. van Rijn, Leiden, um 1629/30*



256 Flügelglas, wohl Niederlande à la façon de Venise, Ende 16. / Anfang 17. Jh.

257 Teller mit Blumen- und Pflanzendekor, Delft, um 1750

(Kat. 568, Abb. 256). Etwas später, im frühen 17. Jahrhundert, entwickelte man in Delft ein Verfahren zur Herstellung von Fayence, die dem asiatischen Porzellan zum Verwechseln ähnlich sieht (Kat. 572, Abb. 257). Neben solch prunkvollem Tischgerät gehörten auch feine, oft Wappen verzierte Tafeldamaste (Kat. 576, Abb. 545), Kissen, Decken und Teppiche zum geläufigen Instrumentarium privater Repräsentation.

Das figürliche Repertoire der Genre- und Historienmalerei wurde vielfach zur Verzierung und Aufwertung von Gefäßen und Behältnissen genutzt. So beklebte man beispielsweise Spanschachteln mit handkolorierten Holzschnitten, die mythologische oder biblische Geschichten, Genre- und Jagdszenen zeigen (Kat. 554, Abb. 539). Auch Futterale zur Aufbewahrung kostbarer Gläser oder Pokale fungierten als Bildträger. Wie die Büchse mit Ansicht des Herrnsitzes Henfenfeld wurden sie häufig mit einem individuell auf die Auftraggeber oder Stifter abgestimmten Bildprogramm versehen (Kat. 555, Abb. 258). Auf dem Futteral ist ein szenenreiches Fest im Garten von Schloss Henfenfeld, des Landsitzes der Nürnberger Patrizierfamilie Pfinzing, dargestellt. Die Rückseite ist mit zum Teil pikanten Szenen aus dem häuslich-privaten Leben geschmückt. Das Futteral barg einst einen als so genannten »Willkomm« gestifteten gläsernen Pokal, den die Gäste der Pfinzings beim Eintreffen im Schloss leeren durften, um sich anschließend in ein Stammbuch einzutragen<sup>25</sup>.

Verschiedenste Möglichkeiten zur Anbringung figürlichen Schmucks boten Geschirr und Tafelgerät. Als besondere Form der

Dekoration reicher Festtafeln verwendete man mit Wein oder parfümiertem Wasser gefüllte Tischbrunnen, die meist mit Luftdruck betrieben wurden (Kat. 556, Abb. 259)<sup>26</sup>. Die Bemalung der als Wasserreservoir dienenden Kugel des ausgestellten Exemplars mit musizierenden Figuren verweist auf die festlichen Anlässe, bei denen das Stück in Gebrauch war. In moralisierender Weise ist die den Brunnen bekrönende Gestalt der Judith zu verstehen, die dem betrunkenen Feldherrn Holofernes den Kopf abschlug: Sie warnt vor den Folgen der Trunksucht.

Indem Themen und Motive der Malerei und Druckgraphik zur Dekoration von Ausstattungsstücken des häuslichen Lebens aufgegriffen wurden, erfüllten sie eine wichtige Funktion innerhalb ritualisierter gesellschaftlicher Ereignisse, etwa beim Empfang von Gästen oder bei Festen. Neben Gemälden machten somit auch andere Gegenstände mit bildlichen Darstellungen einen wichtigen Teil der bürgerlichen Repräsentationskultur aus.



**ANMERKUNGEN:** – **1** Honig 1998, bes. S. 1–18. – Zu den Handelszentren im deutschsprachigen Raum zählten im 16. Jahrhundert unter anderem Köln, Frankfurt a. M., Augsburg und Nürnberg; vgl. etwa Schindling 2002. – **2** Woude 1991, S. 286–297 und S. 315, Tab. 9. – Allgemein zum niederländischen Kunstmarkt vgl. North 1992. – **3** Der Originalwortlaut bei Mundy 1967, Bd. 4, S. 70. – Vgl. Sluijter: Interiors 2001, S. 103. – **4** Vgl. Montias 1982, S. 220 und 226, Tab. 8.2. – Fock 1990. – Sluijter: Interiors 2001. – **5** Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Montias 1987. – Montias 1990. – Woude 1991, bes. S. 297–301. – Bok 1994. – Sluijter 1999. – Bok 2001. – **6** Vgl. Briels 1987. – **7** Montias 1988. – Goosens 2001, S. 229–275. – **8** Zur niederländischen und flämischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts vgl. u. a. Haak 1984, bes. S. 134–146. – Ausst. Kat. London 1986. – Ausst. Kat. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987. – Raupp 2001. – Ausst. Kat. Essen/Wien 2003. – **9** Vgl. hierzu sowie zum Folgenden Montias 1987. – Montias 1990. – Sluijter: Interiors 2001, S. 123–133. – **10** Zum Werk Jacob van Ruisdaels vgl. jüngst Slive 2001. – Ausst. Kat. Los Angeles/Philadelphia/London 2005. – **11** Vgl. Blankert 1978. – Ausst. Kat. Utrecht/Frankfurt/Luxemburg 1993. – Ausst. Kat. Wien 2007. – **12** Zur Waldlandschaft vgl. Hanschke 1988. – Bartilla 2000. – Klaus Ertz in: Ausst. Kat. Essen/Wien 2003, S. 149–153. – **13** Zum Werk Adam Elsheimers vgl. jüngst Andrews 2006. – Ausst. Kat. Frankfurt/Edinburgh/London 2006. – **14** Schama 1987. – Jensen Adams 1994. – Michalsky 2004. – Volmert 2009. – **15** Gibson 2000, bes. S. 85–116. – **16** Zur Stilllebenmalerei u. a. Bergström 1956. – König/Schön 1996. – Ebert-Schifferer 1998. – Ausst. Kat. Amsterdam/Cleveland 1999. – Ausst. Kat. Wien/Essen 2002. – Raupp 2004. – **17** Vgl. Brusati 1997, S. 151. – **18** Zur Genremalerei vgl. u. a. Ausst. Kat. Amsterdam 1976. – Miedema 1977. – Raupp 1983. – Ausst. Kat. Philadelphia/Berlin/London 1984. – Bock/Gaetgens 1987. – Falkenburg 1991. – Raupp 1996. – Franits 1997. – Franits 2004. – **19** Hans-Joachim Raupp in: Bock/Gaetgens 1987, S. 225–251, hier S. 242–243. – **20** Zur Geschichte der Goldledertapete vgl. Sabine Thümmeler in: Ausst. Kat. Kassel 2006, S. 14–35. – **21** Zur Historienmalerei vgl. u. a. Ausst. Kat. Washington/Detroit/Amsterdam 1980. – Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij in: Haak 1984, S. 63–70. – Haak 1984, S. 77–85. – Mai 1987/1988. – Gaetgens/Fleckner 1996. – Das Zitat in der Kapitelüberschrift bei Hoogstraten 1978, S. 79. – **22** Vgl. z. B. Bredius 1915–1922, Bd. 1, S. 228–230. – Montias 1991, S. 350–353, Tab. 2 und 3. – **23** Vgl. Montias 1982, S. 238–246. – Fock 1990, S. 18–23. – Montias 1996, S. 80–85. – Loughman/Montias 2000. – **24** Vgl. Westermann 2001, S. 31–42. – Zum Folgenden vgl. Schmidt 1922, S. 62–132. – Lunsingh Scheurleer 1984, bes. S. 27–33. – Dreier 1989. – Theuerkauff-Liederwald 1994, bes. S. 24–26. – Jan Daniël van Dam in: Ausst. Kat. Sèvres 2003, S. 109–113. – **25** Dies geht aus einer Beschreibung des Ludwig von Loeffelholz (1776–1845) in einer Handschrift mit folgendem Titel hervor: »Abbildung und Beschreibung eines merkwürdigen Stammbaumes der Pfinzing von Henfenfeld einer nun erloschenen Patricier-Familie zu Nürnberg«, Germanisches Nationalmuseum, Leihgabe der Familie Frh. v. Loeffelholz, Schloss Schoffenstein bei Lichtenfels, 2° Hs 159605. Für den freundlichen Hinweis danke ich Berthold Freiherrn Haller von Hallenstein. – **26** Allgemein zu Tischbrunnen vgl. Wiewelhoeve 2002.



**258** Büchse mit Ansicht des Herrensitzes Henfenfeld, Nürnberg, 1601

**259** Tischbrunnen, wohl Nürnberg, 2. Hälfte 17. Jh.

