

2 Bildwissen – Aneignung von Wissen über niederländische Künstler

Anhand von zwei konkreten Episoden aus den Lebenserinnerungen Tischbeins soll exemplarisch gezeigt werden, wie sich Tischbein sein persönliches Bildwissen aneignet, es weiterentwickelt und kommuniziert. In den Niederlanden und insbesondere in Amsterdam besucht der junge Künstler zahlreiche Sammler, an deren Urteil er sich zunächst orientiert und die ihm zu seinem immer umfassenderen Bildwissen über die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts verhelfen. Sehr anschaulich zeigt dies Tischbeins Vertrautheit mit der Sammlung eines von ihm so genannten ‚portugiesischen Juden‘, die sich aus Werken des Seemalers van de Velde zusammensetzt. Offen bleibt allerdings, ob es sich um Willem van de Velde d. Ä. oder Willem van de Velde d. J. handelt. Tischbein beschreibt in seinen Lebenserinnerungen verschiedene Bilder dieser Sammlung. Die nicht nur ausführliche, sondern auch frühe Erwähnung dieses Erlebnisses verdeutlicht die nachhaltige Prägung, die Tischbein durch derartige Begegnungen mit Kunstwerken und Sammlern erfährt. Wie intensiv seine Beschäftigung mit Malweisen und Manieren der niederländischen Künstler ist und wie dadurch sein Blick sowie sein Urteilsvermögen geschärft werden, zeigt als zweites Beispiel seine Beschreibung von Werken des Pferdemaalers Philips Wouwerman.

2.1 Eine Sammlung mit Seestücken von Willem van de Velde

Ausgehend von einer Amsterdamer Sammlung, deren Sammelschwerpunkt auf Seestücken von Willem van de Velde liegt, demonstriert Tischbein eindrücklich die Aneignung und Weitergabe von (Bild-)Wissen über niederländische Künstler. Er lernt die Spezifika der Marinemalerei am Beispiel van de Velde kennen und gewährt einen facettenreichen Einblick in eine Spezialsammlung und deren Geschichte von der Mitte des 17. bis ins späte 18. Jahrhundert.

Ausgangspunkt Tischbein-Archivalien

In seinen Lebenserinnerungen und speziell bei diesem ersten Beispiel gewährt Tischbein einen interessanten Einblick in die Geschichte und Beschaffenheit einer Sammlung, die Eigenheiten eines Sammlers sowie den Umgang mit Gemälden. Um einen ersten Eindruck der Tischbein'schen Erzählweise zu geben, wird einleitend die entsprechende Textstelle in Gänze wiedergegeben, woran sich Analyse und Kontextualisierung derselben anschließen. Die Begegnung mit dem Sammler und dessen Sammlung beschreibt Tischbein wie folgt:

„Bey einem Portugisischem juden, ein alder blindgewordener Mann, sahe ich eine Samlung See stücke alle vor der hand des W. Velde. sie machen ein ganzes Zimer voll aus. Als ich zu ihm geführt worde, und in das wohn zimer tratt, stand der alde blinde Mann auf, kam mir entgegen und gab mir die hand. Kaum bemerkte ich das er blind war, und er sagte zu mir, da sie ein liebhaber von Gemahlten sind, so solln sie bey uns wass seltenes sehen, etwas wares was sie nergens finden. Unsser Haus ist ein aldes Handels Haus das viele schiffe bauen lies, und viele in allen weldtheilen herum schickte, unsere Geschafte gingen glücklich, und es war eine Emsigkeit, das wen vorne das schiff noch aus geladen worde, so worde es hinten schon wieder mit neuen Guter befrachtet. das brachte liebe bei uns für schif bau hervor, mein Gros vatter und seine Brüder machten selbst Modelle zu schiff mit ihrer Hand, wo auch das geringste nicht an fehlt. auch ich habe solche kleine Schifgens gezimert, wo kein nagel anfehlt. Und er zeichte mir solche Modelle die er gezimert hatte. Diesse liebe für Schiffe machte unser familige die bekandschaft von mit dem vortrefligen Seemahler W. vander Velde, und er war ein Freund unser Hausses, und hatte freue Kasse, so viel Geld zu nehmen als er wolte, mit dem beding, meine vorfahren hatten die vorhand jedes Bild das er fertig hatte von ihm zu kaufen, auf diesse art bekamen wir die besten stücke von diessem so geschikten Meister, der einzig ist und nicht seines gleichen hatt, in stille Seen

zu mahlen. Und als er starb kauften wir alle seine Handzeichnungen, so das wir den schaz was er in Zeichnungen nachlies, allein besitzen. Dan führte er mich bey der Hand die trepe hin auf, da standen grose Küsten. die sagte er bewahren die hand Zeichnungen des v. Velde, es sind viele, und aus der Ursache werdet ihr auch seldom Zeichnungen von ihm in Samlungen sehen, weil wir fast alle haben. Dan traten wir in das Zimer, wo die Gemahlte hingen, es war ganz voll lauder Seestücke von W. v. Velde. nun führte mich der alde Blinde von einem stück zum andern, und wiess mir mit dem finger drükend auf die schönsten stellen der Bilder, so genau den ort treffent als sehe er. Hir sehen sie ein Bild wie der König N. von England geflüchtet und in N. bey stillem wetter ankomt. Sehet den schonen abent, wie windstille, wie die seegeln und tae schlaff herunder hängen, und diesses Schiff welches entfernd liegt, und giebt freuden schüsse, sehet den rauch, wie er dich aus der kanone komt, und die andere kanone welche schon abgefeuert ist, davon ist der Rauch schon weg gewehet, und fliegt oben vor dem andern schiff vorbey und bedekt es so das man es wie durch einen dinen flohr siehet. Und hir auf diessem weit gröseren Bild sehet ihr als der König N. wieder nach England fehrt. der ord ist Schewelingen wo er abfährt. die viele menschen volk die auf den Hügeln stehen sind die Neugirigen welche ihn wollen absegeln sehen. W. v. V. ging selbst in dem gefolge mit nach England. und diesses dritte Bild ist, als der König auf der Temse ankomt, und so viele Engelische schiffe komen ihm in gegen. und flachen alle, es ist ein gewimmel von schiffen und farzeige, die alle ihre freude bezeigen durch die aufgestecktn flachen. Dan war noch ein Bild das stelte ein haffen vor, wo die Schiffe still gedrängt neben ein ander liegen, eins machte ein schatten auf das andere, und zwischen die dunklen Schiffe schin die Sonne hinein und beleichtete einige, und reflektirte andere, und der Sonne Klantz im Wasser gab auch einen schein auf der schatten seite an einigen. das machte eine Klarheit in dem dunkeln, das er was erfreuliges zu sehen für das Auge war. dan war auch eins wo ein flacher strand von Sant und Kies war, wo die heran rollenten wogen flach und dinn herauf liefen, und man sahe durch das wasser den sandigen bohten, u. d. g. mer. Dem blinden Greis waren bei der Eraubung seines gesichtes die Bilder und was darauf war so gegen wertig, als sehe er noch, weil er sie von Kindheit auf gesehen hatte, und mit viele liebe imer betrachtet ohne das sie von der stelle gerückt waren worden. Es machte dem guten alden grosses Vergnügen, das ich die Bilder mit so vieler Freude besahe.“¹⁴²

Die zitierte Episode ist aus verschiedenen Gründen von besonderer Relevanz für Tischbeins Aufenthalt in den Niederlanden. Zunächst gehört sie zu den ausführlichsten und detailliertesten Beschreibungen innerhalb der Autobiographie. In der Fassung von Mittelstädt (1956) ist sie zudem die längste

zusammenhängende Passage des Niederlande-Kapitels. Inhaltlich umfasst sie nicht nur die Erzählung über einen Sammler und dessen Sammlung, sondern auch die Beschreibung von fünf Gemälden. Darüber hinaus nimmt die Textpassage in den Veröffentlichungen von 1861, 1922 und 1956 eine prominente Stellung ein, indem sie als erstes konkretes Beispiel nach Tischbeins Ankunft in Amsterdam fungiert.¹⁴³ Sie folgt direkt auf eine kurze einleitende Zusammenfassung der Reiseunternehmung und die Bemerkung: „Auch hatte ich während der Zeit viele Bekanntschaften gemacht und malte Porträts und Familienbilder im kleinen sowie andere Bilder von eigener Erfindung und verschiedene zu meiner Übung. Bei diesem längeren Aufenthalte versäumte ich keine Gelegenheit, wo Gemälde zu sehen waren.“¹⁴⁴ Diese Position der Textstelle stimmt allerdings nicht mit dem ersten Manuskript aus Tischbeins Feder von 1811 überein. Dort bildet sie den Höhepunkt einer knappen Schilderung von gesehenen Werken, wie bspw. im Rathaus, in der Anatomie und bei dem Vorsteher eines Männer- und Waisenhauses, und folgt auf die Erkenntnis: „Die Hollander haben Maler gehabt, die einige sachen gemahlt haben, worin ihnen keine andere Nation gleich gekommen ist. Backheuse in stürmische Meer, W. Vander felde in stillen See, Schalcken in nacht bey licht, Schneiers in wilde thiere, Hondekeder federfieh besonders Enden, Wenicks todes wild.“¹⁴⁵ Derart kontextualisiert wird die Sammlung nicht nur zu einem nahezu beliebigen Beispiel für die Gelegenheiten, bei denen Tischbein Gemälde zu sehen bekommt. Stattdessen wird einer der zuvor genannten Künstler – Willem van de Velde – aufgegriffen, und zugleich wird ein typisches Abbild der Fachmalerei der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ gegeben – hier der Marinemalerei.

In allen gesichteten Manuskriptüberarbeitungen von Carl Christian Ludwig Starklof über Jacob Ludwig Römer bis hin zu Carl Georg Wilhelm Schiller blieb diese Episode erhalten, während andere Passagen des Niederlande-Kapitels den für nötig befundenen Kürzungen teils zum Opfer fielen. Darüber hinaus fällt auf, dass innerhalb dieser längeren Textpassage ausnahmsweise kaum inhaltliche Veränderungen vorgenommen wurden.¹⁴⁶ Eingedenk der sonst teils extremen Eingriffe in den Tischbein’schen Originaltext bzw. Textentwurf ist dies erstaunlich und spiegelt den von allen Bearbeitern respektierten und bereits früh erkannten Wert sowie die Besonderheit dieser kleinen Erzählung wider.

2.1.1 Die Sammlung eines ‚portugiesischen Juden‘

Tischbein beschreibt in seinen Lebenserinnerungen ausführlich die Sammlung eines ‚portugiesischen Juden‘ aus einer erfolgreichen Handelsfamilie. Da

er den Namen des Sammlers nicht überliefert, erfolgt eine Annäherung über den Kontext Amsterdams. Amsterdam ist im 17. Jahrhundert nicht nur die niederländische Handelsmetropole, sondern auch das Zentrum der Marinemalerei. Dank dieser fruchtbaren Verbindung gelingt es der Sammlerfamilie, eine Sammlung mit Seestücken aufzubauen, die über mehrere Generationen hinweg erhalten bleibt. Tischbein gehört zu den glücklichen Besuchern, die Zugang zu dieser Sammlung erhalten.

Der Sammler im Kontext Amsterdams

So genau Tischbeins Beschreibung seiner Erinnerungen stellenweise ist, so bruchstückhaft kann sie an anderer Stelle sein. Anstatt dem Leser seiner Autobiographie den Namen des von ihm bewunderten Sammlers zu nennen, bezeichnet er diesen nur vage als einen „Portogischem juden“ und spricht von ihm als „ein alder blindgewordener Mann“. ¹⁴⁷ Allein die darauf folgende Differenzierung, die er dem Sammler in den Mund legt, erlaubt eine weitere Einordnung der Person: „Unsser Haus ist ein aldes Handels Haus das viele schiffe bauen lies, und viele in allen weldtheilen herum schickte [...]“. ¹⁴⁸ Diese wenigen Hinweisen bilden die Grundlage der folgenden Spurensuche.

Dass Tischbeins Gastgeber ein Mitglied eines alten Handelshauses ist, verwundert nicht. Seit der Unabhängigkeit von Spanien im Westfälischen Frieden von 1648 waren die sogenannten ‚Generalstaaten‘ – die Republik der Sieben Vereinigten Provinzen – schnell zu einer prosperierenden See- und Handelsmacht in Europa herangewachsen. Dank überlegener Schiffstechnik und geschicktem, oft auch rücksichtslosem Geschäftsgebaren übernahmen sie die Führungsrolle auf den maritimen Handelsrouten der Welt. Und Amsterdam war das Tor zu dieser Welt. Daniel Defoe beschreibt dies folgendermaßen: „Die Niederländer sind die Fuhrleute der Welt, die Vermittler im Handel, die Faktoren und Makler Europas; sie kaufen, um wieder zu verkaufen, sie führen ein, um auszuführen, und der größte Teil ihres riesigen Handels besteht darin, von allen Teilen der Welt versorgt zu werden, um die ganze Welt wieder zu versorgen.“ ¹⁴⁹ In dieser vorteilhaften Situation wurde Amsterdam zum Warenhaus der Welt. ¹⁵⁰ Eine zentrale Rolle spielten dabei die ‚Vereenigde Oost-Indische Compagnie‘ (VOC) sowie die ‚West-Indische Compagnie‘ (WIC), hinzu kamen ferner der Ostsee- und der Mittelmeerhandel. ¹⁵¹ Als Voraussetzung für den ausgedehnten Seehandel hatte sich der Schiffbau zu einem wichtigen Gewerbe entwickelt und der technologische Vorsprung erhob die Niederländer zudem zur führenden Schiffbaunation. ¹⁵² Mitte des 17. Jahrhunderts, auf dem Höhepunkt der niederländischen Seehandelsaktivitäten, verfügte die Handelsflotte über 16.000 Schiffe – im Vergleich dazu besaßen alle

anderen Seefahrt-Nationen zusammen nur rund 4.000 Schiffe.¹⁵³ Die Vereinigten Niederlande mit der dominierenden Seeprovinz Holland hatten Portugal und Spanien als Seemacht den Rang abgelaufen und Amsterdam hatte Antwerpen als niederländische Handelsmetropole abgelöst.¹⁵⁴ Das Handelshaus des alten Sammlers, das „viele schiffe bauen lies“ und diese „in allen weldtheilen herum schickte“, wird daran regen Anteil gehabt haben.

Darüber hinaus beeinflussten die genannten Entwicklungen das Kunstschaffen in den Niederlanden und fanden in der Malerei einen entsprechenden Niederschlag. Darauf weist bspw. ein ebenfalls passionierter Sammler von Marinestücken, der vor wenigen Jahren verstorbene Peter Wilhelm Ernst Tamm (1928–2016), hin: „Es ist doch interessant: Sobald eine Nation die See entdeckte und ihre Seemacht aufbaute, nahm auch die Zahl der Künstler zu, die sich die Szenerie der Meere und der Schiffe zum Thema setzten. Verblaßte die maritime Bedeutung eines Landes, ging die Seeherrschaft an ein anderes Volk über, so verlagerte sich entsprechend die Zahl der Künstler.“¹⁵⁵ Auch in diesem Kontext erweist sich Amsterdam als führend – als Zentrum der Marine-malerei in der Mitte des 17. Jahrhunderts.¹⁵⁶ Zudem fanden die Entwicklungen eine Entsprechung in der zeitgenössischen Literatur und Dichtkunst, wie bei Joost van den Vondels (1587–1679) *Het Lof der Zee-vaart* (1623), mit einem Lobgesang auf die internationale Handelsschiffahrt.¹⁵⁷

Dieser internationale Erfolg der Niederländer hatte einen Wohlstandsanstieg zur Folge, der wiederum den Konsum im eigenen Land förderte – zu den zur Verfügung stehenden Konsumoptionen zählte auch die Kunst.¹⁵⁸ Gleichzeitig wirkten sich die Veränderungen auf die niederländische Gesellschaft aus, indem erstmals eine breitere Mittelschicht wuchs, die sich am Konsum beteiligen konnte. Durch den Handel veränderte sich auch die Struktur der Oberschicht: Eine neue kaufkräftige Elite von Neureichen verdrängte das alte Patriziat aus seinen angestammten Positionen.¹⁵⁹ Nach der Analyse von Daniel Jeen Roorda setzte sich die holländische Gesellschaft jener Zeit aus fünf Schichten zusammen: „1. das bürgerliche Patriziat aus Regenten, führenden Kaufleuten und Großfabrikanten; 2. das breite Bürgertum aus wohlhabenden Kaufleuten, Händlern und Akademikern; 3. den Mittelstand aus Händlern und ausgebildeten Handwerkern; 4. die Unterschicht aus Arbeitern und Personal; 5. den gauw, den Pöbel.“¹⁶⁰ Tischbeins ‚portugiesischer Jude‘ und seine traditionsreiche Handelsfamilie wären nach diesem Modell zur zweiten Klasse zu zählen.

In der Mitte des 17. Jahrhunderts war Amsterdam nach London und Paris mit rund 200.000 Einwohnern die drittgrößte Stadt Europas. Sie galt unter den Zeitgenossen, wie bspw. bei Joost van den Vondel, als ‚Hauptstadt Europas‘, was sich nicht nur auf ihren Rang, sondern auch auf die Internatio-

nalität ihrer Bewohner beziehen lässt.¹⁶¹ Darüber hinaus resultierte die Position Amsterdams im Welthandel weniger aus der geographischen Lage – der Hafen war für größere Schiffe mitunter schwer zu erreichen und lag nicht am offenen Meer –, sondern vielmehr aus dem dort konzentrierten Fachwissen und Kapital, woraus sich ein entscheidender Standortvorteil ergab.¹⁶² Diese zentrale Bedeutung sowie die Offenheit Amsterdams zogen wiederum viele Migranten aus ganz Europa an. Neben Kaufleuten befanden sich darunter zahlreiche Kriegs- und Glaubensflüchtlinge. Die Vereinigten Niederlande und insbesondere Amsterdam boten den Zuwanderern Freiheiten – ob nun in Glaubensfragen oder Äußerungsmöglichkeiten –, wie sie andernorts nicht möglich waren, und zogen durch das tolerante Klima ebenso Gelehrte und Wissenschaftler an.¹⁶³

Eine wichtige Gruppe innerhalb der Migranten bildeten die sephardischen Juden.¹⁶⁴ Sie waren im 16. Jahrhundert aus Portugal und Spanien in die Niederlande geflüchtet und wurden ‚Sephardim‘ – ‚Sepharad‘ bezeichnet im Hebräischen die iberische Halbinsel – genannt.¹⁶⁵ In Amsterdam wurden sie aufgrund ihrer umfangreichen Kenntnisse im Handel und ihrer internationalen Beziehungen freundlich aufgenommen.¹⁶⁶ Die Sepharden hatten wesentlichen Anteil am Aufschwung der niederländischen Wirtschaft sowie allgemein am modernen Kapitalismus.¹⁶⁷ Doch es gab auch Einschränkungen. Zwar war es den Juden erlaubt, das Bürgerrecht zu erkaufen, aber die bürgerlichen und im Zunftwesen organisierten Berufe blieben ihnen – trotz der vorherrschenden Toleranz – weitestgehend untersagt. Gleichzeitig entstanden neue Berufszweige und unter den eingeschränkten Berufsmöglichkeiten befanden sich das Bankwesen sowie der Handel. So kam es, dass in Amsterdam in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etwa 80 % der Sepharden im Handel tätig waren, vor allem mit Süd- und Mittelamerika.¹⁶⁸ Zu ihren bevorzugten Handelswaren zählten Zucker, Tabak, tropische Hölzer, Rohstoffe, Edelsteine und besonders Diamanten. Ende des 17. Jahrhunderts hielten die portugiesischen Juden in Amsterdam rund ein Viertel der Aktien der Ostindien-Kompanie und trugen wesentlich zur Entwicklung der Amsterdamer Börse bei.¹⁶⁹ Auf diese Weise gelangten sie zu Wohlstand. Sie zeigten gerne ihren Erfolg und Reichtum – bspw. durch den Bau der großen Synagoge, die 1675 eingeweiht wurde.¹⁷⁰ Die wohlhabenden Sepharden stellten allerdings eher eine Ausnahme innerhalb der Amsterdamer Judengemeinde dar. Sie wohnten bevorzugt an den Ende des 17. Jahrhunderts neu angelegten Grachten östlich der Amstel – welche bald als die ‚jüdischen Grachten‘ bezeichnet wurden –, während die weiter nördlich gelegene ‚Breedstraat‘ (heute ‚Jodenbreestraat‘) der Mittelpunkt des Judenviertels war.¹⁷¹ Dazwischen lag die große portugiesische Synagoge. Laut Christoph Driessen zählte die sephardische bzw. portugiesische Gemeinde

am Ende des 18. Jahrhunderts, also zu Zeiten von Tischbeins Aufenthalt in Amsterdam, 2.800 Mitglieder.¹⁷² Da Tischbein den Sammler explizit als ‚portugiesischen Juden‘ bezeichnet, lässt sich dieser den sephardischen Juden in Amsterdam zuordnen und durch die referierten Auszüge aus der Familiengeschichte in dem zuvor beschriebenen Kontext verorten.

Die Sammlung und das Vorkaufsrecht

Interessant im Rahmen von Tischbeins Erzählung um den ‚portugiesischen Juden‘ und seine Sammlung ist die Schilderung, wie die Seestücke in den Besitz des Sammlers gelangten: „Diesse liebe für Schiffe machte unser familige die bekandschaft von mit dem vortrefligen Seemahler W. vander Velde, und er war ein Freund unser Hausses, und hatte freue Kasse, so viel Geld zu nehmen als er wolte, mit dem beding, meine vorfahren hatten die vorhand jedes Bild das er ferdig hatte von ihm zu kaufen, auf diesse art bekamen wir die besten stücke von diessem so geschikten Meister, der einzig ist und nicht seines gleichen hatt, in stille Seen zu mahlen.“¹⁷³ Diese Art der Vereinbarung zwischen Künstlern und Sammlern war damals nicht unüblich und hatte ihr Vorbild unter anderem im merkantilen Sektor, was den Aspekt der Geldanlage sowie der Spekulation impliziert. Ein früheres Beispiel für diese Praxis ist das Vorkaufsrecht des Sammlers Pieter Spiering Silvercroon (1595–1652) auf die Werke von Gerard Dou (1613–1675). In *Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* berichtet Michael North hierzu: „So erwarben ‚Mäzene‘ bestimmter Künstler, noch bevor diese berühmt wurden, nahezu deren gesamte künstlerische Produktion. Wenn sich beim Maler der Erfolg einstellte, war die Privatsammlung deutlich im Wert gestiegen. Der erste Sammler des Leidener ‚Feinmalers‘ Gerrit Dou war beispielsweise der schwedische Resident im Haag, Pieter Spiering, der seit 1637 Dou jedes Jahr 1.000 fl. zahlte und sich damit ein Vorkaufsrecht für die Gemälde des Künstlers sicherte, dann aber die erworbenen Bilder noch zusätzlich bezahlte. Spiering investierte sozusagen in einen kommenden Maler und trug dabei ein gewisses ‚unternehmerisches‘ Risiko.“¹⁷⁴ Das von Tischbein bzw. dem Sammler beschriebene Arrangement mit van de Velde war ähnlicher Natur, nur dass der Maler nicht jährlich eine feste Summe erhielt, sondern bei dem Handelshaus Kredit hatte.

Eine Möglichkeit, wie der Kontakt zwischen Künstler und Sammler zustande gekommen sein kann, bietet folgender Hinweis von Remmelt Daalder: „The Van de Velde family was in many ways connected to naval circles and the shipping industry. [...] Other relatives worked for the admiralty too, or married into seafaring families, providing more contacts and potential

buyers.“¹⁷⁵ Ferner gibt Daalder zu bedenken: „Bisher ist die Rolle der Auftraggeber von Seebildern noch nicht wirklich erforscht worden. In den meisten Fällen bleibt es unklar, ob die Gemälde für den Markt oder auf Bestellung angefertigt wurden.“¹⁷⁶ Einen weiteren vagen Anhaltspunkt liefert Michael S. Robinson; er identifiziert Pieter Blaeu (1637–1706) als den Agenten von Willem van de Velde d. Ä. in Amsterdam, der die entsprechenden Kontakte vermittelt haben dürfte, ohne weiterführende Informationen zu geben.¹⁷⁷

Das vereinbarte Vorkaufsrecht zwischen Willem van de Velde und seinem jüdischen Mäzen kann sich jedoch nur auf die Zeit vor der Übersiedlung des Künstlers nach England beziehen, denn im Winter 1672/1673 zogen Vater und Sohn van de Velde gemeinsam nach England, um dort in den Dienst von König Karl II. (1630–1685) zu treten, womit die Vereinbarung ihr Ende gefunden haben muss. Hinzu kommt, dass die Nachfrage nach See- und Flottenstücken nur so lange anhielt, wie die Niederlande die Vorherrschaft auf den Meeren für sich beanspruchen konnten. Mit ihrer Übersiedlung nach England und der wachsenden Rolle der englischen Flotte konnten die van de Velde ihren Erfolg dort fortsetzen – ein strategisch kluger Schachzug der Künstler.¹⁷⁸

Im Normalfall, wo kein Vorkaufsrecht vereinbart wurde, war es in der Sammelpraxis des 17. Jahrhunderts üblich, dass sich ein Sammler auf eine bestimmte Gattung oder sogar ein Sujet in seiner Sammeltätigkeit spezialisierte, nicht jedoch auf einen bestimmten Maler.¹⁷⁹ Die Wahl der Themen folgte dabei häufig dem Wunsch, dass die Sujets der Lebenssituation des Sammlers entsprechen sollten.¹⁸⁰ So verwundert es nicht, dass eine Familie, die im internationalen Seehandel tätig war, eine Vorliebe für Seestücke hatte. Der weitaus größere Teil der niederländischen Sammlungen war dagegen breiter aufgestellt. Doch auch hier gehörten Landschaften, wozu die Seestücke zu zählen sind, zu den beliebtesten Gattungen. Ein Vergleich von Amsterdamer Nachlässen aus der Zeit von 1620 bis 1689 dokumentiert deren zentrale Rolle. Die Landschaften nehmen in den Amsterdamer Sammlungen jener Jahre zwischen 20 und 36 % der Gemälde ein.¹⁸¹ Sie gewannen immer mehr an Bedeutung und verdrängten die zuvor in den Sammlungen dominierenden Historien. Eine weitere Differenzierung innerhalb der Gattung Landschaft ist mittels dieser Quellen jedoch kaum möglich, da meist nicht zwischen den verschiedenen Untergattungen wie bspw. Seestücken unterschieden wird – der dort gebräuchliche Sammelbegriff ist ‚Landschaft‘. Dennoch steigt die Nennung von Marinestücken. Dies spiegelt sich auch in den Preisen des Kunstmarktes wider, wo Seestücke gegenüber anderen Landschaften wesentlich höhere Preise erzielten. Dies ist auf das größere Format, die detailreichere und damit zeitaufwändigere Darstellung zurückzuführen sowie auf die zunehmende Beliebtheit der Gattung.¹⁸² Die Seestücke lagen im Trend der Zeit, der sich mit

Unterbrechungen bis ins 18. und 19. Jahrhundert fortsetzte und auch über die Landesgrenzen hinaus ging – bspw. gilt dies gleichermaßen für Hamburg.¹⁸³

Das Interesse Tischbeins an der hier exemplarisch vorgestellten Sammlung lässt sich so zusammenfassen und begründen: Während seiner Lehrjahre in Hamburg (1766–1771) hat Tischbein erstmals niederländische Landschaften und Seestücke in Hamburger Sammlungen gesehen. Diese ersten Eindrücke werden durch seine Studienreise in die Niederlande erweitert und vertieft. Zum einen sieht Tischbein erstmals diese Landschaften und den berühmten weiten Himmel in natura. Er sieht mit dem kundigen Blick des Malers nun selbst das, was die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts vor Augen hatten und was diese in idealtypischer Weise in ihren Gemälden festgehalten haben. Zum anderen besichtigt er vor Ort nicht nur einzelne Landschaftsgemälde in verschiedenen Sammlungen, sondern im Falle der Sammlung des ‚portugiesischen Juden‘ hat sich Tischbein mit den Seestücken ein besonders typisches Genre des ‚Goldenen Zeitalters‘ zu betrachten ausgesucht.

Der von Tischbein beschriebenen Sammlung kann noch größeres Gewicht beigemessen werden, wenn man den zeitlichen Aspekt sowie die Kontinuität berücksichtigt, was sich ebenfalls an zwei Punkten festmachen lässt. Erwähnt wurde bereits die fortdauernde Wertschätzung von Landschaften bei den Sammlern niederländischer Kunst und auch im Kunsthandel allgemein. Allerdings haben wir es im Falle von Tischbeins Gastgeber nicht nur mit einem einzelnen Sammler zu tun, sondern mit einer Sammlerfamilie, deren Wertschätzung der Sammlung so weit geht, dass diese über Generationen hinweg erhalten geblieben ist und nicht wie in vielen anderen Fällen von den folgenden Generationen zerschlagen und veräußert wurde.¹⁸⁴ Zwischen dem Aufbau der Sammlung im 17. Jahrhundert und Tischbeins Besuch im 18. Jahrhundert liegen 100 bis 125 Jahre. Die entscheidenden Daten für den Aufbau der Sammlung sowie die Vereinbarung über das Vorkaufsrecht korrespondieren, wie beschrieben, mit den Amsterdamer Jahren von Willem van de Velde d. J. und sind daher zwischen 1652 und 1672 anzusetzen. Durch Tischbeins Besuch der Sammlung ist deren Fortbestehen bis in die Jahre 1772/1773 dokumentiert. Die Existenz der Sammlung kann folglich für den genannten Zeitraum von über 100 Jahren angenommen werden. Ein weiterer Punkt betrifft die Kontinuität der Sammlungspräsentation: Dem Anschein nach sind die Gemälde und die Räumlichkeit, die zu deren Präsentation diente, ebenfalls über diesen Zeitraum hinweg in ihrer Hängung weitestgehend unverändert geblieben. Andernfalls wäre es nur schwer möglich, dass der alte, inzwischen blind gewordene Sammler – glaubt man Tischbeins Schilderung – die Gemälde, ihren Ort, ihre Details so genau benennen konnte, als habe er sie (noch) sehen können.

Es gibt jedoch eine entscheidende Veränderung im Sammlungsbestand. Nach Tischbeins ergänzender Bemerkung sollen die Handzeichnungen von de Veldes nach seinem Tod ebenfalls in den Besitz des Sammlers gelangt sein. Tischbein lässt den Sammler erzählen: „Und als er starb kauften wir alle seine Handzeichnungen, so das wir den schaz was er in Zeichnungen nachlies, allein besizen.“¹⁸⁵ Das Manuskript von 1811 enthält einen weiteren Hinweis, der in der publizierten Version der Lebenserinnerungen nicht mehr enthalten ist. Dort heißt es direkt im Anschluss weiter: „Dan führte er mich bey der Hand die trepe hin auf, da standen grose Küsten. die sagte er bewahren die hand Zeichnungen des v. Velde, es sind viele, und aus der Uhrsache werdet ihr auch seldom Zeichnungen von ihm in Samlungen sehen, weil wir fast alle haben.“¹⁸⁶ Willem van de Velde d. Ä. starb im Jahr 1693, sein Sohn Willem van de Velde d. J. im Jahr 1707. Es ist davon auszugehen, dass die Handzeichnungen nach 1707 in den Besitz des Sammlers gelangten. Allerdings bleibt unklar, auf welchem Weg die Zeichnungen von London nach Amsterdam kamen.

Die Darstellung Tischbeins korrespondiert auf verblüffende Weise mit einer Mitteilung von Remmelt Daalder, wonach sich möglicherweise bestätigt habe, dass nach dem Tod von Willem van de Velde d. J. dessen Sammlung zumindest in großen Teilen beisammen blieb. Dies lasse sich vermuten „by a rather odd story about the provenance of the large collection of drawings in Museum Boijmans Van Beuningen. A nineteenth-century source states that ‚at least $\frac{3}{4}$ or $\frac{7}{8}$ ‘ of the drawings belonging to Van de Velde the Younger were packed in a chest after his death.“ Und diese Kiste – von einer Kiste spricht auch Tischbein – sei im Besitz „of a ‚Jewish Gentleman‘ called Bueno da Costa, who died at the end of the eighteenth century.“¹⁸⁷ Ist damit das Geheimnis der Identität des ‚portugiesischen Juden‘ gelüftet? Es sind zumindest starke Hinweise, dass sich hinter dieser Person der jüdische Sammler befinden könnte. Dieses Beispiel bekräftigt nicht nur, dass Tischbeins Erzählung einen wahren Kern hat, sondern auch, welchen spezifischen Informationsgehalt seine Lebenserinnerungen besitzen, da sich durch sie Wissen erschließen lässt, das sonst nicht in dieser Art fassbar ist. Dies verdeutlicht die Einzigartigkeit sowie das Alleinstellungsmerkmal seiner Lebenserinnerungen.

Der Wettbewerb unter Sammlern

In dem eben erwähnten Zitat aus den Lebenserinnerungen Tischbeins steckt ein zentraler Aspekt des Kunstsammelns. Der Sammler bezeichnet das Konvolut als einen Schatz, rühmt sich damit, diesen allein zu besitzen und freut sich, „weil wir fast alle [Zeichnungen] haben“.¹⁸⁸ Die Exklusivität ist wichtig für die Bedeutung der Sammlung und natürlich gleichfalls der Person des

Sammlers bei den Zeitgenossen – sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert – und damit auch für Tischbein. Ähnlich äußert sich der bereits zitierte Sammler Peter Tamm: „Nichts gibt dem Menschen so sehr das Gefühl des Besonderen wie das Sammeln. Auf welchem Gebiet auch immer sich der einzelne betätigt, er löst sich aus der Masse, verschafft sich selbst ein Gefühl der Befriedigung und leistet dazu einen nützlichen Beitrag zur Geschichte der Menschheit.“¹⁸⁹ Es gab durchaus einen Wettbewerb unter den Sammlern, die stets die besten und seltensten Stücke ihr Eigen nennen wollten. Unter den Marinemalern war Willem van de Velde d. J. einer der bekanntesten Maler. Laut Bob Haak hielt man im 17. Jahrhundert sogar ein Gemälde von ihm „automatisch für das beste“ dieser Gattung.¹⁹⁰ Es erscheint nicht schwer nachvollziehbar, welchen Wert demnach eine ganze Sammlung dieses geschätzten Meisters zur damaligen Zeit gehabt haben musste.

Zum gesellschaftlichen Wettbewerb der Sammler um Sozialprestige gehört gleichfalls das Ritual, diese kostbaren Stücke ausgewählten Gästen zu zeigen oder die Sammlung an bestimmten Tagen exklusiv für einzelne Personen zu öffnen.¹⁹¹ Teil des Rituals ist eine entsprechende Begrüßung, die dem Besucher deutlich macht, welches Privileg ihm zuteil wird. Tischbein schildert dies derart: „[D]a sie ein Liebhaber von Gemahlten sind, so solln sie bey uns wass seldenes sehen, etwas wares was sie nergens finden.“¹⁹² Zum Prozedere der Distinktion gehört auch, dass die Vorführung des Schatzes im exklusiven Kreis von Kunstkennern zelebriert wird – was an einem weiteren Beispiel Gegenstand von Kapitel 3.1 sein wird. Durch die prominente Platzierung und ausführliche Würdigung dieser einmaligen Sammlung in seinen Lebenserinnerungen erweist Tischbein dem Sammler postum noch seinen Respekt. Erstaunlich ist nur, dass er ihn nicht beim Namen nennt.

Daran schließt sich eine weitere Frage an: Wie erhielt Tischbein – ein junger und noch unbekannter aus Deutschland stammender Maler – Zugang zu dieser Amsterdamer Sammlung? Und woher hatte er Kenntnis von dieser besonderen Sammlung? Es gibt verschiedene Möglichkeiten, diese Fragen zu beantworten. Zum einen sind die damals wichtigen ‚Adressbriefe‘ zu nennen, die Tischbein aus Deutschland mit in die Niederlande brachte und gleich nach seiner Ankunft als Erstes aufgab.¹⁹³ Er schreibt: „Kaum hatte ich mich im Wirtshaus um geleidet, so ging ich aus die Stadt zu besehen, [...]. Erst gab ich meine adres briefe ab, dan sahe ich die Gemahldte welche in offenligen Häus zu sehen sind, als auf dem Stadthaus, und der Anatomi.“¹⁹⁴ Tischbein beginnt seine Gemäldeerkundungen also zunächst an öffentlich zugänglichen Orten, während seine mitgebrachten Empfehlungsschreiben zugestellt werden. Die Voraussetzung hierfür ist, dass zuvor bereits ein Kontakt zwischen dem Sammler und einer Person aus Tischbeins Bekanntenkreis in Deutschland bestand.

Anzunehmen ist dies für Tischbeins wichtigen Förderer und Mäzen in Bremen, Melchior Wilmans, der einer weitverzweigten Kaufmannsfamilie angehörte und dadurch entsprechende Kontakte hatte.¹⁹⁵ Leider ist nicht überliefert, an wen diese kostbaren Schreiben adressiert waren. Denkbar wäre aber auch die persönliche Empfehlung seitens anderer Sammler, die Tischbein bei seinem Aufenthalt in den Niederlanden und in Amsterdam zuvor kennengelernt hatte. Als Voraussetzung hierfür muss sich Tischbein als ein angenehmer, interessanter wie interessierter Zeitgenosse erwiesen haben, sodass die Sammler ihn guten Gewissens weiterreichen konnten. Entscheidend dürfte für die Kunstliebhaber hierbei gewesen sein, dass Tischbein mit dem Wissen und Blick eines jungen Künstlers die Werke sowie die Sammlungen betrachten und auf diese Weise die Gespräche bereichern konnte. Da es keine eindeutigen Quellen gibt, muss es bei der Nennung der verschiedenen Möglichkeiten bleiben. Der Lohn für den Sammler im Gegenzug für seine Großzügigkeit und Bereitschaft dürfte unter anderem in der lobenden Anerkennung der Sammlung bestanden haben. Auch dürfte ihm geschmeichelt haben, mit anderen Kennern Umgang zu pflegen bzw. einem jungen Künstler auf dem Weg zur Kennerschaft behilflich zu sein. Entsprechend beschließt Tischbein die Erzählung aus der Sammlung mit den Worten: „Es machte dem guten alden grosses Vergnügen, das ich die Bilder mit so vieler Freude besahe.“¹⁹⁶

Der Zugang Tischbeins zu den bekannten niederländischen Sammlungen dürfte jedenfalls nicht durch sprachliche Barrieren erschwert worden sein. Zum einen finden sich in Tischbeins Nachlass unter anderem niederländische Notizen und Redewendungen, die auf eine zumindest rudimentäre Beherrschung dieser Sprache schließen lassen (vgl. Abb. 6).¹⁹⁷ Zum anderen war es aufgrund des hohen Anteils deutscher Immigranten nicht unüblich, dass in Amsterdam Deutsch gesprochen oder doch zumindest von den sprachbegabten und international agierenden Niederländern verstanden wurde. Einer Studie von Erika Kuijpers zufolge waren die meisten Migranten in Amsterdam Deutsche. „Auf der Grundlage der Heiratsakten, in denen jeweils der Herkunftsort von Braut und Bräutigam festgehalten wurde, kann man schätzen, dass sich zwischen 1600 und 1800 etwa 300.000 bis 400.000 Deutsche allein in Amsterdam niederließen.“¹⁹⁸ Es liegt daher die Annahme nahe, dass die Kommunikation kein allzu großes Problem dargestellt hat und Tischbein sich mit seinen Zeitgenossen verständigen konnte. Fest steht, dass die Konversation neben der Bildbetrachtung zentrales Element eines jeden Sammlungsbesuches war, was Tischbein in seinen Lebenserinnerungen eindrücklich dokumentiert.

2.1.2 Seestücke von Willem van de Velde

Wichtiger als die Person des Sammlers ist für Tischbein selbstverständlich dessen Kunst – eine „Samlung See stücke alle vor der hand des W. Velde“, der seine Aufmerksamkeit gilt.¹⁹⁹ Welchen „W. Velde“ Tischbein meint – Willem van de Velde den Älteren (1611–1693) oder Willem van de Velde den Jüngeren (1633–1707) –, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich, sodass die Informationen aus der Feder Tischbeins mit der Forschungsliteratur zu Vater und Sohn Willem van de Velde zusätzlich abzugleichen sind.²⁰⁰

Tischbein beschreibt den Künstler van de Velde als „so geschikten Meister, der einzig ist und nicht seines gleichen hatt, in stille Seen zu mahlen“.²⁰¹ Bei diesen sogenannten ‚stillen Seen‘ handelt es sich um eine Variante des Seestücks, das wiederum der Gattung der Landschaftsmalerei angehört und die Spezialisierung der Künstler in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts beispielhaft demonstriert.²⁰² Als Pendant zur ‚stillen See‘ gilt das ‚stürmische Meer‘ und der wichtigste Vertreter hierfür ist Ludolf Bakhuizen (1630–1708), den Tischbein gleichfalls in seinem Niederlande-Kapitel der Lebenserinnerungen thematisiert.²⁰³ Ferner handelt es sich bei den Werken von Vater und Sohn Willem van de Velde nicht nur um ‚Seestücke‘, sondern auch um ‚Marinemalerei‘, wobei die Begriffe häufig synonym verwendet werden.²⁰⁴ Zu ihrem Repertoire gehört das Meer gleichermaßen wie die Küste, ebenso Flussmündungen und Hafenszenen, ferner Schiffe sowie der Schiffsbau oder der Fischfang, aber auch die ruhmreichen Seeschlachten und katastrophalen Schiffbrüche.²⁰⁵

In den Werken von Willem van de Velde d. Ä. und d. J. bestimmt nicht ausschließlich das Meer in Zusammenspiel mit fiktiven Wetter- und Lichtphänomenen den Bildgegenstand wie in den atmosphärischen Darstellungen und Stimmungslandschaften einiger Zeitgenossen.²⁰⁶ Darüber hinaus schufen die van de Velde teils regelrechte ‚Schiffsportraits‘. Dies war insbesondere eine Spezialität von Willem van de Velde d. Ä. Zu seinen wichtigsten Aufgaben zählte die visuelle Dokumentation der Aktivitäten der niederländischen Kriegsflotte, weshalb er sie begleitete und somit Zeuge zahlreicher Seeschlachten wurde, was durchaus nicht ungefährlich war.²⁰⁷ Seine Beobachtungen hielt er in zahlreichen Skizzen fest, woraus anschließend im Atelier die berühmten ‚Penschilderijen‘ oder auch ‚Grisaillemalereien‘ entstanden – Federzeichnungen auf Holz oder Leinwand (Abb. 10).²⁰⁸ Im Atelier van de Velde, welches Vater und Sohn gemeinsam ab 1652 in Amsterdam und ab 1673 in London führten, dienten diese Skizzen wiederum als Vorlage für die Ölgemälde von Willem van de Velde d. J.²⁰⁹ Dies bedeutet jedoch nicht, dass der jüngere van de Velde nicht auch selbst Zeichnungen angefertigt hätte –



10 Willem van de Velde d. Ä.: *Die Eroberung der Royal Prince während der viertägigen Schlacht 1666, 1672*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

vielmehr führte diese Arbeitsteilung dazu, dass eindeutige Zuschreibungen heute mitunter schwierig sein können. „Auf diese Art und Weise nutzen sie ihre jeweiligen Talente am besten. Während der Vater kaum die Begabung für Ölgemälde besaß, stattdessen aber meisterlich die Kunst beherrschte, einen individuellen Eindruck schnell und akkurat zeichnerisch umzusetzen, besaß der Sohn ein natürliches Talent, aus den verschiedenen Gruppen von Schiffen meisterliche Kunstwerke zu machen, indem er den Blickwinkel und den Moment der Ereignisse so auswählte, daß er den eindrucksvollen Effekt oder die harmonischste Komposition produzierte.“²¹⁰ So urteilt David Cordingly. Westby Percival-Prescott geht in der Beurteilung von Willem van de Velde d. J. noch einen Schritt weiter: „Kein anderer Marinemaler des 17. Jahrhunderts beherrschte seine Materie in einer Art und Weise wie er. Desgleichen steht er allein mit seinem Talent, die verschiedenen Elemente wie Licht und Schatten, Bewegung und Stille, Form und Leere zu kontrastieren.“²¹¹ Genau diese Aspekte betont auch Tischbein bei den kurzen Beschreibungen der Gemälde von van de Velde, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

Ausgewählte Gemälde der Sammlung

Um eine Vorstellung zu bekommen, was Tischbein in der Sammlung seines portugiesischen Gastgebers an Seestücken zu sehen bekam, wird daher der Versuch unternommen, mit Hilfe von fünf kurzen Bildbeschreibungen aus der Feder Tischbeins sowie durch Vergleichsbeispiele einen Eindruck von der Sammlung zu vermitteln.²¹² Durch die bereits referierten übereinstimmenden Bewertungen sowie die begründete Annahme, dass es sich um eine Sammlung von Ölgemälden handelt, ist davon auszugehen, dass Tischbein die Werke von Willem van de Velde d. J. bespricht.²¹³

Als erstes Gemälde lässt Tischbein den Sammler folgendes Bild beschreiben: „Hir sehen sie ein Bild wie der König N. von England geflüchtet und in N. bey stillem wetter ankomt. Sehet den schonen abent, wie windstille, wie die seegeln und tae schlaff herunder hängen, und diesses Schiff welches entfernd liegt, und giebt freuden schüsse, sehet den rauch, wie er dich aus der kanone komt, und die andere kanone welche schon abgefeuert ist, davon ist der Rauch schon weg gewehet, und fliegt oben vor dem andern schiff vorbey und bedekt es so das man es wie durch einen dinen flohr siehet.“²¹⁴ Es konnte bislang kein Gemälde identifiziert werden, das exakt der Beschreibung Tischbeins entspricht, aber es gibt verschiedene Gemälde von Willem van de Velde d. J. mit übereinstimmenden Details, die dem geschilderten Eindruck entsprechen. Zum Vergleich soll ein Gemälde mit dem Titel *Hafenmole mit Schiffen und einer ablegenden Jacht* aus dem Jahr 1673 im Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam herangezogen werden (Abb. 11).²¹⁵ In diesem Gemälde werden die Freudenschüsse deutlich. Rechts von der Bildmitte ist eine ‚Staatenjacht‘ zu sehen, wo nach dem Schuss der Rauch aus der Kanone quillt und eine dicke Wolke bildet. Der Rauch schwebt vor einem weiter hinten liegenden Schiff vorbei, sodass dieses wie durch einen Schleier zu sehen ist – genau wie in der Beschreibung Tischbeins. Zudem ist die Szene in abendliches Licht getaucht, was an dem von links einfallenden gelblichen Licht zu erkennen ist. Darüber hinaus herrscht, korrespondierend mit Tischbeins Beschreibung, Windstille. Die Segel der Schiffe hängen schlaff herunter, sofern sie überhaupt gesetzt sind, und das Wasser ist beinahe glatt, sodass sich die Schiffe darin spiegeln. „Der Maler hat seine Aufmerksamkeit vor allem auf die genaue Wiedergabe von Hell und Dunkel, der Spiegelung im Wasser und des Lichtes, das auf die kompliziert geformten Segelstücke fällt, gelenkt. [...] Es handelt sich um ein wirkliches Meisterwerk von Willem van de Velde d. J., der sich mit dieser Arbeit zu den großen und unübertroffenen Meistern [des] siebzehnten Jahrhunderts gesellt.“²¹⁶ Allerdings kann der Hinweis Tischbeins bezüglich des Königs, der an der französischen Küste ankommen soll, nicht

11 Willem van de Velde d. J.:
*Hafenmole mit Schiffen und
einer ablegenden Jacht, 1673,*
Museum Boijmans Van
Beuningen Rotterdam



12 Willem van de Velde d. J.:
*Die Abfahrt von König Karl II.
aus Scheveningen, um 1661,*
Wallace Collection London



bestätigt werden.²¹⁷ Dargestellt ist vielmehr eine nicht identifizierbare Hafemole nach dem Vorbild der Molen an der holländischen Küste.

Tischbeins Rundgang durch die Gemäldesammlung geht wie folgt weiter: „Und hir auf diessem weit gröseren Bild sehet ihr als der Konig N. wieder nach England fehr. der ord ist Schewelingen wo er abfährt. die viele menschen volk die auf den Hügeln stehen sind die Neugirigen welche ihn wollen absegeln sehen. W. v. V. ging selbst in dem gefolge mit nach England.“²¹⁸ Auch bei diesem zweiten Seestück versieht Tischbein seine Gemäldebeschreibung mit historischen Details. Die Abfahrt von Karl II. aus Scheveningen in Richtung England und damit das Ende seines Exils datiert im Mai des Jahres 1660 – kurz nachdem er am 8. Mai 1660 zum König von England proklamiert

worden war.²¹⁹ Dieses konkrete Ereignis erleichtert die Recherche nach dem gesuchten Motiv. Die Wallace Collection London besitzt ein entsprechendes Gemälde: *Die Abfahrt von König Karl II. aus Scheveningen*, um 1661 (Abb. 12).²²⁰ Es zeigt eine Küstenszene mit der feierlichen Abfahrt des Königs inmitten einer Flotte. Allerdings werden in diesem Gemälde die von Tischbein erwähnten Hügel nicht gezeigt, sondern die Wasserkante verläuft parallel zur Bildkante und zeigt damit eine Frontalansicht der Szenerie mit Ausblick auf das Meer sowie die zahlreichen Schiffe im Bildhintergrund. Zugleich handelt es sich bei dem Londoner Bild mit den Maßen 48,3 x 57,2 cm um ein Gemälde kleineren Formates.²²¹ Es muss also weitere Versionen des Motivs und darunter auch eine größere Version gegeben haben, sofern Tischbeins Gedächtnis hier nicht trügt und er zum Zwecke einer anschaulichen Beschreibung und Überleitung Details wie die Gemäldegröße intuitiv ergänzt hat. Tischbeins Zusatz, dass van de Velde selbst im Gefolge des Königs mit nach England ging, ist zu Teilen richtig. Für Willem van de Velde d. Ä. trifft ein erster längerer England-Aufenthalt für die Zeit zwischen 1660 und 1662 zu – möglicherweise im königlichen Gefolge.²²² Doch erst im Jahr 1672 siedelt Willem van de Velde d. Ä. endgültig nach England um, während Willem van de Velde d. J. einige Monate später im Winter 1672/1673 nachkommt und ebenfalls in den Dienst des Königs tritt.²²³

Das im dritten Bild vorgestellte Ereignis folgt direkt auf das vorherige und muss mit geringem zeitlichen Abstand entstanden sein. Wir haben es demnach mit einer Trilogie von Gemälden zur Geschichte des englischen Königs zu tun. „Und diesses dritte Bild ist, als der Konig auf der Temse ankommt, und so viele Englische schiffe komet ihm in gegen. und flachen alle, es ist ein gewimmel von schiffen und farzeige, die alle ihre freude bezeigen durch die aufgestecktn flachen.“²²⁴ Die Geschichtsschreibung notiert die Ankunft von König Karl II. in London für den 29. Mai 1660.²²⁵ Bei diesem Motiv soll ein Gemälde eines Zeitgenossen von Willem van de Velde d. J. zur Veranschaulichung einer derartigen Willkommensszene dienen. Es handelt sich um *Die Ankunft des englischen Königs Karl II. in Rotterdam, 24. Mai 1660* von Lieve Verschuer (1627/1634–1686) im Rijksmuseum Amsterdam (Abb. 13).²²⁶ Thematisiert wird eine frühere Station der Reise, die den englischen König quer durch die Republik führte, was von verschiedenen Künstlern bildlich festgehalten wurde.²²⁷ Zu sehen ist hier ein regelrechtes Gewimmel von Schiffen im Rotterdamer Hafen mit den dazugehörigen Salutschüssen, die durch Rauchwolken an verschiedenen Stellen ins Bild gesetzt sind. Das von Tischbein beschriebene Gemälde dürfte dem Betrachter eine vergleichbare Szene geboten haben.



13 Lieve Verschuur: *Die Ankunft des englischen Königs Karl II. in Rotterdam am 24. Mai 1660*, um 1660, Rijksmuseum Amsterdam

Das vierte Gemälde beschreibt Tischbein mit den Worten: „Dan war noch ein Bild das stelte ein haffen vor, wo die Schiffe still gedrangt neben ein ander liegen, eins machte ein schatten auf das andere, und zwischen die dunklen Schiffe schin die Sonne hinein und beleichtete einige, und reflektirte andere, und der Sonne Klantz im Wasser gab auch einen schein auf der schatten seite an einigen. das machte eine Klarheit in dem dunkeln, das er was erfreuliges zu sehen für das Auge war.“²²⁸ Dieses Mal steht nicht eine Bildbeschreibung im Vordergrund, die sich im Wesentlichen auf die Benennung des dargestellten Motivs und Ereignisses bezieht. Stattdessen schildert Tischbein die Besonderheiten des Werkes, vor allem das Spiel von Licht und Schatten auf und zwischen den Schiffen. Ein weiteres Indiz, dass es sich um ein Werk von van de Velde d. J. handelt, dessen besonderes „Talent, die verschiedenen Elemente wie Licht und Schatten, Bewegung und Stille, Form und Leere zu kontrastieren“ in der Forschung immer wieder betont wird.²²⁹ Als Beispiel zur Veranschaulichung der Behandlung von Lichteffekten bei Willem van de Velde d. J. kann das Gemälde *Eine Staatenjacht und zahlreiche andere Schiffe*, um 1660 entstanden, im Mauritshuis Den Haag herangezogen werden, das sich im 18. Jahrhundert im Besitz des Statthalters Prinz Wilhelm V. von Oranien-Nassau (1748–1806) befand (Abb. 14).²³⁰ Im Ausstellungskatalog *Herren der Meere, Meister der Kunst* wird das Gemälde folgendermaßen beschrieben: „Bei sonnigem Wetter und Windstille wird ein Blick auf zahlreiche Schiffe geboten. Die Jacht links von der Mitte ist auf dem Spiegel mit dem Wappen der



14 Willem van de Velde d. J.: *Eine Staatenjacht und zahlreiche andere Schiffe*, um 1660, Mauritshuis Den Haag

Oranier verziert, wodurch sie als Staatenjacht erkannt werden kann. [...] Trotz der komplizierten Komposition von Schiffen, Masten und Segeln ist in dem Gemälde ein perfektes Gleichgewicht aller Elemente erreicht worden. Dazu trägt in hohem Maße die Wahl von helleren und tieferen Farben bei.“²³¹ Ein weiteres Werk, das explizit eine Hafenszene wie die von Tischbein beschriebene zeigt – noch dazu eine der prominentesten Hafenszenen in der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ –, ist die *Ansicht des Ij-Hafens in Amsterdam* aus dem Jahr 1686 im Amsterdam Museum (Abb. 15).²³² Für dieses Gemälde, das vermutlich im Auftrag der Hafenkommission entstanden ist, kehrte Willem van de Velde d. J. für kurze Zeit von England nach Amsterdam zurück. Es zeigt einen regelrechten Wald aus Schiffsmasten mit Flaggen und Wimpeln – dahinter die Silhouette der Stadt, gekrönt von einem endlos erscheinenden Wolkenhimmel. Im Vordergrund ist prominent ‚De Gouden Leeuw‘ – das Schiff von Admiral Cornelis Tromp – zu sehen, kunstvoll beleuchtet von



15 Willem van de Velde d. J.: *Ansicht des IJ-Hafens in Amsterdam*, 1686, Amsterdam Museum

einem Sonnenstrahl, der die Wolken durchbricht. „Dieses Gemälde, sein größtes und kompliziertestes Werk, zeigt ihn noch im Alter von dreiundfünfzig Jahren auf dem Höhepunkt seines Schaffens.“²³³ Im späten 18. Jahrhundert konnte dieses berühmt gewordene Gemälde im Sitzungssaal der Oberkommissare für die Wallbefestigungen im Scheierstoren in Amsterdam – ganz rechts im Bild zu sehen – bewundert werden, wo es Tischbein im Original gesehen haben könnte.

„[D]an war auch eins wo ein flacher strand von Sant und Kies war, wo die heran rollten wogen flach und dinn herauf liefen, und man sahe durch das wasser den sandigen bohten, u. d. g. mer.“²³⁴ Diese kurze und letzte Beschreibung eines Gemäldes in der Sammlung des Portugiesen zeigt eine der für van de Velde d. J. typischen Szenen. Von diesen Strand- und Küstenansichten gibt es unzählige Versionen, wobei die meisten in den frühen Schaffensjahren und um 1660 entstanden sind. So auch die *Küstenszene* in der Gemäldegalerie Alte Meister der Museumslandschaft Hessen Kassel, die sich spätestens seit 1749 im Besitz der Landgrafen von Hessen-Kassel befand (Abb. 16).²³⁵ Dargestellt ist eine Strandszene bei Ebbe, sodass die Sandbänke an verschiedenen Stellen zum Vorschein kommen und die Wellen flach heranrollen. Verschiedene holländische Fischerboote sind im Vordergrund gestrandet, während in der Ferne größere Schiffe zu erkennen sind. Die Horizontlinie ist tief angesetzt, mit einem für die niederländische Landschaftsmalerei charakteristischen weiten Himmel.²³⁶



16 Willem van de Velde d. J.: *Küstenszene*, 1653, Museumslandschaft Hessen Kassel

Tischbeins Blick auf die Sammlung

Mit der Auswahl der beschriebenen Gemälde vermittelt Tischbein dem Leser seiner Lebenserinnerungen einen charakteristischen Eindruck einer Sammlung von Seestücken. Dieser Eindruck muss die Sammlung nicht zwangsläufig adäquat repräsentieren, sondern kann unter anderem literarischen Gesichtspunkten folgen im Sinne eines fortlaufenden Erzählstranges. Tischbein setzt einen starken Fokus auf jene Marinestücke, die eine Episode aus dem Leben des englischen Königs Karl II. bis zum Jahr 1660 aufgreifen.²³⁷ Eingedenk der später auf diese Episode folgenden Seekriege zwischen England und den Niederlanden ist es erstaunlich, dass Tischbein ausgerechnet diese Bildmotive innerhalb einer niederländischen Sammlung hervorhebt.²³⁸ Ebenso gut hätte er – sofern in der Sammlung vorhanden – Gemälde von Willem van de Velde d. J. auswählen können, die den Patriotismus der Niederländer sowie die stolzen Errungenschaften des Landes stärker thematisieren. Gleichfalls hätte Tischbein weitere Gemälde vorstellen können, in denen die ‚stille See‘ nicht nur Kulisse für historische Ereignisse, sondern zentraler Bildgegenstand ist. Dies wäre folgerichtig, da Tischbein van de Velde insbesondere für diese Art der Darstellungen rühmt und ihn als „so geschickten Meister, der einzig ist und nicht seines gleichen hatt, in stille Seen zu mahlen“, beschreibt.²³⁹ Immerhin bildet diese Werkgruppe den Abschluss seines Rundganges durch die Sammlung. Darüber hinaus zeigt Tischbein van de Velde d. J. nur als Maler der ‚stillen See‘, obwohl es in dessen Œuvre auch zahlreiche Illustrationen ‚stürmischer See‘ gibt, wobei ihm bei diesen eine weniger glückliche Hand zugesprochen

wird.²⁴⁰ Analog hierzu steht die negative Beurteilung der Fähigkeiten seines Vaters Willem van de Velde d. Ä. in Bezug auf dessen Gemälde im Gegensatz zu den berühmten Zeichnungen und ‚Penschilderijen‘.²⁴¹ Dessen ungeachtet ist deutlich zu erkennen, welche Wertschätzung Tischbein dem Maler Willem van de Velde d. J. entgegenbringt. Mit diesem Urteil steht er nicht alleine da – sowohl damals als auch heute fällt dessen Beurteilung ähnlich positiv aus. Etwas überschwänglich betont bspw. Jan Laurens Bol dessen allgemeine Bedeutung: „Willem van de Velde der Jüngere ist in den Niederlanden und in England unbedingt der populärste Marinemaler des 17. Jahrhunderts. In dieser superlativischen Wertschätzung spielen zu einem nicht unerheblichen Teil außerhalb der Kunst liegende Faktoren eine Rolle. Der Gegenstand jener Werke, in denen er die Siege der holländischen Flotte über die Engländer und – nach 1672/1673 – das Umgekehrte darstellt, ruft an beiden Seiten der Nordsee romantische Sentimente hervor und schmeichelt den Gefühlen der Vaterlandsliebe und des Nationalbewußtseins.“²⁴² Wobei Tischbein die Schlachten und die Siege, die Willem van de Velde d. J. in verschiedenen Gemälden dargestellt hat, gerade nicht erwähnt – sei es, weil diese nicht in der Sammlung vertreten waren oder weil ihm andere Facetten seines Werkes wichtiger erschienen.

Resümierend kann festgehalten werden, dass die Provenienzrecherche bislang keine eindeutigen Hinweise auf die Sammlung des ‚portugiesischen Juden‘ liefern konnte. Dies ist insbesondere dem Umstand geschuldet, dass sich bei den zahlreichen in den Datenbanken verzeichneten Gemälden sowie im Œuvre-Katalog die Provenienzen nicht bis in die Zeit von Tischbeins Aufenthalt in den Niederlanden 1772/1773 und damit der Besichtigung der Sammlung oder gar bis zur Begründung der Sammlung im 17. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Die Mehrheit der Provenienzen der Gemälde von Willem van de Velde d. J. und d. Ä. geht allenfalls bis ins 19. Jahrhundert zurück. Somit ist eine eindeutige Identifikation der beschriebenen Werke sowie eine Rekonstruktion der Sammlung zwar nicht möglich, aber der exemplarische Vergleich mit ähnlichen Werken legt nahe, dass Tischbeins positive Einschätzung des Sammlungsbestandes auch heutigen Qualitätskriterien nicht widerspricht.

Es ist interessant, dass Tischbein einen Sammler ins Zentrum des Geschehens rückt, der erblindet ist und dennoch die Werke seiner Sammlung bis hin zu Details beschreiben kann, wie Tischbein den Leser anhand der einzelnen Bildbeschreibungen glauben lässt. In den Lebenserinnerungen wird der Aspekt der Blindheit folgendermaßen beschrieben: „Als ich zu ihm geführt worde, und in das wohn zimer tratt, stand der alde blinde Mann auf, kam mir entgegen und gab mir die hand. Kaum bemerkte ich das er blind war [...] Dan

traten wir in das Zimer, wo die Gemahlte hingen, es war ganz voll lauder Seestücke von W. v. Velde. nun führte mich der alde Blinde von einem stück zum andern, und wiess mir mit dem finger drükend auf die schönsten stellen der Bilder, so genau den ort treffent als sehe er. [...] Dem blinden Greis waren bei der Eraubung seines gesichtes die Bilder und was darauf war so gegen wertig, als sehe er noch, weil er sie von Kindheit auf gesehen hatte, und mit viele liebe imer betrachtet ohne das sie von der stelle gerückt waren worden.“²⁴³ Hier lässt sich eine beziehungsreiche Anspielung auf einen berühmten, ebenfalls erblindeten Akteur der niederländischen Kunstszene vermuten – den sogenannten ‚Nederlandse Apelles‘.²⁴⁴ Die Rede ist von Gerard de Laresse (1640–1711), der im Jahr 1690 erblindete, sodass er nicht mehr als Künstler tätig sein konnte. Stattdessen unterrichtete er fortan Kunsttheorie und verfasste mit Unterstützung seiner Söhne kunsttheoretische Schriften, die zu Standardwerken der niederländischen Kunstliteratur werden sollten.²⁴⁵

Strukturalistisch gesehen verschmelzen bei Tischbein innerhalb der Erzählung um den portugiesischen Sammler verschiedene Ebenen der Erinnerung und diverse zeitliche Bezugspunkte. Kurz gesagt: Tischbein erinnert sich, wie sich der Sammler erinnert, dessen Erinnerung sich wiederum zum Teil auf die Erinnerung seiner Vorfahren stützt. Konkret heißt dies: Bei der ersten Niederschrift der Autobiographie in den Jahren 1810/1811 erinnert sich Tischbein an seinen Jahrzehnte zurückliegenden Besuch der besagten Sammlung in den Jahren 1772/1773. Diese Erinnerungen macht er an Bildern fest, die sich in sein Bildgedächtnis eingepägt haben, und kontextualisiert diese durch den Sammler jener Kunstwerke. Der Sammler ist zum Zeitpunkt von Tischbeins Besuch aufgrund seines hohen Alters erblindet und kann deshalb die Kunstwerke nur aus seiner Erinnerung beschreiben, womit auch er auf sein Bildgedächtnis zurückgreift. Seine persönlichen Erinnerungen, die aus der Zeit vor der Erblindung stammen – vermutlich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts –, kontextualisiert er wiederum durch die Erinnerungen seiner Vorfahren, indem er die Sammlungsgeschichte rekapituliert. Dieses Familiengedächtnis reicht bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts und die Sammlungsgründung zurück. Mit dem von Tischbein gegebenen Beispiel des Familiengedächtnisses korrespondiert bspw. eine These von Aleida Assmann, die von einem „in der Regel drei Generationen verbindenden Gedächtnis der mündlich weitergegebenen Erinnerung“ spricht.²⁴⁶ Die Werke sind Teil der Familiengeschichte, die unweigerlich mit Emotionen verbunden ist, was durch die implizierte Wertschätzung und den zum Ausdruck gebrachten Stolz deutlich wird. Außerdem hat der Sammler sie „von Kindheit auf gesehen [...], und mit viele liebe imer betrachtet“, was eine wiederkehrende sowie nachhaltige Bildbetrachtung einschließt. Somit kommen beide Varianten, zum einen die Verbindung der

Erinnerung mit Emotionen und zum anderen die wiederholte intensive Betrachtung, bei den von Tischbein beschriebenen Erinnerungen des betagten Sammlers in Frage.²⁴⁷ Damit ist nicht gesagt, dass die von Tischbein referierten Erinnerungen sowie deren Staffelung tatsächlich exakt der Realität entsprechen müssen. Immerhin haben wir es mit großen zeitlichen Abständen zu tun und Tischbein legt die Erinnerungen dem Sammler in den Mund – er lässt diesen sich erinnern. Sollte Tischbein die Details falsch erinnert oder womöglich erfunden haben, so hat er die Plausibilität und Gesetzmäßigkeiten von Erinnerungen (intuitiv) bedacht, weshalb sie dem Leser glaubhaft erscheinen und dieser gewillt ist, Tischbeins Ausführungen zu folgen.

Tischbein lässt den Sammler im Rahmen der Erzählung ausführlich zu Wort kommen und ihn persönlich die Bilder seiner Sammlung auswählen, beschreiben sowie deren Besonderheiten hervorheben, womit dieser die Konversation fast vollständig bestreitet und sein Bildwissen dem jungen Maler gegenüber kundtut. Dass der junge Künstler Tischbein, der sich anhand der Urteile der versierten Kunstliebhaber und Kunstkenner in den Niederlanden in seinem eigenen noch unvollkommenen Kunsturteil zu schulen gedenkt, ausgerechnet bei einem blinden Sammler das Sehen von niederländischen Seestücken erlernt, ist bemerkenswert. Ein ausgefallener und gelungener Auftakt des Niederlande-Kapitels. Der Blinde, der das richtige Sehen lehrt – der blinde Seher –, gehört zu einem verbreiteten und seit der Antike bekannten Topos. Der französische Philosoph Jacques Derrida resümiert dies mit den Worten: „Der Blinde kann ein Seher sein, mitunter ist er zum Visionär bestimmt.“²⁴⁸

2.2 Die Beurteilung des Pferdemaalers Philips Wouwerman

Mit dem intensiven Studium am Original während seiner Reise in die Niederlande lernt Tischbein die einzelnen Manieren und Eigenheiten verschiedener Künstler zu benennen und zu unterscheiden, wie er an dem folgenden Beispiel demonstriert. Hiermit legt er Zeugnis ab über die bereits gesammelten Erfahrungen und sein erlangtes Bildwissen in Bezug auf die Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘. Dies bewahrt ihn jedoch nicht vor Irrtümern, wie im Fall eines kennerschaftlichen Gesellschaftsspiels, bei dem ihn ein Sammler in Amsterdam auf die Probe stellt, woran Tischbein den späteren Leser teilhaben lässt.

Ausgangspunkt Tischbein-Archivalien

In seinen Lebenserinnerungen schildert Tischbein diese Begebenheit wie folgt: „Von diesser Art vortreflicher und ausgesuchter Bilder sahe ich bey H. Lubeling. da war ein schönes Bild von A. von Velde, eine Weide von Kuhen und Pferde und Schafen, das harige und wollige der thiere war mit dem sanften Pinsel diesses Meisters der ihm eigen war vortreflich dar gestellt. auch der wieder schein der Kühe in dem Spiegel des wassers war wie hin gezaubert. Ein Bild von Wauermann in seiner ersten Manir. Bauren zu Pferd halten ein wetrenen wo der preis darin bestehet einen Hecht der an einem strik hangt, im under dem ausgespanden strik durch zu jagen, und den Hecht herunder zu reisen. weil diesser aber glatt ist, und schwer zu erhalten ist, so giebt es viel zu lachen dabey, weil mancher von dem Pfert fält. Die erste Manir des W. zu mahlen bestehet darin, das er mit dicken körperligen farben mahlde. und die dik auf trug. und wie teig sie in einander verschmolz oder sie scharf hingesez stehen liess. Diesses giebt sein Bildern ein markiges ansehen, und sie scheinen wie bosiert. Die zweide Manir ist mit einem fliessenten Pinsel und leichten durchsichgen farben wie getuscht gemahlt. und es scheidt alles in einander geflossen zusein. Diesses zweide Bild, war ein gefecht von Bauren und reider die Krieg im Korn auf ein ander machten. viele warn versteckt im gedreide und schossen daraus. und die reider setzten mit ihrn Pferden dahinein. Der Raug in dem Korn machte einen gute Efekt. H. L. sagte zu mir, ich sehe das sie die Meister der Bilder gut können, und sie müssen ser viele gesehen haben, und genau achtung auf die Manieren gegeben haben. und desgleichen. und doch glaube ich das sie irren von wem das Bild dort oben [Einschub: glauben] ist, das wo der Dunkle ganz mit Eissen beharnischte Ritter auf einem [Einschub: weissen] Pferd siz und von der Sonne stark beleuchtet werd. ich sagte das stark zusammen gehaltene licht und die grossen schatten mit der Klarheit und die fast finger dik aufgetragn farbe zeigt das es niemand anderes gemacht hat als Rembrand. Er sagte wieder dafür hält es auch jeder. aber es ist von Wauermann ein ganz seltenes Bild. Die grosse ist schon was ungewöhnliches da seine figur kaum eine fingerlang grosse haben, und diese wol eine fuss gross ist. und dan ganz in der Rembrandische Manir gearbeitet. Nun sahe ich es auch das W. ein Bild mahlen konde das schin als habe es Rembrand gemacht. aber R. konde kein Pferd mahlen wie W. es war ein Meister stück von vortreflicher zeichen, und ist was das schön Pferd was ich von ihm gesehen. und schien als habe er es ganz ferdig nach der Nathur gemahld. und weil ihm daran gelegen war alle # und tinten und schwache und starke schatten genau zu haben, so hatte er so oft farbe auf farbe gesez. und dadurch worde es der Rembrden

manir ähnlich. Er hatte noch viele vortrefliche Bilder, und alle so wohl erhalten, als wen sie eben von den Händen der Mahler komen.“²⁴⁹

Vergleicht man das früheste eigenhändig verfasste Manuskript Tischbeins von 1811 mit der Publikation der Lebenserinnerungen von Schiller aus dem Jahr 1861, so fällt auf, dass bei dieser Sequenz kaum Änderungen am Text vorgenommen wurden.²⁵⁰ Lediglich eine Passage zu Tischbeins Selbsteinschätzung seiner Kenntnisse über die niederländische Kunst wurde leicht modifiziert. Bei Schiller und damit auch bei Mittelstädt heißt es: „Als Herr Lubeling sah, daß ich die Meister der Bilder wie auch deren Manieren ziemlich genau kannte [...]“²⁵¹ Im Gegensatz dazu ist bei Tischbein (1811) zu lesen: „H. L. sagte zu mir, ich sehe das sie die Meister der Bilder gut können, und sie müssen sehr viele gesehen haben, und genau achtung auf die Manieren gegeben haben. und desgleichen.“²⁵² In der Originalversion begründet Tischbein seine Kennerschaft: Er habe viele Kunstwerke gesehen und gleichfalls auf die Manieren geachtet, weshalb er nun in der Lage sei, diese zu bestimmen und Werke Künstlern zuzuschreiben. In der sprachlich verkürzten Version von Schiller kommt dieser kausale Aspekt weniger deutlich zum Tragen, was jedoch im Kontext der Aneignung von Bildwissen von Bedeutung ist.

Ebenso ist die Erzählung aus der Sammlung Lubeling in der stark verkürzten postumen Manuskriptbearbeitung des Oldenburger Hofrates und Schriftstellers Carl Christian Ludwig Starklof erhalten geblieben.²⁵³ In Bezug auf die eben erwähnte Formulierung zu Tischbeins Bildwissen lautet diese analog: „Als H. Lubeling bemerkte, daß ich die Meister der Bilder und auch ihre Manieren schon ziemlich genau kannte [...]“²⁵⁴ In dem 1842 datierten Manuskript von Jacob Ludwig Römer, der sogenannten ‚Reinschrift‘, scheint dagegen die Schilderung verändert worden zu sein.²⁵⁵ Die Nennung von Künstlern und Werken folgt zwar dem Vorbild, allerdings wurde auf das Rätselenspiel gänzlich verzichtet. Stattdessen erfolgt eine Beschreibung des Gemäldes, die mit der Nennung des dargestellten Sujets des Reiters auf einem weißen Pferd endet. Das Gespräch zwischen Tischbein und Herrn Lubeling wird in dieser Quelle nicht wiedergegeben. In der handschriftlichen Manuskriptbearbeitung von Carl Georg Wilhelm Schiller, die nach 1842 entstanden ist und im Nachlass Schillers im Stadtarchiv Braunschweig verwahrt wird, findet sich nach Schillers Bearbeitung des Römer’schen Manuskriptes bereits der Wortlaut der Publikation von 1861 (s. o.) wieder.²⁵⁶ Hieran wird deutlich, dass die späteren Bearbeiter den Wert der ursprünglichen Formulierung von Tischbeins Hand, wo er die wichtigsten Kriterien von Kennerschaft benennt – viel Sehen, Vergleichen und die Manieren Studieren – nicht erkannt haben.

2.2.1 Die Sammlung Lubbeling in Amsterdam

Mit der Sammlung Lubbeling in Amsterdam rückt Tischbein erneut einen Sammler und seine Kunstschatze ins Zentrum des Interesses. Er äußert sich zur Qualität der Sammlung, deren Zusammensetzung in einem historischen Katalog überliefert ist und Tischbeins Einschätzung bestätigt. Ausführlicher geht Tischbein auf den Maler Philips Wouwerman ein und beschreibt verschiedene in der Sammlung Lubbeling entdeckte Gemälde und deren Besonderheiten.

Über den Sammler, seine Sammlung und ausgewählte Gemälde

Auch bei dieser Episode der Niederlande-Reise wählt Tischbein den Einstieg über einen Sammler und dessen Kunstschatze – wie bereits beim ‚portugiesischen Juden‘. Tischbein erinnert sich: „Von diesser Art vortreflicher und ausgesuchter Bilder sahe ich bey H. Lubeling.“²⁵⁷ Durch diese kurze Einführung erhält der Leser gleich zu Beginn eine erste Einschätzung der Qualität der Sammlung. Diese korrespondiert mit der abschließenden Würdigung und dem Kommentar: „Er hatte noch viele vortrefliche Bilder, und alle so wohl erhalten, als wen sie eben von den Händen der Mahler komen.“²⁵⁸ Zusammen bilden sie den Rahmen der Erzählung. Darüber hinaus benennt Tischbein den Namen des Sammlers mit „H. Lubeling“ bzw. „H. Lubbeling“.²⁵⁹ Er referiert hier offenkundig über die Sammlung von Johannes Lubbeling d. Ä. († 1772?) in Amsterdam. Über dessen Person ist leider kaum etwas überliefert, abgesehen von einzelnen Hinweisen von Reisenden, die seine Kunstsammlung besuchten.²⁶⁰ Jean-Henri Eberts (1726–1803) berichtet bspw. in einem Brief aus dem Jahr 1763, dass Lubbeling „an der Buyten-Kant bei der Admiralität“ residiere, karikiert ihn und seine Familie als „trivial-absurde Maschinen“, lobt jedoch die Qualität der Sammlung.²⁶¹

Dessen Sohn Johannes Lubbeling d. J. (1736–1816), der vor allem unter dem Namen Joannis Lublink d. J. in Erscheinung tritt, ist durch ein Portrait von Johann Friedrich August Tischbein bekannt (Abb. 17), zusammen mit einem gleichformatigen Portrait seiner Ehefrau Cornelia Rijdenius (1746–1826).²⁶² Tischbeins Cousin – der ‚Leipziger Tischbein‘ – zählt zu den wichtigsten Vertretern der Künstlerfamilie Tischbein. Er reiste, wie eingangs erwähnt, wiederholt in die Niederlande. In den 1780er-Jahren hielt er sich mehrfach in Den Haag auf, gefolgt von einem längeren Aufenthalt in Amsterdam zwischen 1791 und 1794.²⁶³ In diesem Zeitraum entstanden die beiden Portraits des Ehepaars Lublink, das bereits seit dem 26. Mai 1771 verheiratet war. Joannis Lublink – ein Gelehrter in Geschichte, Dichtkunst und Sprachen – erlangte durch



17 Johann Friedrich August Tischbein:
Joannis Lublink, 1790–1795, Rijksmuseum
Amsterdam

verschiedene Publikationen und Übersetzungen sowie Vorträge in der Amsterdamer Gesellschaft ‚Concordia et Libertate‘ (1748–1825) Bekanntheit.²⁶⁴

Dank einer von Gerard Hoet d. J. publizierten Auflistung aus dem Jahr 1752 unter dem Titel *Catalogus van Schildereyen, In't Cabinet van den Heer Johannes Lubbeling, in Amsterdam* ist die Zusammensetzung bzw. das Inventar der Sammlung Lubbeling um das Jahr 1752 überliefert.²⁶⁵ Es ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um die Sammlung von Johannes Lubbeling d. Ä. handelt, die später vermutlich in den Besitz des Sohnes überging. Die Anfertigung sowie mitunter die Publikation derartiger Aufzählungen war eine seit dem 17. Jahrhundert tradierte Form der Sammlungs(re)präsentation. Die Kataloge spiegeln den Sammlerstolz und geben Kenntnis davon, wie viele Künstler und Werke eine Sammlung verzeichnen konnte und welche berühmten Künstlernamen darin vertreten waren. Mit nur zwanzig Jahren Abstand zu Tischbeins Besuch bietet diese ausführliche Auflistung ein exzellentes Korrektiv zur Bewertung seiner Lebenserinnerungen. Der Katalog von Hoet nennt für die Sammlung Lubbeling 63 Werke sowie 37 Maler – darunter tauchen verschiedene mehrfach auf oder werden im künstlerischen Verbund genannt. Zu den aufgeführten Künstlern zählen (in der dortigen Schreibweise): G. Douw, F. van Mieris, Jan van Huysum, Philip Wouwerman, D. Teniers, G. ter Burg,



18 Adriaen van de Velde:
*Rinder und Schafe am Wald-
wasser*, 1669, Staatliche
Kunsthalle Karlsruhe

G. Metz, P. P. Rubbens, N. Berchem, Adr. van de Velde, Sneyders, Jordaans, Adr. van Ostade, P. Neefs, Fluweele Breugel, J. van der Heyden, J. Steen, K. du Jardyn, M. de Hondekoeter, J. B. Weenix, D. Valkenburg, J. Lingelbag, Rachel Ruys, Willem van de Velde, L. Bakhuyzen, J. van Hugtenburg, J. Wynants, Verbooms, H. Zaftleeven, de Oude Griffier, Moucheron, W. van Mieris, C. Holsteyn, van Hek, Netscher, Fisscher, G. van Aalst.²⁶⁶ Vergleicht man die aus 63 Positionen bestehenden und äußerst knapp gehaltenen Katalogeinträge mit der Schilderung Tischbeins, so lassen sich einige Übereinstimmungen erkennen. In den Lebenserinnerungen thematisiert Tischbein 26 der 37 in der Sammlung Lubbeling genannten Künstler. Aus dieser Sammlung bespricht er jedoch nur zwei exemplarisch – kurz Adriaen van de Velde (1636–1672) und ausführlicher Philips Wouwerman (1619–1668).

Tischbein erwähnt zunächst „ein schönes Bild von A. von Velde, eine Weide von Kuhen und Pferde und Schafen“.²⁶⁷ Hoet listet in der Sammlung Lubbeling „Een stuk met Koeyen en Schapen, door Adr. van de Velde“ auf.²⁶⁸ Auch wenn es sich hierbei um ein äußerst beliebtes Sujet im Œuvre von Adriaen van de Velde handelt, so liegt dennoch die Vermutung nahe, dass eine Übereinstimmung besteht. Die weitere Beschreibung des Gemäldes lässt anhand der genannten Bilddetails einen Vergleich mit dem Gemälde *Rinder und Schafe am Waldwasser* (1669) in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Abb. 18) zu. Tischbein betont übereinstimmend: „[D]as harige und wollige der thiere war mit dem sanften Pinsel diesses Meisters der ihm eigen war vortreflig dar gestellt. auch der wieder schein der Kühe in dem Spiegel des wassers war wie

hin gezaubert.²⁶⁹ Die verschiedenen über die Szenerie verteilten Tiere sind naturgetreu und lebendig wiedergegeben. Das von Tischbein zuletzt genannte Detail, „der wieder schein [...] in dem Spiegel des wassers“, zeigt sich im Bildvordergrund. Zu van de Velde bevorzugten Themen zählen Tiere oder Figuren in einer Landschaft, wobei diese abwechselnd die Hauptrolle innerhalb der Darstellung einnehmen. Der Aspekt, den Tieren innerhalb einer Landschaft eine Hauptrolle zukommen zu lassen, dürfte Tischbein an Adriaen van de Velde besonders interessiert haben und setzt diesen mit dem folgenden von ihm in der Sammlung Lubbeling genannten Künstler, Philips Wouwerman, in einen Kontext.

Als Nächstes bespricht Tischbein ein Werk von Wouwerman: „Bauren zu Pferd halten ein wetrenen“. Er scheint das dargestellte Brauchtum bestens zu kennen, wenn er im Folgenden das Wettrennen konkretisiert, „wo der preis darin bestehet einen Hecht der an einem strik hangt, im under dem ausgespannen strik durch zu jagen, und den Hecht herunder zu reisen. weil diesser aber glatt ist, und schwer zu erhalten ist, so giebt es viel zu lachen dabey, weil mancher von dem Pfert fällt“.²⁷⁰ Damit gibt Tischbein den Bildgegenstand – das sogenannte ‚Heringsziehen‘ (niederländisch ‚haringtrekken‘) – recht präzise wieder, was eine Identifikation des Gemäldes erleichtert. Im Katalog der Sammlung Lubbeling gibt es nach Hoet sieben Einträge zu Philips Wouwerman.²⁷¹ Das auf dem Gemälde dargestellte ‚haringtrekken‘ wird nicht explizit erwähnt, dafür korrespondierende Bilddetails wie Figuren und Pferde. Tatsächlich ist ein Gemälde desselben Themas in einer Privatsammlung überliefert (Abb. 19). Dieses Werk ist im Katalog der Ausstellung *Philips Wouwerman (1619–1668). Von Pferden und anderen Leidenschaften*, die 2009 in der Gemädegalerie Alte Meister der Museumslandschaft Hessen Kassel sowie anschließend im Mauritshuis in Den Haag zu sehen war, mit der Provenienzangabe „möglicherweise Johannes Lubbeling, Amsterdam“ versehen.²⁷² Darüber hinaus wird das Werk dort als einzige Motivbearbeitung sowie als eines der Höhepunkte in Wouwermans Œuvre bezeichnet.²⁷³ Dies ist eine weitere Bestätigung der Qualität der Sammlung, die von Tischbein einleitend angedeutet wurde.

Abschließend und zugleich als Höhepunkt des Besuches der Sammlung Lubbeling berichtet Tischbein dem Leser von einem besonderen Gesellschaftsspiel. Das dabei im Zentrum stehende Gemälde beschreibt Tischbein als „der Dunkle ganz mit Eissen beharnischte Ritter auf einem [Einschub: weissen] Pferd siz und von der Sonne stark beleuchtet werd“.²⁷⁴ Ein übereinstimmendes Gemälde wird von Gerhard Hoet d. J. angeführt: „Een dito verbeeldende een Christelyke Ridder te Paard, door denzelven.“²⁷⁵ Hoet gibt hier den Bildtitel *Christlicher Ritter* wieder, unter dem heute zwei verwandte Gemälde bekannt sind. Bei dem aus dem Jahr 1655 stammenden *Christlichen*



19 Philips Wouwerman: *Dorfansicht mit ‚Hering ziehenden‘ Bauern*, um 1652/1653, Privatbesitz

Ritter (Abb. 20) handelt es sich um die früheste (erhaltene) Bearbeitung des Themas von Wouwerman, heute in Privatbesitz.²⁷⁶ Ein weiterer um 1662 datierter *Christlicher Ritter* befindet sich in Genf.²⁷⁷ Darüber hinaus existiert ein vergleichbares Werk und Motiv unter dem Titel *Ritter, Tod und Teufel* (1662) in Boston.²⁷⁸ Die beiden zuletzt genannten Werke waren Pendants, sie gehörten zur berühmten Sammlung von Gerret Braamcamp (1699–1771) und wurden bei der Auktion der Sammlung im Jahr 1771 an den ebenfalls in Amsterdam ansässigen Sammler und Kunsthändler Pieter Fouquet (1729–1800) verkauft.²⁷⁹ Somit können die beiden Werke zwar für das Jahr 1772 nicht in der Sammlung Lubbeling nachgewiesen werden, aber sie befanden sich gemäß der Quellenlage in Amsterdam. Dass Tischbein das Motiv des Ritters auf einem weißen Pferd von Philips Wouwerman tatsächlich gesehen hat, ist durch den Nachweis verschiedener überlieferter Versionen augenscheinlich – zudem ist es in der von ihm genannten Amsterdamer Sammlung belegt. Lediglich eine eindeutige Identifikation, welches der Gemälde mit dem gleichen Motiv er gesehen hat, ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht möglich.²⁸⁰



20 Philips Wouwerman: *Christlicher Ritter*, 1655, Privatbesitz

2.2.2 Die verschiedenen ‚Manieren‘ von Philips Wouwerman

Der Haarlemer Maler Philips Wouwerman (1619–1668) zählt zu den erfolgreichsten Künstlern des ‚Goldenen Zeitalters‘. Er hat ein umfangreiches Werk – rund 600 Gemälde meist kleinen Formates – hinterlassen.²⁸¹ „Philips Wouwerman gilt heute als der erfolgreichste holländische Pferdemaler des Goldenen Zeitalters. Seine Gemälde zeigen häufig Feldschlachten, Jagdpartien, Pferde­ställe, Hufschmieden, Reitschulen und Feldlager. In all diesen Darstellungen spielen Pferde eine prominente Rolle, dennoch täte man dem Maler Unrecht, würde man ihn als ausschließlichen Pferdemaler bezeichnen.“²⁸² So urteilt Frederik J. Duparc in seinem 2009 publizierten Aufsatz über *Leben und Werk* des Künstlers. Zu den Besonderheiten im Werk Wouwermans zählt das Bestreben, die Tiere zu den Protagonisten der Bilder zu machen. Das Sujet des ‚Tier­portraits‘ geht auf den Künstler Paulus Potter (1625–1654) zurück und sollte mit dem berühmten *Stier* in Den Haag einen Höhepunkt erreichen (vgl. Abb. 84). Potter beeinflusste viele Zeitgenossen und trug zur Etablierung der sogenannten ‚Tierlandschaften‘ bei, die als Sujet neben Philips Wouwerman auch von Adriaen van de Velde oder Aelbert Cuyp (1620–1691) aufgegriffen wurden.²⁸³ Bei den ‚Tierlandschaften‘ werden Tiere und Landschaften gleichrangig behandelt, während bei den ‚Tierportraits‘ die Landschaft lediglich als Kulisse fungiert. In beiden Fällen geht es den Künstlern um eine möglichst naturnahe Schilderung der Tiere, wofür die zahlreichen überlieferten Zeichnungen nach

der Natur sprechen, die als vorbereitende Studien für die im Atelier entstandenen Gemälde dienten.

Eine hohe Wertschätzung brachte man Philips Wouwerman bereits zu Lebzeiten entgegen, wo seine Werke gute Preise erzielten.²⁸⁴ Doch insbesondere im darauf folgenden Jahrhundert wuchs das Interesse an seiner Kunst. Arnold Houbraken notiert bspw. zu Wouwerman, dass „seine Pinselkunst Jahre nach seinem Tod einen viel höheren Preis erzielte als zu seinen Lebzeiten“.²⁸⁵ Zudem scheint es eine Ausdifferenzierung der Wertschätzung gegeben zu haben, denn im 18. Jahrhundert war besonders sein Spätwerk gefragt.²⁸⁶ Hierzu zählen vor allem die Jagddarstellungen, die das Interesse in Adelskreisen weckten und den Vorstellungen des ‚joie de vivre‘ entsprachen.²⁸⁷ Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die Werke Wouwermans im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Sie waren ferner in den englischen, deutschen und russischen Sammlungen jener Zeit vertreten und verursachten einen regelrechten Wettstreit unter den Sammlern.²⁸⁸ Die gesteigerte Nachfrage nach Werken Wouwermans hatte jedoch auch eine negative Begleiterscheinung, was Kopien, Fälschungen und Nachahmungen betrifft, die den Kunstmarkt überschwemmten und Wouwerman zu einem der am meisten kopierten und nachgeahmten niederländischen Maler werden ließen.²⁸⁹ Dies gilt analog auch für die Reproduktionsgraphik, und so verbreitete eine regelrechte Flut an druckgraphischen Reproduktionen das Werk Wouwermans über die Landesgrenzen der Niederlande hinaus und trug maßgeblich zu dessen internationaler Popularität bei. Die Reproduktionen waren insbesondere an jenen Orten und in jenen Ländern, wo es nur wenige Gemälde Wouwermans im Original zu sehen gab, ein wichtiges Anschauungsmaterial und Hilfsmittel, da man sich über dieses Medium dennoch einen Eindruck von seinem künstlerischen Werk verschaffen konnte. Erstaunlich ist dabei, dass eine derart konstituierte Bildkenntnis im 18. Jahrhundert selten Kritik erntete, sondern durchaus als legitim betrachtet wurde.²⁹⁰

Im Kontext dieses bemerkenswerten Interesses an Wouwerman verwundert es nicht, dass in den großen fürstlichen Sammlungen in Deutschland Werke dieses geschätzten Meisters zu finden waren. Tischbein konnte diese folglich nicht nur in den Niederlanden umfangreich studieren, sondern auch späterhin in der Gemäldegalerie der Kasseler Landgrafen, wo er sich zwischen 1773 und 1777 wiederholt aufhielt. Unter Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel fanden 26 Gemälde von Wouwerman ihren Weg in die Sammlung, weitere sollten folgen.²⁹¹ Und auch die Kurfürsten von Sachsen erwarben für die Dresdener Gemäldegalerie eine vergleichbare Anzahl. Tischbein hielt sich im Jahr 1777 „einige Wochen da auf und besuchte die Galeri taglig“, wie er in seinen Lebenserinnerungen berichtet.²⁹²

Was thematisiert Tischbein mit den ‚Manieren‘ Wouwermans?

Dass es ihm Wouwerman besonders angetan hat, lässt sich folgern aus der Tatsache, dass Tischbein zwei verschiedene ‚Manieren‘ im Schaffen von Philips Wouwerman als exzeptionell hervorhebt und dabei ungewöhnlich weit ins Detail geht.²⁹³ Er benennt zum einen die beiden Manieren und führt zum anderen jeweils ein Bildbeispiel aus der Sammlung Lubbeling an. Da Tischbein in verschiedenen Sammlungen Werke Wouwermans in Augenschein nehmen konnte, diente ihm dieses Bildwissen zusätzlich für einen Vergleich.

Die erste Manier definiert Tischbein wie folgt: „Die erste Manir des W. zu mahlen bestehet darin, das er mit dicken körperlichen farben mahle. und die dick auf trug. und wie teig sie in einander verschmolz oder sie scharf hingesezt stehen liess. Diesses giebt sein Bildern ein markiges ansehen, und sie scheinen wie bosiert.“²⁹⁴ Wir haben es hier folglich mit einer groben Malweise und einem entsprechenden Pinselduktus zu tun. Korrespondierend dazu wird in der Forschung immer wieder der grobe Pinselstrich hervorgehoben sowie eine dunkle Palette. Diese Kriterien dienen als Indiz bei der Einordnung und Datierung der Gemälde Wouwermans in dessen Frühwerk.²⁹⁵

Als Beispiel für diese frühe bzw. erste ‚Manier‘ Wouwermans führt Tischbein das bereits erwähnte Gemälde *Dorfansicht mit ‚Hering ziehenden‘ Bauern* (vgl. Abb. 19) an. Es handelt sich hierbei um die Darstellung eines beliebten Brauchtums, das Wouwerman in einer gelungenen Kombination von Genremotiv und Landschaftsszene wiedergibt.²⁹⁶ So sehr Tischbein von der Tradition des Heringziehens und der humorvollen Darstellung derselben beeindruckt erscheint, geht es ihm weniger um inhaltliche als vielmehr um künstlerische Aspekte. Eigenheiten der Oberflächenbeschaffenheit, wie sie Tischbein mit den Worten „markig“ und „bosiert“ beschreibt, können nur am Original wahrgenommen werden.²⁹⁷ Dies ist ein Indiz dafür, dass Tischbein die Werke im Original genau studiert hat – mit dem kundigen Blick eines Malers – und nicht etwa anhand der zahlreichen Reproduktionsgraphiken. In Überblicksdarstellungen zu Philips Wouwerman wird das Frühwerk in den 1640er-Jahren verortet und eine Veränderung in seinem Schaffen Mitte der 1650er-Jahre angesetzt.²⁹⁸ Das Gemälde *Dorfansicht mit ‚Hering ziehenden‘ Bauern* wird dort um 1652/1653 datiert. Setzt man diese Einschätzung mit derjenigen Tischbeins in Beziehung, so würde das gezeigte Werk am Ende des Frühwerkes stehen und bereits den eigenen Stil des Meisters zeigen.

In Abgrenzung dazu definiert Tischbein die zweite ‚Manier‘ Wouwermans folgendermaßen: „Die zweide Manir ist mit einem fliessenten Pinsel und leichten durchsichgen farben wie getuscht gemahlt. und es scheidt alles in einander geflossen zusein.“²⁹⁹ Hiermit korrespondiert eine Einschätzung von



21 Philips Wouwerman:
*Kampf zwischen Europäern
und Orientalen*, um 1665,
Museumslandschaft Hessen
Kassel

Frederik J. Duparc bezüglich Wouwermans Schaffen in den 1750er-Jahren: „Nach 1655 werden die Kompositionen komplexer, der Stil eleganter, die Farben heller und transparenter und der Pinselstrich feiner.“³⁰⁰ Im Kontext von Wouwermans Spätwerk ist in der kunsthistorischen Forschung wiederholt von einem silberartigen Ton oder einer typisch niederländischen Atmosphäre die Rede.³⁰¹

Tischbein nennt als Beispiel für die zweite ‚Manier‘ „ein Gefecht von Bauren und reider die Krieg im Korn auf ein ander machten. viele warn versteckt im gedreide und schossen daraus. und die reider setzten mit ihrn Pferden dahinein. Der Raug in dem Korn machte einen gute Efekt“.³⁰² Das Motiv des Gefechtes gehört zu den zentralen Themenkomplexen in Wouwermans Œuvre. Birgit Schumacher betont, dass sich Wouwerman hierbei auf einige besondere Aspekte des Kampfgeschehens spezialisiert hat, wie dies unter Schlachtenmalern üblich war. Wouwerman zeigt insbesondere das ‚Rencontre‘ – den Angriff und Zusammenstoß von schwer bewaffneten Reitern –, was in der Regel fiktiv gestaltet und nicht realen Geschehnissen zuzuordnen ist.³⁰³ Unter einer ähnlichen Bezeichnung ist ein Werk in der Sammlung Lubbeling bei Hoet verzeichnet: „Een stuk daarin een Resconter van verscheyde Ruyters“.³⁰⁴ Dieses Werk konnte bislang nicht eindeutig identifiziert werden.³⁰⁵

Zum Vergleich sollen zwei Werke der Gemäldegalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel herangezogen werden. Als thematischer Vergleich in Bezug auf das genannte Gefecht dient das um 1665 datierte Gemälde *Kampf zwischen Europäern und Orientalen* (Abb. 21).³⁰⁶ Analog zeigt es ein Reitergefecht und die besondere Behandlung der erwähnten Rauchwolken, die aufgrund



22 Philips Wouwerman: *Die Heimkehr von der Falkenjagd*, um 1660, Museumslandschaft Hessen Kassel

der schnellen Bewegung der Pferde auf dem Feld sowie des gegenseitigen Beschusses zustande kommen und meisterhaft dargestellt sind. Bei diesem Gemälde sowie bei einem weiteren um 1660 datierten Werk mit dem Titel *Die Heimkehr von der Falkenjagd* (Abb. 22) wird die Malweise der zweiten Manier deutlich. Insbesondere bei der *Falkenjagd* ist zu erkennen, was Tischbein als „mit einem fließenden Pinsel und leichten durchsichtigen Farben wie getuscht“ beschreibt. Der Farbauftrag ist derart dünn und lasierend, dass das Gewebe der Leinwand durchscheint und einzelne Fasern zu erkennen sind.

In drei weiteren Kapiteln der Lebenserinnerungen – vor und nach dem zentralen Niederlande-Kapitel – kommt Tischbein ebenfalls auf den Künstler Philips Wouwerman zu sprechen.³⁰⁷ Im Rahmen der Beschreibung der Lehrjahre im Hause des Hamburger Kunsthändlers Johann Dietrich Lilly erzählt Tischbein: „So wurde ich nicht allein mit denen Sachen bekaud, die im Haus waren, sondern mit den Mersten ist Hamburg. Da er ein Gemahlte Händler war, kante er alle liebhaber und Samlungen. und brachte mich dahin sie zu

sehen. So lernte ich viel in der Samlung des Stats Rath Stengelin, wo [Einschub: rin] ich ein Halb jahr durch mich auf hild zu Cupiren. Wouwerman, Berschem, und mehrere machte ich noch das die liebhaber sehr damit zufrieden waren. und es solln welge noch für originale verkauft sein worden.“³⁰⁸ Hier legt Tischbein Zeugnis davon ab, dass er bereits in jungen Jahren und noch vor der Reise in die Niederlande Werke von Wouwerman studiert und kopiert hat. Die Bemerkung, wonach diese als Originale verkauft worden sein sollen, ist jedoch mit einiger Skepsis zu bewerten und nicht belegt.³⁰⁹ Die Sammlung von Daniel Stenglin (1735–1801), die bereits von dessen Vater Philipp Heinrich Stenglin (1688–1759) angelegt worden war, zählte damals zu den bedeutendsten Hamburger Sammlungen.³¹⁰ Ihre Zusammensetzung ist mit 158 Werken italienischer, niederländischer und deutscher Künstler dank eines 1763 publizierten Kataloges von Matthias Oesterreich (1716–1778) für die Zeit kurz vor Tischbeins Aufenthalt in Hamburg dokumentiert – darunter befinden sich drei Werke von Wouwerman.³¹¹ Diese werden von Oesterreich lobend erörtert, bspw. *Eine Reiher-Beitze*: „Kunst und Fleiß herrschen vereint in diesem reizenden Gemählde, das nur der schmeichelnde Pinsel eines Wouwermanns, so natürlich und so vollkommen darstellen konnte; weil er in dieser Art Vorstellungen eine Geschicklichkeit besaß, die ihn für alle Fehlstriche sorgfältig bewahrete.“³¹² Über den Künstler heißt es ferner: „Philipp Wouwerman hat durch seine Werke seinen Ruhm so unwankelbaher gemacht, daß, weder die Zeit, noch die Kritik ihn jemahls erschüttern kann. Seine Verdienste und Lebensumstände sind vom Houbraken, Weyermann, D’argenville und Descamps genugsam bekannt gemacht. In den schönsten und berühmtesten Sammlungen von Europa, findet man seine Gemählde, die wahre Zierden derselben sind; und die man mit großen Summen bezahlt.“³¹³ Mit dem Besitz sowie der rühmenden Besprechung der Werke Philips Wouwermans scheint die ganze Sammlung zugleich nobilitiert zu werden.

In Zusammenhang mit dem Besuch der Kasseler Gemäldegalerie in den Jahren nach der Niederlande-Reise – zwischen 1773 und 1777 – geht Tischbein erneut auf Wouwerman ein: „Ein Bild von Wauwerman, eine Blindering, es brend eine Stad und Kirche, die Pfaffen werden heraus geführt und mis handelt, ein Soltad hatt eine Pfaffe bey den ohren und führt ihn zu dem befehlhabendn oficir. und viele figure, wo man alle greuel einer blinterung siehet. eine frau liegt über dem leihnam ihres Gatten und ein Soldat blaut ihr den rücken. es ist aus seiner ersten Manir, und ist das volkomenste was ich gesehen. es ist zum erstaunen was der Mensch kann. die Gesichter sind nicht viel grosser als eine grose Erbse, und sahe man hindruch ein vergroserungs Glass. so glaubte man einen Kopf von Rubens zu sehen, mit eben so seinem feuer und Geist.“³¹⁴ Im Verzeichnis der landgräflichen Gemäldesammlung

von Simon Causid aus dem Jahr 1783 wird ein Gemälde von Philips Wouwerman aufgeführt, das mit Tischbeins Beschreibung korrespondiert: „Der Kirchenraub, als eine Schilderung alles den Krieg begleitenden Ungemachs.“³¹⁵ Das heute unter den historischen Gemäldeverlusten gelistete Werk ist erstmals im Gemäldeinventar von 1749ff unter der Nummer 571 als „Wouwermann (Philip) Kerkroof“ verzeichnet.³¹⁶ Es gelangte im Jahr 1750 im Zuge des Ankaufs der erlesenen Sammlung von Valerius Röver zusammen mit sechs weiteren Gemälden Wouwermans aus Delft in die Kasseler Sammlung.³¹⁷

Zum Vergleich: Die Beurteilung Wouwermans vom 17. bis zum 19. Jahrhundert

Wirft man einen Blick auf die Beurteilung von Philips Wouwerman in der frühen kunsthistorischen Literatur vom 17. bis ins 19. Jahrhundert, so ergibt sich ein vielschichtiges Bild, das schlaglichtartig dargestellt werden soll, um Tischbein in einem entsprechenden Kontext verorten zu können. Dabei werden insbesondere Vertreter und Positionen des deutschen und niederländischen Diskurses Berücksichtigung finden. Für das 17. Jahrhundert soll stellvertretend Cornelis de Bie zu Wort kommen. Die zitierten Autoren des 18. Jahrhunderts sind Arnold Houbraken, Jacob Campo Weyerman, Christian Ludwig von Hagedorn und Antoine Joseph Dézallier d'Argenville. Und für das 19. Jahrhundert soll Georg Kaspar Nagler exemplarisch herangezogen werden.

Den Anfang macht Cornelis de Bie (1627–1711/1716) mit *Het Gulden Cabinet vande edle vry Schilder-Const* (1662), der noch zu Lebzeiten des Künstlers über diesen schreibt: „[D]e edle Const die Philippus Wouwerman Schilder van Haerlem daeghelijckr voor den dach brenghet ende tot groot vermaeck van alle Const-kenders ist uytwerckende in peerdekens refresseringhe oft pepseringhe van Soldaten / baralich en sulckdanighe wercken / soo aenghenaem net en naer het leven datter inden Natuer gheen meerder volmaecktheyt in't leven en tan bethoorit oft bewesen worde / oft t'is daer in door d' eelhey van sijn Pinceel al te sien.“³¹⁸ Vergleicht man diese Aussage mit derjenigen Tischbeins, so hebt de Bie gleichfalls die glatte Malweise hervor, wie sie in Wouwermans Spätwerk bzw. in dessen zweiter Manier zu finden ist. Darüber hinaus betont de Bie das Interesse und Vergnügen der Kunstkenner, was sich in der postum erscheinenden Kunstliteratur fortsetzen sollte.

Der Kunstschriftsteller Arnold Houbraken (1660–1719) leitet seinen Beitrag über Wouwerman in *De groote schouburgh* (1718–1720), nach einem Hinweis auf die Abstammung, über das Glück und den Erfolg des Künstlers, ein.³¹⁹ Er vermerkt, dass dessen Werke bereits zu Lebzeiten nach Wert entlohnt wurden, was keinesfalls die Regel sei, und dass die Preise nach dessen

Tod weiter gestiegen sind. Was Wouwermans Malweise anbelangt, so bezeichnet Houbraken diese als „smeltende, vet, en toetsende“.³²⁰ Folgt man Tischbeins Charakterisierung, so wäre diese Beschreibung vor allem den frühen Werken zuzuordnen.

In *De levens-beschreyvingen der Nederlandse konst-schilders en konst-schilderessen* (1729–1769)³²¹ von Jacob Campo Weyerman (1677–1747) wird Philips Wouwerman als der „blinkende Diamant aan de kroon van de adellijke Schilderkonst“ vorgestellt.³²² Weyerman bespricht im Folgenden die Vielzahl der behandelten Themen sowie deren Ausführung, wo kein Werk dem anderen gleiche, weshalb er konstatiert: „Die Man moet een byzonderen Geest hebben gehad [...]“.³²³ Wie zuvor bereits bei Houbraken und de Bie wird erneut die Natürlichkeit der Darstellung betont. Was das allgemeine Interesse an Wouwerman anbelangt, so wird auf die weitreichende Verbreitung seiner Kunst über die Grenzen der Niederlande hinaus hingewiesen. Außerdem ist von den verschiedenen Geschichten rund um den Maler die Rede, die von „Beterweeters“ verbreitet worden waren – eine deutliche Kritik an der frühen Kunstgeschichtsschreibung, die vor allem auf Künstlerviten und -anekdoten basiert.

Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780) äußert in seinen *Betrachtungen über die Mahlerey* (1762) ein schlichtes Lob für Wouwerman: „[E]r gefällt überall“.³²⁴ Diese Aussage bezieht sich auf die Vielfalt der von ihm behandelten Sujets, was aber auch allgemein auf das Sammelverhalten im späten 18. Jahrhundert übertragen werden kann. Gleichermäßen lässt sie sich in Bezug zu Tischbeins Loblied auf Wouwerman setzen. Durch die Thematisierung des Künstlers im Kontext verschiedener Sammlungen – in Amsterdam, Hamburg und Kassel – spiegelt von Hagedorn zugleich die Verbreitung und Popularität der Werke Wouwermans wider.

„Bey Philipp Wouwermann findet der Kenner alles, was er nur verlangen kann, einen zarten Pinsel, eine richtige Zeichnung, angenehme Zusammensetzung, viel Geschmack im Kolorit und eine kräftige Manier, die dem Caracci nicht viel nachgiebt.“³²⁵ Mit dieser Charakterisierung leitet Antoine Joseph Dézallier d’Argenville (1680–1765) den Eintrag zu Wouwerman im *Leben der berühmtesten Maler* (1767) ein, und mit folgender Bemerkung endet er: „Die Bilder, welche Wouwerman in den letzten Zeiten gemacht, fallen etwas ins graue und blaue. Man tadelt daran, daß er sie zu fein ausgearbeitet habe, und daß die Vordergründe beynahe wie Sammt aussehen. Die Stücke aus der besten Zeit, haben den Fehler nicht; kein Italiener würde sie besser zeichnen und kolorieren.“³²⁶ Vergleicht man diese beiden Einschätzungen mit denjenigen Tischbeins, so fällt auf, dass auch hier zwischen zwei verschiedenen Manieren unterschieden wird. Die erste Manier wird, wie von Tischbein, als kräftig beschrieben, während kontrastierend dazu die zweite Manier

im Spätwerk als zart und von feiner Ausarbeitung charakterisiert wird. Erwähnenswert ist ferner, dass Dézallier d'Argenville ganz offen Houbrakens geringe Würdigung des Künstlers kritisiert, die diesem nicht gerecht werde, sowie die Verbreitung von Mutmaßungen und Geschichten, was sich an die Argumentation von Weyerman anschließt.³²⁷

Die bisher angeführten Autoren und zitierten Quellen datieren alleamt vor Tischbeins Niederschrift der Lebenserinnerungen, ja sogar vor seiner Reise in die Niederlande. Ob Tischbein diese Schriften gekannt oder gelesen hat, kann nicht eindeutig gesagt werden, da er sich nicht explizit auf diese Autoren bezieht und davon auszugehen ist, dass sein Studium zu großen Teilen autodidaktisch erfolgt bzw. einem aktiven Dialog mit Kunstkennern und Sammlern entspringt. Dies ist erneut ein Beleg für die Einzigartigkeit des überlieferten Schriftgutes sowie für die Eigenständigkeit von Tischbeins Überlegungen und somit für den besonderen Wert seiner Erkenntnisse, die nicht einfach aus dem damals üblichen Abschreiben von Meinungen aus der Reise- und Biographieliteratur bestehen.

Die im Folgenden zitierte Quelle entstammt der Zeit zwischen Tischbeins Tod und der postumen Veröffentlichung der Autobiographie. Sie zeigt den Kontext auf, in welchem die Lebenserinnerungen erschienen sind. In Georg Kaspar Naglers (1801–1866) *Künstler-Lexikon* (1835–1852)³²⁸ heißt es in Band 25 zu Philips Wouwerman und den Charakteristika seiner Malweise: „Die Bilder aus seiner früheren Zeit machen sich durch einen braunen Ton kenntlich, und sie sind meistens trefflich impastiert. Sie zeugen auch von einem fleissigen Naturstudium. In der mittleren Periode waltet bei zartem Schmelz der Farbe meist ein goldener, an Kraft immer zunehmender Ton vor, und in Komposition, Haltung, Klarheit und Zartheit sind diese Bilder von grösster Schönheit. Besonders beliebt sind aber die Gemälde der dritten Epoche. Es herrschen darin grauliche und silberne Töne, besonders in Lüften und Fernen. Erstere sind glänzend und von merkwürdiger Transparenz, und die weichen Schatten der Vorgründe von grosser Klarheit.“³²⁹ Hier sind deutliche Parallelen zur Definition der Manieren bei Tischbein zu erkennen. In der Beschreibung einer ersten Manier stimmt die erwähnte Impastierung, der dicke Farbauftrag, überein. Naglers mittlere Periode ist bei Tischbein nicht explizit erwähnt, dafür stimmen die Kriterien der „dritten Epoche“ (bei Nagler) wiederum mit denen der „zweiten Manier“ (bei Tischbein) überein. Was Tischbein als fließend, leicht und durchsichtig beschreibt, nennt Nagler glänzend, transparent und weich. Ferner bespricht Nagler die Sammelpraxis in Bezug auf Wouwerman mit den hohen Preisen auf dem Kunstmarkt und der Verbreitung der Werke in Galerien und Sammlungen, wobei er auch auf die Problematik der Kopien hinweist.³³⁰

Wie schon Tischbein differenzierte, wird in der heutigen kunsthistorischen Forschung, die sich seit einigen Jahren wieder verstärkt für Philips Wouwerman interessiert, das Frühwerk vom Spätwerk durch eine Veränderung in Pinselduktus und Farbigkeit unterschieden.³³¹ Eine wesentliche Veränderung im Schaffen wird in den 1650er-Jahren vermerkt: „Seit Mitte der fünfziger Jahre entstanden komplexere Kompositionen in einem eleganten Stil und mit helleren Farbtönen, eine Malweise, die der Künstler bis zu seinem Tod beibehielt.“³³² Auch wenn Tischbein die Veränderungen nicht datiert, so hat er diese doch durch vergleichendes Sehen von Werken des Künstlers in der Sammlung Lubbeling und darüber hinaus erkannt und benannt. Folgt man den Aussagen zur Wertschätzung Wouwermans auf dem Kunstmarkt, so kann festgehalten werden, dass Tischbein in den Sammlungen des 18. Jahrhunderts – in den Niederlanden sowie in Deutschland – insbesondere Gemälde aus dem Spätwerk gesehen hat, weil diese zu jener Zeit besonders gefragt waren. Es bestand kein Interesse an einer Abbildung des gesamten Œuvres bzw. entsprechende Werke kamen gar nicht erst in den Handel. Eine umfassende Repräsentation war lediglich in Bezug auf die thematische Vielfalt interessant, nicht hinsichtlich einer chronologischen Überschau und Werkgenese. Dass Tischbein darüber hinaus Kenntnis von Wouwermans Frühwerk besaß und dieses in seiner Beschreibung dem Spätwerk gegenüberstellen konnte, setzt voraus, dass Tischbein diese weniger gefragten Gemälde ebenfalls zu Gesicht bekommen hat. Somit ist Tischbeins Blick auf Philips Wouwerman sowohl charakteristisch für dessen Werk als auch für die Zeit, in der er seine Lebenserinnerungen niedergeschrieben hat – und seine Argumente und Belege sind auch aus heutiger Sicht nachvollziehbar.

2.2.3 Kennerschaft als Gesellschaftsspiel

Die Kunst der Konversation und gemeinschaftlichen Auseinandersetzung ist wichtiger Bestandteil des Kunstsammelns. Gerne werden dabei Belehrung und Unterhaltung vereint. So bspw. im Rahmen eines Gesellschaftsspiels, bei dem es ein Werk zu beurteilen und zuzuschreiben gilt. Kennerschaft wird hier erprobt und zelebriert, wie Tischbein in einer Anekdote zu berichten weiß.³³³

Die Anekdote im Kontext

Ein weiterer interessanter Teil der Erzählung Tischbeins rund um die Sammlung Lubbeling und zugleich ihr Höhepunkt dreht sich um die Frage, welchem Künstler ein bestimmtes Gemälde zuzuschreiben ist. Dies konnte im

späten 18. Jahrhundert Gegenstand eines amüsanten kennerschaftlichen Gesellschaftsspiels sein. Der noch junge Tischbein berichtet, dass der Hausherr ihn – und vermutlich zahlreiche Besucher seiner Sammlung – auf die Probe stellte. Er schildert die Begebenheit in den Lebenserinnerungen in Form einer Anekdote, in der er sich selbst sowie den Sammler abwechselnd zu Wort kommen lässt.³³⁴ „H. L. sagte zu mir, ich sehe das sie die Meister der Bilder gut können, und sie müssen ser viele gesehen haben, und genau achtung auf die Manieren gegeben haben. und desgleichen. und doch glaube ich das sie irren von wem das Bild dort oben [Einschub: glauben] ist, das wo der Dunkle ganz mit Eissen beharnischte Ritter auf einem [Einschub: wissen] Pferd siz und von der Sonne stark beleuchtet werd. ich sagte das stark zusammen gehaltene licht und die grossen schatten mit der Klarheit und die fast finger dik aufgetragen farbe zeigt das es niemand anderes gemacht hat als Rembrand. Er sagte wieder dafür hält es auch jeder. aber es ist von Wauwermann ein ganz seldenes Bild. Die grosse ist schon was ungewehnliges da seine figurñ kaum eine fingerlang grosse haben, und diesse wol eine fuss gross ist. und dan ganz in der Rembrandische Manir gearbeitet. Nun sahe ich es auch das W. ein Bild mahlen konde das schin als habe es Rembrand gemacht. aber R. konde kein Pferd mahlen wie W. es war ein Meister stück von vortreflicher zeichen, und ist was das schön Pferd was ich von ihm gesehen. und schien als habe er es ganz fertig nach der Nathur gemahld. und weil ihm daran gelegen war alle # und tinten und schwache und starke schatten genau zu haben, so hatte er so oft farbe auf farbe gesez. und dadurch worde es der Rembrden manir ähñlig.“³³⁵ Besagte Anekdote wird überdies im Œuvre-Katalog zu Philips Wouwerman von Birgit Schumacher zitiert und als „probably authentic“ bewertet.³³⁶ Was der Anekdote an Wahrheitsgehalt zuzusprechen und an Erkenntnissen zu entnehmen ist, soll im Folgenden erörtert werden.

Auf die Frage, wie Tischbein das besagte Gemälde zu Gesicht bekommt und wie der Sammler ihn darauf aufmerksam macht, gibt es in den verschiedenen Manuskriptversionen der Lebenserinnerungen unterschiedliche Antworten. Im Manuskript von 1811 heißt es „das Bild dort oben“, was den Eindruck vermittelt, dass das Gemälde sich nicht auf Augenhöhe befindet, sondern aus der Entfernung an der Wand zu betrachten ist, vielleicht in einem eng behängten Kabinett in oberster Reihe.³³⁷ In der Manuskriptbearbeitung von Starklof erfolgt die Präsentation des Gemäldes aktiv und unmittelbar, mit der Formulierung „brachte er ein Bild hervor“.³³⁸ Wäre dies der Fall, so wäre das Werk nicht Teil der Gemäldepräsentation innerhalb eines Kabinettes oder Teil der Raumausstattung. Der Sammler würde es zur gesteigerten Überraschung seiner Gäste für diese extra hervorholen, wodurch das Ratespiel eine zusätzliche Inszenierung durch den Sammler erhielte. Hier war einer der Überarbeiter



23 Albrecht Dürer: *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

des Manuskriptes etwas übereifrig. In der Publikation von Schiller sowie von Mittelstädt wird dieses inszenatorische Moment wieder zurückgenommen, indem es schlicht lautet: „zeigte er mir ein Bild“, was beide zuvor genannten Optionen des aktiven sowie des passiven Zeigens offen hält.³³⁹ Dieses kleine unscheinbare Detail ist von Bedeutung in Bezug auf die Konzeption des kennerschaftlichen Gesellschaftsspiels seitens des Sammlers sowie auf die Wahrnehmung und Beurteilung des Gemäldes durch Tischbein – je nachdem, wie genau er das Gemälde in Augenschein nehmen und damit Details erkennen oder vielmehr nur einen vagen Eindruck erhalten konnte. Tischbein referiert an dieser Stelle außerdem über die Anmutungsqualität des Gemäldes, die er als ‚Rembrandt’sche Manier‘ umschreibt, ohne näher auf die zugrundeliegende Wahrnehmungssituation einzugehen, die ihm zu dieser Erkenntnis verholfen hat.

In Zusammenhang mit der Sammlung Lubbeling wurde bereits darauf verwiesen, dass sich das Sujet *Christlicher Ritter* gemäß des Kataloges von Gerard Hoet d. J. in der Sammlung nachweisen lässt und dass drei Variationen des Themas von Philips Wouwerman heute in privaten und öffentlichen Sammlungen überliefert sind. Es handelt sich hierbei um ein eher seltenes Motiv der niederländischen Kunst. Zentraler Gegenstand ist ein Pilger bzw. Ritter auf seinem Weg zu Gott, der allen Gefahren trotzt und sich nicht von diesem Weg abbringen lässt – ein Thema, das von Erasmus von Rotterdam



24 Philips Wouwerman: *Christlicher Ritter*, um 1662, Musée d'Art et d'Histoire Genf (links)

25 Philips Wouwerman: *Ritter, Tod und Teufel*, 1662, Museum of Fine Arts Boston (rechts)



(1467–1536) beschrieben wurde und im Neuen Testament in den Briefen an die Epheser (6, 10–17) mit der ‚militia christiana‘ seine Entsprechung findet.³⁴⁰ Eine der bekanntesten Darstellungen des Themas ist Albrecht Dürers (1471–1528) Meisterstich *Ritter, Tod und Teufel* von 1513 (Abb. 23).³⁴¹

Wouwerman verbildlicht das Sujet mittels eines Ritters auf einem Schimmel vor einem dunklen Hintergrund, der alle Aufmerksamkeit auf das Pferd lenkt, sodass der Ritter eher eine Nebenrolle einzunehmen scheint. Dies wird in der früheren Version des *Christlichen Ritters* von 1655 besonders deutlich (vgl. Abb. 20). Das nahezu grellbeleuchtete weiße Pferd präsentiert sich stolz und selbstbewusst inmitten der lauernden Gefahren, während der Ritter in kunstvoll gestalteter Rüstung unbeeindruckt in die Ferne blickt, wobei ihm Schild und Lanze eher zur Dekoration denn zur Verteidigung dienen. Die weiteren Figuren, welche die verschiedenen Bedrohungen insbesondere durch Tod und Verderben verdeutlichen sollen, treten in den Hintergrund zurück. Dargestellt sind links ein mit einem Speer bewaffnetes Skelett in Angriffshaltung (der Tod), ein diabolisches Drachenwesen, das mittig zu Füßen des Reiters lauert (der Teufel), sowie rechts eine Personifikation von Chronos in Gestalt eines alten auf einem kleinen Esel reitenden geflügelten Sensenmannes (die Zeit). Das obligatorische umgeworfene Stundenglas liegt am Boden zu Füßen

des Ritters, der dem Geschehen kaum Beachtung schenkt und gegenüber den Gefahren immun zu sein scheint. Er befindet sich bereits auf dem richtigen Weg – der Deutung nach auf dem Pfad zum wahren ewigen Leben.³⁴²

Wesentlich aktiver und präsenter ist im Gegensatz dazu der *Christliche Ritter* in Genf, um 1662 entstanden (Abb. 24). Der Ritter wird mit gezückten Waffen gezeigt, während die Angreifer bereits besiegt am Boden liegen. Der rote Umhang, den er über der Rüstung trägt, flattert durch die Bewegung formvollendet in der Luft, was ihm optische Präsenz verleiht. Der Schimmel galoppiert bildparallel nach links und präsentiert sich dem Betrachter vorteilhaft. Obwohl der Ritter eine schwarz glänzende Rüstung trägt, hebt er sich durch den roten Umhang und das weiße Pferd, auf dem er reitet, von dem dunklen Hintergrund ab, wodurch er wie eine Erscheinung wirkt. Bei der thematisch abgewandelten Bostoner Version mit dem Titel *Ritter, Tod und Teufel* von 1662 ist der Ritter endgültig in Aktion zu sehen (Abb. 25). Er kämpft gegen eine ganze Schar von Gefahren und dämonischen Wesen – darunter die sieben Todsünden – mit hoch erhobenem Schwert an.³⁴³

Dass Wouwerman innerhalb des Sujets des *Christlichen Ritters* den Fokus stärker auf das Pferd als auf den Reiter setzt, verwundert im Kontext seines Schaffens kaum. „Es fehlt in seinen Bildern nie an Pferden, welche meisterhaft gezeichnet sind, sei es in Parade, oder in der Kühnheit der Bewegungen. Man muss aber eben mit der holländischen Rasse zufrieden sein, keine stolzen Araber in seinen Bildern suchen. Wouwerman malte nicht zunächst für Pferdekennner, sondern für Kunstkenner, und diese sind mit dem romantischen Novellenmaler vollkommen zufrieden. Der Schimmel nimmt häufig den Mittelpunkt seiner Gemälde ein, und er dient für Wouwerman gleichsam als Wahrzeichen. Nur selten findet man ein Bild ohne diesen, und fast keines ohne Pferd.“³⁴⁴ So beschreibt Georg Kaspar Nagler das Verhältnis des Künstlers und seiner Kunst zu Pferden. Auch Antoine Joseph Dézallier d'Argenville stimmt in seinem Urteil darin überein und konstatiert: „Kein Maler hat bessere Pferde als er gezeichnet.“³⁴⁵ Dass ein Schimmel gerne der Protagonist in seinen Gemälden ist, wird an zahlreichen Beispielen deutlich, die nahezu den Charakter von ‚Pferdeportraits‘ haben und sich durch Wouwermans gesamtes Schaffen ziehen. Dies gilt bspw. für das Werk *Der Schimmel* (um 1646) im Rijksmuseum Amsterdam (Abb. 26) oder das letzte Werk dieser Art, *Der Schimmel in einem Stall* (1668), das der Künstler in seinem letzten Lebensjahr schuf.³⁴⁶ Die Pferde werden als zentraler, teils sogar singulärer Bildgegenstand präsentiert. Sofern es weitere Figuren oder Tiere gibt, dienen diese vielmehr als Staffage.³⁴⁷ Der Schimmel wird meist ohne aufsitzenden Reiter, dafür mit einer roten Reitdecke oder Sattel dargestellt. Den Hintergrund bildet entweder ein heller Landschaftsausschnitt oder ein dunkles Stallinterieur, wovor der Schimmel



26 Philips Wouwerman: *Der Schimmel*, um 1646, Rijksmuseum Amsterdam

besonders gut zur Geltung kommt. Dies gibt Wouwerman die Gelegenheit, sein Können beispielhaft zu demonstrieren und den Mythos um sein vermeintliches Markenzeichen – den Schimmel – zu fördern.

Kriterien für die Zuschreibung an Wouwerman oder Rembrandt

Welche Kriterien nennt Tischbein, die ihn zunächst glauben ließen, das Gemälde sei von Rembrandt Harmensz. van Rijn? Er nennt „das stark zusammen gehaltene Licht“ gemeinsam mit den „grossen Schatten“ als zentrale Merkmale der Inszenierung des Gemäldes. Darüber hinaus betont er „die fast fingerdick aufgetragene Farbe“. Anhand dieser Kriterien schreibt er das Gemälde intuitiv Rembrandt zu und definiert darüber zugleich die „Rembrandtsche Manier“.³⁴⁸ Damit gibt Tischbein dem Leser eine Hilfestellung, anhand welcher Kennzeichen seiner Meinung nach ein Rembrandt zu erkennen sei. Die ‚Rembrandt’sche Manier‘ wird von ihm an einer weiteren Stelle definiert – ebenfalls über einen anderen Künstler, den er mit Rembrandt vergleicht. Im zweiten Beispiel ist dies Thomas Wijck (1616/1624–1677): „Ich habe ein paar Bilder von ihm gesehen, wo die Köpfe mit einer Kraft wie von Rembrandt waren, und mit einem feurigen und kräftigen Colorit und dabei sehr ausgeführt, aber mit einem markigten Pinsel hingesezt, welcher zeigt, daß er gründliche Kenntniß von der Sache hatte. Er verstand Schatten und Luft, und hatte Kenntniß von der Perspective.“³⁴⁹ Die entscheidenden Kriterien der malerischen Mittel

sind analog das Kolorit sowie der Farbauftrag, ergänzt durch die Bildregie. Zu diesen Kriterien gelangt er – wie bereits an verschiedenen Beispielen gezeigt werden konnte – durch ein intensives Studium der Originale sowie ein vergleichendes Sehen. Unterstützend kommen die Urteile der Kunstkenner und Sammler hinzu, von denen sich Tischbein leiten lässt und die er wissbegierig aufnimmt.

Vergleicht man die auf Rembrandt bezogenen Kennzeichen bei Tischbein mit der heutigen kunsthistorischen Überblicksliteratur zur niederländischen Kunst, wo in Anbetracht der gebotenen Kürze ebenfalls nur einige markante Merkmale hervorgehoben werden, so fallen einige Übereinstimmungen mit den dort wiederholt referierten Kennzeichen auf. Hier wird zum Beispiel auf Rembrandts stetiges Experimentieren und Suchen, um „die besten Farb- und Lichteffekte zu erzielen“, verwiesen.³⁵⁰ Oder in Bezug auf berühmte Werke wie *Die Nachtwache* folgende Beobachtung festgehalten: „Rembrandts besondere Behandlung des Lichts – der starke Wechsel von Licht und Schatten – wurde nicht nur bemängelt, sondern auch gelobt. Denn gerade die Lichtakzente sind es, welche die Spannung im Gemälde erhöhen und für Rembrandt charakteristisch sind.“³⁵¹ Dort wird ferner die Besonderheit der Malweise hervorgehoben, wozu ebenso „Farbklumpen und -brocken“ gehören.³⁵² Diese Eigentümlichkeit führte dazu, dass die Werke Rembrandts über die Jahrhunderte hinweg unterschiedlich und widersprüchlich bewertet wurden, wobei dieselben Kriterien zur Kritik wie zur Wertschätzung dienen konnten.

Im Deutschland des 19. Jahrhunderts betont bspw. Franz Kugler (1848) die Meisterschaft Rembrandts mit den „Reizen des Helldunkels“, indem dieser „den Schatten in das Licht hineinspielen lässt“, was Kugler auch als das „Rembrandt'sche Helldunkel“ bezeichnet.³⁵³ Und ein Jahrhundert zuvor schreibt bspw. Antoine Joseph Dézallier d'Argenville (1767) im Rahmen des französischen Diskurses über Rembrandt: „Seine Gemälde sind in der Nähe grob rockirt, rauh gemalt und unangenehm fürs Auge: sieht man sie aber in einiger Entfernung, so haben sie vielen Reiz und heben sich zum Erstaunen. [...] Die Hintergründe in seinen Gemälden machte er gemeiniglich sehr schwarz, um die Fehler wider die Perspektive zu verbergen: deren Grundsätze und Regeln zu erlernen, er nie Lust bezeugte. [...] Sein Pinsel ist fett, markig, und ungemain kräftig: das Licht brachte er mit der größten Kunst an; es thut daher eine bewundernswürdige Wirkung, die man nicht genug schätzen kann.“³⁵⁴ In dieser Beurteilung des Farbauftrages, der Lichtbehandlung sowie der Hintergründe finden sich Parallelen zu der Charakterisierung Rembrandts bei Tischbein. Darüber hinaus wird die unterschiedliche Wirkung der Gemälde aus der Nähe und der Ferne thematisiert, was die Frage nach der Präsentation des Gemäldes und dessen Wirkung auf den Betrachter stellt, wie sie zuvor angesprochen

wurde. Dézallier d'Argenville spricht von einer rauen Malweise, womit sich eine interessante Querverbindung herstellen lässt. Karel van Mander erteilt den Malerlehrlingen in seinem *Groot Schilderboek* (1604) den Rat, zunächst mit einer feinen Malweise zu beginnen und später erst zu einer rauerer Malweise überzugehen, was sich auf Rembrandts Schaffen übertragen lässt.³⁵⁵ Folgt man Tischbeins Ausführungen bezüglich der groben ersten und der feinen zweiten Manier, die er bei Philips Wouwerman zu erkennen glaubt, so hätte Wouwerman demnach nicht den Rat van Manders befolgt, sondern einen entgegengesetzten Weg eingeschlagen, mit dem er gleichermaßen erfolgreich gewesen ist – was zu großen Teilen auf die damit einhergehende Marktorientierung seines Schaffens zurückzuführen ist.

Blickt man des Weiteren auf die frühe kunsthistorische Literatur in den Niederlanden, so stößt man unweigerlich auf Arnold Houbrakens (1718) ausführliche, 19 Seiten umfassende Besprechung Rembrandts, die neben einem Resümee seiner Vita und seiner künstlerischen Leistungen mit zahlreichen zweifelhaften Anekdoten ausgeschmückt ist.³⁵⁶ Ernst van de Wetering betont, dass diese Biographie voller Widersprüche stecke, die „mal voller Bewunderung, dann wieder äußerst kritisch“ sei, jedoch durch die enorme Verbreitung das ‚Rembrandt-Bild‘ kommender Generationen, wenn nicht sogar für Jahrhunderte, entscheidend geprägt hat – hierzu zählt die Vorstellung „von Rembrandt als eigenwilliger, sich an keine Regeln haltender Künstler“.³⁵⁷ Diesen Aspekt greift Tischbein jedoch nicht auf, obwohl er selbst eine gewisse Neigung zur Verbreitung bekannter sowie zur Etablierung neuer Anekdoten besitzt, was in seinen Lebenserinnerungen an verschiedenen Stellen zum Tragen kommt. Gleiches gilt für die im Zeichen klassizistischer Kritik stehende Herabwürdigung der pastosen Malweise als „Klekserei“ bei Gerard de Lairese (1707).³⁵⁸ Tischbein erkennt im Werk Rembrandts dieselben Merkmale, wie sie in den kunsthistorischen Schriften zu finden sind – bei ihm sind diese jedoch stets positiv konnotiert und zeugen von seiner Bewunderung für den großen und geschätzten niederländischen Meister.

Was sind nun die Argumente, die für bzw. gegen eine Zuschreibung an Rembrandt oder Wouwerman sprechen? Neben den genannten Kriterien – die Licht- und Schattenwirkung sowie der Farbauftrag – scheint die Größe des Gemäldes für Rembrandt zu sprechen. Ein Argument, das Tischbein dem Sammler in den Mund legt und wovon er sich überzeugen lässt, da er Wouwermans Werke mit kleineren Formaten verbindet. Wirft man einen Blick in den *Œuvre-Katalog* Wouwermans von Schumacher und dort insbesondere auf die Pferdeportraits sowie das Sujet des *Christlichen Ritters*, so wird folgender Umstand deutlich: Die Tierportraits haben meist nur eine Höhe zwischen 17 und 25 cm, diese geht auch bei den wenigen größeren Versionen nicht über



27 Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Der polnische Reiter*, um 1655, Frick Collection New York

45 cm hinaus. Im Gegensatz dazu stehen die Darstellungen der *Christlichen Ritter*, die mit einer Höhe von 64 bis 75 cm weitaus größer sind und dadurch Tischbein leicht auf eine falsche Fährte locken konnten. Somit erscheint die Bezeichnung des von Tischbein und dem Sammler diskutierten Gemäldes als „ein ganz seltenes Bild“ zusammen mit der Betonung der ungewöhnlichen Größe desselben gerechtfertigt. Wouwerman hat ebenfalls mit größeren Formaten gearbeitet, dies gilt jedoch für Sujets wie detailreiche Jagdszenen oder Feldschlachten. Das ausgedehntere Format bedingt sich hier durch die Anzahl der dargestellten Tiere und Figuren, die für sich genommen in vielen Fällen, im Vergleich mit jenen auf den kleineren Formaten, nur geringfügig in ihrer Größe variieren.

Tischbeins Schlussfolgerung aus der Gemäldediskussion sowie der Fangfrage ist: „Nun sahe ich es auch das W. ein Bild mahlen konde das schin als habe es Rembrandt gemacht. aber R. konde kein Pferd mahlen wie W.“³⁵⁹ Zwischen der vorausgegangenen Argumentation und dem abschließenden Statement fehlt ein Argumentationsschritt, insbesondere was den zweiten Teil anbelangt. Dass „W. ein Bild mahlen konde das schin als habe es Rembrandt gemacht“, hat Tischbein dem Leser anhand der von ihm angeführten Kriterien verdeutlicht. Der Umkehrschluss, dass Rembrandt kein Pferd malen konnte wie Wouwerman, bleibt hingegen in der Begründung offen. Dies wird retrospektiv erst deutlich, wenn man bspw. einen Blick auf Rembrandts Gemälde *Der polnische Reiter* (um 1655), heute in der Frick Collection in New York, wirft (Abb. 27) und dieses mit Werken Wouwermans vergleicht. Es handelt sich

hierbei um ein Reiterbild, das in der Forschung kurzfristig ebenfalls als *Christlicher Ritter* identifiziert, jedoch als solcher wieder verworfen worden ist und eine komplexe Deutungsgeschichte erfahren hat.³⁶⁰ Obwohl das Pferd von Rembrandt prominent präsentiert wird, kommt ihm innerhalb der Darstellung nicht dieselbe Wertigkeit sowie Behandlung bei der Ausführung zu, wie dies bei Wouwerman der Fall wäre.

Wie zur Rechtfertigung und Begründung seines Irrtums, den er freimütig eingesteht, ergänzt Tischbein abschließend die Bemerkung: Es „schien als habe er es ganz fertig nach der Nathur gemahld. und weil ihm daran gelegen war alle # und tinten und schwache und starke schatten genau zu haben, so hatte er so oft farbe auf farbe gesez. und dadurch worde es der Rembrden manir ähnlig.“³⁶¹ Wouwermans Arbeitsweise ‚naer het leven‘ wird von Schumacher im Ceuve-Katalog sowohl allgemein als auch in Bezug auf das Sujet *Christlicher Ritter* thematisiert.³⁶² Dass Wouwerman dabei der ‚Rembrandt’schen Manier‘ ähnlich werden konnte, soll ein weiteres mit Tischbein korrespondierendes Zitat von Dézallier d’Argenville über Rembrandt verdeutlichen: „Er wuste den Hintergrund mit dem Contur zu verbinden, daß alles gut übereinstimmte. Den Grund zu den Gemälden legte er mit sanften Farben, die mit der Natur übereinstimmten; darauf setzte er die frischen unverfälschten Tinten als Lokalfarben, und malte so wenig hinein als möglich war: rundete die Figuren durch Massen von Licht und Schatten, und gab ihnen eine Kraft und ein frischen Ansehen, darüber man erstaunen mußte.“³⁶³ Somit kann festgehalten werden, dass Tischbeins Fehleinschätzung nur logisch ist – Irren ist schließlich menschlich.

Auch der Kenner kann und darf sich irren. Max J. Friedländer betont die Bedeutung der Intuition und des ersten Eindruckes vor dem Original: „Man soll sich den Mut zum subjektiven Urteil bewahren, ihn stählen, aber auch dieses Urteil mißtrauisch und kühlen Blutes prüfen, die Naivität als Freundin in Ehren halten, sich aber nicht von ihr beherrschen lassen. Der Vorgang der intuitiven Urteilsfindung kann seiner Natur nach nur unzureichend geschildert werden. Mir wird ein Bild gezeigt. Ich werfe einen Blick darauf und erkläre es für ein Werk Memlings, ohne eine Prüfung des Formenbestandes vorgenommen zu haben. Diese innere Sicherheit ist nur dem Gesamteindruck abzugewinnen, niemals einer Analyse der sichtbaren Formen. Die gefühlsmäßige Entscheidung beruht auf Vergleichung, aber nicht sowohl auf Erinnerung an dieses oder jenes beglaubigte, signierte oder allgemein anerkannte Werk wie vielmehr auf unbewusster Vergleichung des zu bestimmenden Bildes mit einem Idealbild in meiner Vorstellung. Auf die Gewinnung, Bewahrung, Verfeinerung und Auffrischung dieses Idealbildes kommt es an, und deshalb ist es ratsam, so viel Zeit wie irgend möglich auf die genießende

Betrachtung der besten und der gesicherten Schöpfungen eines Meisters zu verwenden, wenig Zeit dagegen auf die Prüfung problematischer Dinge.“³⁶⁴ Friedländer vergleicht die Intuition mit einer „Magnetnadel, die den Weg weist, indem sie zittert und vibriert“.³⁶⁵ Er räumt dabei unumwunden ein, dass sich der Kenner getrost einmal irren und seine Meinung ändern dürfe – ja sogar ändern müsse, wenn er eines Besseren belehrt wird.

Als er über seinen Irrtum aufgeklärt wird, fällt Tischbein ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Malern auf: das Pferd, das er Rembrandt eigentlich nicht zutrauen würde. Dass Philips Wouwerman in der Sichtweise Tischbeins den Vergleich mit dem von Tischbein hoch geschätzten Künstler Rembrandt nicht zu fürchten braucht – und bei diesem fiktiven Wettstreit um die Darstellung eines weißen Pferdes mitsamt Ritter sogar als ‚Sieger‘ hervorgeht –, ist bemerkenswert. Er würdigt die Leistungen von Wouwerman anerkennend: „[E]s war ein Meister stück von vortreflicher zeichen, und ist was das schön Pferd was ich von ihm gesehen.“³⁶⁶ Ein derartiges Urteil, das mit einem Superlativ – das schönste Pferd – argumentiert und dem Werk als Meisterstück huldigt, erfordert sowohl eine umfangreiche Kenntnis des Œuvres als auch eine selbstbewusste Urteilsfähigkeit. Tischbein, der gänzlich in seinen Kunstbetrachtungen aufgeht, verfällt gerne in den „kühnen Superlativ der Wertung“, was einen authentischen Eindruck seiner Persönlichkeit und Denkweise wiedergibt.³⁶⁷ Weder retrospektiv in jungen Jahren noch im hohen Alter scheut er vor Urteilen zurück und bezieht mit seiner Meinung zu Kunst und Künstlern Stellung. Wie umfassend die Grundlage für diese und andere Einschätzungen ist – das heißt in welcher Anzahl er Werke im Original sehen konnte und inwiefern diese möglicherweise zusätzlich durch druckgraphische Reproduktionen ergänzt wurden –, ist nicht dokumentiert und lässt sich daher nicht adäquat rekonstruieren. Die verbleibenden Leerstellen können dementsprechend nur mittels verschiedener Kontextualisierungen mit Inhalt gefüllt werden. Sie mit Leben zu füllen erscheint angesichts von Tischbeins Ausführungen überflüssig, da er stets ein lebendiges Bild seiner Erlebnisse und Erkenntnisse vermittelt. Dies wird an dem hier besprochenen Beispiel deutlich, das seine Wertschätzung eines Künstlers dadurch, dass er sich hat täuschen lassen, nicht etwa schmälert, sondern die gelungene Täuschung und die darauf folgende Erkenntnis vermögen seine Wertschätzung vielmehr zu steigern, was er pointiert zum Ausdruck bringt. Gleichzeitig sichert sich Tischbein mit dieser unterhaltsamen Anekdote – ein geschickter erzählerischer Kunstgriff – die Sympathie der Leser seiner Lebenserinnerungen.

Aufschlussreich ist zudem ein Blick in den Kontext, in dem die Anekdote zu verorten ist. Das vom Sammler aufgegebenes Rätsel fordert die Gäste heraus. Lubbeling inszeniert das kennerschaftliche Gesellschaftsspiel, um das



28 Christiaan Andriessen: *Dat is een Rembrand!!! Zo schoon heb ik er nog geene gezien*, 1805, Stadsarchief Amsterdam

Wissen sowie die Urteilsfähigkeit seiner Besucher auf die Probe zu stellen. Seit jeher ist es ein beliebter Scherz unter Sammlern und Kennern gewesen, Zeitgenossen mit maliziös ausgewählten Werken hinter das Licht zu führen, denn der ‚Unterhaltungswert‘ von Sammlungen und Kunstwerken ist ein nicht zu unterschätzender Aspekt des Gesellschaftslebens in gehobenen Kreisen. So verwundert ein Ausspruch wie der von Tischbein zitierte – „doch glaube ich das sie irren von wem das Bild dort oben ist“ bzw. „Ich glaube nicht“, sagte er, „daß Sie erraten, von wem dies Bild gemalt ist“ – im Zusammenhang eines Sammlungsgesprächs nicht.³⁶⁸ Darüber hinaus ist die Sammlung ein Ort des Diskurses und der Auseinandersetzung mit ihrem Inhalt.³⁶⁹ Die Konversation steht nach dem Sammeln, also dem Erwerb der Kunstwerke, meist im Zentrum des darauf aufbauenden Sammelinteresses. Zum einen befriedigt der Austausch über die Werke der eigenen Sammlung die Eitelkeit des Sammlers, der sich gerne für seinen Kunstbesitz sowie seinen Kunstsachverstand rühmen lässt und nach sozialer Anerkennung strebt. Zum anderen wird im gemeinsamen Diskurs, bis hin zu kunsttheoretischen Diskussionen, Wissen ausgetauscht und angeeignet, sodass eine symbiotische Beziehung des gegenseitigen

Gebens und Nehmens besteht. Der versierte Sammler schätzt die Konversation, behält jedoch gerne durch einen unvermeidlichen Wissensvorsprung die Oberhand gegenüber seinen Gesprächspartnern – so auch der Sammler Johannes Lubbeling. Kennerschaft wird hier genüsslich zelebriert, will aber auch begründet sein.

Als Voraussetzung und Rüstzeug für die Konversation über Kunst erteilte bereits Samuel van Hoogstraten (1627–1678) dem Kunstliebhaber den Rat: „[D]at de schilderkunst is bemint in alle hoven der werelt en van haar wel te kunnen spreken verplicht dikwils Vorsten en Princen ons te horen [...] daarom rade ik dat men hare gronden in 't gros lere verstaen, haer grootste Meesters kennen, en desselfs handelingen onderscheyden. Ook in wat Landen, Steden en Paleysen de beste werken te zien zijn. Hier toe zijn Vermander, Dureer, en Junius dienstig genoeg om geen stoffe gebrekt te hebben.“³⁷⁰ Auf diese Weise wurde das Gespräch zur bevorzugten Rezeptionshaltung in Kunstsammlungen, sodass sich eine eigene sammlungsbezogene Gesprächskultur etablieren konnte. Zu denken wäre hierbei an Szenen, wie sie Christiaan Andriessen (1775–1846) festgehalten und mit dem Kommentar „Dat is een Rembrand!!! Zo schoon heb ik er nog geene gezien“ versehen hat (Abb. 28).³⁷¹ Tischbeins Anekdote aus dem Hause des Sammlers Lubbeling zeigt, dass das Gesellschaftsspiel ‚Bilderquiz‘ als eine frühe Form der Übung in Stilkritik aufgefasst werden kann: Augenschulung durch Anschauung, Unterscheidungsmerkmale entdecken durch Vergleiche, Identifizierung von Manieren, Benennung von Kriterien wie Bildaufbau, Lichteffekt oder Pinselduktus. Hier werden Begrifflichkeiten entwickelt und erprobt, denn nicht zuletzt musste sich Kennerschaft in sprachlicher Prägnanz beweisen.

Fazit Tischbeins spezifisches Wissen über die niederländischen Maler und ihre Werke, das sich an den beschriebenen Beispielen festmachen lässt, kann über die verschiedenen Manuskriptversionen der Lebenserinnerungen bis zur ersten Niederschrift im Manuskript von 1811 zurückverfolgt werden. Tischbein vermittelt dem Leser Kenntnis von konkreten Sammlungen, ihrer jeweiligen Zusammensetzung und Hängung, dem Umgang mit Werken sowie mitunter den Wegen, wie diese in die Sammlungen gelangten. Damit gibt er nicht nur eine einprägsame Schilderung seiner Zeit, sondern ermöglicht auch Rückschlüsse auf traditionsreiche niederländische Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Es zeigt sich dabei, wie er Bildwissen und Bildkompetenz aus konkreten Bildvergleichen und dem Verweis auf Verwandtschaften von Werken, Künstlern und Sammlungen gewinnt. Einzelne Passagen nehmen nahezu den Charakter einer Anleitung zum Erwerb von Kennerschaft an. Der Leser wird hier Zeuge der Entwicklung von Tischbeins persönlicher Sehschule,

gewonnen aus dem niederländischen Anschauungsmaterial in der Gesellschaft von Liebhabern und Kennern. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Tischbein alle Voraussetzungen erfüllt, um als Kenner der Kunst des ‚Goldenen Zeitalters‘ zu gelten. Seine Kennerschaft hat er sich solide erarbeitet, sein Bildwissen ist enorm und fest eingebettet in einen umfangreichen, auch emotional angereicherten biographischen Kontext. Soweit es nachprüfbar ist, erinnert er sich erstaunlich genau an das Gesehene und weiß dieses durch anekdotische Erzählungen aus dem Kontext des Gesehenen geschickt in seinen Lebenserinnerungen zu platzieren.

2.3 Anmerkungen

Abkürzungen

- GAM Gemäldegalerie Alte Meister
LMO Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg
MHK Museumslandschaft Hessen Kassel
SAB Stadtarchiv Braunschweig

- 142 LMO, PT 26, S. 24f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 80–82.
143 Mittelstädt 1956, S. 80–82, Brieger 1922, S. 80–81, Schiller 1861, S. 96–98.
144 Mittelstädt 1956, S. 80.
145 LMO, PT 26, S. 24.
146 Vgl. Rehm 2016. Für das Manuskript von Starklof siehe LMO, PT 838, S. 19–20. Für die Manuskripte von Römer und Schiller siehe SAB, H III 1 Nr. 22, Manuskript Römer (1842), S. 37, Manuskript Römer und Schiller, S. 56f.
147 LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 80f.
148 LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81.
149 Defoe 1728, S. 192, zitiert nach North 2001, S. 19.
150 Zum Thema Welthandelszentrum Amsterdam vgl. Ufer 2008. Zur Geschichte Amsterdams vgl. bspw. Driessen 2010. Hier wird auch der Aspekt des ‚Stapelmarktes‘ besprochen. Ebda., S. 34.
151 VOC: Die mit zahlreichen Privilegien ausgestattete Handelsgesellschaft wurde 1602 in Amsterdam gegründet, sie wurde von den sogenannten ‚Heren XVII‘ geleitet und war die erste Aktiengesellschaft in der Geschichte. Im Zentrum der Aktivitäten stand der Gewürzhandel. Zur Geschichte der VOC vgl. bspw. Nagel 2007, Gaastra 2003. WIC: Die 1621 gegründete WIC vereinte dagegen den Handel mit Westindien und Afrika. Zur Geschichte der WIC vgl. bspw. Heijer 1994. Die Forschungen zur VOC sind weitaus umfangreicher als zur WIC.
152 Vgl. North 2008, S. 47. Die Niederländer entwickelten einen neuen erfolgreichen Schiffstyp (die *fluyt*), der durch Standardisierung kostengünstig produziert werden konnte. Darüber hinaus hatten die niederländischen Schiffe den Ruf, „sauberer, billiger und sicherer“ zu sein. Ebda.
153 Vgl. Berckenhagen 1983, S. 251f.
154 Vgl. North 1980.
155 Tamm 1980, S. 5. Die Sammlung von Tamm zählt zu den größten privaten Sammlungen zur Schifffahrtsgeschichte und ist heute Teil des Internationalen Maritimen Museums Hamburg, diesem ging im Jahr 2002 die Gründung der *Peter Tamm Sen. Stiftung* voraus.
156 Vgl. Kat. Amsterdam 2000, S. 231.
157 Vgl. Giltaij 1996, S. 11.
158 Vgl. Ufer 2008, S. 111–140.
159 Vgl. Ufer 2008, S. 69–110.

- 160 Roorda 1961, S. 39–58, zitiert nach North 2001, S. 46f.
- 161 Driessen 2010, S. 31.
- 162 Driessen 2010, S. 35.
- 163 „In der Union von Utrecht hielt die Republik der Vereinigten Niederlande 1597 fest, dass niemand aus Gründen des religiösen Glaubens verfolgt werden durfte.“ Stoutenbeek/Vigeveno 2007, S. 19.
- 164 Vgl. hierzu Bossong 2008, Stoutenbeek/Vigeveno 2007, Swetschinski 2004.
- 165 Driessen 2010, S. 69. Im Jahr 1548 begann die Inquisition in Portugal und löste einen regelrechten Flüchtlingsstrom aus. Vgl. Stoutenbeek/Vigeveno 2007, S. 18.
- 166 Bossong 2008, S. 73.
- 167 Vgl. Sombart 1911.
- 168 Swetschinski 2004, S. 102f, Tabelle 3.1. In diesem Zusammenhang ist insbesondere das Kapitel *Commerce, Networks, and other Relations. The inner Workings of Portugese Jewish Entrepreneurship* interessant. Ebda., S. 102–164.
- 169 Joseph Penso de la Vega (1650–1692), der Teil der sephardischen Gemeinde Amsterdams war, schrieb im Jahr 1688 ein Werk über die Amsterdamer Börse mit dem Titel *Confusión de Confusiones. Dialogos curiosos entre un filósofo agudo, un mercader discreto y un accionista erudito describiendo el negocio de las acciones, su origen, su etimología, su realidad, su juego y su enredo*. Das Werk erschien 2010 in einer Neuauflage unter dem Titel *Die Verwirrung der Verwirrungen. Börsenpsychologie – Börsenspekulation*. Vega 2010.
- 170 Vgl. Bossong 2008, S. 73–80, Stoutenbeek/Vigeveno 2007, S. 18–26. Die Synagoge wird noch heute von der sephardischen Gemeinde genutzt.
- 171 Stoutenbeek/Vigeveno 2007, S. 90–123.
- 172 Driessen 2010, S. 71.
- 173 LMO, PT 26, S. 24f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81.
- 174 North 2001, S. 120. Vgl. ferner Gaskell 1982.
- 175 <https://codart.nl/images/Daalder,%20Van%20de%20Velde%20&%20Son,%20summary.pdf> (11.01.2019).
- 176 Daalder 1996, S. 39f. Daalder weist bspw. auf folgenden Zusammenhang hin: „Die Söhne des Admirals Maerten Harpertsz. Tromp (1598–1653) waren gute Kunden des Ateliers Van de Velde. Harpert ließ Willem van de Velde d. Ä. sogar drei Federkunststücke anfertigen, die die Heldentaten seines Vaters darstellten, zu denen u. a. ‚Die Seeschlacht bei Ter Heinde am 10. August 1653‘ zählt. Sein älterer Bruder Cornelis, selbst ein bedeutender Flottenvogt, gab den Auftrag für ein Federkunststück, das ein Ereignis aus dem Beginn seiner Karriere, nämlich die Seeschlacht bei Livorno im Jahr 1653, darstellt.“ Daalder 1996, S. 39.
- 177 Robinson 1990, S. XV. Robinson resümiert in Bezug auf die Quellenlage: „In tracing the life and work of Van de Velde the Elder and of the Younger, it is strange how few times the Younger is mentioned.“ Ebda., S. XV. Ferner ergänzt er: „It is disappointing that no account books of the Van de Velde studio have come to light.“ Ebda. S. XXI.
- 178 Vgl. Haak 1984, S. 151.
- 179 Vgl. North 2001, S. 121. Eine besondere Rolle nehmen hier nach Alan Chong Landschaftsgemälde ein: „Landscapes had a wide distribution among middle-class collections in part because they were affordable. Some [...] collected them almost exclusively.“ Chong 1987, S. 112. Und auch hier gibt es eine weitere Differenzierung: „[T]he wealthy serious collector, the dealer, the burgher each collected different sorts of landscapes.“ Ebda., S. 113.
- 180 Ein möglicher Erklärungsversuch lautet: „Der bürgerliche Käufer bevorzugte Gattungen und Themen, die er verstehen und bezahlen konnte.“ Kat. Hamburg 2017, S. 25. Mit Alan Chong ließe sich dies um folgenden Aspekt ergänzen: „The wealthy could afford to commission landscapes of personal significance.“ Chong 1987, S. 110.
- 181 North 2001, S. 103, Tabelle 2, nach Montias 1991, Tabelle 3.
- 182 Vgl. North 2001, S. 98–102. Einer dem Kapitel *Auftraggeber und Kunstmarkt* beigefügten Tabelle zum Thema „Bilderpreise und Gattungen 1600–1700“ zufolge schwanken die Durchschnittspreise für Landschaften zwischen 21,77 Fl. und 43,99 Fl. Ebda., S. 95. Tabelle zusammengestellt nach Chong 1987, S. 116.
- 183 Vgl. Reuther 2010, S. 149. Die Situation ist auch Tischbein bekannt, der sich nicht nur in seinen Lehrjahren, sondern auch später wiederholt in der Hansestadt aufhält.
- 184 Bspw. in Nachlassauktionen, vgl. North 2001, S. 87, 100.

- 185 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81.
- 186 LMO, PT 26, S. 25.
- 187 Daalder 2016, S. 21f.
- 188 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81.
- 189 Tamm 1980, S. 5.
- 190 Haak 1984, S. 477. Dort heißt es: „Der heutige Geschmack mag die Arbeiten Simon de Vliegiers und Jan van de Cappelles vorziehen, doch im 17. Jahrhundert hielt man ein Gemälde von Willem van de Velde automatisch für das beste.“ Ebda.
- 191 Interessanterweise hat Tischbein diese Thematik ein weiteres Mal literarisch verarbeitet, und zwar in der sogenannten *Eselsgeschichte*, die den Untertitel *Der Schwachmatikus und seine vier Brüder der Sanguinikus, Cholericus, Melancholikus und Phlegmatikus, nebst zwölf Vorstellungen vom Esel* trägt. Reindl-Scheffer 1987. Das Manuskript befindet sich im Nachlass Tischbeins im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Es handelt sich hierbei um ein damals unveröffentlichtes Manuskript für einen Roman, das zwischen 1800 und 1812 in Zusammenarbeit mit Henriette Hermes entstanden ist. Im Vorwort der postumen Edition von 1987 ist zu lesen, dass es „der erste deutsche Maler-Roman eines Malers“ sei. Reindl-Scheffer 1987, S. 5.
- 192 LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81.
- 193 Zur Bedeutung von Empfehlungsschreiben vgl. bspw. Jost 2012, Jost/Fulda 2012.
- 194 LMO, PT 26, S. 23, vgl. Mittelstädt 1956, S. 80.
- 195 Wie eng und wegbereitend der Kontakt zwischen Tischbein und Wilmans war, verdeutlichen Tischbeins Lebenserinnerungen sowie im Nachlass überlieferte Briefe von Wilmans an Tischbein. LMO, PT 26, S. 20–22, PT 833, o. S., PT 287–PT 291.
- 196 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 82.
- 197 Vgl. LMO, PT. Darin befinden sich jedoch keine Notizen, die sich eindeutig auf die Jahre 1772/1773 datieren lassen, sodass davon auszugehen ist, dass Tischbein die Phrasen zu einem späteren Zeitpunkt erinnert und niedergeschrieben hat.
- 198 Kuijpers 2005, zitiert nach Driessen 2010, S. 65.
- 199 LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81.
- 200 Auch in der Forschungsliteratur wird mitunter nicht zwischen Vater und Sohn unterschieden, sondern es ist allgemein von ‚Willem van de Velde‘ die Rede. Vgl. bspw. Reuther 2010, S. 149.
- 201 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81.
- 202 Vgl. hierzu bspw. Büttner 2006, S. 183, Giltaj 1996.
- 203 „In andern Samlungen habe ich auch vortreflige Seestücke gesehen, von Backheusen, der war auch ein See mahler aber ganz anders als v. de Velde der nur stille sehen mahlte. Backheusen wehlde Stürmige Sehen zu sein gegenstand, wo die welle hoch und wild über einander schlagen. aber in diesser art ist er auch einzig und hatt seines gleichen nicht. Die wellen sind vortreflig gezeichnet, man siehet den gang und die uhrsache, und die klarheit des Wassers hatt er so nach geahmt, das man glauben sollte es were wasser und habe keine Korpur, man köne was hinein werfen, das versinken worde. und durch einige wellen siehet man die Sonne und den tag scheinen. und die schiffe hatt er mit einer bewundersn wurdigen gehschikligkeit gemahlt. und dabey auch nicht das geringste vergessen was zu einem Schiff gehort. auch verstand er wie die schiffe gehen und stehen müssen, je nach dem der wind gehet. Er war ganz mit der schiff fart bekand und unterrichtet. seine arbeiden zu sehen machte mir viel vergnügen und mit bewunderung betrachtete ich sie und erstaunde das der Mann das flüssige Element so tauschent nach machen könde. seine Bilder waren schuld das ich die lust bekam die welen bey sturmwind in der nathur zusehen.“ LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 82f. Darüber hinaus übernimmt Ludolf Bakhuizen im Anschluss an Willem van de Velde d. J. nach der Übersiedlung nach England dessen Rolle als bevorzugter Marinemaler Amsterdams. Vgl. Bol 1973, S. 230, Haak 1984, S. 480f.
- 204 Zu Willem van de Velde d. J. und d. Ä. sowie der Marinemalerei im Allgemeinen vgl. Kat. Hamburg 2010, Habersatter 2005, Kat. Berlin/Rotterdam 1996, Daalder 1996, Slive 1995, S. 213–224, Vigau-Wilberg 1993, Keyes 1990, Robinson 1990, Haak 1984, S. 148–151, 477–481, Kaufmann 1981, Bracker/North/Tamm 1980, Bracker 1980, Gaunt 1976, Bol 1973. Die größte Sammlung an Werken aus dem Atelier der van de Velde befindet sich im National Maritime Museum in Greenwich. Die wichtigsten Ausstellungen der vergangenen Jahre mit einem Überblick über die Marinemalerei fanden 2010 in Hamburg sowie 1996 in Rotterdam und Berlin statt. Vgl. Kat. Hamburg 2010, Kat. Berlin/Rotterdam 1996.
- 205 Vgl. Bracker 1980, S. 7.

- 206 Vgl. Vigau-Wilberg 1993. Bspw. für Marinemaler wie Simon de Vlieger (1601–1653) waren Wasser, Himmel und Wolken die wichtigsten Bildelemente, sodass er in seinen Werken vor allem atmosphärische Naturstimmungen einfiel, die Bob Haak zu den Höhepunkten der niederländischen Malerei zählt. Haak 1984, S. 308f. Willem van de Velde d. J. war ein Schüler von Simon de Vlieger und von ihm stark beeinflusst, insbesondere was Farbigkeit und Komposition der frühen Werke anbelangt. Ebda., S. 477.
- 207 Vgl. Cordingly 1981, S. 10. Von 1652 bis 1654, von 1665 bis 1667 und von 1672 bis 1674 führten die Engländer und die Niederländer Krieg gegeneinander, wobei die niederländische Flotte bedeutende Siege errang. Vgl. Kat. Amsterdam 2000, S. 231.
- 208 Zu den ‚Penschilderijen‘ vgl. Lammertse 2010. „Diese sind bis heute kaum bekannt, obwohl sie doch einst zu den gefragten Kunstwerken ihrer Zeit zählten. Besonders mit Motiven aus dem Bereich der Seefahrt entwickelten sich gerade die ‚Penschilderijen‘ zu einer eigenen Gattung, während es kaum Federzeichnungsgemälde gibt, die andere Themen vorstellen.“ Ebda., S. 140. Korrespondierend zu seiner Spezialisierung unterzeichnete Willem van de Velde d. Ä. mit dem Hinweis „Scheepsteekenaer“, also Schiffszeichner. Ebda., S. 234.
- 209 Für eine historische Übersicht sowie wichtige biographische Eckdaten vgl. Kaufmann 1981, S. 8. Zum Atelier und Familienunternehmen van de Velde vgl. die Forschungen von Rammelt Daalder, Scheepvaartmuseum Amsterdam, insbesondere Daalder 2016.
- 210 Cordingly 1981, S. 16.
- 211 Percival-Prescott 1981, S. 19.
- 212 Zentrale Arbeitsinstrumente sind hierbei die Bild- und Recherchedatenbanken des Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) sowie die Getty Provenance Index Databases, ergänzt durch den 1990 publizierten Œuvre-Katalog zu Vater und Sohn van de Velde von Michael S. Robinson. Robinson 1990.
- 213 Hätte Tischbein die ‚Penschilderijen‘ von Willem van de Velde d. Ä. vor Augen gehabt, wäre ihm als Künstler die ungewöhnliche Technik mit Sicherheit eine Anmerkung wert gewesen, wie es bei anderen Schilderungen in den Lebenserinnerungen der Fall ist.
- 214 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81f.
- 215 Zu diesem Werk vgl. Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 346f, Nr. 79, Robinson 1990, Bd. 1, S. 503, Nr. 8. Ungeklärt ist zudem die Provenienz des Bildes, die u. a. einen nicht bestätigten Hinweis auf die Sammlung von Gerret Braamcamp (1699–1771) im Amsterdam des 18. Jahrhunderts enthält (vgl. Kapitel 3.2). Vgl. Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 346.
- 216 Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 346.
- 217 Eine Flucht des späteren Königs Karl II. von England über die Scilly-Inseln und Jersey nach Frankreich ist für das Jahr 1646 belegt, als Kronprinz Karl zu seiner Mutter ins französische Exil reiste. Zur Geschichte des englischen Königs Karl II. vgl. Wende 2008. Willem van de Velde d. J. kann dieses Ereignis nur retrospektiv dargestellt haben, es sei denn, es handelt sich hier um ein Gemälde von Willem van de Velde d. Ä.
- 218 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 82.
- 219 Vgl. Wende 2008. Laut Robinson wohnte Willem van de Velde d. Ä. dem Ereignis in Scheveningen bei und folgte möglicherweise der Flotte nach England. Robinson, S. XII.
- 220 Zu diesem Werk vgl. Ingamells 1992, S. 392–394. In der Scottish National Gallery Edinburgh befindet sich eine entsprechende Skizze. Willem van de Velde d. J.: *Die Abfahrt von Karl II. aus Scheveningen*, 1660, Kreide auf Papier, 119 x 357 mm, Scottish National Gallery Edinburgh. Darüber hinaus haben auch andere Künstler dieses Ereignis in ihren Werken verewigt. Cornelis Beelt: *Die Abfahrt von König Karl II. aus Scheveningen am 23. Mai 1660*, nach 1660, Öl auf Leinwand, 83,8 x 112 cm, Privatsammlung. Dieses Gemälde war zuvor Willem Schellinks zugeschrieben.
- 221 Die Provenienz des Gemäldes lässt sich bis in das Jahr 1775 zurückverfolgen, „probably Johanna Ghijs sale, Souterwoude, 19 April 1775“. <https://wallacelive.wallacecollection.org/443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65128&viewType=detailView> (11.01.2019).
- 222 Vgl. Kaufmann 1981, S. 8, 13. Laut Robinson folgte Willem van de Velde d. Ä. im Mai 1660 der englischen Flotte von Scheveningen aus und war bei deren Ankunft in Dover präsent. Nach einer kurzen Rückkehr in die Niederlande muss er Amsterdam erneut Richtung England verlassen haben, bevor am 12. August 1660 die Jacht *Mary* in See stach. Im Februar 1662 war er zurück in Amsterdam. Robinson 1990, Bd. 1, S. XII. Die Jacht *Mary* wurde von der VOC gebaut und im Jahr 1660 im Namen der

- Vereinigten Provinzen von der Stadt Amsterdam König Karl II. von England als Geschenk anlässlich der Wiederherstellung der Monarchie und zur Festigung der diplomatischen Beziehungen zusammen mit weiteren Geschenken übergeben. Zur Geschichte der Jacht *Mary* vgl. Tanner 2008, Fraser 2002.
- 223 Vgl. Lier 1895.
- 224 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 82.
- 225 Vgl. Wende 2008.
- 226 Provenienz laut RKD: P. C. Huybrechts Den Haag/Amsterdam (Auktion 28.02.1803), siehe hierzu auch Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 362. Für weitere Informationen sowie eine Identifikation der dargestellten Schiffe vgl. Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 362–364, Nr. 84.
- 227 Der Hintergrund ist folgender: „Im Jahr 1660 erkannte man die Herrschaft der Stuarts wieder an und Karl II., der sich zu jenem Zeitpunkt in einem Schloß in Breda befand, wurde zum König ausgerufen. Am 24. Mai 1660 verließ er mit einer Flotte Breda und reiste über Dordrecht, Rotterdam, Overschie und Delft nach Den Haag. Am 2. Juni begab sich die Gesellschaft in Scheveningen an Bord des Schiffes, das sie nach London bringen sollte.“ Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 362. Dieses Motiv wurde laut Remmelt Daalder auch von Willem van de Velde d. Ä. und Cornelis Beelt dargestellt, deren Werke sich ebenfalls im Rijksmuseum Amsterdam befinden (SK-A-1385, SK-A-2692). Daalder 1996, S. 43, vgl. Bol 1973, S. 274.
- 228 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 82.
- 229 Percival-Prescott 1981, S. 19.
- 230 Für weitere Informationen vgl. Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 337–339, Nr. 76.
- 231 Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 337. Bol identifiziert das Gemälde als eine „Episode der Reise Karls II., König von England, während der Fahrt von Moerdijk nach Delft am 24. und 25. Mai 1660“ und beruft sich dabei auf vorausgehende Autoren wie Hofstede de Groot, was Robinson wiederum entschieden ablehnt. Bol 1973, S. 235, Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 338. Als Besonderheiten des Gemäldes hebt Bol ferner hervor: „Eine Vielheit von Farben: Goldgelb mit Rot am Spiegel der Jacht, Farbigkeit von Flaggen und Wimpeln; Rot, Goldgelb, Olivengrün und Zitronengelb in der Kleidung, dies alles wußte der Maler zu einer ruhigen, harmonischen Einheit zu gestalten. Bei der – hier erforderlichen – Aufmerksamkeit für tausenderlei Details hat er das große Ganze im Auge behalten. So entstand ein glanzvolles und durchgebildetes dokumentarisches Gemälde, das – im Zeitalter Napoleons – mit einem Gegenstück, ‚Schiffe auf der Reede‘, und unter anderem der ‚Stier‘ von Potter nach Paris weggeführt wurde.“ Bol 1973, S. 235f.
- 232 Zu diesem Werk vgl. Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 350–54, Nr. 81, Robinson 1990, Bd. 1, S. 299–301, Nr. 264, Bol 1973, S. 240f.
- 233 Haak 1984, S. 479. Haak ergänzt dazu: „Dieses hohe Niveau konnte er nicht halten, und in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten (er starb 1707) gerieten viele seiner Arbeiten zur Routine, und seine Palette wurde greller und weniger ausgewogen.“ Ebda.
- 234 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 82.
- 235 Zu diesem Werk vgl. Kat. Berlin/Rotterdam 1996, S. 334–336, Nr. 75, Robinson 1990, Bd. 1, S. 414, Nr. 374, Haak 1984, S. 477f, Abb. 1057. Michael S. Robinson datiert das Gemälde um 1655, womit es zu van de Veldes Frühwerk zählt.
- 236 Bob Haak betont, dass die Kompositionen zwar auf de Vlioger – also auf van de Veldes Lehrmeister – verweisen, aber bereits seine Eigenständigkeit zeigen, indem sie hellere Farben einführen. Haak 1984, S. 477f.
- 237 Die Recherchen zu den thematisierten Gemälden haben gezeigt, dass die Werke vorwiegend der Zeit um 1660 entstammen müssen. Damit korrespondiert die in der Forschung wiederholt geäußerte Bedeutung dieser Schaffenszeit von Willem van de Velde d. J. Vgl. Bol 1973, S. 234.
- 238 Gleichzeitig erwähnt Tischbein zwar die Übersiedlung des Künstlers nach England, verschweigt aber den damit zusammenhängenden ‚Seitenwechsel‘. Als Erklärung hierfür kann angeführt werden, dass sich die Sammlung und damit auch Tischbeins Schilderungen explizit auf die Zeit vor van de Veldes Übersiedlung 1672/1673 nach England beziehen, womit das bereits thematisierte Vorkaufsrecht des Sammlers sein Ende gefunden hat. Somit implizieren die Gemälde der Sammlung keineswegs eine Verherrlichung des Gegners, sondern schildern wichtige historische Ereignisse aus der Sicht der Niederländer. Der damals noch junge Kronprinz Karl war der Schwager von Wilhelm II. von Oranien, der mit Karls Schwester Maria verheiratet war. Nach der Thronbesteigung Karls II. setzten die Niederländer große Hoffnungen in die diplomatischen Beziehungen zu England. Zu den historischen Hintergründen vgl. Wende 2008.

- 239 LMO, PT 26, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81.
- 240 Vgl. Lier 1895.
- 241 Dézallier d'Argenville schreibt bspw. über Willem van de Velde d. J.: „Er war zu Amsterdam im Jahr 1633 geboren und übertraf seinen Vater, den älteren Wilhelm, weit: er lernte von ihm das Marinemalen, war aber in der Vorstellung desselben viel glücklicher.“ Dézallier d'Argenville 1767, S. 280.
- 242 Bol 1973, S. 243.
- 243 LMO, PT 26, S. 24f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 81f.
- 244 Kelch 2006, S. 203.
- 245 Die bekannteste Schrift von Gerard de Lairese ist *Het groot schilderboek*, die 1707 erschien und bald in verschiedene Sprachen übersetzt wurde. 1728 erschien die Schrift erstmals auf Deutsch und 1784 in 12 Bänden in Nürnberg. Lairese 1784.
- 246 Assmann 1999, S. 13.
- 247 Vgl. Assmann 1999, S. 251–254.
- 248 Derrida 1997, S. 10. Zu denken wäre an den blinden Propheten Teiresias, der als Prototyp des blinden Sehers bezeichnet werden kann, aber auch an Ödipus oder Demokrit, die sich selbst geblendet haben.
- 249 LMO, PT 26, S. 29f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87f.
- 250 Es handelt sich in der Regel um die üblichen orthographischen und grammatikalischen Korrekturen.
- 251 Mittelstädt 1956, S. 87, Schiller 1861, S. 103.
- 252 LMO, PT 26, S. 29.
- 253 LMO, PT 838, S. 24–26.
- 254 LMO, PT 838, S. 25, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87, Schiller 1861, S. 103.
- 255 SAB, H III 1 Nr. 22, Manuskript Römer (1842), S. 42.
- 256 SAB, H III 1 Nr. 22, Manuskript Schiller, Beilage zu S. 59, e.
- 257 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87.
- 258 LMO, PT 26, S. 30. Dieser Satz ist in der späteren Publikation nicht enthalten. Vgl. Mittelstädt 1956, S. 88.
- 259 LMO, PT 26, S. 29, PT 833, o. S.
- 260 Das Stadsarchief Amsterdam führt in den *Begraafregisters voor 1811* unter dem Namen Lubbeling lediglich einen Gerrit Lubbeling († 19.03.1769), einen Hendrik Lubbeling († 07.10.1772) sowie einen Jan Lubbeling († 23.04.1772). Möglicherweise handelt es sich bei Johannes und Jan um dieselbe Person, da die Namen gerne synonym verwendet wurden. https://archieff.amsterdam/indexen/begraafregisters_1553-1811/zoek/index.nl.html (11.01.2019). In den *Transportakten voor 1811* taucht ein Johannes Lublink zwischen 1745 und 1756 mehrfach auf sowie für 1794 ein Johannes Lublink d. J. https://archieff.amsterdam/indexen/transportakten_1563-1811/zoek/index.nl.html (11.01.2019).
- 261 „Unter den Kabinetten in Amsterdam, die Eberts sehr gefielen, ist das von Lublink – an der Buytenkant bei der Admiralität – bemerkenswert: Es gibt dort zwei prächtige Gemälde von Gerard Dou, Gemälde von Weenix, Hondcoeter, van de Velde, Berchem und zwei einzigartige Wouwermans. Leider sind die Besitzer trivial-absurde Maschinen. Charakterisierung der Kabinette von Lublink, Braamcamp, Bisschop und Fagel in Den Haag.“ Brief von Jean-Henri Eberts an Markgräfin Karoline Luise von Baden, Paris 20.10.1763. https://karoline-luise.la-bw.de/suchergebnis.php?id_deskr=2138 (17.12.2018).
- 262 Johann Friedrich August Tischbein: *Cornelia Rijdenius, Ehefrau von Joannis Lublink, 1790–1795*, Öl auf Leinwand, 101,0 x 72,0 cm, Johann Friedrich August Tischbein: *Joannis Lublink, 1790–1795*, Öl auf Leinwand, 101,0 x 72,0 cm, Rijksmuseum Amsterdam, SK-A-2828, SK-A-2827. Vgl. Rehm 2019, S. 106f. Das Portrait Tischbeins von Lublink wurde zudem von Reinier Vinkeles graphisch reproduziert. Vgl. <https://archieff.amsterdam/archief/10094> (07.12.2018).
- 263 Zu Johann Friedrich August Tischbein und seiner Zeit in den Niederlanden vgl. Kat. Kassel 2005, Kat. Amsterdam 1987, Staring 1978.
- 264 Zu den publizierten Vorträgen siehe Lublink 1788, Lublink 1783. Lublink hat bspw. den Reisebericht *Reisen in Deutschland, der Schweiz, Italien und Sizilien in den Jahren 1791 und 1792* (1794) des Grafen Friedrich Leopold zu Stolberg (1750–1890) ins Niederländische übersetzt (1798/1799). Die Übersetzung wurde zudem besprochen in den *Algemeene Vaderlandsche letter-oefeningen*, Bd. 1, 1800, S. 74–81. Außerdem erschien 1803 eine Briefedition von Lublink. Allart 1803.
- 265 Hoet 1752, Bd. 2, S. 517–522.
- 266 Hoet 1752, Bd. 2, S. 517–522. Die Auflistung schließt mit der Bemerkung: „Alle deeze bovenstaande stukken, zyn van de Meesters in haar allerbeste tyd Geschilderd en overheerlyk Geconditioneerd met haar Goude Lysten.“ Ebd., S. 522.

- 267 LMO, PT 26, S. 29. In den publizierten Lebenserinnerungen heißt es: „Da war ein van de Velde, ‚Eine Weide von Kühen, Pferden und Schafen‘.“ Mittelstädt 1956, S. 87. Dabei hatte Tischbein den Künstlernamen im Manuskript von 1811 bereits mit „A. von Velde“ konkreter angeben.
- 268 Hoet 1752, Bd. 2, S. 518.
- 269 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87.
- 270 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87.
- 271 Hoet 1752, Bd. 2, S. 517–522. „Een stuk daar ze van de Jagt koomen, vol beelden en Paarden, door Philip Wouwerman, h. 3 v. 7 d., br. 3 v.“, ebda., S. 517f. „Een dito verbeeldende een Christelyke Ridder te Paard, door denzelven, h. 2 v. 10 en een half d., br. 3 v. 3 d.“, ebda., S. 518. „Een stuk daar de Heer te Paard sittende door Struykrovers geattaqueerd word, door J. Wynants, gestoffeert door Philip Wouwerman, h. 3 v. 7 d., br. 3 v. 2 en een half d.“, ebda., S. 520f. „Een dito met beelden en Paarden, door denzelven, gestoffeert door denzelven, h. 3 v. 5 d., br. 2 v. 7 en een half d.“, ebda., S. 521. „Een dito met Beesten en Schaapen zo capitaal en schoon als van deeze twee Meesters bekend is, door denzelven, gestoffeert door Adr. van de Velde, h. 3 v. 7 d., br. 2 v. 7 d.“, ebda., S. 521. „Een dito door denzelven, capitaal gestoffeert door J. Lingelbag, h. 4 v. 9 d., br. 4 v.“, ebda., S. 521. „Een stuk daar in een Resconter van verscheyde Ruyters, door Moucheron, gestoffeert door Philip Wouwerman, h. 3 v. 1 d., br. 2 v. 5 d.“, ebda., S. 521. Hofstede de Groot stellt lediglich bei drei Werken eine Verbindung von Wouwerman und Lubbeling her. Hofstede de Groot 1976, Bd. 2, Nr. 25c, 708b, 1030. Dies sind *A Christian Knight on Horseback* (25c), *Returning from the Chase* (708b) und *Riding at the Herring* (1030).
- 272 Kat. Kassel 2009, S. 92f, Kat. Nr. 13. Auf den Hinweis „möglicherweise Johannes Lubbeling, Amsterdam“ folgt die Ergänzung, dass das Werk nicht bei Hoet 1752 aufgeführt sei. Ebda., S. 171. Auch im Catalogue Raisonné zu Philips Wouwerman von Schumacher wird bei diesem Werk auf die Sammlung Lubbeling verwiesen, sogar im Index. Die Provenienzzangabe bei Schumacher lautet: „Mr Lubbeling (according to Blanc); P.-L. Randon de Boisset (1710–1776), Paris (Sale Oaris, 3 February 1777, lot 87 – purchased there by Doujeux) [...].“ Schumacher 2006, S. 384, A 550. Interessanterweise wird im Kontext der Sammlung Lubbeling ausschließlich auf dieses eine Werk verwiesen, entweder mangels Kenntnis von Hoet 1752 sowie der dort aufgeführten sieben Werke von Wouwerman oder mangels der Möglichkeit der Identifikation und Zuordnung derselben bzw. durch veränderte Zuschreibungen.
- 273 Als Motivvariationen (bei denen der Hering durch eine Katze oder eine Art Kiste ersetzt ist) können folgende Gemälde angeführt werden: Philips Wouwerman: *Riding at the Cat*, Öl auf Leinwand, 68,0 x 97,5 cm, Instituut Collectie Nederland Amsterdam/Rijswijk. Schumacher 2006, Kat. Nr. A534. Philips Wouwerman: *A Riding Game*, Öl auf Leinwand, 51,0 x 64,0 cm, Verbleib unbekannt. Schumacher 2006, Kat. Nr. A548.
- 274 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1957, S. 87.
- 275 Hoet 1752, Bd. 2, S. 518.
- 276 Vgl. Duparc 1993, S. 275f, Duparc 2009, S. 33f. Die Provenienzzangabe bei Schumacher lautet: „Sale Amsterdam, 4 June 1727, lot 14 or 15; Comte de Sellon d’Allaman, Geneva 1795; [...].“ Schumacher 2006, S. 392, Nr. A570.
- 277 Vgl. Duparc 2009, S. 37. Die Provenienzzangabe bei Schumacher lautet: „Sale Amsterdam, 4 June 1727, lot 15; Gerrit Braamcamp (1699–1771), Amsterdam (Sale Van der Schley, Amsterdam, 31 July 1771, lot 277 – purchased there by Pieter Fouquet with pendant for fl 760); Jacob-David Duval (1768–1844), St Petersburg/Geneva; Guillaume Favre-Bertrand (1770–1851), Geneva; [...].“ Als Pendant wird „A Knight Defeating Time, Death and Monster (cat.no.A552)“ angegeben. Schumacher 2006, S. 387, A557.
- 278 Vgl. Kat. Kassel 2009, Nr. 28. Die Provenienzzangabe bei Schumacher lautet: „Sale Amsterdam, 4 June 1727, lot 15; Gerrit Braamcamp (1699–1771), Amsterdam (Sale Van der Schley, Amsterdam, 31 July 1771, lot 277 – purchased there by Pieter Fouquet with pendant for fl 760); Second collection Francois Tronchin des Délices (1704–1798), Bessinge nr Genefa (Sale Paris 23–24 March 1801, lot 219 – bought back by the family); [...].“ Als Pendant wird „Christian Knight (cat.no.A557)“ angegeben. Schumacher 2006, S. 385, A552.
- 279 Schumacher 2006, S. 387. Für die Sammlung Braamcamp existiert ein umfangreicher Katalog aus dem Jahr 1771 mit 922 Einträgen, davon 318 Gemälde, 282 Zeichnungen, 240 Drucke sowie 82 weitere Kunstwerke. Kat. Amsterdam 1771b. Darin sind allein 17 Werke von Wouwerman verzeichnet. Ebda., S. 24–26, Nr. 273–289. Zur Sammlung Braamcamp vgl. ferner Bille 1961. Zu den Werken

- Wouwermans in der Sammlung Braamcamp, insbesondere dem Gemälde *Ritter, Tod und Teufel*, vgl. Bille 1961, S. 66f. Auch für die Sammlung von Pieter Fouquet, die am 13./14. April 1801 im Auktionshaus von Philippus van der Schley in Amsterdam veräußert wurde, gibt es einen entsprechenden Katalog, Kat. Amsterdam 1801.
- 280 Birgit Schumacher erwähnt in ihrem 2006 publizierten *Catalogue Raisonné* zu Philips Wouwerman bei den Provenienzen der genannten Werke mit entsprechendem Sujet leider nicht die Sammlung Lubbeling. Schumacher 2006, S. 385, 387, 392.
- 281 Zu Philips Wouwerman vgl. Kat. Kassel 2009, Duparc 2009, Bürger 2009, Schumacher 2007, Schumacher 2006, Duparc 1993, Hofstede de Groot 1976, S. 249–681. Vgl. ferner die Rezensionen zu Kat. Kassel 2009 und Schumacher 2006, Pijl 2010, Pijl 2007. Zur Darstellung von Pferden in der Kunst allgemein vgl. Schumacher 1994.
- 282 Duparc 2009, S. 16, vgl. Duparc 1993, S. 257. Zu den Charakteristika von Wouwermans Pferdedarstellungen vgl. ferner Schumacher 1994, S. 133–135.
- 283 Vgl. Haak 1984, S. 147.
- 284 Vgl. Haak 1984, S. 165.
- 285 Houbraken 1718–1721, Bd. 2, S. 71.
- 286 Vgl. Kat. Kassel 2009, S. 7. Ketelsen und von Stockhausen listen in ihrem *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800* zahlreiche Werke Wouwermans unter verschiedenen Rubriken: „Wouwerman“ 34 Werke, „Wouwerman (Geschmack von)“ 10 Werke, „Wouwerman (Kopie nach)“ 43 Werke, „Wouwerman (Manier)“ 13 Werke, „Wouwerman P.“ 55 Werke und „Wouwerman Philips“ 90 Werke. Ketelsen/Stockhausen 2002, S. 1856–1867.
- 287 Vgl. Schumacher 2006, S. 91–104, insbesondere das Kapitel *A Fashion Painter and the World of His Time*.
- 288 Vgl. Haak 1984, S. 266, 387.
- 289 Vgl. Bürger 2009, S. 47. Hierzu vgl. ferner die Publikation von Horst Gerson zur Nachwirkung der holländischen Malerei. Im Künstlerindex werden zu Philips Wouwerman 74 Einträge verzeichnet. Gerson 1983. Zum Thema Kopie allgemein vgl. Voermann 2012.
- 290 Zu druckgraphischen Reproduktionen nach Wouwerman vgl. Wuestman 2009. Nach Wuestman sind bis 1800 „schätzungsweise etwa dreihundert druckgraphische Arbeiten nach seinen Gemälden erschienen“, woraus zu folgern sei, dass „sich viele Zehntausende Exemplare im Umlauf befunden haben“. Ebda., S. 54.
- 291 Kat. Kassel 2009, S. 7, Duparc 2009, S. 19. Im *Verzeichnis der Hochfürstlich-Heßischen Gemälde-Sammlung in Cassel* von Simon Causid aus dem Jahr 1783 werden im Register zu Wouwerman jedoch nur 24 Gemälde verzeichnet. Causid 1783, S. 258. Heute sind in der Kasseler Gemäldegalerie noch 20 Werke Wouwermans erhalten. Vgl. Kat. Kassel 2004, S. 70f.
- 292 LMO, PT 26, S. 32, vgl. Mittelstädt 1956, S. 113. Welche Werke er dort täglich studiert, ist – bis auf die Erwähnung von Bildern Correggios – in der Autobiographie nicht überliefert. Die Galerie in Dresden muss aber einen derart bleibenden Eindruck bei Tischbein hinterlassen haben, dass er seinen Bruder nach dem gemeinsamen Aufenthalt in Berlin dorthin schickt. Ebda., S. 41, vgl. Mittelstädt 1956, S. 116.
- 293 Manier (frz. *manière* = Art und Weise) wird im Kontext von Kunst und Literatur definiert als: „M. [hat] drei unterschiedlich wertende Bedeutungen: a) neutral als Synonym für ‚Stil‘, für die einem Künstler oder einer Epoche eigentümliche Darstellungsweise (vgl. E. T. A. Hoffmann: ‚Fantasiestücke in Callots M.‘); b) positiv als Ausdruck des original Schöpferischen; so ordnete J. W. Goethe (‚Einfache Nachahmung der Natur, M., ‚Stil‘, 1789) M. als ‚ein Mittel zwischen einfacher Nachahmung und dem Stil‘ ein; c) negativ als gekünstelte, epigonale, äußerliche, übertriebene, oft auch routinierte Nachahmung eines Stils (etwa bei J. J. Winckelmann).“ Burdorf/Fasbender/Moennighoff 2007, S. 470f.
- 294 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1957, S. 87.
- 295 Duparc 2009, S. 23f, S. 188, Anmerkung 52. Zum Frühwerk vgl. Kat. Kassel 2009, Kat. Nr. 1.
- 296 Kat. Kassel 2009, S. 92f.
- 297 Ein Abgleich am Original ist heute nicht ohne Weiteres möglich, da sich das angeführte Werk im Privatbesitz befindet.
- 298 Duparc 1993. Duparc differenziert hier das Schaffen Wouwermans in folgende Perioden und Unterkapitel: 1639–1645 früheste Werke, 1644–1651 eigener Stil, 1652–1654 größere Vielseitigkeit, 1655–1659 eleganterer Stil, 1660–1668 letzte Jahre. Vgl. hierzu ferner Duparc 2009.
- 299 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1957, S. 87.

- 300 Duparc 2009, S. 33.
- 301 Vgl. Schumacher 2007, S. 19.
- 302 LMO, PT 26, S. 29, vgl. Mittelstädt 1957, S. 87.
- 303 Schumacher 2006, S. 127.
- 304 Hoet 1752, S. 521.
- 305 Von den bei Schumacher 2006 angeführten Provenienzen der Werke entsprechenden Themas weist keine auf die Sammlung Lubbeling. In jenen Fällen, wo die Provenienzen bis ins Ende des 18. Jahrhunderts zurückzudatieren sind, verweisen diese auf andere Sammlungen oder Auktionen, die daher auszuschließen sind. Somit bleibt Raum für Spekulationen und eine eindeutige Zuordnung ist nicht möglich.
- 306 Heute befinden sich in Kassel zwei Gemälde mit Gefechten, dasselbe Motiv ist in Dresden sechsfach vertreten. Vgl. Schumacher 2006, Nr. A226–A260.
- 307 LMO, PT 26, S. 9, 29f, 32, vgl. Mittelstädt 1956, S. 16, 57, 105–107. Im Kapitel *Knabenjahre im Elternhaus* der publizierten Lebenserinnerungen erwähnt Tischbein lediglich das Interesse seines Onkels Johann Jacob Tischbein an Wouwerman mit der Bemerkung, dass dieser die Manier Wouwermans „geschickt nachahmte“. Das entsprechende Zitat lautet: „Johann Jakob, früher in Hamburg, nachher Maler in Lübeck, studierte zu Kassel auf der Galerie, und seine Lieblingsneigung waren Landschaften mit Staffage; besonders gefielen ihm Wouwerman und Berghem, deren Manier er auch geschickt nachahmte. Er hatte einen sanften und schmelzenden Pinsel, zeichnete sehr nett und richtig Pferde und Kühe ins kleine. Es war eine Freude, ihn bei der Arbeit zu sehen.“ Mittelstädt 1956, S. 16.
- 308 LMO, PT 26, S. 9, vgl. Mittelstädt 1956, S. 57.
- 309 Auch Schumacher greift den Aspekt des Kopierens nach Wouwerman in Deutschland im späten 18. Jahrhundert auf: „We do know of two instances in which painters were allowed to copy pictures by Wouwerman: Kobell in Trier in 1787 and Johann Heinrich Tischbein in the Stengelin collection in Hamburg in 1766.“ Schumacher 2006, S. 160. Schumacher geht an dieser Stelle nicht weiter auf die Sammlung oder die dort kopierten Werke ein. Dem Verweis auf das Jahr 1766 ist zu widersprechen, da Tischbein sich zwar ab 1766 in Hamburg aufhält, jedoch zu diesem Zeitpunkt noch keinen weiterführenden Kontakt zu seinem Vetter Lilly hat, der ihn erst später in die Hamburger Sammlerszene einführt.
- 310 Vgl. Ketelsen 2001, S. 22–25. Vgl. ferner den Katalog der Nachlass-Auktion, Noodt 1822.
- 311 Oesterreich 1763, S. 49. Laut des Verzeichnisses von Oesterreich waren 1763 drei Werke von Philips Wouwerman vertreten (*Eine Reiher-Beitze*, No. XLII., *Ein Ufer* No. XLIII., *Eine Schmiede*, No. XLIV.) sowie ein Werk von Pieter Wouwerman (*Eine Landschaft*, No. XLV). Ebda. Eine Uferszene Wouwermans ist mit der Provenienzangabe Stenglin in Amersfoort und ergänzend dazu eine Adaption des Motives von Tischbein im Kunsthandel nachweisbar. Philips Wouwerman: *Strandansicht mit Fischverkauf vor einer Strandhütte bei einem Kran*, undatiert, Öl auf Holz, 36,6 x 51,0 cm, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed Amersfoort/Rijmswijk, NK 2504. <https://rkd.nl/explore/images/105233> (11.01.2019). Johann Heinrich Wilhelm Tischbein nach Philips Wouwerman: *Strandansicht mit Fischverkauf vor einer Strandhütte bei einem Kran*, 1766, Gouache auf Papier, 370 x 530 mm, Dorotheum Wien, 24.04.2013, Nr. 175. <https://rkd.nl/explore/images/289971> (11.01.2019). Übereinstimmend lautet die Beschreibung des Gemäldes von Wouwerman bei Oesterreich: „Das Ufer ist von einigen Fischern, die sich ihrer Art nach beschäftigen, belebt. Eine Strohütte, ein braun beladenes Pferd und ein Schimmel, machen die Staffirung dieses schönen Bildes aus.“ Ebda., S. 49.
- 312 Oesterreich 1763, S. 49.
- 313 Oesterreich 1763, S. 49f.
- 314 LMO, PT 26, S. 32, vgl. Mittelstädt 1956, S. 106f.
- 315 Causid 1783, S. 201, Nr. 39.
- 316 MHK, GAM, Archiv, Inventar 1749ff.
- 317 Zur Sammlung Röver vgl. Moes 1913. Zum Ankauf der Sammlung Röver für Kassel vgl. Rehm 2018.
- 318 Bie 1662, S. 281.
- 319 Houbraken 1976, S. 69–76.
- 320 Houbraken 1976, S. 72.
- 321 Weyerman 1729–1769, Bd. 2, S. 157–163.
- 322 Weyerman 1729–1769, Bd. 2, S. 157.
- 323 Weyerman 1729–1769, Bd. 2, S. 158.
- 324 Hagedorn 1762, Bd. 1, S. 364.

- 325 Dézallier d'Argenville 1767, Bd. 3, S. 206.
- 326 Dézallier d'Argenville 1767, Bd. 3, S. 211.
- 327 Georg Kaspar Nagler sowie Gustav Friedrich Waagen erwähnen, dass d'Argenville selbst ein Werk von Wouwerman mit dem Titel *La ferme au colombier* besessen haben soll. Nagler 1924, Bd. 25, S. 57, Waagen 1838, S. 94f.
- 328 Nagler 1924, Bd. 25, S. 54–68.
- 329 Nagler 1924, Bd. 25, S. 55.
- 330 Nagler 1924, Bd. 25, S. 55f. Zu den Kopien nach Wouwerman vgl. Bürger 2009. Darüber hinaus thematisiert Nagler die druckgraphischen Reproduktionen nach Wouwerman, vgl. Wuestman 2009.
- 331 Vgl. Duparc 2009. Nach Duparc ist dies jedoch mit einigen Schwierigkeiten verbunden, da nur wenige Werke datiert sind. Ebda., S. 21.
- 332 Kat. Kassel 2009, S. 7.
- 333 Einige Inhalte dieses Kapitels wurden im Rahmen der Tagung *Collectors of Netherlandish Art in Central Europe 1600–1900*, ausgerichtet vom Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) und dem Arbeitskreis Niederländische Kunst- und Kulturgeschichte e. V. (ANKK) 18.–20.10.2018 in Den Haag, in einem Kurzvortrag mit dem Titel *Connoisseurship as a parlour game – an anecdote by J. H. W. Tischbein* vorgestellt. Eine Veröffentlichung der Tagungsbeiträge ist geplant.
- 334 Zur Anekdote allgemein vgl. Krems 2003, Hilzinger 1997, Weber 1993. Trotz aller Hinweise auf die Problematik und Ambivalenz des Begriffs ‚Anekdote‘ definiert Hilzinger diese anhand von drei Merkmalen: „[D]ie Anekdote erzählt eine wahre, noch unbekannte, merkwürdige Begebenheit [...]“. Hilzinger 1997, S. 17.
- 335 LMO, PT 26, S. 29f, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87f.
- 336 Schumacher 2006, S. 160. Dort heißt es: „It is to the same Tischbein that we owe a bon mot which is probably authentic. In connection with a work with ‚dark, harnessed horseman on a grey‘ in the Lubeling collection in Amsterdam, which Tischbein initially took for a Rembrandt, he observed [...]“. Ebda.
- 337 LMO, PT 26, S. 29.
- 338 LMO, PT 838, S. 25. Bei Starklof (nach 1829) heißt es: „Als H. Lubeling bemerkte, daß ich die Meister der Bilder und auch ihre Manieren schon ziemlich genau kannte, brachte er ein Bild hervor, einen dunklen ganz mit Eisen geharnischten Ritter [...]“. Ebda.
- 339 Mittelstädt 1956, S. 87. Bei Schiller, Brieger und Mittelstädt heißt es: „Als Herr Lubeling sah, daß ich die Meister der Bilder wie auch deren Manieren ziemlich genau kannte, zeigte er mir ein Bild, auf welchem ein dunkler, ganz mit Eisen beharnischter Ritter auf einem weißen Pferde saß und stark von der Sonne beleuchtet war.“ Ebda.
- 340 Vgl. Duparc 2009, S. 33, Schumacher 2006, S. 120–125, Duparc 1993, S. 275–280.
- 341 Vgl. Schumacher 1994, S. 62f.
- 342 Vgl. Schumacher 2006, S. 122.
- 343 Vgl. Schumacher 2006, S. 123f.
- 344 Nagler 1924, Bd. 25, S. 54.
- 345 Dézallier d'Argenville 1767, S. 208.
- 346 Philips Wouwerman: *Der Schimmel in einem Stall*, 1668, Öl auf Holz, 31,0 x 36,0 cm, Privatbesitz.
- 347 Philips Wouwerman: *Die Wasserstelle*, um 1646, Öl auf Holz, 17,0 x 20,5 cm, Privatbesitz. Vgl. Schumacher 2006, A342.
- 348 LMO, PT 26, S. 29.
- 349 LMO, PT 833, o. S., vgl. Mittelstädt 1956, S. 93.
- 350 Haak 1984, S. 265. Ernst van de Wetering hat zum Thema „Rembrandt als suchender Künstler“ eigens einen Aufsatz verfasst. Wetering 2006a.
- 351 Kat. Amsterdam 2000, S. 106. Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Die Nachtwache*, 1642, Öl auf Leinwand, 363 x 437 cm, Rijksmuseum Amsterdam. In Bezug auf die *Nachtwache* notiert Tischbein in seinen Lebenserinnerungen lediglich deren Existenz und dass er sie gesehen hat, ohne im Detail darauf einzugehen: „Es ist noch auch noch ein großes Bild von Rembrand da, das eine Burger nachtwache vor stellt, mit vielen figuren, auch vortreflig gemahlt, [...]“. LMO, PT 26, S. 24, vgl. Mittelstädt 1956, S. 89. Innerhalb des Niederlande-Kapitels kommt Tischbein an verschiedenen Stellen auf Rembrandt zu sprechen. LMO, PT 26, S. 24, 28–30, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87, 88, 89, 93, 99.
- 352 Kat. Amsterdam 2000, S. 207.
- 353 Kugler 1848, S. 857f.

- 354 Dézallier d'Argenville 1767, S. 146–157.
- 355 Vgl. hierzu Kelch 2006, S. 204, Mander 1604, S. 174–177.
- 356 Vgl. Wetering 2006.
- 357 Wetering 2006a, S. 73f, vgl. hierzu ferner Kelch 2006, S. 220.
- 358 Kelch 2006, S. 204.
- 359 LMO, PT 26, S. 30, vgl. Mittelstädt 1956, S. 88.
- 360 Für die Forschung zu diesem Werk Rembrandts vgl. Broos 1974, Held 1944. Held hatte seinerzeit das Gemälde als Darstellung der ‚miles christianus‘ identifiziert, also als einen *Christlichen Ritter*, wofür er kritisiert wurde. Broos 1974, S. 193. Als weiteres Beispiel für eine Pferdedarstellung Rembrandts kann folgendes Gemälde angeführt werden: Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Frederick Rihel zu Pferde*, 1663, Öl auf Leinwand, 294,5 x 241,0 cm, National Gallery London, NG 6300.
- 361 LMO, PT 26, S. 30, vgl. Mittelstädt 1956, S. 88.
- 362 Schumacher 2006, S. 125.
- 363 Dézallier d'Argenville 1767, S. 150.
- 364 Friedländer 1957, S. 114, 113–118.
- 365 Friedländer 1957, S. 116. Ferner notiert Friedländer: „Der erste Eindruck ist tiefer als alle späteren, von anderer Art und von entscheidender Bedeutung. Die erste Begegnung mit einem Kunstwerk prägt sich ein, schon weil sie mit Erregung verbunden ist. Das Neue, Fremde, Unerwartete, Andere erhöht die Aufnahmefähigkeit des Auges.“ Ebda., S. 117.
- 366 LMO, PT 26, S. 30, vgl. Mittelstädt 1956, S. 87f.
- 367 Friedländer 1957, S. 89.
- 368 LMO, PT 26, S. 29, Mittelstädt 1956, S. 87.
- 369 An dieser Stelle sei als kleiner Exkurs auf den Diskurs der Metamalerei verwiesen, insbesondere die Reflexion von Kunst durch Kunst, wie bspw. in den gemalten Kunstkammern und Gemädegalerien in den südlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts. In diesen Werken werden häufig in ein Gespräch über Kunst vertiefte Gelehrte und Kunstliebhaber gezeigt, die das vorbildliche Verhalten in einer Sammlung spiegeln, jedoch keinen dokumentarischen Anspruch erheben, sondern vielmehr dem bildlichen Diskurs über Kunst dienen. Zu den bekanntesten Künstlern dieses Sujets zählen Frans Francken d. J., Willem van Haecht und David Teniers d. J. Vgl. hierzu Wettengl 2002, Stoichita 1998.
- 370 Hoogstraten 1657, S. 26.
- 371 Die Zeichnung von Christiaan Andriessen ist auf den 24. Mai 1805 datiert und stammt aus dem Tagebuch von Andriessen. Zu sehen ist das Portrait von Agatha Bas (1611–1658) und angeschnitten jenes von Nicolaas van Bambeeck (1596–1661), beide von Rembrandt gemalt. Der damalige Besitzer, der das Gemälde präsentiert, ist vermutlich Louis Bernard Cocklers (1741–1817), der Christian Andriessen zur gemeinsamen Kunstbetrachtung in seine Sammlung eingeladen hat. Vgl. <https://archieff.amsterdam/archief/10097/010097000054> (07.12.2018). Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Portrait der Agatha Bas*, 1641, Öl auf Leinwand, 105,4 x 83,9 cm, The Royal Collection London, RCIN 405352. Rembrandt Harmensz. van Rijn: *Portrait von Nicolaas van Bambeeck*, 1641, Öl auf Leinwand, 111,5 x 90,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brüssel, 155.