

Christopher Paudiß. 1630-1666. Der bayerische Rembrandt?

Freising, Diözesanmuseum, 30. März 2007 – 8. Juli 2007

Regelmäßig werden Besprechungen von Ausstellungen und Publikationen im Bereich der deutschen Malerei des 17. Jh.s mit der Klage über die allgemeine Vernachlässigung dieses kunsthistorischen Felds eingeleitet. Ist hier einerseits fraglos noch stets ein enormer Bedarf wissenschaftlicher Aufarbeitung festzustellen, so ist doch andererseits ein neu erwachtes Interesse an der deutschen Malerei des frühen Barock unverkennbar.

Dem Augsburger Johann Heiss (1640-1704) wurde 2002 in Friedrichshafen eine Schau gewidmet, Gemälde Johann Michael Rottmayrs (1654-1730) wurden 2004 in Salzburg und Laufen gezeigt. Die Jahre 2005 und 2006 sahen in München wie in Frankfurt, Edinburgh und London Ausstellungen mit Werken Adam Elsheimers (1578-1610). Für 2008 sind Ausstellungen zu Johann Rottenhammer (1564-1625) in Lemgo und Prag sowie dem bayerischen Hofmaler Ulrich Loth (um 1600-1662) in München angekündigt; 2009 will man sich in Friedrichshafen Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684) widmen. Unter den zuletzt entstandenen monographischen Arbeiten darf stellvertretend auf Anne-Dore Ketelsen-Volkhardts Werkverzeichnis der Stillleben Georg Flegels (1566-1638) von 2003 und Wolf Eiermanns Monographie zu Willem van Bommel (1630-1708) verwiesen werden (2007), ebenso auf Carmen Rolls Arbeit zu Ottmar Elliger d. J. (1666-1732), deren Drucklegung erwartet wird. Doch auch kleinere Meister geraten zunehmend in den Fokus des Interesses: Rüdiger Klessmann, unermüdlicher Anwalt der deutschen Malerei des 17. Jh.s, würdigte 2006 den Landschaftler Christoph Ludwig Agricola (1667-1719), Thomas Fusenig den Architekturmaler Wolfgang Avemann (1583-um 1620). Daß zudem das Interesse an Joachim von Sandrart (1606-1680) neu erwacht scheint, mag über das Ausbleiben einer angemessenen Würdigung des Malers und Schriftstellers im vergangenen Jahr hinwegtrösten, in das nicht nur Rembrandts, sondern auch Sandrarts 400. Geburtstag fiel (siehe www.sandrart.net). Diese Liste ließe sich mühe-los erweitern.

Wie lohnend es ist, sich den Meistern im vorgeblich »toten Jahrhundert« (A. Tacke) zuzuwenden, vermochte die Ausstellung *Christopher Paudiß. 1630-1666. Der bayerische Rembrandt?* des Freisinger Diözesanmuseums zu belegen. Es soll hier davon abgesehen werden, die diskussionswürdige Betitelung der Schau

zu kommentieren, findet diese doch Rechtfertigung in ihrer Wirkung auf Medien und Publikum. Das Projekt verdankt seine Realisierung dem vor wenigen Monaten aus dem Amt geschiedenen langjährigen Direktor des Hauses, Peter B. Steiner. Daß er sich der Mithilfe von Rüdiger Klessmann, dem besten Kenner der frühbarocken deutschen Malerei, versicherte, gereichte Ausstellung und Katalog zum Vorteil.

Zur Forschungslage ist anzumerken, daß Rudolf A. Peltzers Aufsatz im *Münchener Jahrbuch* 1937/38 zu Paudiß' Freisinger Jahren die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Paudiß auf den Weg brachte, ehe Werner Sumowski im vierten Band seines *Corpus der Gemälde der Rembrandt-Schüler* (1983) erstmalig eine Zusammenstellung des Œuvres mit ausführlicher Kommentierung leistete und damit die bis heute bedeutsamste Publikation zu Paudiß vorlegte. Seit langem erwartet wird die monographische Darstellung von Marianne Baumann-Engels, die bislang nur kleinere Beiträge zu einzelnen Gemälden publiziert hat. Bis auf weiteres wird daher der Katalog der Freisinger Ausstellung die Stelle einer Monographie mit Werkverzeichnis vertreten. Wie bei manchem deutschen Wanderkünstler des 17. Jh.s, so ist auch bei Paudiß das Wissen um Herkunft, Ausbildung und Lebensweg ausgesprochen dürftig. Es ist aber Klessmann in seinem Beitrag zum Katalog geglückt, mit Augenmaß und Einfühlung aus wenigen Bruchstücken eine schlüssige Vita des Malers zu rekonstruieren (S. 83-92). Daß dabei manches Lückenhafte mit Vermutetem angefüllt, so auch ein Charakterbild des Malers entworfen wurde, das sich strenger Überprüfbarkeit notwendig entzieht, lag in der Natur der Unternehmung begründet.

Paudiß wurde – wohl gegen 1625/30 – nach Auskunft Sandrarts in Niedersachsen geboren, eine spätere Quelle (1660) bezeichnet den Maler als »Hamburgen-

sis«. Ein Empfehlungsschreiben desselben Jahres erwähnt, daß Paudiß »in den Niederlanden gewesen« sei. Sandrarts Diktum vom »trefflichen Discipel von Rembrandt« konkretisiert diese Information. Vieles spricht dafür, Paudiß' holländischen Aufenthalt in den späten 1640er Jahren anzunehmen. Ende 1659 und 1660 ist er in Dresden greifbar – vorherige Aufenthalte in Preßburg und am Stuttgarter Hof werden vermutet. Von Dresden führte der Weg des Malers nach Wien und 1662 vielleicht über Salzburg nach Freising, wo Paudiß bis zu seinem unzeitigen Tod 1666 leben und arbeiten sollte. Es ist die Freisinger zugleich die fruchtbarste Schaffenszeit des Meisters, der am Hof des kunstsinnigen Fürstbischofs Albrecht Sigmundt von Bayern – dem Robert Leutner einen sehr lesenswerten Beitrag im Katalog widmet (S. 45-82) – erstmals dauerhafte Förderung erfuhr. Tragisch soll Paudiß' Leben unmittelbar nach einem von seinem Dienstherrn veranstalteten Künstlerwettbewerb im Jahr 1666 geendet sein, in welchem Paudiß dem ersichtlich weniger talentierten Nürnberger Tiermaler Franz Rösel von Rosenhoff (1626-1700) unterlegen war. Sandrart berichtet von Wettbewerb, Niederlage und unglücklichem Ende des Malers.

Die Freisinger Ausstellung umfaßte 33 Werke und damit etwa zwei Drittel der heute einheitlich akzeptierten, meistens auch signierten Gemälde von Paudiß; es war im Hinblick auf Vorbereitung und Realisierung der Ausstellung in einem knappen Zeitrahmen gewiß klug, sich auf diesen Kernbestand gesicherter Werke zu konzentrieren, wenngleich die Diskussion des einen oder anderen zugeschriebenen Gemäldes – gerade in der Zusammenschau mit den unbezweifelten Hauptstücken – Erkenntnisse versprochen hätte.

Die Ausstellung – und entsprechend der von Carmen Roll mit großer Sorgfalt verantwortete Katalogteil – präsentierte das Werk unterteilt in fünf thematische Werkgruppen, deren erste unter der Überschrift »Selbstbildnisse« firmierte (Kat.Nr. 1-6). Es stellt sich die Frage, ob es eine kluge Entscheidung war, diese sechs Werke von den übrigen »Bildnissen« zu trennen, wurde doch dem Besucher der Ausstellung unmittelbar deutlich, daß es keinesfalls ein und dieselbe Person sein kann, die hier dem Betrachter entgegenblickt. Roll ergänzt denn auch drei Fragezeichen in den Betitelungen der Werke, relativiert in ihren ausgewogenen Texten die jeweilige Einordnung als

Selbstdarstellungen und akzeptiert lediglich das Dresdener (Kat.Nr. 1) und das Münchner Stück (Kat.Nr. 5) uneingeschränkt. Doch selbst wenn man eine zeitliche Differenz der Entstehung – von allenfalls zehn Jahren – dieser beiden Werke in Betracht zieht, ist der Befund eindeutig: Es wurden hier verschiedene Individuen ins Bild gesetzt – und es bleibt Vermutung, in einem der beiden eine Selbstdarstellung zu erkennen, solange kein verlässliches Referenzbildnis des Meisters bekannt ist. Das Dresdner Gemälde könnte nach Kostüm und Auffassung durchaus das Porträt eines Bürgers sein, wie ein Blick auf das nicht in der Ausstellung gezeigte, einzig überlieferte Bildnis von der Hand des Paudiß aus dem Jahr 1660 erweist (Wien, Kunsthistorisches Museum); die Bezeichnung als »des Meisters Selbstbildnis« in einem Dresdener Inventar von 1722 sollte nicht überbewertet werden. Die von Christian Dittrich 1999 als Selbstdarstellung des Paudiß publizierte und hier als Kat.-Nr. 2 aufgenommene Dresdner Zeichnung entzieht sich einer Bewertung: Weder wissen wir um Paudiß' Physiognomie noch um seinen Zeichenstil. Dennoch wurden von Dittrich – in einem Vergleich über Gattungsgrenzen hinweg – Entsprechungen mit dem gemalten vorgeblichen Selbstbildnis der Dresdener Galerie hinsichtlich des Dargestellten wie der bildkünstlerischen Auffassung erkannt. Hier wäre ein doppeltes Fragezeichen – hinsichtlich der Meisterzuweisung wie der Identifikation des Dargestellten – nicht fehl am Platz gewesen.

Es empfiehlt sich somit, die Gruppe der »Selbstbildnisse« gemeinsam mit den Kat.Nr. 12-16 zu betrachten, die unter der Überschrift »Bildnisse« zusammengefaßt wurden. Zutreffender sollte man aber von »tronien« – Kopfstudien oder »Charakterköpfen« – sprechen, wie Roll in ihren Bildkommentaren auch mehrfach deutlich macht. Die präzise Gattungsbezeichnung ist von Bedeutung, da Paudiß mit und in diesen »tronien« die so oft erwähnte Schulung in Rembrandts Amsterdamer Atelier fühlbar werden läßt, wo dieser Bildtypus gleichsam zu einem »Markenzei-

chen« (V. Manuth) entwickelt worden war. Die eindrucksvolle Konzentration auf Antlitz und Gemütsdarstellung – etwa bei dem sehr rembrandtischen Münchner Kopf (Kat.Nr. 5) – ist dabei ebenso hervorzuheben wie die malerisch kunstfertige Charakterisierung stofflicher Oberflächen besonders der phantasiereichen, fremdländischen Kleidung. Der 1654 datierte »Alte mit Pelzmütze« der Dresdener Galerie (Abb. 1; Kat.Nr. 12) ist in dieser Hinsicht ein Höhepunkt im Schaffen von Paudiß, der hier – wie schon Sumowski bemerkte – neben Rembrandts Werken auch solche von Jan Lievens vor Augen gehabt haben muß.

Doch ist allgemein zu vermerken, daß Paudiß das in Amsterdam Gesehene und Erlernte gründlich in ein eigenes Idiom umzusetzen vermochte, wird man doch keinerlei unmittelbare Rembrandt-Anleihen in seinen späteren Werken nachweisen können; Gemälde der holländischen Jahre sind zudem nicht bekannt. »Einmal mehr erweist sich die konkrete Herleitung allgemein rembrandtesker Elemente, deren Paudiß sich bediente, als wenig ergiebig« (S. 103) – so faßt Volker Manuth seine Erwägungen zum Thema »Paudiß und die niederländische Malerei des 17. Jh.s« zusammen. Sein Aufsatz (S. 93-109) ist ein großer Gewinn für den Katalog, bietet er doch nicht nur eine kritische Überprüfung oft leichtthin angestellter Vergleiche, sondern öffnet zudem neue Perspektiven für die Forschung. Zu diesen zählt der Hinweis auf den flämischen Stillebenmaler Johan de Cordua (ca. 1630-ca. 1702), der seit 1656 in Wien tätig war. Dort hätte Paudiß dessen Werke sehen können, die überdies auch in Freising – so Sandrart – fleißig gesammelt wurden.

Ob de Corduas Werke Paudiß tatsächlich beeinflusst haben, mögen weitere Forschungen erweisen – den hohen Rang der Paudißschen Stillebenkunst (Abb. 2) vermochte der flämische Kleinmeister jedenfalls nicht vorzubereiten. Mit Recht wird die kleine Gruppe der zwischen 1658 und 1661 entstandenen, motivisch reduzierten Stilleben, die Elemente aus niederländischen Küchen- und Scheunenstilleben



Abb. 1 Christopher Paudiß, *Alter Mann mit Pelzmütze*, 1654. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Kat.Nr. 12)

aufnehmen, allgemein als Höhepunkt des Paudißschen Œuvres erachtet. Die Zusammenschau der vier Meisterwerke aus Dresden, Rotterdam, St. Petersburg und Budapest (Kat.Nr. 7, 8, 10 und 11) allein lohnte den Besuch der Freisinger Ausstellung. Es ist Manuth beizupflichten, der feststellt, daß Paudiß' Stilleben »in der Subtilität des Farbauftrags, der ganz im Dienste des Materialcharakters der einfachen Gegenstände und der Lichtführung steht, aber auch hinsichtlich des Kolorits« (S. 108) von singulärer Bedeutung sind. Paudiß zeigt sich hier als ein Virtuose der kühltonigen Monochromie eines Grau-Braun, das in feinsten Nuancen moduliert wird; souverän stellt er summarische, hauchdünne und zuweilen fast nachlässig gestrichene Partien – vermittelt derer der Maler eine dunstig-atmosphärische Wirkung zu erzielen vermag – neben farbdichte, differenziert modellierte Oberflächen einzelner Gegenstände. Es sei dankbar angemerkt, daß gleich vier Restaura-

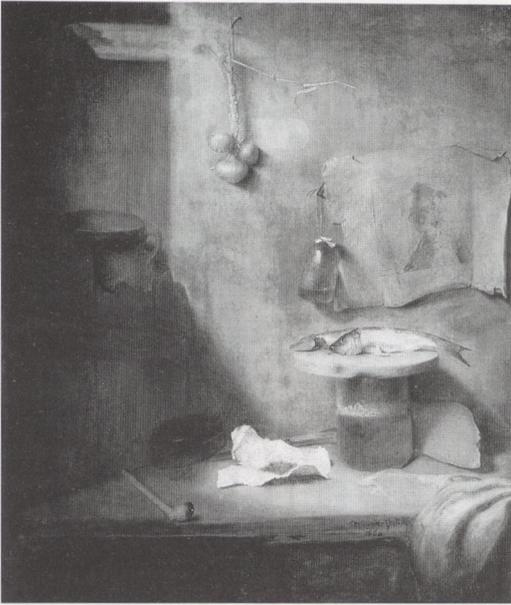


Abb. 2 Christopher Paudiß, *Stilleben*, 1660. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (Kat.Nr. 8)

toren (Regina Bauer-Empl, Sophie Eichner, Veronika Poll-Frommel und Roland Vogel) Gelegenheit erhielten, ihre im Rahmen von Restaurierungen und materialtechnischer Untersuchungen gewonnenen Erkenntnisse im Katalog darzulegen. Das Verständnis von Eigenart und Qualität der Malkunst des Meisters wird auf diese Weise erheblich gefördert (S. 167-199).

Der hohe Raum der Hauskapelle des Diözesanmuseums war den »Religiösen Bildern« (Kat.Nr. 17-23) zugeeignet. Einzig hier machte sich das Fehlen eines kapitalen Werkes von Paudiß bemerkbar: Das über drei Meter hohe Altarblatt mit der extrem realistisch aufgefassen Marter des hl. Thimo von 1662, das für eine Seitenkapelle des Salzburger Doms konzipiert, dort aber wohl niemals aufgestellt wurde, wird heute im Wiener Kunsthistorischen Museum bewahrt. Dieses Werk hätte Paudiß' Möglichkeiten und Grenzen als Autor großformatiger Historien aufzeigen können. So sind es nicht die auffallenden Verstöße

gegen das Dekor (s. auch Kat.Nr. 20) oder die eigenwillige, zuweilen krude Bildsprache des Malers allein, die den Beschauer der religiös-narrativen Werke stets unbefriedigt zurücklassen; schon Sumowski hatte treffend beobachtet, daß Paudiß' Werke nicht religiös stimmen. Vielmehr wird man dem in der malerischen Durchbildung des Einzelnen stets überzeugenden Paudiß Mängel hinsichtlich der Eindeutigkeit der Bilderzählung wie der Klarheit des Bildaufbaus vorhalten müssen. Am überzeugendsten noch vermochte Paudiß die an eine Rembrandt-Radierung kompositorisch angelehnte »Vertreibung der Händler aus dem Tempel« im großen Format zu bewältigen, so den allgemeinen Aufruhr und den Zorn der Schriftgelehrten zu gestalten (Kat.Nr. 21). Zu Diskussionen gibt die merkwürdig manierierte Darstellung des Ganges des Erzvaters Abraham mit seinem Sohn Isaak zur Opferstelle Anlaß (Kat.Nr. 17). Eine eindeutige Zuweisung an Paudiß ist, trotz der frühen Zuordnung in einem Inventar von 1721 und fraglos Paudiß'scher Züge, nicht leicht möglich. Besonders das starkfarbige Kolorit und der einheitlich vertriebene Farbauftrag lassen Zweifel aufkommen. Zur Klärung dieser Frage wäre eine eingehende materialtechnische Untersuchung des Stuttgarter Bildes hilfreich, um festzustellen, ob etwa Übermalungen späterer Zeit vorliegen. An die religiösen Werke schließen zuletzt die großformatigen »Bauernhistorien« der Freisinger Zeit an, die auch Darstellungen von Jägern und Handwerksleuten umfassen. Diese gleichsam ins Monumentale transformierten Alltagsszenen, denen nach einhelliger Überzeugung ein tieferer Sinn innewohnt, entziehen sich auch nach der Kompilation bisheriger Deutungsansätze von Roll und den ausgreifenden, letztlich aber unspezifisch-allgemeinen Ausführungen von Steiner (S. 126-132) weiterhin einer schlüssigen Ausdeutung (Kat.Nr. 24-29).

Allgemein ist festzuhalten, daß die »geheimnisvolle Ikonographie« (Klessmann) dieser Werke zu sehr weitgehenden Auslegungen einlädt. Dabei werden die

Werke oft allzu rasch als persönliche Bekenntnisse des Malers aufgefaßt, und es wird etwa versucht, das »Menschenbild des Christopher Paudiß« zu ergründen (Steiner). Die von Sandrart überlieferten (vielleicht) tragischen Umstände des frühen Todes, das unstete Wanderleben des Malers und die unbunte, karge Schlichtheit seiner Werke bilden den Urgrund eines durchwegs vertretenen, fraglos schlüssigen, psychologisierenden Charakterbilds des Christopher Paudiß, der als ein an der Zeit leidender, schwermütiger Pessimist und Außenseiter düsterer Gestimmtheit vor Augen gestellt wird. Es darf die Frage gestellt werden, ob diese Auffassung vom mit Mensch (und Tier) leidenden „Philanthropen“ (Klessmann), der das Elend der Zeit in Bilder zu fassen suchte, nicht ein wenig zu jetztzeitig konzipiert sein könnte. Sollte tatsächlich das „pessimistische Bild der *conditio humana*“ (Steiner) in Paudiß' Werken verbildlicht werden? Oder könnte nicht der bisherige Befund auch zu der Annahme führen, daß die *clavis interpretandi* zu Paudiß' in der Tat ungewöhnlichen Genreszenen mit lebensgroßen Figuren nicht (mehr) bekannt ist? Diese Vermutung darf desto mehr geäußert werden, als Paudiß ein konsequent an verschiedenen Höfen des Reiches sein Auskommen suchender Wanderkünstler war und somit ein Maler, der in erheblichem Maße den Vorstellungen seiner Auftraggeber zu entsprechen hatte – dies nicht zuletzt auch bei den monumentalen Bauernszenen, die für den Freisinger Fürstbischof geschaffen wurden. Leider kennt man weder die Umstände der Beauftragung der Bauernhistorien noch die Gründe, weshalb Albrecht Sigmund etwa seinen Hofmetzger oder Schuhmacher in Lebensgröße für seine Residenz ausgeführt sehen wollte.

Obiger Einwand mindert in keiner Weise den Ertrag der ikonographischen Studien im Katalog. Dies gilt in besonderem Maße für den umfangreichen Beitrag von Sylvia Hahn, die sich den zahlreichen Tierbildern im Werk von Paudiß auf Grundlage von Sprichwörtern, Fabeln, Emblemen usf. widmet, um dem moralisierenden Sinngehalt der Tierdarstellungen auf die Spur zu kommen (S. 133-166). Über alle Interpretationsfragen hinaus bleibt zuletzt festzuhalten, daß Paudiß ein Tiermaler hohen Ranges war, der selbst das rasch bewegte Tier mit staunenswerter Naturwahrheit zu erfassen vermochte (Kat.Nr. 32). Sind auch nach der Freisinger Ausstellung nicht alle Fragen zu Leben und Werk des Christopher Paudiß beantwortet, so ist es das bleibende Verdienst der Organisatoren der Ausstellung wie der Autoren des begleitenden Katalogs, dem originellen und eigenwilligen Maler die gebührende Aufmerksamkeit verschafft, mögliche Wege zum Verständnis seiner in mancher Hinsicht singulären Bildkunst gewiesen und eine solide Grundlage künftiger wissenschaftlicher Auseinandersetzung vorgelegt zu haben.

Marcus Dekiert

KATE RETFORD

The Art of Domestic Life. Family Portraiture in Eighteenth-Century England

Paul Mellon Centre for Studies in British Art. London & New Haven, Yale University Press 2006. 294 S., Ill. ISBN 978-0-300-11001-2

CHRISTINE LERCHE

Painted Politeness. Private und öffentliche Selbstdarstellung im Conversation Piece des Johann Zoffany

Weimar, VDG 2006. 501 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-89739-511-4

Das »conversation piece« wurde in den 1990er Jahren wieder zu einem Thema – nach langer Vernachlässigung, stammen doch die grundlegenden Werke von Sacheverell Sitwell

und Mario Praz aus den Jahren 1936/1969 und 1971. Eine Beschäftigung mit dieser besonderen Form des Gruppenporträts erfolgte, nachdem die früheren Publikationen das