

— Johann Heinrich Schönfeld, *Schatzgräber vor einem Grabmal*, Öl/Blei, 15 x 26 cm, 1633/34.

Von Dr. Cécile Michaud, Koblenz

Johann Heinrich Schönfeld – Ein deutscher Maler des 17. Jahrhunderts in Italien

„Von dannen reiste er nach Italien und vermehrte in etlichen Jahren durch Nachzeichnung der bästen Romanischen Antichen und Modernen Statuen und Gemälden seine Wissenschaft dergestalt, daß ihn aller Künsten Vatter, der berühmte Fürst de Ursino [...] angenommen, wodurch er noch mehr Gelegenheit bekommen, die allerraresten Sachen nachzuzeichnen, das er dann auch mit unverdroßenem Fleiß verrichtet und sich darinnen eine solche Erfahrung gezeuget, daß solche Copien nicht anderst, als ob sie aus seiner eigenen Invention gefloßen wären, schienen.“ (Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Malherykünste*, 1675–1693¹, Auszug aus der Biographie Johann Heinrich Schönfelds.)

Im Jahr 1633, als der religiöse Konflikt, der 15 Jahre zuvor im Herzen Böhmens seinen Anfang genommen hatte, sich nach und nach zu einem Krieg von europäischer Dimension entwickelte, verließ der junge Johann Heinrich Schönfeld wie so viele andere seine Heimat, um ruhigere Gegenden aufzusuchen: Mit 24 Jahren ließ er die Schrecken des Krieges hinter sich und reiste nach Italien.

Einem Auszug vom 5. Mai 1652 aus der *Cronica* von Joseph Furttentbach, dem Onkel jener Frau, die wenig später die Ehefrau des Malers werden sollte, können wir die Dauer seines Italienaufenthalts entnehmen: „... er ist 18: in Italia darunder aber 12: Jar zu Neapoli gewesen.“² In einem Empfehlungsschreiben vom 20. Mai 1651 schließlich nahm Paolo Giordano Orsini II., Herzog von Bracciano und der große Mäzen Schönfelds in Rom, Bezug auf den Wunsch des Malers, in sein Land zurückzukehren, und unterstützte dessen Gesuch. Im Übrigen belegen die Quellen, dass Schönfeld seit dem 20. Juni 1651³ wieder in Biberach lebte, seinem Geburtsort. Der junge Johann Heinrich hielt sich also offensichtlich ab 1633⁴ in Italien auf: zunächst in Rom, wo er bis ungefähr 1636/37 blieb, dann in Neapel, von 1636/37 bis 1647/48, und schließlich wieder in Rom bis 1651, dem Jahr seiner Rückkehr in die Heimat; auf dem Rückweg machte er Halt in Venedig.⁵

In seiner Biographie Schönfelds stellte Joachim von Sandrart diesen als einen jungen talentierten Künstler vor, der aufgrund seiner Begabung als Zeichner bei seiner Ankunft in Rom die Aufmerksamkeit des Herzogs

von Bracciano auf sich ziehen und das Privileg haben wird, die Objekte in dessen Kunstsammlung kopieren zu dürfen. Dies ist eine wertvolle Bezeugung der Achtung, die ihm Paolo Giordano II. entgegenbrachte, wie sie auch noch in seinen eigenen Worten in dem zitierten Empfehlungsschreiben von 1651 aufscheint: „Während Johann Heinrich Schönfeld, deutscher Maler aus Biberach, sich ... Jahre lang in unserem Haus aufgehalten und uns nun um die Erlaubnis gebeten hat, in sein Land zurückkehren zu dürfen, um häusliche Angelegenheiten zu regeln, haben wir ihm diese nicht nur gegeben, sondern wir wollten ihm auch als Bezeugung unserer Freundschaft dieses Empfehlungsschreiben mit auf den Weg geben ...“⁴⁶

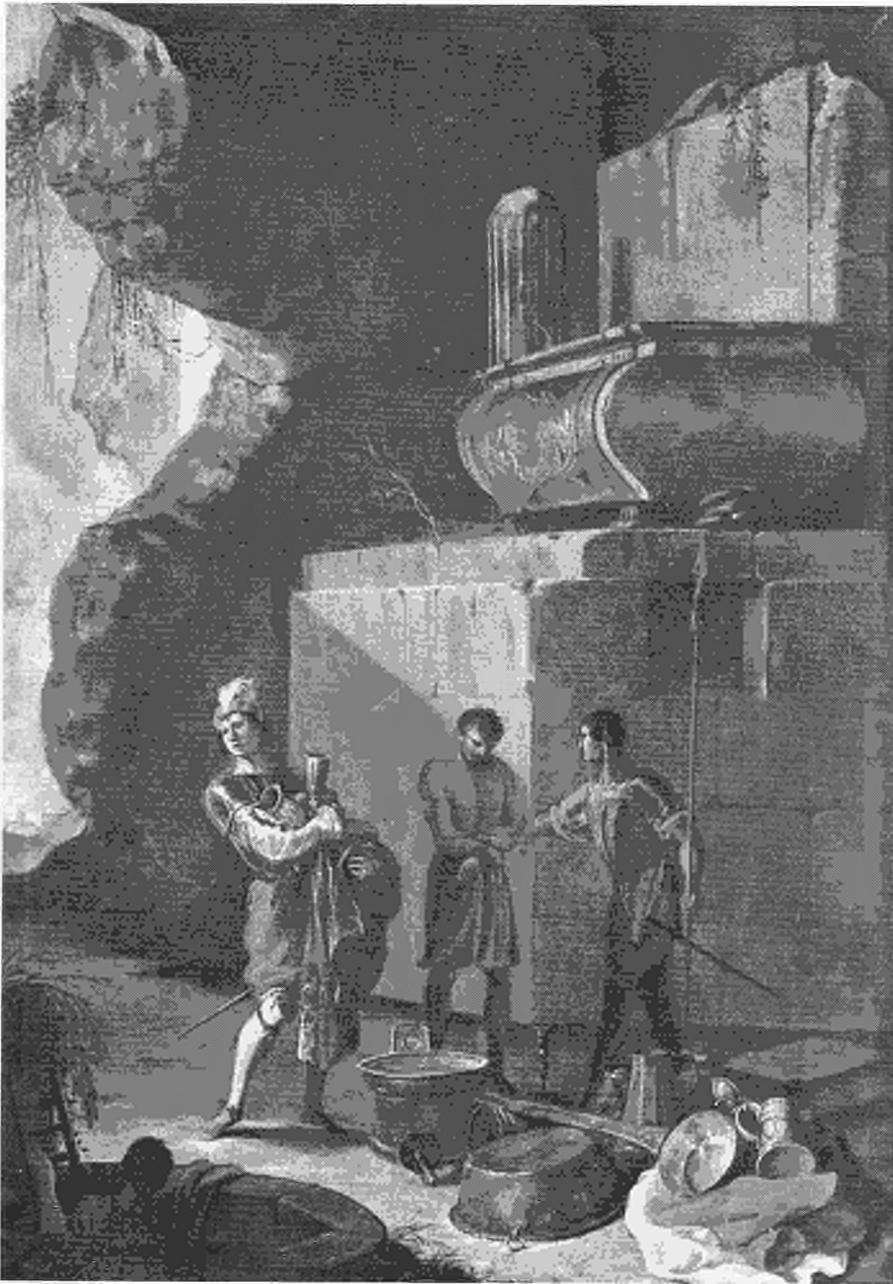
Der Wert dieses Dokuments liegt nicht nur darin, eine echte Freundschaft mit Schönfeld aufzuzeigen, die, wenn man die Verbindung zur Biographie Sandrarts herstellt, vermutlich bereits seit langem bestand, sondern es legt auch den Schluss auf einen zweiten Aufenthalt des Malers in Rom vor dessen endgültiger Abreise aus Italien nahe: Welchen Sinn könnte man ansonsten dem Faktum zuschreiben, dass Schönfeld den Herzog um die Erlaubnis bat, in seine Heimat zurückkehren zu dürfen, wenn nicht den, dass er 1651 erneut unter dessen Dach lebte?

Schönfeld kam 1636/37 in Neapel an, in einer Stadt, in der deutsche und niederländische Kunstwerke seit langem gesammelt und intensiv gehandelt wurden. Am Bekanntesten unter den ortsansässigen Fremden aus dem Norden war Gaspare Roomer (1590–1674), ein reicher Händler aus Antwerpen. Der lokale Kunsthandel offenbarte eine gewisse finanzielle Habgier, zeugte aber auch von einem europäischen Interesse an niederländischer und deutscher Kunst. Die Werke Schönfelds hatten also, und sei es nur aufgrund seiner Herkunft, gute Chancen, in der Stadt des Vizekönigs geschätzt und begehrt zu werden. Liest man verschiedene neapolitanische Quellen, so wird eines offensichtlich: Die Werke Schönfelds fanden ihren Platz in den Sammlungen des neapolitanischen Großbürgertums und der Aristokraten, gleichberechtigt neben jenen der sehr geschätzten einheimischen Maler, wie etwa Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro, Micco Spadaro, Bernardo Cavallino, ganz zu schweigen von den großen Namen der *stranieri* wie Ribera, Van Dyck oder Paul Bril. Schönfelds Werke stellen sowohl religiöse Szenen oder Figuren als auch profane Landschaften und Geschichten dar. Im Gegensatz zu seinem Aufenthalt in Rom ist für die

Zeit in Neapel die Fertigung eines ganzen Altars in den Quellen nicht belegt. Das mag paradox erscheinen, da der Klerus wohl der wichtigste Mäzen der Stadt war. Aber abgesehen davon, dass möglicherweise Quellen verloren gegangen oder noch nicht gefunden sind, könnte das Fehlen auch folgenden Grund gehabt haben: Damals gab es in Neapel eine sehr große Zahl privater Mäzene und Sammler, die interessiert daran waren, es einem guten Maler, der zudem noch aus dem Norden stammte, zu ermöglichen, von seinem Beruf zu leben. Das war vermutlich auch bei Schönfeld der Fall.

Einige der in Rom und Neapel entstandenen Gemälde regen durch ihre Thematik und ihre Motive zum Nachdenken über das Leben und den Tod an: mythologische Allegorien, Plünderungen oder Ausgrabungen von Schätzen, Themen um Magie und Alchemie sowie aus der Welt der Nacht und der Geister. Die Szenen sind manchmal mysteriös und unklar, die Handlung ist unbestimmt. Dennoch kann man eine Verbindung zwischen all diesen Werken herstellen. Die Märtyrerszenen lasse ich bewusst beiseite, die, unbestritten, den Vorrang des Jenseits gegenüber dem irdischen Leben zum Ausdruck bringen, aber deren Auftauchen im Werk Schönfelds ab den Jahren 1636/37 in einen genau umrissenen intellektuellen und künstlerischen Rahmen des neapolitanischen Umfeldes eingeordnet werden können. Ich will mich vielmehr mit den Szenen beschäftigen, deren Thematik oft viel düsterer ist, und die vor allem tiefgreifender Ausdruck besonderer persönlicher Beunruhigungen des Künstlers sind.

Die *Schatzgräber vor einem Grabmal* des Palazzo Barberini in Rom (1633/34, Abb. S. 3) und *Die Plünderer* in Biberach (1633/34, Abb. S. 5), zwei Bilder, die vermutlich im Abstand von nur wenigen Monaten nach der Ankunft Schönfelds in Rom 1633 entstanden sind, zeigen verwandte Szenerien: Männer neben Gegenständen, die sie beziehungsweise ausgraben. Dennoch unterscheiden sich die beiden Gemälde durch eine Reihe von Elementen: In dem Biberacher Bild handelt es sich eindeutig um Soldaten nach der Plünderung und Brandschatzung einer Stadt – wie dies die Flammen im Hintergrund und der mitgeführte Gefangene bestätigen. Der junge Maler scheint hier klar auf das gewaltsame Geschehen seiner Zeit zu verweisen, im Besonderen auf die Gräueltaten des Dreißigjährigen Krieges. Statt jedoch eine Schlachtenszene abzubilden, entscheidet er sich dafür, die Motive des



Johann Heinrich Schönfeld, *Die Plünderer*, Öl/Lwd., 91 x 68 cm, 1633/34.

Brunnens, aus dem die Soldateska verschiedene Gefäße herausholt oder solche hineinwirft, sowie des imposanten antikisierenden Sarkophags einzuführen. Das Vorhandensein des Sarkophags verleiht dem Geschehen sogleich eine besondere Dimension: Damit wohnt der Tod dieser Plünderungsszene als stiller Akteur bei, wodurch zwei Ideen verschmolzen werden – die Nichtigkeit der irdischen Güter und die Vergänglichkeit des Lebens. Schönfeld steht bei diesem Gemälde noch klar unter dem Einfluss der zeitgenös-

sich gekleideten Figuren des lothringischen Radierers Jacques Callot. Aber er ist bereits im Begriff, den klassischen Stil Roms und die antiken Traditionen für seine Kunst zu entdecken, die er dann als gelungene Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart anwenden wird. Sein tiefgreifendes, beständiges und zeitloses Denken ist in der Plünderungsszene jedoch bereits angelegt.

Parallel entstehen die *Schatzgräber vor einem Grabmal* des Palazzo Barberini. Die zeitgenössisch gekleideten Soldaten sind jungen, nur mit einem Lendenschurz bekleideten Männern gewichen. Aber vor allem verleihen mehrere Motive der Szene eine neue Bedeutungsebene: ein alter Mann mit einem Zauberbuch, ein Pferdeschädel, ein Stein mit Hiero-

glyphen, Fledermäuse, die einen der Plünderer erschrecken. Diese Motive sind die ersten Anzeichen eines tief gehenden und anhaltenden Interesses des Künstlers an Schwarzer Magie, geheimen Zeichen, Astrologie und Alchemie. Auf diesem Gemälde muss der Greis, der einen der jungen Männer, die eine Truhe durchwühlen, offenbar aufhalten will, vermutlich als Symbol für die Weisheit der Alten (*prisci philosophi*) angesehen werden. Die Tierschädel gehören zum klassischen Motivrepertoire der Szenen mit Schwar-

zer Magie. Auf dem Stein, der wahrscheinlich das Versteck verschlossen hatte, sind Hieroglyphen zu sehen, von denen man seit zwei Jahrhunderten nicht nur glaubte, dass sie die Geheimnisse der ägyptischen Philosophen enthielten, sondern denen man auch spezifische Tugenden zusprach. Die Werke von Plinius, Didor aus Sizilien und Macrobius, die in gedruckter Version seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

zugänglich waren, boten bereits Deutungen der alt-ägyptischen Schrift. Ein Landsmann und Zeitgenosse Schönfelds, Athanasius Kircher (1602–1680), kritisiert in seinem *Mundus Subterraneus* von 1665 heftig diejenigen, die in den Hieroglyphen die alchemistische und hermetische Weisheit zu finden glauben. Das Interesse für die Hieroglyphen – und für alles, was thematisch mit ihnen verbunden war – wurde damals

im Heiligen Römischen Reich besonders lebhaft diskutiert. Die von unserem Maler zum Schmuck der Steinplatte ausgewählten Zeichen sind in der Tat echte Hieroglyphen, die im 17. Jahrhundert eine astrologische und alchemistische Bedeutung hatten: Die schlangenförmige Doppellinie stellt das Sternzeichen „Fische“ dar; in der Alchemie kann sie die Verflüssigung der bearbeiteten Materie bedeuten oder, noch einfacher, das Wasser symbolisieren. Ein anderes gut sichtbares Motiv zeigt ein Auge, eine bekannte Hieroglyphe, die klassische Darstellung des göttlichen Auges; es kann aber auch die alchemistische Substanz „Antimon“ symbolisieren – was nichts anderes ist als Quecksilber. Im Übrigen stellt sich bei genauer Prüfung heraus, dass der Hund, die Fleder-

Johann Heinrich Schönfeld, *Chronos*, Öl/Lwd., 102 x 77 cm, 1644/45.



mäuse und die Mauleselin, die ebenfalls auf dem Gemälde zu sehen sind, in den alchemistischen Schriften eng mit der Melancholie und mit dem Planeten Saturn verbunden sind.

Alle diese Elemente sind ihrer Natur nach mehrdeutig: Schönfeld war bereits völlig von der Magie, der Astrologie und der Alchemie, drei eng zusammenhängenden Welten, geprägt. Das ist insofern nicht erstaunlich, als die Schriften über diese Themen weit verbreitet und beliebt waren. Es ist eine Welt, die dem Künstler besonders vertraut gewesen zu sein scheint, da man in seinen anderen Schatzgräber-Szenen noch andere, manchmal sehr komplexe Hinweise darauf findet. Alle diese Bilder sind nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden.

Die Begeisterung Schönfelds für diese Sujets ist offenbar groß, zusätzlich genährt durch Publikationen, deren Neuauflagen um ihn herum florieren. 1654, drei Jahre nach seiner Rückkehr, gaben zum Beispiel die Mitglieder des Rosenkrenz-Verlags in Augsburg ein Werk Stephan Michelspachers in lateinischer Fassung heraus, das zunächst 1615 auf Deutsch mit dem Titel „Cabala. Spiegel der Kunst und Natur: In Alchimia“⁷ erschienen war. Aber kommen wir zu den *Schatzgräbern* des Palazzo Barberini (Abb. S. 3) zurück, die Schönfeld mit knapp 25 Jahren gemalt hatte: Warum hat er hier eine Genreszene, antikes Arkadien und alchemistische Anspielungen auf diese Weise verbunden? Rein aus Spaß, aus intellektuellem Raffinement? Bestimmt nicht nur! Ihn plagten zu dieser Zeit bereits tief gehende spirituelle Verunsicherungen, die er in diesem kleinen Bild zum Ausdruck brachte. Er würfelt darin pittoreske Effekte (Erschrecken des jungen Mannes angesichts der Fledermäuse), Verweis auf den Tod (Sarkophag) und alchemistische Anspielungen (Personifizierungen der chemischen Verwandlungen), Übergänge zwischen Leben, Tod und neuem Leben der Materie ineinander. Hier scheinen auch, vielleicht sogar in erster Linie, die Angst vor dem Tod und gleichzeitig die Hoffnung auf ein Leben im Jenseits durch.

Die Figur des Chronos, der Personifikation der Zeit, ist ebenfalls ein mehrdeutiges Symbol, das Schönfeld mehrere Male in sein Werk übernahm. Der *Chronos* der Augsburger Barockgalerie (1644/45, Abb. S. 6) ist sitzend dargestellt, die Wange in die Hand gestützt, in einer meditativen und zugleich traurigen Haltung, eine vollkommene Verkörperung der Melancholie in der Tradition Dürers. Die Kürze und

die Zerbrechlichkeit des menschlichen Lebens werden dann in jedem Winkel des Gemäldes in Erinnerung gerufen, durch die Sanduhr, die soeben verloschene Kerze, deren Rauch sich auflöst und verweht, und vor allem durch den jungen Amor, der, auf einem menschlichen Schädel sitzend, Seifenblasen bläst, die sich wie der Rauch, oder wie ein Menschenleben in der Geschichte des Kosmos, nach nur wenigen Augenblicken verflüchtigen. Dieses kleine Bild, das in Neapel parallel zu einem größeren Werkkomplex entstanden ist, der das Leben Christi und der Heiligen zum Thema hatte, kann als die mythologische Vorahnung der *Philosophen* der späteren Jahre, nach Schönfelds Rückkehr nach Deutschland angesehen werden.

Ein weiteres wichtiges Element der malerischen Welt Schönfelds, das untrennbar mit seinem Italienaufenthalt verbunden ist, stellen die gemalten Flach- und Hochreliefs dar, die oft die Haupthandlung auf seinen Gemälden umrahmen. Ab den ersten in Italien entstandenen Werken widmet der Künstler diesen in Stein gehauenen Rahmenhandlungen ganz besondere Sorgfalt. Betrachtet man sie aufmerksam, errät man schnell, dass ihre Funktion über den reinen Schmuck hinausgeht: Sie sind das zweite Leben des Gemäldes.

Die Reliefs weisen eine erstaunlich lebendige plastische Wiedergabe auf, eine stets raffinierte und feine Ausführung, wobei der ockerfarbene oder graue Stein durch rosafarbenen, gelben oder bläulichen Schimmer verlebendigt wird. Sie stellen Opfer-, Sieges- oder Schlachtszenen dar, wie im Gemälde *Maler in römischen Ruinen* der Augsburger Barockgalerie (um 1634, Abb. S. 8), oder aber mythologische Episoden, wie im bereits erwähnten *Chronos* in Augsburg (Abb. S. 6).

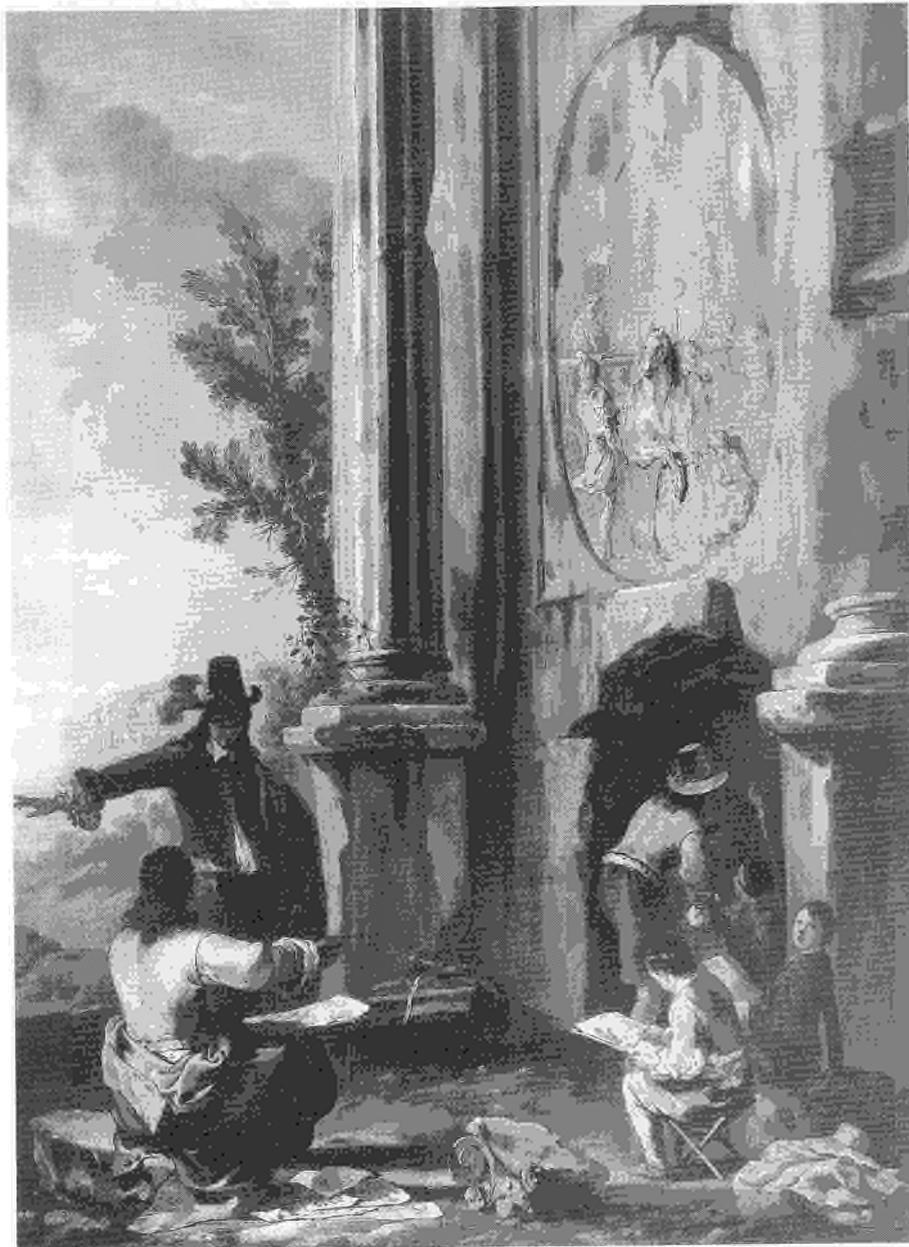
Angesichts der Bedeutung, die der Künstler diesen Szenen beimisst, ist man natürlich versucht, systematisch eine thematische Verbindung mit der Hauptszene herzustellen. Diese Verbindungen können jedoch mehr oder weniger eng ausfallen. So soll die Siegeszene, die in ein imposantes Medaillon im Gemälde *Maler in römischen Ruinen* gehauen ist, einfach eine lang vergangene Zeit in Erinnerung rufen, die aus dieser monumentalen Ruine den möglichen Schauplatz vergangener Schlachten macht. In einigen besonderen Fällen ist die Beziehung sogar noch direkter und sinngeladener: Im Augsburger *Chronos* ist neben dem nachdenklichen Beherrscher der Zeit und dem auf einem Schädel sitzenden, Seifenblasen pustenden Amor

ein Flachrelief zu sehen, das meiner Meinung nach entweder *Diana und Aktäon* oder *Apoll und Artemis, die Niobiden tötend*, darstellt. Der Sinn des Bildes, sei es der einen oder der anderen Episode, ist klar: Die Kühnheit der Sterblichen wird von den Göttern bestraft; so wird, wie in der restlichen Szene, die Gefährdung und Vergänglichkeit des menschlichen Lebens deutlich in Erinnerung gerufen. Diese gemalten

Reliefszenen stellen folglich ein zusätzliches Erzählelement dar, das den tiefen Sinn des dargestellten Augenblicks verstärkt. Aber sie können auch als Wiederbelebung einer idealen Vergangenheit gesehen werden, die Schönfeld immer wieder aufs Neue beschwört.

Zwar sind solche in Stein gehauenen, sinngehaltenen Motive nicht das Vorrecht Schönfelds – schon in der mittelalterlichen Malerei, sowohl in Italien als

Johann Heinrich Schönfeld, *Maler in römischen Ruinen*, Öl/Lwd., 100 x 75 cm, um 1634.



auch im Norden, ist solch ein Vorgehen zu beobachten –, aber ihre raffinierte und besonders lebhaft Inszenierung zeugt von einer ganz persönlichen Empfindsamkeit. Dadurch zeigt Schönfeld, dass er zu jenen Künstlern gehört, für die das kleinste erzählerische Detail eine tiefere Bedeutung hat, derer er sich zu bedienen weiß, um die mystische Dimension einer religiösen Episode zu verstärken oder seine innersten Beunruhigungen über den Sinn des Lebens zum Ausdruck zu bringen. Diese Rahmenhandlungen, dieses zweite Leben des Gemäldes, verleihen der intellektuellen und malerischen Welt Schönfelds ihre Tiefe, ihren Reichtum und ihre Originalität. Johann Heinrich Schönfeld erweist sich gerade in ihnen als ein wahrhafter Geschichten-erzähler.

Wie lassen sich nun die in Italien entstandenen Werke, besonders die repräsentativeren Gemälde – Zeichnungen sind nur wenige erhalten –, auf einer qualitativen Skala im Vergleich zum Gesamtwerk Schönfelds einordnen? Es zeigt sich, dass diese Fragestellung nicht von den spezifischen Besonderheiten der italienischen Gemälde an sich zu trennen ist. In der Tat ist eine spezifische Besonderheit der italienischen Gemälde ihr gleichbleibend hohes künstlerisches Niveau. Betrachtet man die Werke der folgenden drei Jahrzehnte, dann muss man feststellen, dass die späten Werke Schönfelds manchmal beinahe nicht mehr als solche zu erkennen sind, und dies unabhängig von den konservatorischen Problemen, von denen zahlreiche, noch an ihrem ursprünglichen Ort aufbewahrte Retabel betroffen sind. In ihnen lässt sich der Maler quasi unvermittelt zu einer konventionellen Inszenierung oder einer besonders nachlässigen Ausführung hinreißen. Sind fehlende Kreativität, Ermüdung oder Krankheit daran schuld? Vermutlich liegt darin wenigstens zum Teil die Ursache für dieses regelmäßig auftretende, aber vorübergehende künstlerische Tief, das selbst Sandrart zumindest in diskreter Form erwähnt.⁸ Aber wir dürfen die wirklichen Anpassungsprobleme nicht außer Acht lassen, mit denen der Künstler bei seiner Rückkehr angesichts der Anforderungen einer neuen Aufgabe konfrontiert war, nämlich der Schaffung von Monumentalretabeln. Die in Italien entstandenen Gemälde, die sich zwar auf stilistischer Ebene im Lauf dieser achtzehn Jahre weiterentwickelten, reihen sich jedoch alle in eine qualitativ besonders hochwertige Werkphase ein, die vom bescheidenen, aber wertvollen kleinen Bild bis hin zu Gemälden einer außergewöhnlichen Inspiration und hoher plastischer Ausdruckskraft reicht.

Im Übrigen darf man nicht vergessen, dass Schönfeld nach seiner Rückkehr nach Augsburg einen Auftrag an den anderen reiht, was ein anderer Grund dieser laxen, zu überstürzten und qualitativ schwachen Ausführung sein kann. Gleichermaßen scheint es offensichtlich, dass im Atelier des Malers schon bald, vielleicht ab den 1660er-Jahren, Mitarbeiter beschäftigt sind – eine andere mögliche Quelle der gefundenen Schwächen. Schönfeld in Italien hingegen ist dabei, einen Ruf zu erwerben, dessen Kehrseiten er noch nicht kennt: Vermutlich wird er noch nicht von seinen Auftraggebern zur Eile gedrängt und er besitzt, soweit wir wissen, kein Atelier. Der italienische Schönfeld ist ein freier, unabhängiger und inspirierter

Künstler. Und der deutsche Schönfeld seinerseits zeigt eine positive Beharrlichkeit angesichts seiner eigenen Schwächen, eine Fähigkeit, sich ständig in Frage zu stellen, und so bis zum Ende seines Schaffens persönliche Werke von großer malerischer Qualität zu produzieren.

Johann Heinrich Schönfeld markiert einen wesentlichen künstlerischen Meilenstein in einem gegebenen Raum und einer gegebenen Zeit: Seine Kunst beeinflusst sichtbar die Malerei im Süden des Heiligen Römischen Reichs während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bis hinein ins nächste Jahrhundert: Carlo Carlone (1686–1775) und Franz Maulbertsch (1724–1796) können als seine künstlerischen Nachfolger angesehen werden. Nicht weil sie versucht haben, seine Kunst nachzuahmen, sondern weil sie zum Wiederaufleben der süddeutschen Kunst beitragen, zu dem Schönfeld nach seiner Rückkehr aus Italien nach Ende des Dreißigjährigen Krieges den Anstoß gab und dessen Höhepunkt in den großen dekorativen Zyklen des 18. Jahrhunderts in Schwaben, Bayern und Österreich erreicht wurde. Die Erfahrung Italiens bleibt mit jenem Aufschwung im frühen 18. Jahrhundert verbunden, so wie es seiner Zeit auch bei Schönfeld gewesen ist, nicht nur weil die Künstler von da an beinahe systematisch dort reisten oder von einem Meister lernten, der dort gewesen war, sondern auch weil die deutschen Fürsten, wie schon zwei Jahrhunderte zuvor, die italienischen Meister zu sich holten: So schmückte Tiepolo zwischen 1751 und 1753 die Residenz des Fürstbischofs Karl Philipp von Greiffenklau in Würzburg aus. Die süddeutsche Kunst erstrahlte von Neuem, und gerade Schönfeld ist 100 Jahre zuvor der erste große deutsche Maler gewesen, der wieder auf dem Weg war, das zu werden, was Dürer unter Maximilian I. oder Tizian unter Karl V. gewesen war.

Was Schönfelds Platz in der Malereigeschichte betrifft, so gibt es wenige Künstler, die so schwer einzuordnen sind. Sein Werk ist künstlerisch mehrdeutig und eng mit mehreren großen Kunstrichtungen verbunden, die in der Kunsthistoriographie seit Heinrich Wölfflin als Manierismus, Barock, Klassizismus und Rokoko definiert werden. Johann Heinrich Schönfeld steht zugleich für einen Übergang und eine außergewöhnliche Verschmelzung dieser vier Bewegungen: Ihn in diesem Zusammenhang ohne einen dieser vier Epochenbegriffe zu betrachten, würde bedeuten, ihm entweder seine Erstausbildung, seine Entwicklung in

Italien, dann in Deutschland, oder das, was er für das folgende Jahrhundert ankündigt, zu nehmen. Anders gesagt kann man in Schönfeld einen inspirierten und talentierten Künstler sehen, der durch die Verschmelzung seiner Erstausbildung und seines langen Italienaufenthalts eine große Fülle an künstlerischen Formeln aufnahm und es zugleich schaffte, am Schnittpunkt mehrerer Strömungen – unabhängig, ob diese im Niedergang begriffen, in voller Blüte standen oder erst im Keim vorhanden waren – seine ganz besondere *maniera* zu erfinden. Die Grenzen sind fließend, ja sogar mehrdeutig. Gerade das macht den Reichtum und die persönliche Intensität der Malerei Schönfelds aus. In dieser Hinsicht verdient er neben Johann Wilhelm Baur, Sebastian Stoskopff und Johann Heiß – um nur drei seiner Landsleute und Zeitgenossen zu nennen, deren Werk die Öffentlichkeit in den letzten Jahren entdecken konnte⁹ – ebenfalls mehr Aufmerksamkeit, als ihm bislang zuteil geworden ist.

Diesem Aufsatz liegt die Dissertation „Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684) und Italien. Forschungen über seinen italienischen Aufenthalt und Katalog der italienischen Werke“ zugrunde (in franz. Sprache, Universität Marc Bloch, Straßburg 2003); erschienen unter dem Titel „Johann Heinrich Schönfeld. Ein deutscher Maler des 17. Jahrhunderts in Italien“ (in franz. Sprache, mit deutscher und englischer Zusammenfassung) in der Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München 2006.

Anmerkungen

- 1 A. R. Peltzer (Hg.): Joachim von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Malereykünste von 1675*, München 1925.
- 2 Vgl. B. Bushart: „Johann Heinrich Schönfeld. Studien zur Biographie“, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 6, 1969, S. 134; H. Pée: Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971, S. 69, Dok. 2; C. Michaud: Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre allemand du XVIIe siècle en Italie. Recherches sur son séjour suivies d'un catalogue du corpus italien, München 2006, Annexes [Anhang], Dok. 6.

- 3 Eintrag Johann Heinrich Schönfelds im Biberacher Ratsprotokoll vom 20. Juni 1651; vgl. Pée 1971, S. 70–71, Dok. 6 und Michaud 2006, Annexes [Anhang], Dok. 16.
- 4 Erhalten ist zudem ein Tauschein der Kirche San Lorenzo in Lucina vom 13. Februar 1633, in dem als Pate ein gewisser Giorgio Belcampo genannt ist (Archivio Storico del Vicariato di Roma, San Lorenzo in Lucina, Battesimi, 1614–1633, f. 339). Der Name *Belcampo* scheint klar die italienisierte Version von *Schönfeld* zu sein. Der Vorname *Giorgio* ist insofern nicht verwirrend, als Joseph Furttentbach selbst von „Hans Jerg Schönfeldt“ spricht, wobei Jerg oder Georg die deutsche Entsprechung des italienischen *Giorgio* ist; vgl. Michaud 2006, Annexes [Anhang], Dok. 1 (bisher unveröffentlicht).
- 5 Auszug aus dem Eintrag Johann Heinrich Schönfelds im Biberacher Ratsprotokoll vom 20. Juni 1651: „Warbey aber ein Schreiben von Herrn Johan Hainrich Schönfeldten an Herrn Georg Schönfeldten auß Venedig einkommen, darin er sein ehiste Hieherokunft vertrösetet“; vgl. Pée 1971, S. 70–71, Dok. 6 und Michaud 2006, Annexes [Anhang], Dok. 16.
- 6 „Essendo stato in Casa nostra Gio(vanni): Henrigo Sconfeld Biberacensi Germanico Pittore per spatio di Anni ... et havendoci adesso domandato licenza di andare al suo paese per occasione di suoi domestici affari, non solo glie l'habbiamo data, mà per testimonianza, che l'amiamo, l'habbiamo voluto accompagnare con le presenti nostre patenti lettere ...“; vgl. Pée 1971, S. 70, Dok. 5 und Michaud 2006, Annexes [Anhang], Dok. 7.
- 7 S. Michelspacher, *Cabala. Spiegel der Kunst und Natur: In Alchimia*, Augsburg 1615.
- 8 „Obwolen nun bey unserm Künstler das einquartirte verdriessliche Alter die Leibeskräften ziemlich abmüdet, so bleibet doch seine künstliche Hand noch immer unverdrossen ...“; vgl. Peltzer 1925, S. 205.
- 9 Vgl. die Ausstellungskataloge: M.-C. Heck: Sebastian Stoskopff 1597 bis 1657. Un maître de la nature morte, Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame – Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Paris 1997; R. Bonnefoit: Johann Wilhelm Baur 1607 bis 1642. Maniérisme et baroque en Europe, Straßburg, Musée des Beaux-Arts, Straßburg 1998; W. Meighörner (Hg.): Johann Heiß. Schwäbischer Maler barocker Pracht, Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, Friedrichshafen 2002.

Bildnachweis

- S. 3 Palazzo Barberini, Rom.
- S. 5 Braith-Mali-Museum Biberach, Inv. 1989/10728.
- S. 6, 8 Barockgalerie Augsburg.