

«... DER HERGELAUFENE DEUTSCHE ...»
GEORG CHRISTOPH MANNHAFT, MALER UND SCHWIEGERSOHN
DES «GROSSEN STOCKALPER»

von *Holger Th. Gräf*

Der nachfolgende kleine Artikel hat zweierlei Absicht. Zunächst soll versucht werden, die verstreuten Informationen zu Leben und Werk Georg Christoph Mannhafts (1647–1725), zu einem, wenngleich notwendigerweise skizzenhaftem Bild, zusammenzufügen. Anhand des von ihm gefertigten Reiterporträts seines späteren Schwiegervaters, Kaspar Stockalper vom Thurm (1609–1691), wird sodann versucht, Mannhafts künstlerische Arbeiten exemplarisch in die damalige «Kunstszene» einzuordnen. Beides kann aus zwei Gründen hier nur umrisshaft und vorläufig geschehen. Zum einen liegen weder von historischer noch von kunsthistorischer Seite spezielle Arbeiten zur Biographie und zum Œuvre Mannhafts vor.¹ Zum anderen sind eingehendere Untersuchungen aus der Distanz kaum befriedigend zu leisten, sind doch für ersteres intensive Recherchen im Stockalper-Archiv, für das andere aber die Autopsie der Gemälde zwingend erforderlich. So mögen diese Zeilen lediglich als Anregung verstanden werden, sich von berufenerer Seite intensiver mit diesen Themen auseinander zusetzen.

I

Eine intensivere Beschäftigung mit Georg Christoph Mannhaft muss mit der Herkunft seiner Familie beginnen. Dabei stösst man rasch auf nur schwer bzw. letztgültig wohl überhaupt nicht zu lösende Probleme und man muss sich dabei mit

1 *Gaëtan Cassina*, Le grand Stockalper et les arts visuels en Valais au XVIIIe siècle, in: Louis Carlen/Gabriel Imboden (Hgg.), Kaspar Jodok von Stockalper und das Wallis (= Veröffentlichungen des Forschungsinstituts zur Geschichte des Alpenraums [VFGA], Bd. 1), Brig 1991, S. 261–294, hier: S. 292; *Louis Carlen*, Kultur des Wallis, 1500–1800, Brig 1984, S. 203; *Peter Arnold*, Kaspar Jodok von Stockalper vom Thurm, 1609–1691, 2 Bde., Brig 1953 passim.

mehr oder weniger plausiblen Mutmassungen zufrieden geben. Noch vor einem guten halben Jahrhundert war Mannhaft für den verdienten Biographen Stockalpers, Pfarrer Peter Arnold, ein «hergelaufener Deutscher»², der am 31. Oktober 1677 Maria Barbara (5. August 1656–(?), die Tochter des Herrn vom Simplon, heiratete. Dies war allerdings die Sicht der seit Jahrhunderten eingesessenen, wohlhabenden Familien im Wallis, die hier wohl eine gute Partie für einen ihrer eigenen Sprösslinge verloren gehen sahen, zumal damals bereits zwei Töchter Stockalpers in jungen Jahren verstorben und zwei weitere ins Kloster eingetreten waren.³

Eine um die geographische und soziale Mobilität der damaligen Menschen sowie den gerade im 17. Jahrhundert zu beobachtenden Wandel in den sozioökonomischen Eliten wissende moderne Geschichtswissenschaft wird hier ein differenzierteres Bild skizzieren. Richtig ist, dass erst der gleichnamige Vater Mannhafts Anfang der 1640er Jahre nach Brig gekommen war. Die Namensgleichheit von Vater und Sohn hat wohl auch zu der irrtümlichen Feststellung von Dionys Imesch im Schweizerischen Künstler-Lexikon geführt, dass der Dreissigjährige Krieg Mannhaft Junior von «Camblo im Kurfürstentum Bayern» nach Brig getrieben hätte.⁴ Der Sohn wurde indes bereits im Wallis geboren und am 5. März 1647 in der Pfarrkirche von Brig-Glis getauft.⁵ Tatsächlich ist aber als Hintergrund das Schicksal einer vom Dreissigjährigen Krieg vertriebenen Familie anzunehmen. Da ein Ort «Camblo» in Kurbayern nicht zu identifizieren ist, bieten sich zwei Möglichkeiten, die Herkunft des Vaters zu verorten: der Weiler Chamerloh oder Kammerloh in der heutigen Gemeinde Waakirchen/Miesbach in der Nähe des Tegernsees oder die oberpfälzische Stadt Cham im Bayrischen Wald.⁶ Für ersteres spricht der Verweis auf Kurbayern und die Zugehörigkeit Mannhaft Seniors zur römisch-katholischen Kirche. Für beide Ortsnamen ist zwar keine exakt gleiche Schreibweise in den zur Verfügung stehenden Unterlagen überliefert, indes darf man dies auf die dialektalen Unterschiede zurückführen, die hier ihren Niederschlag gefunden haben können.

2 Arnold, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), S. 64–67.

3 Die sogenannte Pfaffen-Chronik sieht diese von Stockalper durchgesetzte Heirat – ob gegen den Willen der Braut oder den Willen «etlicher des Landts», ist aus der Formulierung nicht sicher zu schliessen – als Ausfluss seines «Eygennutts undt Gwaldbt» und als Auslöser für seinen Sturz auf dem Maienlandrat im darauffolgenden Jahr. Vgl. *Gregor Zenhäusern*, Das Leben des Kaspar Jodok von Stockalper aus der Sicht eines Zeitgenossen. Ein Beitrag zur Oberwalliser Historiographie, in: Carlen/Imboden, Kaspar Jodok von Stockalper (wie Anm. 1), S. 513–536, Zitat S. 532.

4 So der Eintrag bei *Carl Brun*, Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. 4, Frauenfeld 1917, ND Nendeln 1967, S. 293. Dieser Irrtum fand schliesslich auch Eingang in *Ulrich Thieme/Felix Becker*, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 24, Leipzig 1929/30, S. 21.

5 Taufregister Glis (1624–1719), S. 84.

6 *Ernst Förstemann*, Altdeutsches Namenbuch, Bd. 1, Bonn 1913, Sp. 1636 und 1634.

Zunächst liess der ungewöhnliche Familienname hoffen, dass eine Herkunft aus einem der beiden Orte wahrscheinlich gemacht werden könnte. Entsprechende Anfragen bei den Pfarrarchiven bzw. dem Matrikel-Archiv am Erzbischöflichen Ordinariat in München erbrachten allerdings das ernüchternde Ergebnis, dass an beiden Orten der Name nicht gebräuchlich war.⁷ Der aus der Verzweiflung geborene Versuch, den Familiennamen regional zu verorten, führte dann zunächst in die Datenwelt der Deutschen Telekom mit dem Befund, dass dieser Name zumindest heutzutage in keiner Schreibweise existiert – angesichts von zig-millionen Familien ein erstaunlicher Befund. Liegt hier möglicherweise ein Schreibfehler vor, oder liessen es die Umstände auf der Flucht ratsam erscheinen, den Namen zu ändern? Nachfragen in Oberbayern bzw. der Oberpfalz zeigten allerdings, dass der ebenfalls nicht so geläufige Namen Mannhart⁸ an beiden Orten bekannt, am Tegernsee sogar durchaus häufiger vorkommt.⁹

Dass letztlich aber das oberpfälzische Cham der wahrscheinlichere Herkunftsort ist, ergab schliesslich ein Blick in die Handels- und Rechnungsbücher, in denen das Konto Mannhafts ausdrücklich überschrieben ist mit: «Nobilis dominus Georgius Cristophorus Manhaft, medicus de Camblov, ex superiorj palatati natu».¹⁰ Dies muss allerdings noch nicht bedeuten, dass wir es hier nicht doch mit einer Namensänderung bzw. einem Übertragungsfehler zu tun haben. Wenn Mannhaft Senior aus Cham stammte und vor 1621 geboren war, wovon ausgegangen werden kann, so dürfte er lutherisch oder calvinistisch getauft worden sein. Die Stadt war damals seit zwei bis drei Generationen der pfälzischen Protestantisierungspolitik ausgesetzt, die im übrigen an frühe reformatorische Sympathien innerhalb der Bürgerschaft und des Magistrates anknüpfen konnte.¹¹ Mit der Besetzung durch die Ligatruppen Maximilians von Bayern im Jahre 1621 setzte die Rekatholisierung der Stadt ein und ab diesem Jahr waren hier die Jesuiten aktiv. Und gerade an herausgehobener Stelle, als Sozius des zuständigen Provinzials, war ein gewisser Johann

7 Die Matrikeln setzen allerdings erst nach dem Dreissigjährigen Krieg ein.

8 Im Teilnehmerverzeichnis der Deutschen Telekom finden sich heute rund 350 Anschlüsse unter diesem Namen einschliesslich der unterschiedlichen Schreibweisen Man(n)har(d)t.

9 Besondere Beachtung verdient hier eine vom Tegernsee über München bis nach Landshut verbreitete Bauhandwerkerfamilie Mannhard, bei der u. a. auch der Vorname «Georg» öfters vorkommt. Vgl. *Norbert Lieb*, *Münchener Barockbaumeister: Leben und Schaffen in Stadt und Land* (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 35), München 1941, S. 99.

10 Handels- und Rechnungsbücher Stockalpers (im folgenden zitiert: HRSt) I, S. 387.

11 *Johannes Brunner*, *Geschichte der Stadt Cham*, Cham 1919 und *Joseph Lukas*, *Geschichte der Stadt und Pfarrei Cham aus Quellen u. Urkunden bearb.*, Landshut 1862, ND Neustadt/Aisch 1985.

Manhart tätig.¹² Ob er aus der damals in Augsburg blühenden Kunsthandwerker- und Goldschmiedefamilie gleichen Namens stammte ist freilich nicht sicher.¹³

Sollte Mannhaft Senior (erst) im Zuge dieser jesuitischen Missionsarbeit katholisch geworden sein, wäre es plausibel, seine Flucht aus Cham mit der schwedischen Besetzung 1632 anzusetzen. Sie führte ihn offensichtlich nach Augsburg und hier lernte er wahrscheinlich seine spätere Frau, Johanna Ottilia Kögler, kennen.¹⁴ Wahrscheinlich waren es dann die zunehmende kriegerische Bedrohung durch das Vordringen der Franzosen und Schweden am Oberrhein bzw. in Oberschwaben sowie der allgemeine Niedergang der Stadt ab den späten 1630er Jahren, die das Ehepaar schliesslich in das Wallis führten. Dass sie nach Brig kamen, mag Zufall sein, ist aber vielleicht auch durch die bereits bestehenden Verbindungen zwischen der Handelsstadt und der Simplon-Passstadt zu erklären. Auch in späterer Zeit unterhielt Stockalper ja Kontakte nach Augsburg und Matthäus Koller, sein erster «Hofmaler», kam ebenfalls aus der Stadt am Lech an den Rotten und stand seit dem 4. April 1651 im Dienste Stockalpers.¹⁵

Spätestens ab 1642 stand Mannhaft Senior nachweislich in engerem Kontakt zu Stockalper. Ab dem 10. Juni dieses Jahres mietete er von ihm ein Haus mit Garten in Brig.¹⁶ Und bereits im November desselben Jahres fungierte Stockalper neben dem damaligen Bannerherrn Georg II. Michel-Supersaxo als einer der beiden Paten bei der Taufe eines nicht weiter bekannten Sohnes von Mannhaft in der Pfarrkirche in Glis.¹⁷ Nach den zahlreichen Belegen in den HRSt zu urteilen, schätzte ihn Stockalper nicht nur als Arzt, sondern setzte ihn auch wiederholt bei Finanztransaktionen und im Salzhandel ein.¹⁸ Offensichtlich entstand dabei rasch ein beträchtliches Vertrauensverhältnis – insofern der Grosse Stockalper so etwas überhaupt entwickelte – und Mannhaft konnte seinem Dienstherrn 1644 in einem recht persönlichen Brief dringend von einem aktiven Militärdienst in französischem Sold abraten.¹⁹ Schliesslich darf die Entsendung Mannhafts in die Innerschweiz im Jahr

12 *Philipp Schertl*, Die Amberger Jesuiten im ersten Dezennium ihres Wirkens 1621–1632, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 102 (1962), S. 101–194, hier: S. 121–123.

13 Vgl. die Einträge im Allgemeinen Künstlerlexikon – Bio-bibliographischer Index, Bd. 6, Leipzig 2000, S. 497.

14 Im Taufregister wird sie als «Johanna Ottilia Schäfer» genannt, im Ehevertrag zwischen Mannhaft Junior und Maria Barbara Stockalper vom 23. Oktober 1677 dagegen eindeutig als «Nob: Othilia Köglerin patricia Augustana Vindellicorum», StoA, Nr. 7204, abgedruckt in HRSt XI, S. 175–178.

15 *Cassina*, Le grand Stockalper (wie Anm. 1), S. 292; *Arnold*, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), S. 192–194; *Ulrich Thieme/Felix Becker*, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 21, Leipzig 1927, S. 240.

16 *Arnold*, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), S. 64–65; HRSt I, S. 387.

17 Vgl. *Hans Anton von Roten*, Die Landeshauptmänner von Wallis 1388–1798, in: Blätter aus der Walliser Geschichte (BWG), XXIII (1991), überarbeitete Neuauflage, S. 330–339, hier: S. 332.

18 HRSt I, S. 387–388; HRSt II, Sp. 184–190; HRSt VI, Sp. 32, HRSt VIII, Sp. 60 und passim.

1655 als ein Vertrauensbeweis Stockalpers gelten, sollte er doch hier ein Kloster für die Erziehung von dessen Tochter Anna suchen, die dann tatsächlich ab dem Oktober diesen Jahres im Frauenkloster von Schwyz Aufnahme fand.²⁰

Mit seiner Annahme als Landsmann des Wallis am 14. Dezember 1656 und Bürger von Brig darf Mannhaft Senior als etabliert gelten. Der mittlerweile neunjährige Junior wuchs also keineswegs in unsicheren Verhältnissen, sondern im unmittelbaren Umfeld der umfangreichen Klientel des mächtigsten Mannes im Wallis auf. Über seine Ausbildung in Brig oder einen auswärtigen Studienaufenthalt ist nichts bekannt. Aufgrund seiner späteren Tätigkeit als Notar kann ein juristisches Studium vermutet, darf aber nicht vorausgesetzt werden. Einen akademischen Titel führte er, soweit bekannt, jedenfalls nicht. Wann er in den Diensten Stockalpers tätig wurde, ist wegen der Namensgleichheit mit seinem Vater nur schwer zu entscheiden. Ein eigenes Konto im «Liber 2 computorum salis» hat er erst 1675 inne.²¹ Wie viele andere, ist er damit in das Imperium schier undurchdringlicher Geflechte von Finanz- und Handelsgeschäften Stockalpers als Debitor und Kreditor, als Gehaltsempfänger und Geldgeber eingebunden.²²

Als er 1677 dann die um neun Jahre jüngere Maria Barbara heiratete, werden dementsprechend eine ganze Reihe von Beweggründen eine Rolle gespielt haben. Ganz so, wie die fürstlichen Herrscher seiner Zeit fremde Berater und Räte in ihr engstes Umfeld zogen, versuchte Stockalper mit diesem Konnubium, eine landfremde, ihm durch Dienste verpflichtete und damit abhängige Familie einerseits für ihre Loyalität zu belohnen, andererseits aber noch enger an sich zu binden.²³ Angesichts des abnehmenden Rückhalts bei den grossen Walliser Familien dieser Zeit war dies ein naheliegender Schritt.²⁴ Dass die Rechnung für beide Seiten aufging, zeigt einerseits das loyale Verhalten Mannhafts während Stockalpers Exil ab Oktober 1679 und die unbedingte Vertretung der Interessen seines Schwiegervaters. Aber auch der einheimische Schwiegersohn Theodor Kalbermatten, der gerade einen Monat zuvor Clara Stockalper geheiratet hatte, stand zu dem Exilierten und ging dafür sogar zeitweise ins Gefängnis nach Sitten. Andererseits wurde Mannhaft Jun. bereits fünf Tage nach dem Tod von Petermann, dem letzten Sohn Stockalpers, am 25. September 1688 zu dessen Nachfolger als Landvogt in St. Maurice gewählt.²⁵ Dieses Amt bekleidete er bis zu seinem Tod am 25. Januar 1725. Aber

19 Arnold, Stockalper, Bd. II (wie Anm. 1), S. 47.

20 Arnold, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), S. 47–48.

21 HRSt X, Sp. 379.

22 Vgl. Hans Steffen, Führungsschichten um Stockalper, in: Carlen/Imboden, Kaspar Jodok von Stockalper (wie Anm. 1), S. 431–460, hier S. 451–453 und HRSt, bes. VII und VIII, passim.

23 Dafür spricht die Loyalitätserklärung, die Mannhaft Junior am 13. Oktober 1677 abgab; vgl. Arnold, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), S. 66.

24 Vgl. auch Steffen, Führungsschichten (wie Anm. 22), S. 434, 451.

25 Arnold, Stockalper, Bd. II (wie Anm. 1), S. 289–290.

bereits zuvor taucht er als Amtsträger auf, so 1678 als «saepius iudex deseni Brigae»²⁶ und 1685 als Grosskastlan zu Brig.²⁷ Auch die Ehen seiner Töchter belegen, dass die Familie in der politischen und sozioökonomischen Elite des Wallis angekommen war. Anna Maria heiratete 1699 den verwitweten Staatskanzler und späteren Landeshauptmann Johann Jodok Burgener.²⁸ Maria Cäcilia heiratete 1705 den ebenfalls verwitweten Franz Christian Wegener, der bald darauf Zendenkastlan wurde und nach dem Tod Mannhafts dessen Amt als Bannerherr übernehmen sollte. Ein Sohn aus dieser Ehe war der bedeutende spätere Landeshauptmann Moriz Anton Fabian Wegener.²⁹

II

Wann Mannhaft begonnen hat zu malen, steht nicht fest. Sicher ist, dass er am 6. Juli 1671 Stockalper sein «abcontrafactur zu pferd» überbrachte und dafür «1 1/2 pistol, sed da 5 skr.» bekam.³⁰ Ob Mannhaft das Bild im Auftrag Stockalpers anfertigte oder ihm, damals ein durchaus übliches Vorgehen von Künstlern, sein Werk unaufgefordert dedizierte und dafür eine erhoffte Belohnung erhielt, ist unsicher. Angesichts der Summe und des Sujets scheint meines Erachtens eine regelrechte Auftragsarbeit naheliegend. Stockalper schien auf jeden Fall mit dem Werk zufrieden und lieh seinem 24-jährigen Patenkind 9 skr «auf kinftige arbeit farben zu kaufen.»³¹ Gewiss, seine bekannten Werke weisen Mannhaft nicht gerade als begnadeten Künstler aus, aber der Vergleich mit zeitgenössischen «Handwerkermalern» zeigt, dass er wohl mehr als ein Autodidakt war. Neben den im Wallis überlieferten Arbeiten, besonders den zahlreichen Porträts, bedürfte es hier der genaueren kunsthistorischen Beschäftigung etwa mit seiner «Mariae Himmelfahrt»-Darstellung in Zürich.³² Freilich lassen sich keine Lehrer benennen. Am ehesten kommt der seit 1640 in Sitten ansässige und für Stockalper wiederholt tätige Hans Ludolff in Frage, der allerdings bereits 1666 oder 1667 verstarb.³³ Ebenso kann der eigentliche

26 Taufregister Glis (1624-1719), S. 395.

27 *Roten*, Landeshauptmänner (wie Anm. 17), S. 370-374, hier: S. 372.

28 *Roten*, Landeshauptmänner (wie Anm. 17), S. 417-428, hier: S. 420.

29 *Roten*, Landeshauptmänner (wie Anm. 17), 503-527, hier: S. 504.

30 HRSt IX, Sp. 226. Bei *Arnold*, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), Bild 1, ist irrtümlich 1673 in der Bildunterschrift angegeben. Im Text auf S. 65 hingegen das korrekte Datum.

31 HRSt IX, Sp. 226.

32 Vgl. Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, Vierundzwanzigster Jahresbericht 1915, Zürich 1916, S. 26. Das Ölgemälde ist mit dem Allianzwappen Stockalper-Mannhaft versehen.

33 Ludolff lebte ab 1640 bis zu seinem Tod 1667 in Sitten. Er stammte vermutlich aus der Erfurter Goldschmiedefamilie Lutolff und kam über Württemberg in die Schweiz. Diese Familie hatte ihre Blütezeit im 16. Jahrhundert. Eine «Maria domini Johannis Ludolphi sen. filia» stiftete hier noch

«Hofmaler» Stockalpers, Matthäus Koller aus Augsburg, in Betracht gezogen werden, der von 1651 bis 1670 in Brig tätig war.³⁴ Allerdings wurde er offensichtlich von Mannhaft nach und nach regelrecht verdrängt und begründete in Sitten eine bis ins 19. Jahrhundert blühende Künstlerdynastie.³⁵

Wichtiger als die Frage nach einem unmittelbaren Lehrmeister der Malkunst erscheint die Frage nach den stilistischen und formalen Vorbildern der überlieferten Arbeiten Mannhafts. Um dies recht zu würdigen, bedarf es eines weiteren Blickes auf die Kunstszene des 17. Jahrhunderts. Nördlich der Alpen gilt das 17. Jahrhundert in der bildenden Kunst als Phase der Stagnation, wo nicht des Niedergangs.³⁶ Nach den Höhepunkten des 16. Jahrhunderts, als die Werke Dürers, Holbeins oder Altdorfers und der Donauschule nach England und Oberitalien ausstrahlten, trat bestenfalls die im Kern bereits epigonenhafte Dürerrenaissance um Philipp Uffenbach um 1600 noch einmal hervor. Die innovativen und qualitativen Zentren verlagerten sich indes in die Niederlande, nach Spanien und Oberitalien, ab der Mitte des 17. Jahrhunderts mit Charles le Brun, Georges de la Tour und Claude Lorraine auch nach Frankreich. Diese Feststellung trifft für die Landschafts- und Stillebenmalerei ebenso zu wie für die Genre- und Porträtkunst. So stammen die berühmtesten Herrscherporträts der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zweifellos von Anthonis van Dyck (1599–1641) und Diego Velazquez (1599–1660).

Wie am Beispiel des 1673 angefertigten Reiterporträts seines Schwiegervaters nachgewiesen werden kann, ist es tatsächlich möglich, Georg Christoph Mannhaft zwar selbstverständlich nicht aufgrund seines künstlerischen Niveaus, aber doch typologisch in dieses Koordinatensystem der grossen Kunst einzufügen.

Als das wichtigste Vorbild aller Reiterporträts von Herrschern und Feldhern der Frühen Neuzeit ist im Grunde genommen das im Jahre 1548 von Tizian angefertigte Bildnis Kaiser Karls V. in der Schlacht bei Mühlberg (1547) anzusehen, das wiederum an die antike Reiterstatue Marc Aurels und die mittelalterlichen Dar-

1618 eine silbervergoldete Abendmahlskanne. *Alfred Overmann*, Die älteren Kunstdenkmäler ... der Stadt Erfurt, Erfurt 1911, Nr. 395 und *Herbert Kunze* (Hg.), Das Erfurter Kunsthandwerk, Erfurt 1929, S. 110. Vgl. vor allem *Romaine Bertelletto*, La peinture, 1646–1655, l'œuvre de Hans Ludolff au service du haut clergé commanditaire, in: Ausstellungskatalog «Artes Fidei», Sion 1999, S. 81–123.

34 Vgl. zu seinen unterschiedlichen Aufträgen von Stockalper HRSt VIII, Sp. 318–329. Besondere Beachtung verdienen die zahlreichen Porträts, die Koller für Stockalper anfertigte. Dabei handelte es sich um Bildnisse der Familie, aber wohl auch um Kopien von Porträts hochgestellter Persönlichkeiten, etwa von Papst Urban VIII., König Karl von Spanien oder Heinrich IV. von Frankreich.

35 *Arnold*, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), S. 193; *Carlen*, Kultur (wie Anm. 1), S. 203–204.

36 *Andreas Tacke*, Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 51 (1997), S. 43–70.



Abb. 1: Kaiser Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg (1547)
(Flämischer Maler nach Tizian, frühes 17. Jahrhundert, Madrid, Museo Nacional del Prado)



*Abb. 2: Reiterbild Kaspar Stockalper vom Thurm
(Öl auf Leinwand, 232 x 171 cm, Rittersaal Stockalperschloss, Brig)*

stellungen des Hl. Georgs anknüpfte.³⁷ Dieses monumentale Werk wurde sogar als «gemaltes Reiterdenkmal» (Hubert von Einem) bezeichnet.³⁸ Zum einen wurde es seinerseits oft kopiert.³⁹

Zum anderen lassen sich aber sowohl zahllose Reiterdenkmäler als auch Reiterbildnisse nach diesem Vorbild aufzählen, die ganz grob in zwei Gruppen eingeteilt werden können. Die erste Gruppe bilden jene Darstellungen mit dem gemächlich schreitenden Pferd, das nur ein Vorderbein erhoben hat, während der Reiter in gelassener Haltung aus dem Bild schaut, seine rechte Hand ruht meist auf dem, auf die Schabracke gestützten Feldherrnstab.⁴⁰ Die zweite, für unseren Zusammenhang wichtigere Gruppe stellt den Reiter üblicherweise auf einem steigenden oder zumindest mit beiden Vorderbeinen in der Luft galoppierenden Pferd dar. Die rechte Hand des Dargestellten ist balancierend, meist aber in weisender oder befehlender Geste erhoben.⁴¹ Gelegentlich sprengt das Pferd auch in das Bild bzw. in das imaginäre oder tatsächlich dargestellte Schlachtgeschehen hinein, während der Blick des Reiters allerdings aus dem Bild auf den Betrachter gerichtet bleibt, ihn gleichsam zum Nachfolgen auffordernd.⁴²

- 37 Vgl. dazu *Peter Burke*, Präsentation und Re-Präsentation. Die Inszenierung Karls V., in: Hugo Soly (Hg.), *Karl V. 1500–1558*, Antwerpen und Köln 2000, S. 393–476, hier: S. 436, 452f. Allgemein zu den antiken Vorbildern der Reiterbildnisse in der Neuzeit vgl. *Jörg Träger*, Kaiserliche Inkarnationen. Napoleon-Bilder von Jacques-Louis David zu Heinrich Heine, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 135–172, hier: S. 158–160.
- 38 *Insa Christiane Hennen*, «Karl zu Pferde»: Ikonologische Studien zu Anton van Dycks Reiterporträt Karls I. von England (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 225), Frankfurt am Main u. a. 1995, S. 127–133.
- 39 Vgl. etwa die flämische Kopie aus dem frühen 17. Jahrhundert abgedruckt bei *Heinz Schilling*, Europa oder die Christenheit zur Zeit der Reformation, in: *Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*, 2. Sächsische Landesausstellung Torgau, Schloss Hartenfels, Dresden 2004, S. 27–40, hier: S. 32.
- 40 So etwa das Mitte des 17. Jahrhunderts entstandene Reiterbildnis Karls V. von Anthonis van Dyck; vgl. *Burke*, Präsentation (wie Anm. 36), S. 452–453, oder dessen Reiterporträt König Karls I. von England aus den 1630er Jahren; vgl. *Hennen*, Karl (wie Anm. 37).
- 41 Vgl. etwa die Denkmäler bzw. Standbilder für Emanuel I. von Savoyen von 1621 und Philipp IV. von Spanien von 1634–40; hierzu *Jessica Mack-Andrick*, Pietro Tacca, Hofbildhauer der Medici (1577–1640): politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Grossherzögen Ferdinando I., Cosimo II. und Ferdinando II., Weimar 2005, S. 295–297. Als Beispiele für Gemälde seien genannt: «Philipp III. zu Pferde» (1628), «Prinz Baltasar Carlos zu Pferde» (1634–1635) und das «Allegorische Porträt Philipps IV.» (ca. 1645) von Diego Velazquez (vgl. *José Lopez-Rey*, Velazquez. Catalogue raisonné, Bd. 2, Köln 1996, S. 168–171, 176–179, 244–245) sowie der Stich von Aegidius Sadeler «Reiterporträt Kaiser Ferdinands II. als Sieger über die Türken» (1629).
- 42 Hier wäre als bekanntestes Beispiel zu nennen: Diego Velazquez, «Conde Duque de Olivares» (1634), dem im folgenden Jahre José Leonardo de Chavier das Reiterbildnis des Herzogs von Ferria bei der «Einnahme von Breisach» folgen liess; vgl. *Lopez-Rey*, Velazquez (wie Anm. 40),

Wie stellt sich nun das Reiterbildnis Stockalpers im Verhältnis zu diesen grossen Vorbildern dar?

Es handelt sich auf jeden Fall um das Bildnis eines militärischen Führers. Der Dargestellte trägt einen damals üblichen vollen Kürass; der breite Spitzenkragen, die Reiterpistole in einem Brokat besetztem (?) Halfter am Sattel und vor allem der Kommandostab in der Rechten machen seine vornehme wie befehlhabende Stellung deutlich. Der Kommandostab selbst ist indes auffallend lang, ragt links sogar über den Bildrand hinaus und ist nicht in befehlender Geste erhoben. Dadurch wirkt er fast wie eine Lanze, vielleicht tatsächlich eine Anlehnung an das Tizianbild Karls V. Das nach rechts galoppierende Pferd ist mit beiden Vorderbeinen in die Luft gestiegen, blickt ebenso wie sein Reiter aus dem Bild direkt auf den Betrachter. Die Dynamik des Momentes wird durch die vom Wind aufgebauschte Schärpe im Rücken Stockalpers betont.

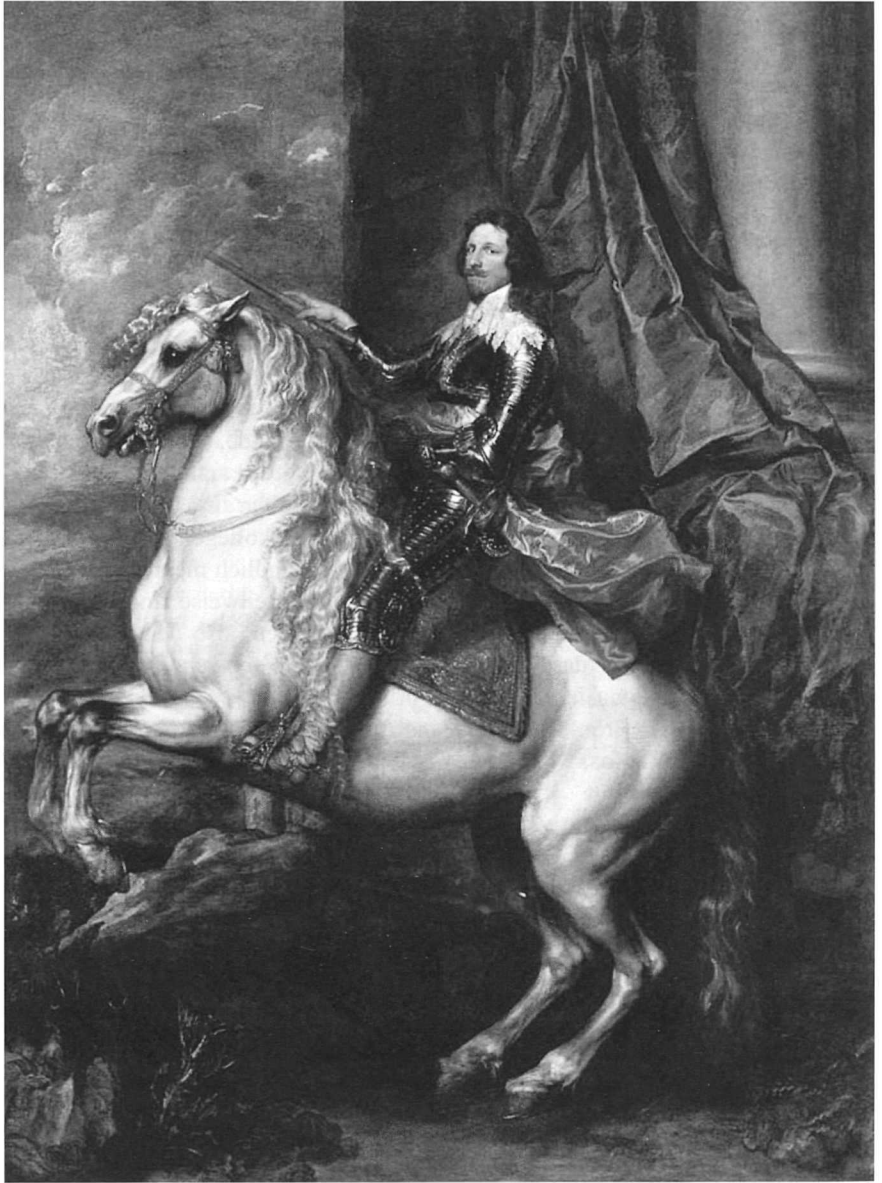
Es bleibt natürlich eine ganz praktische und naheliegende, aber im Grunde am schwierigsten zu beantwortende Frage offen: welche Bilder kannte Mannhaft, welche Vorlagen hat er eventuell benutzt? Zwei Möglichkeiten sind hier zu erwägen. Zum einen kann er tatsächlich Bilder der grossen Berufskollegen auf Reisen kennen gelernt haben. Zum anderen kursierten selbstverständlich mehr oder weniger anspruchsvolle Kupferstichkopien bestimmter Gemälde, teilweise fanden sie sogar Eingang in die damaligen publizistischen Massenmedien, also den Flugblättern und Flugschriften sowie in das Meriansche *Theatrum Europaeum*. Für beide Möglichkeiten lassen sich plausible Hinweise vorbringen.

1634/35 entstand in Brüssel von der Hand Anthonis van Dycks ein Reiterporträt für «Prince Francis Thomas of Savoy», das den Dargestellten im Harnisch auf einem steigenden Pferd zeigt.

Es handelt sich dabei um keinen anderen als Thomas Franz von Savoyen (1596–1656), ab 1621 Marquis, später Prinz von Carignan, ein Sohn des Herzogs Karl Emanuel I. und Grossvater des später so berühmten Prinzen Eugen. Thomas Franz kämpfte damals auf spanischer Seite gegen die Niederländer und Franzosen. Sein Reiterporträt von van Dyck kam unmittelbar nach seiner Fertigstellung nach Turin, wurde aber nach dem Tod von Thomas Franz, also nach 1656, von dessen Söhnen nach Paris verschenkt und kam einige Jahre später zurück.⁴³ Das Bild hat also wahrscheinlich mehrmals den Simplon überquert und könnte auf dem Weg nach Paris tatsächlich von Stockalper und auch Mannhaft gesehen worden sein. Vielleicht hat ja Stockalper sogar den Transport organisiert, war er es doch, der be-

S. 162–164 sowie Juan José Luna Fernández, Der Salón de Reinos des Buen Retiro-Palastes, in: Klaus Bußmann / Heinz Schilling (Hg.), 1648 – Krieg und Frieden in Europa, Bd. 2, München 1998, S. 121–129, hier: S. 126.

43 Vgl. Susan J. Barnes u. a., Van Dyck. A Complete Catalogue of the Paintings, New Haven und London 2004, S. 347–349.



*Abb. 3: Reiterporträt von Thomas Franz von Savoyen (1596–1656),
Prinz von Carignan, Sohn des Herzogs Karl Emanuel I.
(Anthony van Dyck, Öl auf Leinwand, 315 x 171 cm, Galleria sabauda di Torino)*



Abb. 4: Ottavio Piccolomini (Herzog von Amalfi) (1599–1656)
(Einblattdruck A 16468, 233 x 196 mm, Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel)

reits 1634 die Reise der Gemahlin von Thomas Franz, Marie von Bourbon-Soissons (einer Nebenlinie des französischen Königshauses), und ihrem grossen Gefolge durch das Wallis organisiert hatte und dafür als Zeichen der Dankbarkeit eine Goldkette aus Turin überreicht bekam.⁴⁴

Aber auch die zweite Möglichkeit, also die Benutzung eines Stiches als Vorlage, sollte nicht vernachlässigt werden.⁴⁵ Als mögliche graphische Vorlagen sind hier zunächst Gottfrieds *Chronik* und das *Theatrum Europaeum* in Betracht zu ziehen, beides sind Werke, die sich bekanntlich in Stockalpers Bibliothek befanden bzw. heute immer noch dort vorhanden sind.⁴⁶ Als unmittelbare Vorlage kommt indes ein Einblattdruck in Frage, der sich unter anderem in der Herzog-August-Bibliothek im niedersächsischen Wolfenbüttel erhalten hat.⁴⁷

Er zeigt Ottavio Piccolomini (1599–1656), seit 1639 Herzog von Amalfi, der nicht nur als einer der wichtigsten kaiserlichen Feldherrn des Dreissigjährigen Krieges gilt und 1643–1648 auch in Oberitalien und in den Niederlanden focht, sondern auch einen Ruf als Kunstliebhaber genoss – möglicherweise ein Grund für Stockalper und/oder Mannhaft, ihn als Vorbild zu wählen.⁴⁸ Der Stich zeigt Piccolomini – wie die Widmungslegende ausweist – als Oberbefehlshaber der kaiserlichen Truppen in den Niederlanden. Es liegt daher die Annahme nahe, dass der Druck auch dort erschienen ist, und nicht zuletzt angesichts der langjährigen Handelskontakte Stockalpers nach Flandern ist es nicht unwahrscheinlich, dass ein Exemplar auch seinen Weg nach Brig gefunden hat.⁴⁹

Das Bild zeigt den Feldherrn auf steigendem Pferd, im Hintergrund tobt eine nicht näher bezeichnete oder identifizierbare Feldschlacht. Einige Parallelen zu

44 Arnold, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), S. 83 und vor allem den figurengedichtartigen beschreibenden Eintrag von Stockalper in lateinischer Sprache HRSt I, S. 4 und die Rechnung S. 408.

45 So wird etwa auch ein Stich nach dem gerade erwähnten (Anm. 40) Velazquez-Porträt des Duque de Olivares als Vorlage des «Bildnis Sebastian von Luterau» (um 1660) eines Anonymus, um ein zeitlich und räumlich möglichst nahes Beispiel zu nennen, erwogen. Vgl. *Therese Bhattacharya-Stettler* u. a. (Red.), *Im Schatten des Goldenen Zeitalters. Künstler und Auftraggeber im bernischen 17. Jahrhundert*, Bd. 1, Bern 1995, S. 46f.

46 Vgl. *Holger Th. Gräf*, Die Stockalper-Bibliothek in Brig. Ein Beitrag zum geistig-intellektuellen Profil barocken Unternehmertums (= Schriften des Stockalper-Archivs in Brig, Heft 42), Brig 1996, S. 16, 18, 33 und *Holger Th. Gräf*, «... weil in letzt usgegangenener Edition Topographia Helvetiae von dem Land Walis ... nit vil gefunden wirt das Notable seye ...» Briefe aus dem Stockalper-Archiv zum Buch- und Verlagsgeschäft im 17. Jahrhundert, in: BWG XXXI (1999), S. 153–167.

47 *Peter Mortzfeld* (Bearb.), Die Porträtsammlung der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Reihe A, Bd. 18 (Abbildungen), München u. a. 1991, und Bd. 34 (Biographische und bibliographische Beschreibungen mit Künstlerregister), München u. a. 2001, Nr. A 16468.

48 *Helmut Lahrkamp*, Zu einem Porträt des Malers Jan Boeckhorst und zu den Kunstkontakten des kaiserlichen Feldherrn Ottavio Piccolomini, in: *Bußmann/Schilling*, 1648 – Krieg und Frieden, S. 209–214.

49 Arnold, Stockalper, Bd. I (wie Anm. 1), S. 81.



Abb. 5: Selbstbildnis Georg Ch. Mannhafts, «aetatis sue 54»
(ÖL auf Leinwand ,53,5 x 61 cm, Rittersaal, Stockalperschloss Brig)

dem Stockalper-Porträt seien stichwortartig genannt: zunächst weisen die beiden Pferdeköpfe mit den spitz aufgestellten Ohren, der wehenden Mähne und dem auf den Betrachter gerichteten, fast kindlich zu nennenden Blick grosse Ähnlichkeiten auf; die Haltung des Reiters – fast gerade aufrecht in den Steigbügeln stehend; der Harnisch, das Gesicht und die Bart- und Haartracht – trotz eindeutig individueller Züge; die im Wind – bei Piccolomini nach rechts, bei Stockalper nach links – wehende Schärpe; die eigentümlich flache Haltung des Kommandostabes und selbst der Schweif des Pferdes sind Hinweise, die zusammengenommen für eine sicher mehr als zufällige Ähnlichkeit der beiden Bilder sprechen. Sich ausgerechnet einen kaiserlichen Feldherrn zum Vorbild auszuwählen, mag vielleicht auch mit dem Adelsprivileg zusammenhängen, das Kaiser Ferdinand III. am 27. Mai 1653 für Stockalper ausgestellt hatte.⁵⁰

Eine nähere, hier nicht mehr zu leistende Beschäftigung mit dem Selbstporträt Mannhafts, dass ihn, anders als die übrigen Porträtierten im Stockalperschloss, weder in Sonntagsstaat wie die Frauen noch in breitem Spitzenkragen und vornehmer Kleidung wie die Männer zeigt, sondern in schlichter Jacke mit weissem, leger gebundenem einfachen Halstuch, verspricht weitere Aufschlüsse zu seiner künstlerischen Einordnung. Hier liessen sich womöglich Einflüsse der zeitgenössischen Bildniskunst in Frankreich und dem niederländisch-englischen Bereich aufzeigen.⁵¹

III

Welche Ergebnisse sind aus dem Geschilderten zu ziehen? Bei aller Vorläufigkeit und Vorsicht kann festgehalten werden, dass das Wallis des 17. Jahrhunderts ebenso zwischen den damaligen Kunstzentren lag und deren Einflüssen ausgesetzt war, wie sich Stockalper mehr als einmal politisch «zwischen Frankreich und Spanien»⁵² bewegte.

Unabhängig davon, ob das Reiterporträt als Auftragsarbeit oder eine unbestellte Arbeit Mannhafts anzusehen ist, stellt es eine noch nicht hinreichend gewürdigte und ausgewertete Quelle für das Selbstverständnis und die Selbstinszenierung des

50 *Arnold*, Stockalper, Bd. II (wie Anm. 1), S. 94.

51 Grundsätzlich zu diesem Bildnistypus in legerer Kleidung vgl. *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660/1715*, Katalog Nantes und Toulouse 1997/98, hier: S. 106–118. Ein direkter Vergleich scheint etwa möglich mit dem Selbstbildnis des aus Flandern stammenden aber in Italien arbeitenden Malers Lieven Mehus (1630–1691), das auch als Stich Verbreitung fand; vgl. *Gerhard Ewald* (Hg.), *Die Sammlung der Künstlerselbstbildnisse in der Galleria degli Uffizi in Florenz*, Firenze 1992, S. 70–72; oder John Hayls (1633–1703), Samuel Pepys, 1666; vgl. *Malcolm Rodgers* (Hg.), *The English Face*, London 1978, S. 104–105.

52 *Arnold*, Stockalper, Bd. II (wie Anm. 1), S. 169.

«Grossen Stockalper» dar. Für diesen Zusammenhang wäre es natürlich wünschenswert, Näheres über den ursprünglichen Standort zu erfahren.

Mannhaft selbst kann schliesslich als weiterer Vertreter der vielen, bis heute wenig bekannten oder beachteten Künstler der dritten und vierten Reihe gelten, die trotz der nachgeordneten künstlerischen Qualität ihrer Arbeiten gewissermassen eine wichtige Multiplikatorfunktion für die künstlerischen Strömungen in den grossen Kulturmetropolen erfüllten.⁵³ Der eingehenderen Beschäftigung mit der Biographie und dem Werk dieser Künstler wird es gelingen, dem «tote(n) Jahrhundert»⁵⁴ in der deutschen Malerei Leben einzuhauchen.

53 Beispielhaft zeigt dies *Thomas da Costa Kaufmann*, Court, Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800, Chicago, London 1995, dt. Höfe, Klöster und Städte: Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800, Köln 1998. Vgl. etwa das Beispiel des «Hofmalers» Clemens Beutler, der eine Generation zuvor für die Grafen von Solms-Laubach gearbeitet hat; *Holger Th. Gräf*, Eine Ansicht Butzbachs aus dem frühen 17. Jahrhundert – Maler: unbekannt?, Jahr: unbekannt?, Verbleib: unbekannt?, in: Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins 87 (2002), S. 91–104.

54 *Tacke*, Das tote Jahrhundert (wie Anm. 35).