

hoe schilder hoe wilder – Alkoholkonsum von
Malern in den Künstlerviten des Karel van Mander

Johanna Mocny

S. 145–159

aus:

Metabolismen

Nahrungsmittel als Kunstmaterial

Herausgegeben von
Isabella Augart und Ina Jessen

Hamburg University Press
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
Carl von Ossietzky

Veröffentlicht mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung
und der Geschwister Dr. Meyer Stiftung

Impressum

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

LIZENZ

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>). Ausgenommen von der oben genannten Lizenz sind Abbildungen und sonstiges Drittmaterial.

ONLINE-AUSGABE

Die Online-Ausgabe dieses Werkes ist eine Open-Access-Publikation und ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar. Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Online-Ausgabe archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) verfügbar.
DOI <https://doi.org/10.15460/HUP.202>

ISBN 978-3-943423-71-6

COVERGESTALTUNG

Hamburg University Press

COVERABBILDUNG

Bildnachweis: Dieter Roth, *Zuckerturm* (Schimmelmuseum), 1994. Fotografie: Heini Schneebeli, 1999
© Dieter Roth Foundation, Hamburg / Courtesy Hauser & Wirth.

SCHRIFT

Alegreya. Copyright 2011: The Alegreya Project Authors (<https://github.com/huertatipografica/Alegreya>).
This Font Software is licensed under the SIL Open Font License, Version 1.1. This license is also available with a FAQ at: <http://scripts.sil.org/OFL>

DRUCK UND BINDUNG

Books on Demand – BoD, Norderstedt

VERLAG

Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky,
Hamburg (Deutschland), 2019
<http://hup.sub.uni-hamburg.de>

INHALT

Metabolismen. Zur Einführung <i>Ina Jessen und Isabella Augart</i>	1
Don't be a Chocolate Soldier – künstlerische Positionen zur Nahrungsmittelpolitik in Israel und Palästina <i>Isabelle Busch</i>	11
Einverleibungen – interpikturale Bezugnahmen und intermediale Verfahren durch Lebensmittel in der Gegenwartskunst <i>Fabiana Senkpiel</i>	27
The Pages of Day and Night – von Saatgut-Tresoren und Herbarien in Pia Rönickes Arbeit <i>Magdalena Grüner</i>	41
Plastik. Ein spekulativer Metabolismus <i>Inka Lusic</i>	55
Lebensmittel als Medium und Material in Kunst und Küche <i>Felix Bröcker</i>	65
Entschuldigung – Sie haben da ein totes Tier im Essen <i>Barbara Uppenkamp</i>	81
Die Stadt als Organismus – Atelier van Lieshouts Slave City zwischen Nachhaltigkeitsdiktum und künstlerischer Selbstbefragung <i>Anita Hosseini</i>	99
Geschmacksdifferenzen – Kochen als künstlerische Praxis bei Rirkrit Tiravanija <i>Mirja Straub</i>	115
Sonja Alhäuser. Einverleibungen – Hedonismus als künstlerische Befragung <i>Dirk Dobke</i>	129

hoe schilder hoe wilder – Alkoholkonsum von Malern in den Künstlerviten des Karel van Mander	145
<i>Johanna Mocy</i>	
Das Gegenteil von Appetit – Ekel als ästhetische Erfahrung	161
<i>Tobias Weilandt</i>	
Mapping a World. Zur Tischmatte von Dieter Roth	173
<i>Ina Jessen</i>	
Verfasserinnen und Verfasser	193

hoe schilder hoe wilder

Alkoholkonsum von Malern in den Künstlerviten des Karel van Mander

Johanna Mocny

Im ersten Teil seines 1604 veröffentlichten *Schilder-boeck* erläutert Karel van Mander (1548–1606) wie ein „junger Geist“¹ in der Entwicklung zum Maler gefördert werden sollte. Mehrere Seiten sind dem vorbildlichen Verhalten der jungen Künstler gewidmet. Insbesondere in Bezug auf Alkohol und dessen Auswirkungen auf das Benehmen formuliert er die Bitte: „Das Sprichwort, >je mehr Maler; desto wilder<, muss an Bedeutung verlieren.“ / „Het spreekwoord >hoe schilder hoe wilder< moest verdwijnen“².

Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit dem Konsum und der Bewertung von Alkohol in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, insbesondere in Verbindung mit den Zielen Karel van Manders für das Ansehen der Malerei sowie einer neuen Generation von Künstlern. Deutlich wird dabei, dass Van Mander seine ablehnende Einstellung zum Rausch in entsprechenden Künstlerviten differenziert: Auch Trunkenbolde und Braumeister können gefällige Kunstwerke produzieren. Der Konsum wird nicht nur gerügt, voller Bewunderung spricht Van Mander von einigen Künstlern über ihre Trinkfestigkeit.

Alkohol in der Kunst

Die zahllosen Darstellungen von alkoholischen Getränken auf niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts zeugen von der weiten Verbreitung und gesellschaftlichen Akzeptanz von Alkohol als Teil der Mahlzeit. Beispiele, welche alkoholische Getränke

¹ Hessel Miedema: Karel van Mander: Den grond der edel vry schilder-const, Utrecht 1973, S. 45, Absatz 15.

² Ebd., S. 78, Anmerkung zu Absatz 23. Zum Sprichwort vgl. Frederik August Stoett: Nederlandse spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden, Zutphen 1923–1925, Nr. 621, https://www.dbnl.org/tekst/stoeo02nede01_01/stoeo02nede01_01_0625.php#v621 (Zugriff am 28.11.2018).

aus dem Kontext der Mahlzeit lösen, verweisen hingegen auf Bier als Laster und als Rauschmittel. Durch Spuren von Konsum, wie angebissene Lebensmittel oder halbleere Gläser, wird hier unter anderem auf die Wirkung von Alkohol auf den Menschen verwiesen, welche damals wie heute von gemeinem Unfug bis hin zu grober Fahrlässigkeit und Verlust der Beherrschung führen. Jan van de Velde III (1620–1662) präsentiert Bier in einer Aufreihung von Lastern, wie Glücksspiel und Tabakkonsum (Abb. 1). Die minimalistische Darstellung mit wenigen Farben erlaubt es dem Künstler, den Fokus auf einzelne Objekte zu lenken und forciert eine Kontemplation des Betrachters über deren Bedeutung. Die Karten symbolisieren Glücksspiel, eine möglicherweise finanziell fatale Beschäftigung. Tabak- und Alkoholkonsum, durch Pfeife, Ascher und Bierglas dargestellt, weisen auf Rausch- und Suchtmittel sowie die damit einhergehende Maßlosigkeit hin. Das Glas mit den herausgearbeiteten parallelen Ringen kann zudem für ein Trinkspiel genutzt werden. Ziel ist es, das Glas anzusetzen und nur bis zum nächsten Ring zu trinken. Wer die Markierung verfehlt, muss ein weiteres Mal ansetzen. Hier wird gezielt der Überfluss gelebt, ein Rausch angestrebt und der damit verbundene Verlust von Motorik, der räumlichen Verortung, aber auch ein Verlust des moralischen Kompasses in Kauf genommen. Die häufige Darstellung dieser sogenannten Paßgläser auf Genrewerken und Stillleben zeugt von der weiten Verbreitung dieser Gläser, und demnach auch dem Konsum von Bier im Kontext des Trinkspiels als Brauchtum. Auf den Werken von Pieter Claesz (1597/98–1660/61) (Abb. 2) und Willem Claesz Heda (1594–1680) (Abb. 3) sieht man jeweils einen gedeckten Tisch mit allerlei handelsüblichen europäischen Nahrungsmitteln und Getränken; eine moralisierende Botschaft ist hier von den Künstlern nicht vorrangig inszeniert. Im Werk von Pieter Claesz lassen saftige Früchte, glänzende Oliven und knuspriges Brot dem Betrachter das Wasser im Mund zusammenlaufen. Zur Erfrischung bietet der Künstler einen großen Römer voll Weißwein und ein noch unberührtes, frisch gezapftes Bier mit Schaumkrone an. Das Paßglas bildet auch hier, wie bei Van de Velde III, den höchsten Punkt der diesmal pyramidalen Komposition. Die sich windenden Formen der Lebensmittel, wie die Schale der Zitrone oder die Ranken des Weins sowie eine Überlappung vieler Gegenstände im Bild, suggerieren dem Betrachter, dass alle Objekte zusammengehörig sind und einen Teil eines ganzen opulenten Mahls formen. Willem Claesz Heda hingegen bereitet dem Betrachter ein weniger ausladendes Mahl. An Speisen befinden sich lediglich eine feine Pastete sowie Nüsse und eine Zitrone auf dem Werk. Auch Bier und Wein sind nicht frisch eingegossen, sondern schon zum Teil getrunken. Sein Fokus liegt nicht auf der Darbietung eines frischgedeckten Tisches; im Gegenteil, hier wurde bereits gegessen und getrunken, konsumiert und verdaut.



Abb. 1 Jan van de Velde III, *Stilleben mit Paßglas*, bezeichnet: J. J. van de Velde fecit, Öl auf Holz, 14,6 x 12 cm, Sotheby's (London, England) 2004-07-08, LotNr. 145

Heda legt in diesem Werk primär Wert auf die verschiedenen kunsthandwerklichen Utensilien. Venezianische, deutsche und niederländische Glasbläserkunst, einfache Silberteller, eine aufwendig und dekorativ geschmiedete *Tazza* und ein goldener, prunkvoller Zierpokal sowie ein grober Tischläufer und ein feines Leinentuch zeigen im Werk die Vielfalt der Handwerkskunst auf. All diese Objekte waren in den Niederlanden auf Märkten erhältlich. In dieser Fülle zeigt sich die Bandbreite der Waren: luxuriös und alltagstauglich, teuer und erschwinglich, fein und grob. Auch



Abb. 2 Pieter Claesz, *Bankettstilleben*, bezeichnet: PC 1654, Öl auf Holz, 57,8 x 73 cm, zuletzt bei Sotheby's (New York City) 2004-01-22, LotNr. 60



Abb. 3 Willem Claesz Heda, *Stilleben mit Trinkgefäßen*, bezeichnet: HEDA, 1638, Öl auf Eichenholz, 72 x 90 cm, zuletzt bei Sotheby's (London, England) 2015-12-08–2015-12-10, LotNr. 37

kunsttheoretisch ist dieses Werk spannend, da nicht nur unter den abgebildeten Objekten eine Dichotomie aufgezeigt wird. Durch die naturgetreue und realistische Malweise, bei welcher die dargestellten Objekte versuchen das Original in Ausführung und Eleganz zu übertreffen, bringt der Künstler eine erweiterte Debatte des Paragone ein: Ist die Malerei vom Handwerk zu trennen und diesem zudem überlegen?³

Alkoholkonsum von Künstlern in der Kunst

Themen und Objekte, welche Künstler im 17. Jahrhundert in ihren Werken darstellen, sind nicht zwingend auch Ausdruck ihrer eigenen Ideen und Bräuche. Moden und Auftraggeber sind entscheidende Einflüsse in der Wahl von Themen und Art der Ausführung. In Selbstbildnissen hingegen können wir jedoch auch Eigenmotivation und Ansichten der Künstler selbst finden. In der Gemäldegalerie Dresden befindet sich ein Selbstbildnis Rembrandts (1606–1669) mit seiner Frau Saskia (1612–1642) (Abb. 4). Das Thema wird als Darstellung des *Verlorenen Sohns* gedeutet. Rembrandt und seine Frau gehören zur oberen gesellschaftlichen Schicht – auch der verlorene Sohn ist ein studierter, beziehungsweise studierender Mann. Diese dargestellte Szene aus dem Gleichnis beschreibt jedoch einen Moment des moralischen Verfalls, bevor der Sohn wieder nach Hause kehrt. Rembrandt wendet sich hier, mit seiner jungen Frau auf dem Schoß, den Säbelgurt so weit verschoben, dass er ihn zu Not nicht mehr greifen kann, mit breitem Grinsen, in welchem er die Zähne zeigt und mit erhobenem, halb leerem Bierglas, dem Betrachter zu. Eindeutig hat die Laune des Moments Scharfsinn und Vernunft besiegt. Besonders hervorzuheben ist das Signal, dass Rembrandt mit der Inklusion seines eigenen Gesichts hier sendet: Er, der Maler selbst, ein Künstler, ein Geschäftsmann mit Ansehen, also Teil der oberen Schicht, gibt sich dem Bier hin, frönt dem Laster.

Im Vergleich zu Rembrandts Selbstportrait unter dem Deckmantel einer biblischen Geschichte, hat sich der Künstler David Teniers II (1610–1690) in einem Selbstbildnis zu den Bauern in der Wirtsstube gesellt (Abb. 5). Er trägt elegantere Kleidung als die anderen Gäste,⁴ unterscheidet sich in Gestik, Mimik und Handeln jedoch wenig

³ Auf die Diskussion um die erhabene Stellung eines Künstlers gegenüber der des Handwerkers wird in diesem Beitrag später, mit der Analyse Van Manders Texten, näher eingegangen. Er verbindet einen gehobenen Geist, also den des Künstlers im Gegensatz zum Handwerker, mit einem moralischen, gesunden und gemäßigten Lebensstil. Fragen zur Stellung der eigenen Zunft innerhalb der Handwerke sind für Van Mander direkt mit dem Auftreten des Künstlers in der Öffentlichkeit verknüpft.

⁴ Zur hohen gesellschaftlichen Stellung des Teniers II berichtet Joachim Sandrart in seiner *Teutschen Academie* von des Malers Tätigkeit für den König von Spanien. Siehe Joachim Sandrart: *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675/1679/1680, S. CCXXXI, <http://ta.sandrart.net/de/text/545?item=auto18144#auto18144> (Zugriff am 28.11.2018). Arnould Houbraken erwähnt knapp 75 Jahre später auch Königin Christina sowie Erzherzog Leopold und weitere edle Mäzene. Siehe Arnold Houbraken: *De groote*



Abb. 4 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn*, bezeichnet: Rembrandt f, Öl auf Leinwand, 161 x 131 cm, SKD Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv.Nr. 1559

von den Bauern in der Taverne. Seine linke Hand, welche den Griff einer großen Amphore umfasst, spiegelt die Hand mit Krug des stehenden Bauern im Hinterzimmer wider. Auch in der Malweise sieht man keine Unterschiede. Während die bäuerlichen Hintergrundfiguren pastöser ausgearbeitet sind, hat Teniers II den eine Pfeife vorbereitenden Bauern zu seiner Rechten mit der gleichen feinen Malweise ausgearbeitet wie sein eigenes Abbild.



Abb. 5 David Teniers II, *Im Wirtshaus*, 1646, Öl auf Eichenholz, 42,5 x 55 cm, SKD Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv.Nr ,1075

Die Interaktion der beiden scheint von uns, den Betrachtern, unterbrochen. Teniers II richtet seinen Blick auf jemanden außerhalb der Bildgrenze. Die nur mit einer Kante aufgesetzte Amphore und die Andeutung eines Prosits mit seinem Bier scheinen eine Einladung an den Betrachter zu sein, sich zu ihm zu gesellen. Ohne sich einer übertriebenen Symbolik hinzugeben, scheint das Bier, welches der Maler den Betrachter entgegenhält, als ein Dreh- und Angelpunkt der verschiedenen Schichten in dem Werk zu fungieren. Sowohl die Bauern als auch der gehobene Handwerker, der Künstler, erfrischen sich an diesem Getränk, und auch der Betrachter ist eingeladen. Der Bierkonsum wird weder positiv noch negativ gewertet, gepaart mit der einladenden Geste steht das Getränk hier eher für eine gesellschaftliche Konvention, ein eindeutig zu verstehendes Signal an den Betrachter, ohne moralische Konnotation. Im Rahmen von Bildnissen Alkohol trinkender Künstler stellt sich auch die Frage nach dem Konzept des bewusst berauschten Künstlers. Es ist der Quellenlage jedoch nur schwerlich zu entnehmen, inwiefern sich der Künstler im Goldenen Zeitalter, welches die kulturelle und ökonomische Blüteperiode der Niederlande im 17. Jahrhundert umfasst, vorsätzlich betrank, um eine erhöhte Kreativität zu erlangen. Vergleichbar mit den Jahren im Wechsel zum 20. Jahrhundert, in

denen Künstler sich durch Absinth eine gesteigerte künstlerische Leistung versprochen,⁵ oder der 1960er und 1970er Jahre, in welchen Künstler ihr Bewusstsein gezielt mit Rauschmitteln erweiterten,⁶ kann man es sich wahrscheinlich nicht vorstellen. Man kann sich dennoch sicher sein, dass ein gewisser Alkoholgrundpegel bei Bewohnern der Niederländischen Republik, wie auch anderen europäischen Ländern zur selben Zeit, herrschte – sauberes Wasser war Mangelware, und Bier (zwar viel leichter als heute im Alkoholgehalt) war Grundnahrungsmittel. Die Quellenlage in Hinblick auf bewusst berauschte Künstler ist jedoch so dünn, dass neben gesellschaftlichen Anlässen und spontanen Zusammenkünften von Künstlern, ein organisiertes Betrinken zum Zweck der Selbstoptimierung nicht hinreichend belegbar ist.

Karel van Mander und die Viten

Einblicke in die gesellschaftliche und ästhetische Wahrnehmung des Alkoholkonsums von Künstlern ermöglicht einer der zentralen Texte der niederländischen Kunsttheorie, das *Schilder-boeck* von Karel van Mander, welcher zudem Maler und aktives Mitglied in der Künstler- sowie Dichtergilde war. Mit zwei anderen Künstlern in Haarlem, Hendrick Goltzius (1558–1617) und Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562–1638), betrieb er zudem, was man heute unter einer Kunstakademie verstehen könnte. Durch Reisen in die großen europäischen Kunstzentren der Zeit wie Florenz, Rom, Wien, Nürnberg und Brügge wird Van Mander zu einem belesenen Mann.⁷ So war er nach seiner Rückkehr durch den Vertrieb seiner Kunstwerke und Literatur auch maßgeblich an der Verbreitung von italienischen Einflüssen in den Niederlanden beteiligt. Der Erhalt seines *Schilder-boeck* bis in die heutige Zeit zeugt von der weiten Verbreitung seiner Schriften und demnach auch seiner Ideen.⁸ Der zweite Teil des *Schilder-boeck* erzählt Lebensgeschichten der antiken sowie modernen italienischen Maler nach dem Vorbild der von Giorgio Vasari (1511–1574) verfassten *Le Vite*. Van Manders Neuerung stellen die *Leben der Niederländischen und Hochdeutschen Maler / Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders* dar. Hierbei sind

⁵ Für prominente Beispiele aus der französischen, insbesondere der Pariser, Künstlergemeinde vgl. z. B. Jad Adams: *The Drink that fuelled a nation's art: Degas, Sickert and Toulouse-Lautrec*, Tate Etc. issue 5: Autumn 2005, <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/drink-fuelled-nations-art> (Zugriff am 24.01.2019).

⁶ Für Berichte von Zeitzeugen, Analysen von Kunstwerken im Hinblick auf den Konsum von psychedelischen Drogen bei Künstler und/oder Betrachter, sowie einer Verortung der Künstler und Werke in den diversen Kulturströmungen vgl. Ken Johnson: *Are you experienced? How Psychedelic Consciousness Transformed Modern Art*, München 2011.

⁷ Vgl. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/Mander%2C%20Karel%20van%20%281%29> (Zugriff am 29.11.2018).

⁸ Zu Einfluss und Verbreitung des *Schilder-boeck* vgl. Anette de Vries: *Hondius meets Van Mander*, in: Heiko Damm et al. (Hg.): *The Artist as a Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden 2013 (*Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*, Bd. 27), S. 264ff, Appendix 1, S. 300–301.

Künstler aus dem mehrheitlich deutschsprachigen Raum zwischen Nord- und Ostsee und den Alpen gemeint. In den teils langen, teils sehr kurzen Berichten zu bereits verstorbenen aber auch zu zeitgenössischen Künstlern, finden sich Referenzen zu Abstammung und Werdegang der Künstler, Kooperationen mit anderen Malern, berühmte Auftraggeber, Orte, an welchen Werke angesehen werden können, sowie eine Beschreibung und Bewertung des Malstils, der Handwerkskunst, aber auch des Wesens der Künstler, ihres Geistes.

In den Künstlerviten finden sich zudem durchweg Hinweise auf den Konsum von Alkohol. Der Kommentar Van Manders reicht von Gegenüberstellungen („im Gegensatz zu seiner noblen Kunst, lebte er ein wildes Leben“ / „neffens zijn edel Const was van een rouw leven“⁹) über reine Beobachtungen („Sohn eines Brauers“ / „Sijn Vader was een Brouwer“¹⁰) bis hin zu Erklärungen für den Absturz eines Menschen („in der Jugend dem Trinken abgeneigt, doch während seines Aufenthalts am Hof, wandte er sich so, dass selbst erfahrene Trinker eingeschüchtert von ihm waren, wodurch er [als Künstler, Anm. d. V.] unterging“ und „durch das Trinken schlecht [als Maler und Mensch, Anm. d. V.] geworden“¹¹ / „in zijn jeught heel dronck-hatigh: maer by den grooten verkeerende in Hoven, werdt so heel anders, dat self groote dronckaerts van hem bevreest waren, des het heel met hem verviel“ und „door den dranck heel slecht geworden“). Diese vielseitige Berichterstattung muss jedoch auch kritisch betrachtet werden, da Van Mander auch zum Amüsement des Lesers

⁹ Hessel Miedema: Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the *Schilder-boeck* (1603–1604), Bd. 1, Doornspijk 1994, fol. 219r, Das Leben des Joachim Patinir: „im Gegensatz zu seiner noblen Kunst, lebte er ein wildes Leben, war dem Trinken zugeneigt, sodass er ganze Tage im Wirtshaus verbrachte und sein Vermögen verprasste bis, er von der Not getrieben, wieder zum geldbringenden Pinsel greifen musste.“ / „Desen Patenier was een Mensch, die neffens zijn edel Const was van een rouw leven, seer tot den dranck gheneghen, dat hy heel daghen sat in de Herbergh, zijn ghewin overdadigh doorbrengende, tot dat hy dan door noodd ghedronghen hem tot de gheld-vruchtighe Pinceelen most begheven“. Übersetzungen ins Deutsche von der Autorin.

¹⁰ Ebd., fol. 226r: *Das Leben des Augustijn Joorisz., maler zu Delft*.

¹¹ Ebd., fol. 227v: *Das Leben des Swart Jan, oder Jan Swart, kunt-voler Maler zu Groningen*. „Dann gabes da auch einen höchst kunst-vollen, namenhaften Portraitist, Cornelis, geboren in Gouda, ein Schüler des Heemskerck; in seiner Jugend war er dem Trinken sehr abgeneigt, doch während seines Aufenthalts am Hof in der Gesellschaft der Großen, wandte er sich dramatisch, sodass selbst große Trinker ihn bewunderten, und daraufhin geriet er in Vergessenheit und wurde ein Schluderer, deshalb müssen Jugendliche nicht seinem Beispiel folgen. ... Da gab es auch einen feinen Maler und Portraitiert, namens Hans Bamesbier, ein Deutscher, ein Schüler des Lambert Lombardus – auch er wurde sehr schlecht in hohem Alter durch das Trinken.“ / „Daer is noch gheweest een seer constigh dapper Conterfeyter nae tleven, Cornelis, gheboren ter Goude, een Discipel van Heemskerck: desen was in zijn jeught heel dronck-hatigh: maer by den grooten verkeerende in Hoven, werdt so heel anders, dat self groote dronckaerts van hem bevreest waren, des het heel met hem verviel, en werdt een brodder, waerom de jeught sulcke voorbeelden te volgen sal vermijden. [...] Daer is noch geweest een fraey Schilder en Conterfeyter, genoemt Hans Bamesbier, een Hooghduyts, een Discipel van Lambert Lombardus: desen is in zijn ouderdom oock door den dranck heel slecht geworden“.

schreibt, wie die folgenden, dramatischen aber auch humorvollen Textstellen belegen. In der Beschreibung *Das Leben des Jan Mostart, Maler zu Haarlem* findet sich ein geselliges Ritual in der Werkstatt des Malers: „[...] zum Frühstück [...] tranken alle gemeinsam von einem Humpen Bier, welchen sie untereinander herumreichten.“ / „t’ontbijten [...] droncken een can bier onder malcander om“¹². Auch in Leiden tranken Gesellen gemeinsam mit ihren Meistern:

Das Leben des Aertgen von Leiden, Maler

Er hatte einen Brauch, dass er montags nur wenig oder gar nicht arbeitete, sondern mit seinen Schülern ins Wirtshaus ging und sich mit ihnen vergnügte; obwohl er, von Natur aus, kein Trunkenbold war.

Hy hiel een ghewoont, dat hy des Maendaeghs weynigh oft seldom wrocht: maer gingh met zijn Discipulen in de herberghe, om hem met hun te verlustighen, van natueren doch geen dronckaert wesende.¹³

Minder herzlich geht hingegen der Lehrmeister Jan Scorels mit seinen Schülern um: Sein Meister hatte ihn nur mit striktem Dreijahresvertrag genommen; bei Abbruch der Lehre musste seine Familie für Verluste aufkommen. Der Meister war ein Trunkenbold und drohte Scorel regelmäßig mit dem Vertrag, sollte der junge Maler, welcher dem Meister schon im ersten Lehrjahr viel Gewinn einbrachte, ihn frühzeitig verlassen. „Jan, erinnere dich, ich habe dich in der Hand.“ / „Ian, weet dat ick u in mijn Tessche draghe“¹⁴. Van Mander setzt hier Wut und irrationale Argumentation in direkten Verbund mit der Trunksucht des Meisters. Abwertend fallen die Kommentare jedoch nicht allzeit aus. In der Lebensbeschreibung des Lehrers des Van Mander, Pieter Vlerick, und wiederum seinem Lehrmeister Carel van Yper, kommt eine amüsante Geschichte zu Tage:

Ein Mal verließen sich beide auf einander, und glaubten, des anderen Geldbeutel prall gefüllt; als es zur Abrechnung kam hatte keiner von beiden Geld. Was taten sie? Sie gaben dem Wirt all ihre Socken als Zahlungsversprechen, schwärzten ihre Beine, zogen ihre Schuhe an, banden ihre Strumpfbänder und gingen so – und es sah aus wie feine Stümpfe, welche sehr eng anlagen.

Verlieten hun eens op malcander, meenende elck dat een anders buydel wel gespeckt was: en als men t’gelagh betalen soude, hadde niemant ghelt. Wat hadden sy te doen? Gaven den Weerdt al hun nederbasen, oft coussen te pandt, namen swartsel, en maeckten hun

¹² Ebd., fol. 229r.

¹³ Ebd., fol. 237r.

¹⁴ Ebd., fol. 234v.

beenen swart, deden hun schoenen aen, en bonden de coussebanden aen, ginghen soo heen, en het gheleken seer fijn hosen te wesen, die heel dicht aen de beenen pasten.¹⁵

Diese vielseitigen Berichte zeugen davon, wie Alkoholkonsum und ein Künstlerdasein Hand in Hand gingen. Die Beispiele zeigen auch, welchen Einfluss Alkohol auf den Menschen und seinen Geist hat – körperlicher und moralischer Verfall sind Produkt des Konsums. Bei Künstlern, welche großes Ansehen bei Van Mander genießen, ist er nicht ganz so maßregelnd wie bei anderen. Ein hervorragendes Beispiel dafür ist neben der vorausgegangenen Erzählung von seinem eigenen Lehrmeister, die Vita des Frans Floris.¹⁶ In dieser Erzählung eint sich die Beschreibung von einem großen Meister, seiner Kunst, seinem Leben und seiner Laster.

Die Vita des Frans Floris

Van Manders Beschreibung des Lebens des Frans Floris (1519/20–1570) beginnt mit einem Vergleich von Kunstfertigkeit in Italien und in den Niederlanden. Er geht insbesondere auf die meisterhafte Art des Floris ein, einen dargestellten Körper an das Alter des Menschen anzupassen. Was andere als zähe oder trockene Figuren missverstehen, ist eine Beobachtung der Natur, welche auch Raffael von Urbino meisterte. Van Mander verteidigt Frans Floris also vor seinen zeitgenössischen Kritikern, welche oft nur Stiche oder Zeichnungen nach seinen Werken gesehen hatten, und darauf ihre Meinung begründeten. Als nächstes widmet Van Mander sich der Herkunft des Frans Floris. Bis hin zu seinem Großvater beschreibt Van Mander Männer mit herausragenden kreativen und handwerklichen Fähigkeiten. Weiter geht es mit der Beschreibung seines künstlerischen Werdegangs. Begonnen als Bildhauer, kam er mit 20 Jahren in das Atelier des Lambert Lombardus, von welchem er (laut dem Meister selbst) die Kunst stahl – diese Anekdote gibt Van Mander die Möglichkeit Frans Floris mit Zeuxis zu vergleichen, welcher Apollodor die Kunst stahl.¹⁷ Im Anschluss an die Lehrzeit geht Frans Floris nach Italien, um dort die alten Meister zu studieren. Nach der Rückkehr in die Niederlande hatte sich Frans Floris schnell einen Namen machen können – nicht nur durch Werke, welche öffentlich zugänglich gezeigt wurden, sondern auch durch seine eloquente Art, welche Van Mander besonders unterstreicht.

¹⁵ Ebd., fol. 250v.

¹⁶ Ebd., fol. 238v bis fol. 243v.

¹⁷ Zu Plinius: XXXV, 62 siehe Roderich König: Gaius Plinius Secundus: Naturkunde, Bd. 35, Düsseldorf 2013, S. 55, <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/231481> (Zugriff am 30.11.2018).

[...] jedoch später, als Reichtum und Überfluss bei ihm seinen Platz gefunden hatten, durch die gut-bezahlten großen Kirchen Werke, und andere, und als er von Prinzen und großen Herren weggezogen wurde, und von manchen angelockt und verleitet wurde seine Zeit zu verschwenden, begann er in unsere typisch Niederländische Krankheit der Trunksucht zu verfallen, sodass er der Kunst und seinem edlen Geist zu Unrecht, als ein ebenso großer Trunkenbold wie Maler gehalten wurde.

[...] dan naderhandt, doe den rijckdom en overvloed by hem plaetse hadden, door de wel beloonde groote Kerck wercken, en ander, also hy by Princen en groote Heeren werdt voortghetrocken, en van sommighen daer toe aengelockt en verleydt, is tijt-quistigh begonnen vallen in ons ghemeen Nederlandtsche sieckte van dranck-liefdicheyt, soo dat hy de Const en zijnen edelen gheest ongelijck doende, werdt ghehouden voor een also groot Dronckaert als Schilder.¹⁸

Nach dieser Anekdote, die bezeugen soll, dass sich auch Zeitgenossen um den Maler sorgten, will Van Mander sich den Errungenschaften des Frans Floris widmen – doch nicht ohne zuvor über viele Zeilen hinweg eine Warnung auszusprechen. Hierbei ist aufschlußreich, wie er die gesellschaftliche Akzeptanz von Alkoholkonsum erläutert:

Mit Unlust werde ich hier nun von einigen seiner Exzesse erzählen, wobei ich doch hoffe, dass diese zu mehr Unverständnis und Horror führen als dass sie nachgemacht und gepriesen werden, und dass die Künstler und unsere Jugend, so stark [trinkfest, Anm. d. V.] wie sie auch sind, nicht versuchen Ruhm auf diese Art zu gewinnen; denn obwohl bei uns Germanischen das exzessive, unbedachte Trinken generell toleriert wird und nicht als Schande, wertlos und sündiger Missbrauch gesehen wird – ja, in manchen Kreisen das Vermögen viel trinken zu können gepriesen und gerühmt wird – sehen andere vernünftige Nationen diese brotlose Kunst als die mit der meisten Schande der Welt, ja eher als bestialische, unbedachte und unnatürlichste Sünde, und als wirklich verdorbene Mutter aller Missgunst und Zügellosigkeit an, und vermeiden diese Scheußlichkeit.

Met onlust sal ick hier nu eenighe zijner overdadighe stucken verhalen, die ick wensch meer ghelastert en verwondert onder die van onse Const, als naeghevolgt en ghepresen mochten worden, en dat de Jeught, hoe sterck vermogende, hier in geen vermaertheyt en sochten te become: want of al schoon by ons Duytschen met onrecht t'onmaetlijck overdadigh drincken in't gemeen wort geleden, oft als geen schandigh vuyl sondigh misbruyck aengesien: maer te som plaetsen t'veel drancks vermoghen ghepresen en gheroemt. Soo wort by ander vernuftighe volcken dese brooloose Const ghehouden voor de meeste vuyle schande van der Weerelt, jae meer als beestlijcke, onredelijcke, en onnatuerlijcke zonde,

¹⁸ Hessel Miedema: Karel van Mander. The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the *Schilder-boeck* (1603–1604), Bd. 1, Doornspijk 1994, fol. 24or.

en als een verderflijcke rechte Moeder aller quaetwillicheyt en ongheschicktheden, ghelastert, ghegrouwelt, en ghevloten.¹⁹

Der Autor belässt es nicht bei dieser generellen Warnung, viele weitere Zeilen widmet er nun konkreten Geschichten um Trinkgelage bei Frans Floris zu Hause, im Atelier und in Wirtshäusern. Das Schicksal des Frans Floris nimmt seinen Lauf. Seine Frau und sein Bruder treiben seine verschwenderische Art an und auch seine Schüler und Mitarbeiter verfallen den vielen Trinkgelagen. Van Mander schätzt, dass Frans Floris seine Karriere und finanzielle Stabilität durch eine Beendigung des Alkoholkonsums hätte retten können, doch dafür war der Künstler dem Alkohol zu sehr verfallen. In der Wortwahl Van Manders und seiner Entscheidung, diese Geschichten für den Leser auszubreiten, erkennen wir, dass Van Mander, trotz Tadel, beeindruckt von der Trinkfestigkeit des Frans Floris ist. Und nicht nur Van Mander; es kam so weit, dass Menschen von außerhalb anreisten, um sich im Trinken mit Floris zu messen. In einer Anekdote gibt Van Mander wieder, dass der Künstler von sechs Bassspielern aus Antwerpen besucht wurde, um sich mit ihm im Wetttrinken zu messen. Drei der sechs Musiker hatte er schon bei der Hälfte des Abendessens unter den Tisch getrunken; zwei weitere hielten bis zum Ende des Essens durch. Den letzten begleitete Frans Floris nach draußen vor das Lokal, und als der Bassist den Künstler als Gewinner anerkannte, zückte dieser noch einen Beutel Wein, leerte diesen komplett in einem Zug (während er auf einem Bein stand), schwang sich auf sein Pferd und ritt davon. Nun erst beginnt Van Mander mit der Beschreibung der Werke, deren Standorte und der Kunstfertigkeit, welche Frans Floris besaß. Er formuliert Lob wie „ein wunderbar aufgebautes, kunstsinniges, und gut gemaltes Stück, um alle Künstler und Kunstsinnigen vor Neid erblassen zu lassen, und mit Bewunderung zu erfüllen“ / „een wonderlijck geordineert, constich, en wel gheschildert stuck, om alle Constenaren en Const-verstandighe verbaest te maken, en met verwonderingh te vervullen“ (über den Altar in der Frauenkirche in Antwerpen) oder „der beste Porträtist den man zu finden vermag“ / „den besten Conterfeyter was die men vinden mocht“ oder „sehr erfinderrisch“ / „seer versierlijc“²⁰. Van Mander zeigt in seiner Beschreibung auch auf, wie beliebt der Maler zu seiner Zeit war – tätig für die Stadt, den spanischen Hof; aber auch reiche Bürger in der benachbarten Republik besaßen viele seiner Werke. Auch heute lässt sich anhand von alten Inventaren feststellen, wie geschätzt die Kunstwerke des berühmten Künstlers und Trinkers waren: Über 70 Werke des Künstlers lassen sich heute alleine in den Amsterdamer und Antwerpener Archivdokumenten des 17. Jahrhunderts (in Inventaren, Testamenten, Hausauflösungen, Auktionen und

¹⁹ Ebd., fol. 240r.

²⁰ Ebd., fol. 241r–242r.

Lotterien) identifizieren.²¹ Dafür, dass Frans Floris nur von 1539 bis 1570 (also 31 Jahre) als Meister in der Gilde tätig war, ist dies alleine schon eine enorme Arbeitsleistung. Zum Ansporn und der Produktivität des Floris beleuchtet Van Mander noch einen Aspekt, der sich als aufschlußreich in Bezug auf Alkohol und die Auswirkung während des künstlerischen Schaffens erweist:

Er war ein Mann, der immer malen wollte. Oft, wenn er nach Hause kam, angetrunken oder schlimmer, nahm er den Pinsel zur Hand und vollbrachte noch einen großen Haufen Arbeit. Es schien als war er dann noch geistreicher, oder konnte seinen Geist damit unterhalten, denn er hatte ein Sprichwort, welches er oft sagte: Wenn ich arbeite dann lebe ich, wenn ich aufhöre dann sterbe ich. Dies will von unseren jungen Malern auch gelernt sein; in ihrer Natur Kraft zu sehen und dieser zu folgen.

Hy was een Man, die altijt grooten lust hadde om te schilderen: oock dickwils t'huys comende half oft meer beschoncken wesende, sloegh handt aen de Pinceelen, en maeckte noch grooten hoop wercks, schijnende dan meer gheestigh, oft zijnen geest asoo te vermaaken: want hy hadde oock een ghemeen Spreeckwoort, dat hy dickwils seyde: Als ick werck, dan leef ick: als ick spelen gae, dan sterf ick. Dit mocht onse Schilder-jeught oock wel leeren in der natuere en cracht seggen, en nae volgen.²²

Es ist geradezu erstaunlich, wie Van Mander hier eine tadelhafte Anekdote von einem alkoholisierten Künstler, welcher sich in diesem toxischen Zustand noch der Malerei widmet, in einen Lehrappell für die jungen Künstler wandelt. Er übergeht die Tatsache, dass Floris berauscht arbeitet und lobt hingegen seine Hingabe zur Kunst. Darüber hinaus ist spannend, dass Van Mander vermerkt, dass es womöglich die Auswirkung des konsumierten Alkohols sei, die Floris, und seinem Geist, den Antrieb gibt weitere Werke zu schaffen. Dies steht im starken Kontrast zu all seinen anderen Äußerungen, sei es, dass man behutsam und ehrfürchtig mit der Kunst umgehen soll, oder dass Alkohol den Menschen und seinen Geist verdirbt. Zu erklären ist dies womöglich mit der Tatsache, dass Frans Floris ein extrem gefragter und erfolgreicher Künstler war, der noch Jahrzehnte nach seinem Tod stilprägend für die Niederlande wirkte. Van Mander wird den hohen Stellenwert seiner Kunst gekannt haben, seine Beliebtheit bei den Kunstsammlern, und sich daher womöglich nicht abfällig über den Künstler äußern wollen. So misst Van Mander mit zweierlei Maß: Die bereits er-

²¹ Für Antwerpener Dokumente vgl. Eric Duverger: *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bd. 1, 1600–1617, Brüssel 1984, über 30 namentliche Nennungen. Zu Amsterdamer Dokumente vgl. <http://research.frick.org/montiasart/recordlist.php>, Reiter: *Advances Search Art*, Suchfeld: *Artist: Frans Floris*. (Zugriff am 28.11.2018), über 40 namentliche Nennungen.

²² Hessel Miedema: Karel van Mander. *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, from the first edition of the *Schilder-boeck* (1603–1604), Bd. 1, Doornspijk 1994, fol. 424r.

folgreichen Künstler können trotz (oder sogar genau wegen) des Konsums von Alkohol großartige Werke schaffen, doch der junge Künstler, die neue Generation soll abstinenter sein oder sich nur in Maßen berauschen.

Kunstwerke und Künstlerbiografien belegen, dass sich das Trinken von Alkohol durch alle gesellschaftlichen Schichten zieht, und jederzeit ausgeübt werden kann: von täglicher Trunksucht bis hin zu einem feierlich erhobenen Glas an Festtagen. Das Sprichwort „hoe schilder hoe wilder“ – welches den Anreiz für diesen Beitrag lieferte und welches Van Mander aus der Welt schaffen möchte – zielt demnach auf eine zukünftige Generation ab. Van Mander weiß, wie es um die Meister seiner Zeit steht, und appelliert an die jungen Lehrlinge. Es ist umstritten, an wen genau seine Traktate gerichtet sind, doch ist er sehr explizit mit den Warnungen vor dem Alkoholkonsum: Der junge Maler müsse sich von dem Bild des Künstlers als Trunkenbold lösen. Dies mag nicht nur moralische und gesellschaftliche Gründe für Van Mander gehabt haben, sondern auch seinem tiefen Wunsch entsprechen, dass der Maler sich aus der Nische des Handwerkers löse und, wie in Italien, sich zum gelehrten, frei denkenden und eigenständigen Künstlergenie entwickle.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 © Photo Collection RKD-Netherlands Institute for Art History, The Hague
- Abb. 2 © Sotheby's 2019
- Abb. 3 © Photo Collection RKD-Netherlands Institute for Art History, The Hague
- Abb. 4 © bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Elke Estel | Hans-Peter Klut
- Abb. 5 © bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Elke Estel | Hans-Peter Klut

Verfasserinnen und Verfasser

ISABELLA AUGART ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar und an der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Forschungsschwerpunkte bilden die Kunst der Frühen Neuzeit v.a. in Italien und Deutschland, sakrale Kunst und Architektur, die Bildgeschichte der Landschaft und Semantiken von Naturmaterialien.

FELIX BRÖCKER arbeitete nach seiner Ausbildung zunächst als Koch und absolvierte später einen Bachelor in Filmwissenschaft und Philosophie sowie einen Master in Curatorial Studies. Der Master an der Goethe-Universität und Städelschule in Frankfurt ermöglichte es ihm, Verbindungen von Kochen und Kunst praktisch und theoretisch zu betrachten. Derzeit promoviert er an der HfG Offenbach über visuelle Inszenierungsstrategien in der Hochküche.

ISABELLE BUSCH ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Seit 2017 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und war zuvor unter anderem als Co-Direktorin des Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg tätig. 2017 war sie Stipendiatin des Residenzprogramms für Kurator*innen des Goethe-Instituts Tel Aviv.

DIRK DOBKE studierte Kunstgeschichte in Hamburg. Von 1998–2010 leitete er die Dieter Roth Foundation in Hamburg und kuratierte u.a. die internationale Retrospektive des Künstlers. 2001 Mitbegründer der Galerie artfinder in Hamburg und betreute von 2006–2010 das Werkarchiv Sonja Alhäuser. Seit 2010 leitet er die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg. Dobke ist Senior President der Dieter Roth Foundation.

MAGDALENA GRÜNER studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Design. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte der Ozeanographie, der feministischen Wissenschaftskritik sowie der Interrelation von Künsten und Naturwissenschaften.

ANITA HOSSEINI studierte Kunstgeschichte, Sozialpsychologie/-anthropologie und Gender Studies. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsverbund „Bilderfahrzeuge“ am Warburg Institute in London. Ihre Forschung fokussiert die Migration von Bildern, das Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften sowie Fragen der Wissensgeschichte.

INA JESSEN Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre widmet Ina Jessen kunstpolitischen Reziprozitäten der Klassischen Moderne sowie dem Prozessualen und Ephemerem in der Kunst. Zu beruflichen Stationen zählen ihre Tätigkeit als Kuratorin (Dieter Roth Museum; Sammlung Hans Holtorf) sowie wissenschaftliche Mitarbeiterin (Forschungsstelle „Entartete Kunst“, UHH / Prof. Dr. Françoise Forster-Hahn, UCR).

INKA LUSIS studierte Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaften in Kassel und Lüneburg. Derzeit beschäftigt sie sich mit Steinen und Pflanzen. Sie ist freie Kuratorin und im Natur- und Umweltschutz aktiv.

JOHANNA MOCNY Seit Abschluss des Studiums in Schottland und den Niederlanden promoviert Johanna Mocny zum Thema früher niederländischer Stillleben mit Fokus auf künstlerischen Austausch in Europa. Neben der Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bibliotheca Hertziana arbeitet sie freiberuflich als Kunsthistorikerin (zum Beispiel Alte Pinakothek München).

FABIANA SENKPIEL ist Kunstwissenschaftlerin im „Institut Praktiken und Theorien der Künste“ an der Hochschule der Künste Bern und leitet seit 2019 das Forschungsprojekt „Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ-performativen künstlerischen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption“, das vom Schweizerischen Nationalfonds finanziert wird.

MIRJA STRAUB lebt und arbeitet in Freiburg im Breisgau. Am dortigen Augustinermuseum zeichnet sie verantwortlich für den Bereich Ausstellungsmanagement. Sie hat in Konstanz, Paris und Braunschweig Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften studiert. Im Rahmen ihrer Doktorarbeit forscht sie zu den Koch-Aktionen des Künstlers Rirkrit Tiravanija.

BARBARA UPPENKAMP studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Indogermanistik in Hamburg. Sie kuratierte mehrere internationale Ausstellungen und war als Dozentin für Kunstgeschichte an deutschen und englischen Universitäten tätig. Von 2016 bis 2017 vertrat sie die Juniorprofessur für Architekturgeschichte am Kunstgeschichtlichen Seminar Hamburg.

TOBIAS WEILANDT studierte Kulturwissenschaften, Jura und Philosophie in Frankfurt (Oder), Malmö und Marburg. 2008 war er eines der Gründungsmitglieder des Museumsprojektes „DenkWelten – Deutsches Museum für Philosophie“ und war dort 10 Jahre Vorstandsmitglied. Er hielt zahlreiche Vorträge und veröffentlichte Aufsätze, vor allem zu bildwissenschaftlichen Themen.