

Gemälde

Andrea Huber

1669 wandte sich Eberhard III. (reg. 1628–1674) mit besonderem Interesse der Neugestaltung der Kunst-
kammer zu. Im Mai des Jahres verfügte der Herzog,
nach dem Vorbild „anderer hoher Herrschaften“ sowohl
zur eigenen „Recreation und Belustigung“ als auch zu
„mehreren Splendor, Ruhm und Ansehen“ des fürstli-
chen Hauses und der Residenz ein besonderes „Anti-
quarium“ einzurichten. Die Kunstkammer sollte nicht
nur für Hofangehörige und Gäste, sondern auch „frem-
den Herrschaften und Standespersonen“, Reisenden,
Studierten und fürstlichen Räten zugänglich gemacht
werden, um ihren Ruhm zu befördern. Für die Neuord-
nung der Sammlung und das Anlegen systematischer
Inventare wurde der studierte und vielseitig gebildete
Landschaftsadvokat Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686,
tätig: 1669–1686) zum Antiquarius im Rang eines Ge-
lehrten Oberrates ernannt. Schmidlin sollte mit anderen
Sammlungsleitern in wissenschaftlichen Austausch
treten und Reisen „in berühmte Städte“ unternehmen.¹
In der Folge ließ der Herzog die Kunstkammer neu ordnen
und einen Teil aus den bisherigen Räumen im Schloss
in das Alte Lusthaus überführen.² Seit 1621 war die
Kunstkammer im ausgebauten Dachgeschoss des Alten
Schlosses in drei Räumen neben dem Turm zum Lust-

Gemälde „Sogenannte
Ratssitzung Graf Eber-
hards III. von Württem-
berg“ (reg. 1392–1417)
(alias „Stuttgart I“),
Stuttgart, 1575–1583,
LMW (Kat. Nr. 239).

¹ Fleischhauer 1976, S. 77–80, 82f., 86.

² Fleischhauer 1976, S. 84f.

garten hin und in einer Kammer beim obersten Absatz der Reittreppe dem Hof zu eingerichtet gewesen.³ Nun standen diese Räume einer neuen Nutzung, der Einrichtung einer Gemäldegalerie, zur Verfügung. Entsprechend protokollierte Schmidlin am 10. April 1670 den Befehl Eberhards III., *es solte auß der alten KunstCammer nunmehr ein Schilderey und Modell Cammer gemacht werden, wie dann Ihre fürstl. Dhl. nechstens Ihre beste gemahlte Stükh zusammen suchen und mir Antiquario daselbsthin einliefern laßen wolten.*⁴ Schmidlin selbst sollte die vorhandenen Modelle zusammentragen.⁵ Im Alten Lusthaus, nunmehr als *undere KunstCammer* bezeichnet, ließen die Kunstkammerschränke nicht genügend Wandfläche für die *unterschiedlichen schönen Schildereyen*, mit denen der Herzog sich *versehen* sah.⁶ Damit lag er im Trend der Zeit, aus der Kunstkammer eine Gemäldesammlung herauszulösen und diese zu vergrößern.⁷

Schon im darauffolgenden Monat, am 19. Mai 1670, erwarb Eberhard III. einige Gemälde von dem Kunsthändler Johann Negelein (1634–1690).⁸ Dieser war *mit etlichen schönen Waaren* aus Nürnberg angereist, das zu dieser Zeit als ein Zentrum qualitätvoller Malerei galt.⁹ Die Erwerbungen bestanden aus einer *Historiam Isaaci aufopferung [...] lebens groß künstlich gemahlt pro 45 f* des Nürnberger Malers Daniel Preißler (1627–1665),¹⁰ *zwey künstlich gemahlte[n] Blumenkrüg von Herrn*

³ Fleischhauer 1976, S. 33, 85; HStAS A 21 Bd. 18a.

⁴ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 31v (1669–1671, 1684). Zur Geschichte der Gemäldesammlungen siehe Lange 1907, S. 1–15; Antoni 1988, S. 62–68.

⁵ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 31v.

⁶ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 33v, 34r.

⁷ Spenlé 2008, S. 44.

⁸ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 32v: Die Archivquelle nennt hier *David Negelin Kunsthändler von Nürnberg*. Fleischhauer 1976, S. 73, identifizierte in diesem anhand familiengeschichtlicher Literatur den „Nürnberger Juwelier Johann Negelein (1634–1690), Kur- und anderer Fürsten Kammerrat und Faktor“ (ebd., Anm. 255).

⁹ Tacke 1995, S. 72. Zu den in Nürnberg ansässigen Malern siehe auch Krieger 1969/1970, S. 84.

¹⁰ Daniel Preißler hatte 1654 in Nürnberg als Meisterstück die ebenfalls lebensgroße Darstellung „die historia wie Cain seinen bruder Abel ermördet“ abgeliefert, Tacke 1995, S. 72.

Morell zu Wien pro 90 f,¹¹ einem *Ecce Homo* von Lucas Cranach, *de Anno 1513 zimlich groß a 50 f* und einer freien Variante des *Hasen von Albrecht Dürern gemahlt a 50 f*¹² (Kat. Nr. 236) sowie, ebenso als Dürer-Werk angesehen, einem *Salvator in Holtz künstlich geschnitten 80 f*¹³ (Kat. Nr. 218) und einem Elfenbeinrelief mit dem Turmbau zu Babel. Ein *Salvators gesicht auf einem brettlin* erhielt der Herzog als Geschenk. Die Rechnung bezahlte Eberhard III. jeweils zur Hälfte mit Geld und altem Wein. Die drei letzten Werke überließ er der Kunstkammer, die Gemälde nahm er, vermutlich zum genaueren Studium, erst einmal zu sich.¹⁴

Nachdem in den als *obere KunstCammer* bezeichneten Räumen im Dachgeschoss des Schlosses die Vertäfelung, die Schränke und der Kamin herausgebrochen und die Wände geglättet und geweißt worden waren, besichtigte der Herzog am 28. Juni 1670 die *einer Bestän[digen] Schilderey und [Malerei] Cammer* gewidmeten Zimmer. Zu den von Negelein gekauften Bildern wählte er aus seinen eigenen Gemächern und aus dem Neuen Lusthaus weitere 22 Gemälde aus, die er zum Teil in den Jahren zuvor erworben hatte.¹⁵ Es waren dies Werke geschätzter deutscher und für den Stuttgarter Hof tätiger Maler. Dazu gehörten als Genredarstellungen von dem Rembrandt-Schüler und Freisinger Hofmaler Christopher Paudiß (1630–1666) die Bildnisse eines alten, Brei essenden Mannes mit grauem Bart und seiner Frau mit Spinnrocken sowie eines alten Freisinger Schuhmachers.¹⁶ An Bankettstücken stammten zwei von *dem [Taub-] Stummen aus Ostfriesland*, Wolfgang Heimbach (um

¹¹ Nach Fleischhauer 1976, S. 72, Anm. 237, vielleicht Jacob Marrell (1613/14–1681) in Frankenthal.

¹² SSG Inv. Nr. Sch.L. 3966.

¹³ LMW Inv. Nr. KK 116.

¹⁴ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 32v–33r.

¹⁵ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 33v–36r: *Actum den 28. Junius [?] 1670*. Das Datum „10. Juli 1670“, das Fleischhauer 1973, S. 5, und 1976, S. 85, anführt, ist im genannten Büschel 7 nicht zu finden. Ergänzung in eckigen Klammern nach Fleischhauer 1973, S. 5, und Fleischhauer 1976, S. 85.

¹⁶ Paudiß war seit 1662 Hofmaler des Fürstbischofs Albrecht Sigismund von Bayern (1623–1685). Siehe AK Freising 2007, zu den genannten Gemälden S. 326.

1615–nach 1678).¹⁷ Diese Werke hatte der Herzog von seiner Tochter Christine Charlotte (1645–1699) nach ihrer Vermählung 1662 mit dem Fürsten Georg Christian von Ostfriesland (reg. 1660–1665) geschenkt bekommen.¹⁸ Dazu kamen Küchen- und Bankettstücke der Stuttgarter Maler Johann Altermann (um 1585, ab 1614 in Stuttgart ansässig, gest. 1647)¹⁹ und Johann Friedrich Gruber (um 1620, seit 1655 in Stuttgart tätig, gest. 1681)²⁰ sowie *ein Gros Stückh von allerhand meerthieren, die Eitelkeitd Irdischer Ding in einem grosen perspectivisch gemahltem Stückh abgebildet und zween auf Bretde [perspek]tivisch gemahlte See[stücke]*. Die Gemälde mythologischen Inhalts zeigten *Ein Venus Bild hinderm Umbhang von Castor Arbeitd*, von dem 1663/64 in Stuttgart tätigen Johann Heiss (1640–1704)²¹ *eine große Satirey [...] mitd tanzenden Kindlein* und von dem Stuttgarter Hofmaler Johann Jakob Spiegler (Hofmaler ab 1602, gest. 1658)²² *Mercurius und Venus*. Die von einem ungenannten französischen Maler stammende Darstellung von *Venus und Cupido mit einem Schäfer* ließ der Herzog wieder in seine Privaträume zurückbringen.

Weiterhin waren alt- und neutestamentliche Sujets vertreten wie das von *Adam und Eva*, der *Historia Susanna*, ein *Ecce Homo auff Kupfferstich-manier gemahlt* sowie *ein groß Stükh gleich einem Epitaphio, worauf der Herr Christus am Creutz*.²³ Das Bild *der alltde Simeon und Hanna mit dem Christkindlein* des in Nürnberg tätigen Malers Benjamin Block (1631–1689)²⁴ von 1665 (Kat. Nr. 245) zog der Herzog zunächst ebenso in sein Gemach zurück, stellte es am 29. November 1671 aber wieder zur Verfügung.

¹⁷ Fleischhauer 1976, S. 71, Anm. 230; Fritz 1969.

¹⁸ Fleischhauer 1973, S. 5.

¹⁹ Fleischhauer 1973, S. 5; Fleischhauer 1981, S. 83.

²⁰ Fleischhauer 1981, S. 21, 80f.

²¹ Fleischhauer 1981, S. 86.

²² Fleischhauer 1976, S. 71, Anm. 233.

²³ Vgl. Fleischhauer 1973, S. 5; zitiert nach HStAS A 20 a Bü 11, S. 37, Nr. 4.

²⁴ Block war zwischen 1664 und 1670 in Nürnberg tätig.

Porträts zeigten Marcus Tullius Cicero (106 v. Chr.–43 v. Chr.), den heiligen Hieronymus (347–420) sowie Martin Luther (1483–1546) und Katharina von Bora (1499–1552) aus der Cranach-Werkstatt (Kat. Nr. 238).²⁵ Die Bildnisse des Reformators und seiner Frau stammen möglicherweise aus der Sammlung des Kammermeisters Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen (1543–1616), die Eberhard III. 1653 als Erbe zugefallen war.²⁶ Am 1. August 1670 folgten ein *Scharmützel*, am 6. August 1670 *die Historiam Lucretiae*, die gleich gerahmt werden sollte.²⁷ Dass sich die Einrichtung der Gemäldegalerie so plastisch verfolgen lässt, verdanken wir Herzog Eberhards III. Entscheidung, die Kunstkammer systematisch betreuen zu lassen und den hiermit verbundenen Audienzprotokollen Schmidlins und des Oberratssekretärs Daniel Moser (1642–1690, tätig: 1669–1690),²⁸ der dessen Nachfolger wurde. Zu den Protokollen kommen Inventare, die den gesamten, viel größeren Bestand dokumentieren, der auch ererbte Gemälde enthielt.²⁹ Trotz der vom Herzog verordneten beschreibenden Inventarisierung beschränkten sich Schmidlin und Moser in den seit etwa 1670 nach Sachgruppen erstellten Verzeichnissen darauf, die *Schildereyen* nach ihren Sujets zu benennen. Selten ist das Material erwähnt und Meisternamen wohl nur, soweit sie seit der Erwerbung bekannt waren. Von den drei uns vorliegenden Inventaren lässt das erste aus dem Jahr 1670 keine Aufteilung zwischen der Unteren Kunstkammer im Alten Lusthaus und

²⁵ LMW, Inv. Nr. E 830 (Katharina von Bora), E 831 (Martin Luther).

²⁶ Fleischhauer 1976, S. 48–57; zur Erbschaft der Sammlung Guth von Sulz vgl. den Beitrag „Die Geschichte der württembergischen Kunstkammer“ von Carola Fey; HStAS A 20 a Bü 4, S. 143, hier sind die Portraits jedoch als auf Tuch gemalt gelistet.

²⁷ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 46v, 48v.

²⁸ Fleischhauer 1976, S. 83.

²⁹ Philipp Hainhofer (1578–1647) hatte schon 1616 Gemälde in der Kunstkammer gesehen, Fleischhauer 1976, S. 13f., 17, 42; von Oechelhäuser 1891, S. 308f. Siehe hierzu den Beitrag „Skulpturen“ von Fritz Fischer. 1634, nach der Schlacht von Nördlingen, waren im ersten Raum der Kunstkammer „105 grosse und kleine Gemäler und allerhand schön Bild, auch fürstlicher Personen und anderen Figuren“, im dritten Zimmer „56 grosse und kleiner schöner Gemäl von allerlei Historien und Bilder“ verblieben (zitiert nach Fleischhauer 1976, S. 34f.; HStAS A 21 Bd. 18b).

der Oberen Kunstkammer im Schloss erkennen.³⁰ Zwei weitere Verzeichnisse verfassten die beiden Antiquare vermutlich zwischen 1677 und 1690 im Auftrag des Herzogs Friedrich Carl (reg. 1677–1693).³¹ Dieser hatte nach dem Tod Eberhards III. 1674 und dessen Sohnes Herzog Wilhelm Ludwig (reg. 1674–1677) 1677 die Vormundschaftsregierung für seinen Neffen Eberhard Ludwig (reg. 1693–1733) übernommen. In dem zweiten Inventar sind nur die *Schildereyen* in der Oberen Kunstkammer – leider ohne Raumangabe – nach *Geistlichen Historien und Bilder, Historien Landtschafften* [mythologischen Darstellungen], *Bilder und Conterfet, Früchten, Blumen und Panquet gemähl* sowie *Allerhand gemahlte Thier* geordnet.³² Der von Eberhard III. anfangs ausgewählte Bestand war etwas erweitert worden und enthielt nun außerdem *die Historia, wie die Amazones von den Römern geschlagen worden* (Kat. Nr. 240) und das vermutlich aus der Kunstkammer der Herzogin Barbara Sophia (1584–1636) stammende *Judicium Salomonis auf kupfer gemahlt in einer schwartzen ramen* (Kat. Nr. 243).³³ Das dritte Verzeichnis zeigt fast den gleichen wie im erstgenannten Inventar aufgeführten Gemäldebestand, nun verteilt auf das *Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach*,³⁴ ein *Vorgemach* und zwei Kabinette, wovon eines zur *Rennbahn* im Lustgarten hin ausgerichtet war.³⁵ Neben den genannten Bildthemen sind als Gemäldezyklen die neun Musen (wohl ebenfalls von Barbara Sophia vermacht),³⁶ 16 *Seestüklein*³⁷ und die

kanonischen zwölf ersten römischen Caesaren nach Sueton (um 70–nach 122)³⁸ aufgeführt, bei denen *Hertzog Eberhardts Conterfait*³⁹ angebracht war. Weitere Porträts zeigten König Ferdinand (reg. 1531–1564) und seine Gemahlin Anna von Ungarn (1503–1547) (Kat. Nr. 237), Ignatius von Loyola (1491–1556) sowie eine 25jährige Frau, *Grätlin*, mit einem großen Bart im Jahr 1587⁴⁰ und den blinden Orgelmacher Konrad Schott (1561–um 1637)⁴¹. Außerdem sind auch viele Stücke der anderen Sammlungsbereiche und -schränke genannt. Vermutlich war ein großer Teil der Kunstkammer nun wieder in die Schilderei- und Malereikammer im Schloss verbracht worden. Möglicherweise stand diese örtliche Veränderung im Zusammenhang mit den durch die Reunionskriege Ludwigs XIV. (reg. 1643–1715) bedingten Flüchtlungen.⁴² Der bei vielen Gemälden später seitlich hinzugefügte Vermerk *unten*, teils mit Angabe des Fensters oder Kastens, legt nahe, dass die wichtigsten Bilder dann wieder in die Untere Kunstkammer im Alten Lusthaus gebracht wurden. Auf dem von Johann Ludwig Som (tätig um 1705–1725) angefertigten Kupferstich von 1704⁴³ können vielleicht einige Gemälde erkannt werden: *Ein alt Epitaphium worauf der Herr Cristus am*

³⁰ SMNS, Inventarium Schmidlinianum (1670–1690), Fleischhauer 1976, S. 79f.

³¹ Fleischhauer 1976, S. 91.

³² HStAS A 20 a Bü 11, S. 37–43.

³³ Zur Kunstkammer der Herzogin Barbara Sophia siehe Fleischhauer 1976, S. 18–33; Fleischhauer 1973, S. 7; 1. *Große Tafel daruff das Gericht Salomonis*, HStAS G 67 Bü 17 (1636).

³⁴ Sibylla (1620–1707), Witwe des Herzogs Leopold Friedrich von Württemberg-Mömpelgardt (reg. 1631–1662) und Schwester Herzog Eberhards III.

³⁵ HStAS A 20 a Bü 12 (die Gemälde auf S. 43–48), Fleischhauer 1976, S. 91.

³⁶ Eratho, Calliope, Polimnia, Euterpe, Clio, Urania, Terpsichore, Melpomene, Thalia (HStAS A 20 a Bü 12, S. 47f., Nr. 121–123, 130–132, 135–137); HStAS G 67 Bü 17 (1636).

³⁷ HStAS A 20 a Bü 12, S. 44f., Nr. 41–47, 51–53, 57–62; *Siebenzehnen*

Meerfarthstükh. Und[er] dißen ist eines durch ungetrewe Hand hinweg kommen (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 429).

³⁸ *Kayser Augustus auf Holtz, Julius Cæsar auf Holtz*, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasianus, Titus, Domitianus (HStAS A 20 a Bü 12, S. 45f., Nr. 63–64, 67–76); *Zwölf Romische Keyser auf hültzernen täfelein* (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 430).

³⁹ HStAS A 20 a Bü 12, S. 45, Nr. 65.

⁴⁰ *Daß Bartet Grätlin von München* (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426, 1670); *Daß Bartet Grätlin von Saltzburg auf tuch* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 44, Nr. 26, 1680–1690); Johann Georg Keyssler nannte die bei seinem Besuch 1729 Gesehene „Barteld Grætje“, Keyssler 1740, S. 109; Fleischhauer 1976, S. 104f.

⁴¹ *Deß Blinden Orgelmachers Schotten, conterfait* (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426); *Conrad Schotten blinden Orgelmachers Conterfet auf Holtz* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 44, Nr. 27). Landgraf Moritz der Gelehrte (reg. 1592–1627) hatte bei seinem Besuch der Stuttgarter Kunstkammer 1602 den „blinde[n] Orgelmacher sambt seiner Orgel von 16 Stimmen“ gesehen, siehe Fleischhauer 1976, S. 2f.

⁴² Fleischhauer 1976, S. 91f.

⁴³ Vgl. hierzu den Beitrag „Skulpturen“ von Fritz Fischer, HStAS A 256 Bd. 187, fol. 316r, Nr. 911.

Creutz, Mercurius, Venus und Cupido vom Spiegler, mehrere Stillleben, Ein Panquet stükh, vom Gruber, das 4 Figuren oder Persohnen nebst Wildprett, Fisch, Vögel, Krebs zeigte,⁴⁴ Die Aufopferung Isaacs, vom Preisel und – als Dokument der Rubens-Verehrung – ein Streit der Amazonum nach des Rubens Kupfer (Kat. Nr. 241).⁴⁵ Dieser Kupferstich könnte die letzte Zusammenstellung der Kunstkammer nach den Vorstellungen von Herzog Eberhard III. dokumentieren, da die Gemälde unter der Regierung seiner Nachfolger sukzessive in andere Sammlungen überführt wurden.

Schon 1705 ließ sein Enkel, Herzog Eberhard Ludwig, für die Ausstattung des Ludwigsburger Schlossbaus 20 Gemälde und Miniaturen nach Ludwigsburg abgeben – zunächst wohl für das 1700/1701 errichtete kleine Jagdschloss auf dem Erlachhof.⁴⁶ Fast die Hälfte der Bilder gehörte zu den anfangs von Eberhard III. für seine Schilderei- und Malereikammer ausgewählten und damit zu den qualitativsten Stücken. Sie bildeten den Grundstock der „Galerie des peintures“, die der Herzog 1711 im zweiten Obergeschoss des Alten Fürstenbaues in Ludwigsburg einrichten ließ.⁴⁷ Im nächsten Jahr folgten weitere 110 Gemälde aus dem Stuttgarter Schloss.⁴⁸ Die Ludwigsburger Gemäldegalerie wurde beständig vermehrt und hatte 1793 einen Bestand von 2.145 Gemälden erreicht.⁴⁹ 1721/24 wurden hier erstmals fortlaufende

Inventarnummern vergeben, 1742 erfolgte eine erneute Nummerierung, anhand derer die nach Sujet und Material identifizierten Gemälde bis zum Ende des 18. Jahrhunderts verfolgt werden können.

Nachdem unter Herzog Carl Eugen (reg. 1744–1793) 1750 das Alte Lusthaus in Stuttgart dem Neuen Schloss weichen musste, wurden die Kunstkammerbestände in den Neuen Bau und in das Gesandtenhaus, den späteren Prinzenbau, verlagert.⁵⁰ Dieser Umzug brachte eine Reduktion des Bestandes mit sich. So erging im Mai 1754 die Anweisung an den Expeditionsrat und Antiquar Wilhelm Friedrich Schönhaar (tätig: 1752–1762),⁵¹ Bilder an die Ludwigsburger Gemäldegalerie abzugeben. Begründet wurde dies mit den beschränkten Räumlichkeiten im Prinzenbau und damit, dass *selbige ohnehin der KunstCammer niemahlen incorporirt gewesen*.⁵² Im September 1755 wurden 25 Gemälde der 229 Positionen des Kunstkammerinventars mit neuen fortlaufenden Nummern im Galerieinventar eingetragen (Kat. Nr. 244).⁵³ Im Gegenzug gab die Gemäldegalerie als Leihbestand 36 Bilder – vorrangig Tierdarstellungen – an die Kunstkammer ab.⁵⁴ Der Gemäldebestand der Kunstkammer enthielt nun auch eine große Anzahl von Porträts des Hauses Württemberg und durch Heirat verwandter Häuser sowie anderer Persönlichkeiten. Eine erneute Auflistung der in der Kunstkammer vorhandenen Gemälde und Grafiken erfolgte 1762 bei der Übernahme des Bestandes durch den Antiquar Johann

⁴⁴ HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71 (1705), Nr. 1.

⁴⁵ HStAS A 20 a Bü 12, S. 46f., Nr. 106, 103, 94, 102, 91. Zwei weitere Gemälde nach Rubens sind in den Inventaren aufgeführt: *Daß Judicium Salomonis, von einer Edelfrauen gemahlt* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 46, Nr. 85; LMW, Inv.Nr. E 2230); *ein streit mit einem Löwen* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 47, Nr. 125; LMW, Inv.Nr. E 1167).

⁴⁶ *Consignation derer Gemälte welche Anno 1705, den 3. Febr. auß der Fürstl. Kunst Cammer, Ihro Hochfürstl. Dhrlt. Herr Herzog Eberhard Ludwig, durch deren Hoffmeister Baron von Stein abhohlen und nach Ludwigsburg transferiren lasßen* (HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71); zur Bestimmung für den Erlachhof siehe Fleischhauer 1973, S. 8; Fleischhauer 1976, S. 91.

⁴⁷ Fleischhauer 1973, S. 8.

⁴⁸ Fleischhauer 1973, S. 8.

⁴⁹ HStAS A 21 Bü 535, fol. 217v, darin ist wohl die 1748 erworbene Sammlung des württembergischen Burggrafen und Erbberstallmeisters Reinhard von Roeder mit 110 Positionen nicht enthalten; Antoni 1988, S. 67. Inventare wurden 1718, 1721, 1724, 1742, 1761, 1767, 1774 und 1783 erstellt: 1718–1783 (HStAS A 21 Bü 530–535),

1721 (HStAS A 21 Bd. 9), ein weiteres Exemplar von 1724 in den Nachlassunterlagen des Herzogs Carl Alexander (reg. 1733–1737) in HStAS G 196 Bü 36 enthält Angaben zur Herkunft aus der Kunstkammer; 1767 (HStAS A 21 Bd. 9½). Zugehörige Akten: HStAS A 21 Bü 525–529. Zur Geschichte der Gemäldegalerie in Ludwigsburg siehe Lange 1907, S. 1–15, und Antoni 1988, S. 62–68.

⁵⁰ Fleischhauer 1976, S. 121.

⁵¹ Zu den Antiquaren siehe Fleischhauer 1976, S. 131–136.

⁵² HStAS A 20 a Bü 50.

⁵³ Verzeichnis der Gemälde in der Kunstkammer und der Abgaben an die Gemäldegalerie 1754 sowie der 1755 von dort erhaltenen Bilder (HStAS A 20 a Bü 50), 228 Nummern und Nr. 66 ½; Inventar 1751/54: HStAS A 21 Bü 532, fol. 144v–145, Nr. 1347–1371; Inventar 1761: HStAS A 21 Bü 533 fol. 99v–100v; HStAS A 21 Bü 528.

⁵⁴ HStAS A 20 a Bü 50; Fehlbestand im Galerieinventar 1761 (HStAS A 21 Bü 533, fol. 107v–112v); Fleischhauer 1976, S. 122.

Inventarisierung endete und in dem nachfolgenden, 1823 erstellten Gemäldeinventar des Schlosses Ludwigsburg neue Nummern vergeben wurden. Charakteristische Bildmotive ließen sich archivalisch bis zu ihrer Versteigerung 1846 erkennen, so die alte Frau mit Spinnrocken von Paudiß und ein Stilleben mit sechs Silberbechern.⁶⁶ Erhaltene Gemälde mit passenden Sujets sind im Idealfall selbst mit den Inventarnummern von 1721/24, 1742, 1755 und wieder von 1823 versehen, die dann in den Inventaren von 1825, 1835 und von 1866 bis 1896⁶⁷ zu verfolgen sind (Kat. Nr. 243 Urteil Salomons) und die Herkunft des Objektes aus der Kunstammer bestätigen.

⁶⁶ Das Bild *1 altes Weib, die spinnt* erwarb eine Frau Herrmann für 7.30 f, ebenso *1 Stük 6 aufgesezte Becher* für 1.18 f (StAL E 20 Bü 673 (1846), lfd. Nr. 626, 616). Das Stilleben gehörte schon zu dem von Eberhard III. ausgesuchten Bestand: *Ein ander stükh mit 6 aufeinander gestelten Silbernen bechern* (SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 429, 1670–1690); *Allerhand Becher vom Stoßkopf* (HStAS A 20 a Bü 12, S. 47, Nr. 116, 1680–1690), Sebastian Stoßkopf (1597–1657); *Zwey Stuckh vom Gruber, das eine mit Silbernen Bechern und das andere mit Käß, Brod und Wein* (HStAS A 20 a Bü 50, Nr. 4).

⁶⁷ StAL E 20 Bü 703, Bü 702, Bü 705. Die weiteren Inventare befinden sich bei den Staatlichen Schlössern und Gärten Baden-Württemberg in Schloss Ludwigsburg.

235 **Federzeichnung mit Dürer-Monogramm**

Umkreis Albrecht Dürers (1471–1528)

Süddeutschland, frühes 16. Jahrhundert

Federzeichnung in schwarz, weiß gehöht, auf rotbraun grundiertem Papier, auf Holz aufgezogen.

H. 32,3 cm, B. 49,1 cm, T. 0,5 cm

Bezeichnet unten rechts mit Monogramm *AD* sowie Jahreszahl 1497

In der Mitte unten, oberhalb des Skelettes mit Bleistift nachträglich vermerkt: *Albrecht*

LMW, Inv. Nr. KK grau 103

Das Papier besteht aus fünf Einzelteilen, wobei das Mittelstück an allen vier Seiten um kleinere Anstückungen ergänzt wurde. Die Papiere wurden überlappend auf einer Trägerplatte aus Holz verleimt. Die Zeichnung weist zwei längliche Falten auf, die von einer Lagerung im gefalteten Zustand herrühren. Beim Kaschieren auf die Holztafel entstanden Falten, Runzeln und Wellen. Starke Bereibungen oder Verputzungen führten zu Fehlstellen. Besonders die rechte Bildhälfte ist beschädigt; dort sind die schwarze Zeichnung und die weißen Höhungen teils verloren. Fehlstellen wurden retuschiert. Die Retuschen betreffen insbesondere den oberen Bildrand, sind jedoch über das gesamte Blatt verteilt. Die Oberfläche ist durch ein sehr feines Craquelé geprägt.¹

Die auf eine Holztafel aufgezogene, großformatige Federzeichnung mit Dürer-Monogramm ist ein Solitär unter den überlieferten Werken der ehemaligen Kunstammer. Auf rotbraun grundiertem Papier ist in differen-

zierter Zeichnung aus schwarzen Federstrichen und Weißhöhungen die mittelalterliche Legende „Drei Lebende und drei Tote“ dargestellt.² Gezeigt wird eine dramatische Verfolgungsjagd, bei der die Toten – mit Leichentüchern umwickelte Skelette – sich auf drei Reiter stürzen. Das Geschehen scheint sich in einer tiefen, bewaldeten Schlucht zuzutragen, im Hintergrund öffnet sich ein Ausblick in eine Seenlandschaft. Das Blatt wird dominiert von der im Bildzentrum nach vorne drängenden Gruppe aus einem strauhelnden Pferd mit stürzendem Reiter, die ein von links oben herabfliegendes Skelett mit Sense verfolgt. Ebenfalls im Vordergrund bäumt sich links ein nach vorn preschendes Pferd hoch auf und dreht dabei den Kopf entgegen seiner Bewegungsrichtung nach links. Der Reiter, der sich noch im Sattel hält, blickt erschrocken zum Himmel und reißt seinen Arm nach oben. Der wiederum schwebende, fest in ein Leichentuch gewickelte Verfolger stößt aus dem mittigen Hintergrund herab und bedroht den Reiter mit einer über dem Kopf geführten, skelettierten Eselskinbacke. Im Mittelgrund rechts jagt der dritte Reiter davon, ein Toter hat ihn jedoch am Mantel erfasst und stemmt sich mit voller Kraft gegen die Vorwärtsbewegung. Gleichzeitig verbeißt sich ein nach links gewendeter Jagdhund in einen Zipfel des um das Gerippe gewickelten Tuchs und zerrt heftig daran. Am Boden liegende Schädel und Gerippe sowie ein rechts aus dem Boden ragendes Grabkreuz verstärken die

morbide, bedrohliche Atmosphäre.

Die Zeichnung wurde von der Forschung meist im Zusammenhang mit dem motivisch nahezu identischen Blatt in der Albertina in Wien besprochen,³ wobei – befeuert vom Dürer-Monogramm auf der Stuttgarter Version – Zuschreibungsfragen im Zentrum des Interesses standen. Besonders intensive Beachtung fanden die beiden Hell-Dunkel-Zeichnungen im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Publikationen zu Albrecht Dürer sowie zu seinem künstlerischen Umkreis. Ausführliche jüngere Forschungen liegen weder zum Wiener noch zum Stuttgarter Exemplar vor.

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde die Beziehung der beiden Versionen zueinander kontrovers diskutiert: Die Stuttgarter wurde teils als Vorbild der Wiener Zeichnung beschrieben, teils wurde eine umgekehrte Abhängigkeit konstatiert, während Eduard Flechsig wiederum annahm, dass beide Blätter auf ein verlorenes, von Albrecht Dürer gefertigtes Vorbild zurückgehen.⁴ Er vertrat die These, Monogramm und Datierung seien vom Dürerschen Original übernommen, die meisten Autoren gingen dagegen von einem falschen Dürermonogramm aus und sahen auch die Jahreszahl als nicht authentisch an.⁵ Seit den 1930er-Jahren wurde dann die Stuttgarter meist als von der Wiener Version abhängige, weniger qualitätsvolle Kopie gewertet und damit – unabhängig von der jeweiligen Zuschreibung der Albertina-Zeichnung – aus dem Oeuvre Dürers ausgeschieden.⁶



Die Autorschaft des vermeintlichen Wiener Vorbildes ist nach wie vor umstritten. Die meisten Zuschreibungen entfielen auf Albrecht Dürer sowie Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Daneben wurden auch Hans Wechtlin (um 1480/85–nach 1526), Peter Vischer d. Ä. (um 1455–1529), Hans Schüpfelin (um 1482/83–um 1539/40), Hans Sebald Beham (1500–1550) oder Matthias Grünewald (um 1480–um 1528) als Zeichner in Betracht gezogen.⁷ Für eine Autorschaft Albrecht Dürers sprachen sich unter anderem Friedrich Winkler und Theodor Heinrich Musper aus,⁸ wobei stilistische Übereinstimmungen und insbesondere motivische Parallelen zur Dürer-Grafik,

unter anderem zu den Holzschnitten der Apokalypse, als Argumente angeführt wurden.⁹ Aufgrund des Zeichenstils schieden Erica Tietze-Conrat und Hans Tietze sowie Walter Strauss die Zeichnungen dagegen aus Dürers Oeuvre aus.¹⁰ Hans Baldung Grien wurde – meist versuchsweise – als Autor der Wiener und teils auch der Stuttgarter Zeichnung unter anderem von Eduard Flehsig sowie vom Ehepaar Tietze gesehen.¹¹ Diese Zuschreibung wurde mit dem „temperamentvollen und phantastischen“ Charakter, Baldungs intensiver Verwendung der Hell-Dunkel-Zeichnung sowie dem großen Interesse des Künstlers an Vanitas-Motiven begründet.¹² In Carl Kochs

Corpus der Baldung-Zeichnungen fanden die Blätter allerdings keinen Eingang.¹³ Die Kuratoren der 1959 gezeigten Baldung-Ausstellung in Karlsruhe, die erstmals den direkten Vergleich der beiden Originale ermöglichte, ordneten die Zeichnungen vorsichtig unter die Hans Baldung zugeschriebenen Werke ein, wobei sie das Stuttgarter als Kopie des Wiener Blattes werteten.¹⁴ Der jüngste von der Albertina publizierte Eintrag rückt dagegen von der Zuschreibung an Baldung ab und betont mit *Nachahmer/in von Albrecht Dürer* wieder stärker die Nähe zum Autor der Apokalypse.¹⁵ Festhalten lässt sich, dass die beiden Blätter in einem Zusammenhang mit dem Schaffen

Albrecht Dürers stehen und vermutlich in sein künstlerisches Umfeld einzuordnen sind. Eine überzeugende Zuschreibung an einen Künstler des Dürer-Umkreises war im Rahmen dieser Untersuchung nicht zu leisten. Die Verwendung der Hell-Dunkel-Zeichnung spricht gegen eine Authentizität der Datierung – sei es auf vorliegendem Blatt oder auf einem etwaigen Urbild – und lässt dagegen eine Entstehung im beginnenden 16. Jahrhundert vermuten. Das Exemplar aus der württembergischen Kunstammer zeichnet sich, entgegen mancher früherer Einschätzung, durch eine hohe zeichnerische Qualität und Lebendigkeit des Strichs aus und ist wie das Wiener Blatt der Dürerzeit zuzuordnen. Für beide Versionen ist aufgrund der Technik und des zeichnerischen Duktus eine Datierung um 1510 am naheliegendsten.¹⁶ Die Zugehörigkeit der vorliegenden Zeichnung zur herzoglichen Kunstammer ist seit der Erstpublikation 1831 bekannt.¹⁷ Dieser Zusammenhang wurde 1894 durch den Hinweis auf einen Inventareintrag aus dem späten 18. Jahrhundert bekräftigt und Werner Fleischhauer machte 1976 auf die Dokumentation der Zeichnung bereits im zwischen 1670 und 1690 verfassten Inventarium Schmidlinianum aufmerksam.¹⁸ Die ursprüngliche Funktion der Wiener und Stuttgarter Zeichnungen sowie die Bedeutung des Stuttgarter Blattes innerhalb des Kunstammerkontexts wurden bislang kaum reflektiert. Der Verortung der im Landesmuseum

Württemberg bewahrten Zeichnung in der herzoglichen Kunstammer soll daher im Folgenden besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Der früheste Nachweis der Zeichnung findet sich wie erwähnt im Inventarium Schmidlinianum. Der unter der Überschrift *Schilderereyen* gelistete Eintrag ist vergleichsweise ausführlich. Während die benachbarten Erfassungen meist nur das Bildthema angeben, wird neben diesem – hier als *Der Streit todts und lebens* bezeichnet –, der mutmaßliche Autor, *Albrecht Dürer*, benannt und durch die Beschreibung der farblichen Anmutung als *braun in braun* auf die Technik verwiesen. Alle späteren Inventare verzichten auf die Nennung des Bildthemas,¹⁹ obwohl diese Angabe zum üblichen Standard der Erfassung von Gemälden beziehungsweise Grafiken gehörte. Offensichtlich war den Bearbeitern des mittleren und späteren 18. Jahrhunderts das spätmittelalterliche Thema nicht mehr geläufig,²⁰ worauf außer der fehlenden Angabe auch ein Randvermerk in dem 1754 verfassten *Gemälde-Verzeichnis* Wilhelm Friedrich Schönhaars (tätig 1752–1762) hinzudeuten scheint.²¹ Schönhaar notierte den berühmten Künstler und bekräftigte die Zuordnung durch den innerhalb des Inventars ungewöhnlichen Zusatz *Original*, worin sich vermutlich die durch das Monogramm vermeintlich sicher verbürgte Zuschreibung spiegelt.²² Die im Rahmen der 1775/76 durchgeführten Bestandsaufnahme durch

Johann Friedrich Vischer (1726–1811, tätig: 1768/69–1791) entstandenen Inventare dokumentieren das Objekt unter den *Artefacta* im Kasten T. V. und benennen neben der Technik, die als *Zeichnung mit schwarzen Strichen auf rohem Grund* aufgenommen ist, die Montierung als *zimlich große Tafel in schwarzem Rahmen*.²³ Die Zeichnung wurde – wie Randvermerk und spätere Kunstammerinventare bezeugen – nicht in die zunächst in Ludwigsburg lokalisierte Gemäldegalerie überführt, sondern war bis ins 19. Jahrhundert hinein den in der Kunstammer bewahrten *Artefacta* zugeordnet.²⁴ Die nicht allein innerhalb des Stuttgarter Kunstammerbestandes aufgrund ihrer Größe, der Technik und des Sujets ungewöhnliche Zeichnung erfüllt mehrere Kriterien, die sie für frühneuzeitliche Sammler attraktiv machte. Bereits zur Entstehungszeit im frühen 16. Jahrhundert scheint dieses Blatt für den sich entwickelnden Kreis von kunstsinnigen Sammlern entstanden zu sein.²⁵ Dafür sprechen neben dem Format die Ausführung in der neuartigen raffinierten Technik des Hell-Dunkel auf farbigem Grund sowie die bildmäßige Anlage als autonome Zeichnung. Ferner scheinen das wenig verbreitete, um existenzielle Fragen kreisende Bildthema, der komplexe Bildaufbau und die Expressivität der Zeichnung, die eine Versenkung in das Motiv erfordern, auf den gebildeten Kunstinteressierten abzielen. Der Eingang dieses Werkes, das man sich gleichermaßen als Gegenstand eines Dis-

kurses über Leben und Tod wie über Zeichenkunst vorstellen kann, in eine Kunst-kammer verwundert daher nicht. Zusätzliche Attraktivität für die fürstlichen Sammler hatte das Blatt aufgrund des Dürer-Monogrammes, zählte Albrecht Dürer doch gerade auch während des Barocks zu den gefragtesten Künstlern in herrschaftlichen Kunstkammern.²⁶ Auch für die Stuttgarter Sammlung verzeichnen die Inventare mehrere Arbeiten Albrecht Dürers, wobei lediglich die monogrammierte Zeichnung explizit als Original geführt wurde. Die Zuschreibung an Dürer wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts zum Hauptkriterium für die Bewahrung der Zeichnung: Mag im späten 17. Jahrhundert neben dem Künstler noch wie in der Entstehungszeit das existenzielle Bildthema von Interesse gewesen sein, scheint die Zeichnung ab dem mittleren 18. Jahrhundert nicht mehr inhaltlich betrachtet worden zu sein. Vielmehr war wohl die Tatsache, in ihr ein *Original* Albrecht Dürers zu sehen beziehungsweise zu besitzen der eigentliche Reiz des Objektes. [ISH]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 429 (zwischen 1670 und 1690):
Der Streit todt und lebens, vom Albrecht Dürer, braun in braun.

HStAS A 20 a Bü 50, fol. 3r (1754):
27. Ein Stückh oder Zeichnung von Albrecht Dürer. Original.

In braunem Buntstift durchgestrichener Randvermerk: ~~Was ist es.~~

HStAS A 20 a Bü 71, fol. 1v (1761):
27. Ein Stück, eine Zeichnung von Albrecht Dürer, Original.
Randvermerk: *Im Kasten C. Pag. II. N. 2.*

HStAS A 20 a Bü 94, fol. 2r (1776):
T. V. [...]
2. Ein zimlich große Tafel in schwarzem Rahmen, worauf ein von eben disem Albrecht Dürer verfertigte Zeichnung mit schwarzen Strichen auf rothem Grund aufgepappt ist.
Randvermerk: *Lit. D Nro. 12.*

HStAS A 20 a Bü 112 (Nr. 1), fol. 3r (1776):
27. Im Kasten C. p. II. N. 2
Darunter in kleinerer Schrift ergänzt: *Eine Zeichnung von Dürer, auf rothem Pappier, mit schwarzen Linien.*
Randvermerk: *begl (?) der Kunstkamer darunter mit anderer Tinte Inventariū über die Artefacta N. 12.*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 112 (Nr. 2), fol. 3r (1776);
ohne die Ergänzung und den Hinweis auf das Artefacta-Inventar.

HStAS A 20 a Bü 115 (Nr. 3), S. 49 (nach 1776):
Nro: 12 Ein zimlich große Tafel in schwarzem Rahmen, worauf ein von eben disem Albrecht Dürer verfertigte Zeichnung mit schwarzen Strichen auf rothem Grund aufgepappt ist.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 5v (1784/85);
HStAS A 20 a Bü 150, fol. 4v (1792);
HStAS A 20 a Bü 151, fol. 4v (1791/92); mit römischer Nummerierung (*III.*) hinter dem Eintrag

Literatur (Auswahl):

Grüneisen 1831, S. 414f.;
Von Rettberg 1855, Sp. 314f.;
Thausing 1869, S. 215–217;
Burckhardt 1893, Sp. 170, 172f.;
Bach 1894, Sp. 383f.;
Flechsich 1931, S. 416–420;
Kat. Wien 1933, S. 39;
Winkler 1936, S. 109f.;
Winkler 1957, S. 89;
AK Karlsruhe 1959, S. 89f., Kat. Nr. 192 b;
Rotzler 1961, S. 231;
Strauss 1974, S. 2922, Kat. Nr. XW. 162;
Fleischhauer 1976, S. 71, bes. Anm. 225, Taf. 54.

¹ Für wertvolle Hinweise und anregenden Austausch zu den technologischen Aspekten danke ich Wolff-Hartwig Lipinski, LMW.

² Die mittelalterliche Legende erzählt von einer Begegnung von drei Lebenden, meist junge Edelleute, mit drei Toten, in deren Verlauf die Toten den Lebendigen ans Herz legen, ein gottesfürchtiges Leben zu führen. Bildliche Darstellungen dieser Form des Memento mori finden sich seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die im Landesmuseum Württemberg bewahrte Zeichnung gehört zu den spätesten Formulierungen der mittelalterlichen Legende und folgt der im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelten Ikonografie, die drei Lebenden auf der Flucht vor bewaffneten Toten zu zeigen. Die extreme Dramatik und die scheinbare Aussichtslosigkeit, den Toten zu entkommen, lassen dabei die ursprüngliche Intention eines mahnenden Gesprächs zwischen Toten und

Lebenden kaum mehr erahnen. Vgl. Rotzler 1955, bes. Sp. 521f.; Rotzler 1961, S. 230f.

³ Wien, Albertina, Inv. Nr. 6662. Für eine Farbabbildung des Blattes sowie die aktuellste kunsthistorische Einordnung vergleiche den Eintrag im Online-Katalog der Albertina: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[6662\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[6662]&showtype=record) [09.09.2016].

⁴ Flechsig sah eine verlorene Dürer-Zeichnung als Vorbild und vermutete Hans Baldung Grien als Urheber der Stuttgarter Zeichnung, Flechsig 1926, bes. S. 418–420. Einen Überblick über verschiedene Thesen zur Abhängigkeit der Wiener und Stuttgarter Exemplare vermitteln: Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Strauss 1974, S. 2922, XW.162.

⁵ Zum Monogramm äußerten sich insbesondere: Thausing 1869, bes. S. 216f.; Burckhardt 1893, bes. Sp. 172f.; Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316. Lisa Oehler vermutete aufgrund der Gestaltung des Monogramms, dass es sich um ein Werk des jungen Hans Sebald Beham handeln könnte (siehe Objektakte im LMW, Schreiben von Lisa Oehler an Volker Himmelein vom 28.09.1968).

⁶ Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Winkler 1936, S. 109f.; AK Karlsruhe 1959, S. 90, Nr. 192b.

⁷ Eine Übersicht über die verschiedenen Zuschreibungen geben insbesondere: Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Strauss 1974, S. 2922, XW.162.

⁸ Winkler schrieb in seinem Corpus der Zeichnungen Albrecht Dürers die in der Albertina bewahrte Version Albrecht Dürer zu und datierte sie vor 1500. Das Stuttgarter Blatt sah er als „glatte, kalte, aber sehr geschickte Kopie [...]. Wohl erst aus dem 18. oder 19. Jahrh.“ Winkler 1936, S. 108–110, Nr. 162; Musper 1952, S. 22, 331; Winkler 1957, S. 89, Abb. 48.

⁹ Verschiedene Autoren verweisen als in ihrem expressiven Charakter verwandte Werke auf die Blätter der Apokalypse. Am ausführlichsten argumentieren Flechsig und Winkler, unter anderem mit dem Hinweis auf die motivisch eng verwandte Zeichnung „Reiter vom Tod überfallen“ (Städel Museum, Frankfurt), deren Autorschaft allerdings ebenfalls umstritten ist. Flechsig 1926, S. 417–420; Winkler 1936, S. 109f.

¹⁰ Erica Tietze-Conrat und Hans Tietze äußerten sich in mehreren Publikationen dahingehend, dass aus stilistischen und motivischen Gründen eine Zuschreibung an Albrecht Dürer unwahrscheinlich sei. Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Strauss 1974, S. 2922, XW.162.

¹¹ Kat. Wien 1933, S. 39, Nr. 316; Flechsig vermutete in der Stuttgarter Zeichnung eine Kopie Baldungs

nach einer verlorenen Dürer-Zeichnung, Flechsig 1926, bes. S. 418–420. Weitere Forscher, die eine Autorschaft Baldungs favorisierten, nennt: Strauss 1974, S. 2922, XW.162.

¹² Kat. Wien 1933, S. 39. In jüngerer Zeit argumentierte mit formalen und vor allem motivischen Parallelen: Koepplin 1978, S. 236, Anm. 17.

¹³ Koch ordnete sie einem „Dürer-Nachahmer“ zu. Koch 1941, S. 208.

¹⁴ AK Karlsruhe 1959, S. 89f., Nr. 192a+b.

¹⁵ [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[6662\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[6662]&showtype=record) [09.09.2016]. Eine umfassende wissenschaftliche Bearbeitung des Blattes unter Berücksichtigung neuester kunsthistorischer und -technologischer Erkenntnisse liegt nicht vor. Dr. Christof Metzger, Albertina Wien, sei für Auskünfte zur Wiener Zeichnung gedankt.

¹⁶ Hans-Martin Kaulbach, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, danke ich für den kollegialen Austausch.

¹⁷ Grüneisen 1831, S. 414f.

¹⁸ Bach 1894, Sp. 384; Fleischhauer 1976, S. 71.

¹⁹ Die von Werner Fleischhauer als Zitat gekennzeichnete Titelnennung „Die drei Lebenden und die drei Toten“ findet sich in den 1754 und 1776 verfassten Inventaren nicht. Fleischhauer 1976, S. 71, Anm. 225.

²⁰ Das Bildthema wurde ab dem mittleren 16. Jahrhundert nicht mehr aufgegriffen. Vgl. Rotzler 1955.

²¹ HStAS A 20 a Bü 50, fol. 3r. Randvermerk: ~~Was ist es:~~

²² Schönhaars Gemäldeinventar nennt einige Künstlernamen – unter anderem *Gruber, Bassano, Baudiz, Holbein, Schönfeld* –, der Zusatz *Original* findet sich allerdings nur bei vorliegender Zeichnung.

²³ HStAS A 20 a Bü 94, fol. 2r; HStAS A 20 a Bü 112 (1), fol. 3r. Zur Montierung der in der Kunstammer bewahrten Grafiken, die im frühen 18. Jahrhundert auf Holztafeln *aufgepappt* und fortan gerahmt präsentiert wurden, vergleiche den Beitrag „Druckgraphik“ von Hans-Martin Kaulbach.

²⁴ HStAS A 20 a Bü 112 (Nr. 1), fol. 3r (mit Randvermerk zum Verbleib in der Kunstammer); spätere Inventareinträge sind: HStAS A 20 a Bü 130, fol. 5v; HStAS A 20 a Bü 150, fol. 4v; HStAS A 20 a Bü 151, fol. 4v.

²⁵ Zur Konzeption von Werken verschiedener Gattungen für den Diskurs in frühen Kunstkammern durch Hans Baldung und Zeitgenossen: Brinkmann 2007, bes. S. 36–49.

²⁶ Zur Dürer-Rezeption im Kontext fürstlicher Kunstkammern: AK Frankfurt 1981/82, S. 30–32, 67–92; Kraft 2007, S. 49–53; Bubenik 2013, bes. S. 51–67.

Zur Bezugnahme auf Dürer am Hof zu Stuttgart in der Zeit um 1600: Fischer 2010, bes. S. 131. Zum Gemäldebestand vgl. den Beitrag „Gemälde“ von Andrea Huber.

236 **Gemälde. Hase**

Unbekannter Künstler

Nürnberg (?), um 1600 (?)

Malerei auf Pappe (Hadernpapier) auf einen hölzernen Bildträger marouffiert. H. 51,5 cm, B. 40,5 cm, T. 0,7 cm; Rahmen: H. 63,0 cm, B. 49,0 cm, T. 4,0 cm

Bezeichnung unten rechts *Albrecht Dürer* (lateinische Schreibschrift in Grafit oder Bleistift unter nicht ursprünglichem Firnis)

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 3966 (alte Inv. Nr. rückseitig No 30, Klebezettel Sch.L. 305, Siegel: drei Württembergische Hirschstangen)

Das Papier ist auf Holz marouffiert (vermutlich ursprünglich). An der oberen Bildkante befindet sich mittig eine größere herausgeschnittene Fehlstelle. Ebenso zeigen sich gekittete und eingetönte Fehlstellen in der Pappe. Teilweise wurden großflächige Übermalungen vorgenommen. Das Gemälde ist mit einem neueren, krepiereten Firnis versehen.

Als Werke Albrecht Dürers (1471–1528) hatte Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) im Mai 1670 von dem Nürnberger Händler Johann Negelein das Gemälde eines Hasen und das Relief eines Salvator-Bildnisses gekauft (Kat. Nr. 218).¹ Beide Stücke sind jedoch keine Originale des berühmten Künstlers. Schon etwa ein Jahrhundert zuvor, besonders im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, hatten wesentlich die Sammelleidenschaft Rudolfs II. (reg. 1576–1612) und Maximilians I. von Bayern (reg.

1597–1651) eine Nachfrage nach Werken Dürers hervorgerufen, die Kopien, Nachahmungen und Variationen, aber auch Fälschungen beförderte.² Für das von Eberhard III. für die Stuttgarter Kunstkammer erworbene Hasenbild liegt der Ursprung wohl in der bis heute berühmtesten Darstellung eines Feldhasen, die Dürer 1502 in Aquarell und Deckfarben auf Papier malte.³ Sie befand sich im mittleren 16. Jahrhundert mit anderen Zeichnungen des Meisters in der Sammlung des Nürnberger Patriziers Willibald Imhoff d. Ä.

(1519–1580).⁴ Imhoff gewährte nachahmenden Künstlern offenbar Zutritt zu seiner Sammlung. Bis heute sind etwa 13 Wiederholungen und Variationen des Hasen bekannt,⁵ die meisten von Hans Hoffmann (1530–1591), der mit Willibald Imhoff befreundet war, weiterhin von Georg Hoefnagel (1542–1600) und von einem Kopisten, der Anfang des 17. Jahrhunderts am Münchener Hof tätig war.⁶ Keine der Nachahmungen hat die Intensität des Originals erreicht. In Dürers Darstellung des hockenden Hasen



tritt mit dem Reiz der Oberfläche und dem Anschein von Körperspannung und Aufmerksamkeit, dem transitorischen Moment der Ruhe vor der Bewegung, das Wesen des Tieres in den Vordergrund und alle bisherige symbolische Bedeutung zurück.⁷ Hans Hoffmann leitete durch die Einbettung des Hasen in einen Naturraum mit Pflanzen, Insekten und Kleintieren den Bildtypus des Tierstücks ein.⁸

Für Herzog Eberhard III. und vielleicht auch für den Händler Negelein war wohl schon die vermeintliche Naturstudie verbunden mit dem (heute nicht mehr sichtbaren) Monogramm in der Art des Meisters glaubwürdig,⁹ um das Bild für ein Original zu halten, ebenso wie das Salvatorrelief. Als solches ist das Gemälde in den Inventaren von 1670 bis 1690 in der Oberen Kunst- kammer und *in dem Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach* [...] *An dem Silber Müntz Kasten* als auf Holz gemalt aufgeführt,¹⁰ 1705 nach Ludwigsburg abgegeben, 1718 und 1724 in der Langen Galerie des Schlosses gehängt und als zur Kunst- kammer gehörig bezeichnet. Seit 1742 im Nebenkabinett und nach 1767 im Freitags- audienz-Vorzimmer¹¹ angebracht, wurde das Gemälde nach 1783 in das Magazin des Grafenhauses in Ludwigsburg und 1798 in das dortige *8te Cabinet*¹² verbracht. Der Ma- gazineintrag wurde kommentiert: *Ein Sitzender Haße von Albrecht Durer, man findet nur selten Thiere von diesem Meister gemahlt, das Stück ist noch wohl erhalten.*¹³

Seit 1823 hing das Bild mit der Inventar- nummer 662 im mittleren Saal, 1835 im oberen Kabinett der Gemäldegalerie. Der Schlossdiener trug das beim Reinigen ge- fundene Monogramm des großen A mit un- tergestelltem D und die Beischrift *Albrecht Dürer* im Inventar von 1823 nach. Auch Christian von Heusinger verzeichnete 1957 für das Staatliche Liegenschaftsamt noch das heute nicht mehr sichtbare Monogramm A.D. mit der Erläuterung „Albrecht Dürer“ und die damals noch am Rahmen befind- liche Inventarnummer 662.¹⁴ [AH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 32v–33r (1669–1671, 1684):

Actum den 19. May 1670

[...]

III. Alß sich allhier David Negelin Kunsthänd- ller von Nürnberg eingefunden und mit etli- chen schönen Waaren bey Serenissimo angemeldet, ließen Ihre F. Dhl. Ihne in dem Schloß auf der Freulin von Stolberg Boden einlogiren, und handelten ihme von seinen Kunstsachen nachfolgende stükh ab(?)

4. Ein Hasen von Albrecht Dürern gemahlt a 50 f

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426 (1670–1690):

Ein Haß, vom Albrecht Dürer.

HStAS A 20 a Bü 11, S. 37, 43 (o. D., um 1680–1690):

[S. 37] *Specification*

Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.

[S. 43] *Allerhand [gemahlte Thier]* [Transkrip- tion Fleischhauer]

Ein von Albrecht Dürern gemahlter Haaß.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 43 (o. D., 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpel- gardt gemach seind folgende in die fürstl. KunstCammer gehörige stükh verwahret.

[...] *Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stükh*

1. An dem Silber Müntz Kasten

2. Ein Haß vom Albrecht Dürer auf Holtz ge- mahlt.

ibid [unten]

HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71 (1705):

Consignation derer Gemahlte welche Anno 1705, den 3. Febr. auß der Fürstl. Kunst Cam- mer, Ihro Hochfürstl. Dhrlt. Herrn Herzog Eberhard Ludwig, durch deren Hoffmeister Baron von Stein abhohlen und nach Lud- wigßburg transferieren lassen
15. Ein Haaß von Albrecht Dürern gemahlt.

HStAS A 21 Bü 530, fol. 140r/193v (1718):

Fürstengebäu

Dritter Etage

In der Lang Gallerie

Auf der andern seithen der thür am KunstCa- binet

1 gemalter Haaß in einem verg[ulden].
Rähmlen

HStAS G 196 Bü 36 (Inventar), o. P. (1724):
In der Langen Gallerie

66. 1 4ecket klein stück, in einer schmahlen
hölzern verg[ulden]. Rahm, worauff ein Haaße
gemahlt,
F: Albrecht Dürer von Nürnberg 4f 771 zur
KunstCammer

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 21 Bü 530, fol. 103v-104r (1724)

HStAS A 21 Bü 531, o. P. (1724)

HStAS A 21 Bü 531, fol. 22v (1742):

In den Neben Cabinets E. L.

271. 1. 4Eckicht Stuckh in einer Schmahlen
hölzernen Rahm worauff ein Haaß sizend
gemahlt.

Von Albrecht Dirr

HStAS A 21 Bü 533, fol. 18v (1761):

271. Ein viereckigt Stuck, in einer schmahlen
hölzernen Rahmen, worauf ein Haaß sizend
gemahlt. Von Albrecht Dür.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 21 Bü 533, fol. 20r (1767):

Zusatz: Frey Vor AudZ

HStAS A 21 Bd. 9½, fol. 20r (1767):

Zusatz: im Freytags vor audienzzimmer

HStAS A 21 Bü 534, fol. 33v (1774):

Zusatz: In dem Freytags Vor Audienz Zimmer

HStAS A 21 Bü 535, fol. 32v (1783):

Zusatz: In dem Freytags Vor Audienzvor
Zimmer

HStAS A 21 Bü 528, S. 4 (1778–1784):

Consignation der in dem Gallerie Magazin
im Grafen Hauß zu Ludwigsburg befindlichen
Mahlereyen

271 1 Ein Sitzender Haße von Albrecht Durer
man findet nur selten Thiere von diesem
Meister gemahlt, das Stück ist noch wohl
erhalten.

HStAS A 21 Bü 527, Lit. F, fol. 20r (1798):

Ludwigsburg Grafenhaus, 8tes Cabinet
271

StAL E 20 Bü 703, fol. 27r (1823):

Gemälde Gallerie

b) mittlerer Saal

662. 1 Haas. bez. mit AD [großes A mit unter-
gestelltem D] u. Albrecht Dürer. Die Bez. beim
reinigen des Bildes vorgefunden.

B. Schloßdiener

StAL E 20 Bü 702, fol. 14r (1825):

Gemälde Gallerie,

b) mittlerer Saal,

662 1 Haase

StAL E 20 Bü 705, fol. 12v (1835):

Gemälde Gallerie oberes Cabinet

662. 1 Hase

Literatur:

Fleischhauer 1973, S. 6;

Fleischhauer 1976, S. 74;

Nau 1995, S. 95.

-
- 1 HStAS A 20 a Bü 7, fol. 32r–33r; zur Person des in der Akte David Negelin genannten Händlers siehe Fleischhauer 1976, S. 73.
 - 2 AK Wien 1985, S. 15f.
 - 3 Wien, Albertina, Inv. Nr. 3073; AK Wien 1985, S. 136f., Kat. Nr. 43; AK Wien 2003, S. 268f., Kat. Nr. 70 (Heinz Widauer).
 - 4 AK Wien 1985, S. 132.
 - 5 AK Wien 1985, S. 132.
 - 6 AK Wien 1985, S. 132, S. 140–149, Kat. Nr. 45–49, S. 154–157, Kat. Nr. 52–53.
 - 7 Trux 2003, S. 50.
 - 8 AK Wien 2003, S. 268, Kat. Nr. 70 (Heinz Widauer).
 - 9 Der Maler scheint keine ausreichende Kenntnis vom Schwanz des Hasen, der „Blume“, gehabt zu haben.
 - 10 HStAS A 20 a Bü 12, S. 43, Nr. 2.
 - 11 In dem Freytags Vor Audienzvor Zimmer, HStAS A 21 Bü 535, fol. 32v (1783); Bü 533, fol. 20r; Bd. 9½, fol. 20r (1767); Bü 534, fol. 33v (1774).
 - 12 HStAS A 21 Bü 527, Lit. F., fol. 20r.
 - 13 HStAS A 21 Bü 528, *Consignation der in dem Gallerie Magazin im Grafen Hauß zu Ludwigsburg befindlichen Mahlereyen*, S. 4.
 - 14 Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Ludwigsburg: Staatl. Liegenschaftsamt Stuttgart, Verzeichnis der Kunstgegenstände aus dem ehemaligen Kgl. Kron- und Apanagegut, Band II, Gemälde, aufgestellt im Jahre 1957, S. 661: *Hochrechteck. Der lebensgroße Hase sitzt im Profil gegen links mit angehobenem rechten Vorderlauf und gespitzten Löffeln. Statt der Blume, offenbar an den Schenkel gewachsenes Schwänzchen. Dunkler Grund. Bezeichnet: A.D. u. „Albrecht Dürer“. Alter Fälschungsversuch. Alte Nr.: No 30. Am Rahmen: 662. Siegel: Drei Württ. Hirschstangen. Vergoldete Flachleiste.*

237 **Doppelbildnis. König Ferdinand I. (reg. 1531–1564) und seine Gemahlin Anna von Ungarn (1503–1547)**

Hans Krell (um 1490–1565) (?) nach Hans Maler (1475/80–1526/29)

Nach 1521

Öl auf Laubholz. H. 35,7 cm, B. 25,0 cm; älterer Rahmen: H. 44,0 cm, B. 35,0 cm

Bezeichnung auf dem schwarzen Streifen: *REX FERDINANDUS. Etatis 17. 1521.* Auf der Rückseite alte Aufschrift in Braun *Ferdinandus I. Imp. : Rom.* Rückseitig Aufkleber *Museum vaterl. Alterthümer / Stuttgart*, Aufkleber auf dem Rahmen 191.

LMW, Inv. Nr. E 1252

Öl auf Laubholz. H. 36,0 cm, B. 25,2 cm; Rahmen: H. 44,0 cm, B. 33,0 cm

Bezeichnung auf dem schwarzen Streifen *ANNA REGINA. Etatis 17. 1521.* Auf der Rückseite alte Aufschrift in Braun *Anna Ferd. I. Uxor* sowie Aufkleber *Museum vaterl. Alterthümer / Stuttgart*.

LMW, Inv. Nr. E 1253

Der Hintergrund ist jeweils großflächig retuschiert.

Das 1521 datierte Bildnis zeigt den Erzherzog Ferdinand (reg. als Erzherzog 1521–1564) im Alter von 17 Jahren. Das ist der Inschrift am unteren Bildrand zu entnehmen, die ihn schon als König bezeichnet, obwohl er den Titel offiziell erst nach seiner Wahl im Jahr 1531 getragen hat.

Ferdinand trägt ein weißes Hemd, darüber ein Wams aus Goldbrokat sowie eine pelzverbrämte Schaub. Den hohen Rang des späteren Kaisers verdeutlicht die Collane des Ordens vom Goldenen Vlies auf der Brust. Ferdinand litt unter einer Missbildung des Unterkiefers, alle Bildnisse zeigen ihn mit geöffnetem Mund.

Das gleichfalls mit 1521 datierte Gegenstück zeigt Prinzessin Anna, die Tochter des Königs Wladislaw II. von Böhmen und Ungarn (reg. 1471–1516), ebenfalls im Alter von 17 Jahren. Auch sie bezeichnet die Inschrift bereits als Königin.² Anna hat ihre Kleidung – Kleid, Goller und Barett, Haube sowie den Schmuck – auf den Dreiklang Rot-Gold-Schwarz abgestimmt. Auf Bestreben Kaiser Maximilians I. (reg. 1508–1519) war die Ehe 1515 vereinbart worden, 1521 fand die Hochzeit statt. Kurz danach entstanden in der Werkstatt des unweit der Innsbrucker Residenz in Schwaz ansässigen Hans Maler die Portraits des Paares.³ Für das Bildnis der Anna griff der Maler auf ein im Jahr zuvor geschaffenes Gemälde⁴ zurück und wiederholte es spiegelverkehrt. Das Bildnis von Ferdinand entstand wohl tatsächlich aufgrund einer Modellsitzung, die 1521 in Innsbruck stattgefunden haben dürfte. Um den neuen Herrscher über die habsburgischen Erblände sowie seine Gemahlin bekannt zu machen, wurden die Portraits mehrfach kopiert und an Familienmitglieder übergeben oder als diplomatische Geschenke eingesetzt. Von den Darstellungen Ferdinands⁵ und Annas⁶ sind jeweils vier Exemplare überliefert.

Mackowitz (1960) führt die Stuttgarter Bilder in die Forschung ein, identifiziert sie aber fälschlicherweise mit jenen, die ehemals zur Sammlung Kuppelmayr⁷ gehörten. Das Bildnis von Ferdinand hält er für eine Wiederholung nach dem Exemplar in Wien, das von Anna für eine Replik nach dem Exemplar in Innsbruck. Stange (1966) wiederholt diese Angaben und bezeichnet die Bilder als „etwas derb ausgefallene Repliken“, die „stark erneuert zu sein scheinen“⁸. Krause (2008)

erwähnt die Bilder, zählt sie aber nicht zum Oeuvre von Hans Maler. Später äußert sich Krause (2012) nochmals kurz zu den Bildern und gibt irrtümlich den Hinweis, sie seien 1945 in der Stuttgarter Staatsgalerie verbrannt. Scheffer (2016) bezeichnet die Stuttgarter Bilder wiederum als Arbeiten von Hans Maler.

Anders als die gesicherten Arbeiten Hans Malers sind die Stuttgarter Bilder wenig nuancenreich gemalt. Daher kann dem kritischen Urteil Stanges (1966) und der Einschätzung Krauses (2008) nur zugestimmt werden. Unter den bekannten Exemplaren aus der Werkstatt Malers stehen die Stuttgarter Bilder denen in der ehemaligen Sammlung Kuppelmayr noch am nächsten. Möglicherweise hat ein Kopist des 16. Jahrhunderts die Stuttgarter Bilder nach diesen Gemälden hergestellt. In der Malweise, vor allem in der Behandlung der mit Blattgold unterlegten Partien, aber auch in der Ausführung der Schrift weisen die Stuttgarter Bildnisse Parallelen zu Portraits auf, die Hans Krell für König Ludwig II. von Ungarn (reg. 1516–1526), dem Bruder der dargestellten Anna, geschaffen hat.⁹ Besonders eng sind die Gemeinsamkeiten zu dem um 1522 entstandenen Bildnis Ludwigs II., das in einer Replik¹⁰ im Kunsthistorischen Museum in Wien überliefert ist. Ob die Stuttgarter Bilder ursprünglich für Ludwig II. von Ungarn hergestellt wurden und erst viel später in die Stuttgarter Kunstkammer gelangten? Die Württemberger jedenfalls, und speziell der zur fraglichen Zeit herrschende Herzog Christoph (reg. 1550–1568), hatten ein höchst spannungsreiches Verhältnis zu Ferdinand I.



1519 war Christophs Vater, Herzog Ulrich (reg. 1498–1519, 1534–1550) aus Württemberg vertrieben worden, sein Land wenig später an Habsburg gefallen. In der Not gab der württembergische Herzog seinen 1515 geborenen Sohn Christoph an den Innsbrucker Hof von Ferdinand zur Erziehung. Dort verbrachte er mehrere Jahre. 1534 wurde Herzog Ulrich wieder eingesetzt, doch Württemberg blieb habsburgisches Aferlehen. Längere Zeit war die Herrschaft des Hauses Württemberg über sein Land existentiell bedroht, das Herzogtum ein „Fürstentum zweiter Klasse“.¹¹ Ferdinand trug seit 1530 den Titel „Herzog von Württemberg“, er wollte sich das Herzogtum einverleiben und verklagte Christophs Vater vor dem kaiserlichen Gerichtshof wegen Felonie (Lehnsuntreue). Erst nach langen Verhandlungen konnte Christoph erreichen, dass das Verfahren gegen hohe Geldzahlungen eingestellt wurde.

In Bezug auf die Kunstkammer lassen sich die Gemälde archivalisch insbesondere in der Zeit von Herzog Carl Eugen (reg. 1737–1793) nachweisen. Ein früher Beleg aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert lässt jedoch den Schluss zu, dass die beiden Porträts schon länger als Teil der Kunstkammer im Besitz der Familie waren. Ob sie gezielt aufgrund ihrer historischen Bedeutung für Württemberg erworben wurden oder über Umwege in die Kunstkammer gelangten, darüber lässt sich nur spekulieren. [FF]

Quellen:

- HStAS A 20 a Bü 12 (1680–1690):
[S. 41] *In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach seind folgende in die fürstl. KunstCammer gehörige stükh verwahret.*
[S. 43] *Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stükh.*
[S. 46] 15. *Nechst dem Schnekenkasten*
81. *Königs Ferdinandi Conterfait.*
82. *Seiner Gemahlin Conterfait.*
- HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8r (1753–1754):
Nro. 132 Ferdiandus I. Imper. Rom.
Nro. 134 Anna Ferd. I. Uxor.
- HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 132, 134 (1754):
Stuttgart
Consignation
Derer ao 1754
Bey Fürstlicher Kunstkammer befindlichen Gemälde [...]
Nro. 132 Ferdiandus I. Imper. Rom.
Nro. 134 Anna Ferd. I. Uxor.
- HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2r (1776):
N. 181, 132
Ferdinandus 1. Imp. Rom. Zusatz: Im Saal
- HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2v (1776):
N. 182, 135
Anna Ferdin. 1. Uxor. Zusatz: Im Saal
- HStAS A 20 a Bü 112, fol. 10r (o. D., 1784/85):
132. Ferdinandus I. Imp. Rom. Im ersten Zim-

mer über dem Kasten I
Zusatz: *Kunstkammer N. 181*

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 10r (o. D., 1784/85):
135. Anna, Ferd. I. Uxor. Im ersten Zimmer über dem Kasten I
Zusatz: *Kunstkammer N. 182*

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 25v (1784-1791):
Pretiosa und Artefacta [...]
Nro. 181
Ferdinandus I. Imper. Rom: Zusatz: im Electricitäts Zimmer.
Nro. 182
Anna Ferd: I. Uxor im Electricitäts Zimmer

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31v (1791/92):
Artefacta [...]
Nro. 181.
Ferdinandus Imus Imperator Romanus. Im Electr. Zimmer.
Nro. 182
Anna, Ferdinandi I. uxor.
Ebendasselbst.

Literatur:

- Mackowitz 1960, S. 41, 44, 81f., Kat. Nr. 17 und 20;
Stange 1966, S. 86;
Krause 2008, S. 43;
Krause 2012, S. 80, Anm. 112;
AK Stuttgart 2015/16, S. 103, Kat. Nr. V.44–45 (Delia Scheffer);
Moraht-Fromm 2016, S. 175f., Abb. 35 a/b.

- ¹ Die beiden Bildnisse besitzen den gleichen Rahmen wie die Portraits von Martin Luther und Katharina Bora. Siehe Kat. Nr. 238.
- ² Die „falsche“ Bezeichnung macht die Funktion der Gemälde im Rahmen der Kunstpolitik deutlich. Als Argument für eine spätere Datierung kann sie nicht herangezogen werden. Siehe hierzu: Krause 2008, S. 40ff.
- ³ Krause 2008, S. 39–45, Kat. Nr. 10–15. Krause nennt hier nur sechs Exemplare, die Stuttgarter hält er für verschollen. Vgl. Krause 2012.
- ⁴ Krause 2008, S. 40, Kat. Nr. 5 und 7.
- ⁵ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 831; Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie im Schloss Georgium, Inv. Nr. 262; unbekannter Standort, ehemals München, Sammlung Kuppelmayr.
- ⁶ Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 1919; Privatbesitz; unbekannter Standort, Ehemals München, Sammlung Kuppelmayr.
- ⁷ Krause 2008, S. 151, Kat. Nr. 12, und S. 153, Kat. Nr. 15.
- ⁸ Stange 1966, S. 86.
- ⁹ Auf gewisse Gemeinsamkeiten in den Werken von Maler und Krell macht schon Löcher aufmerksam. Löcher 1995, S. 173.
- ¹⁰ GG 4460. Ausgestellt im Schloss Ambras. Löcher 1995, S. 173.
- ¹¹ Langensteiner 2008, S. 23.

238 **Doppelbildnis. Martin Luther (1483–1546) und seine Ehefrau Katharina von Bora (1499–1552)**

Lucas Cranach d. Ä. (1477–1553), Werkstatt Wittenberg, nach 1529

Martin Luther

Öl auf Nadelholz. H. 37,0 cm, B. 23, 5 cm; älterer Rahmen: H. 44,6 cm, B. 32,4 cm
Bezeichnung rückseitig in Weiß und mit rotem Punkt E 831.
LMW, Inv. Nr. E 831

Katharina von Bora

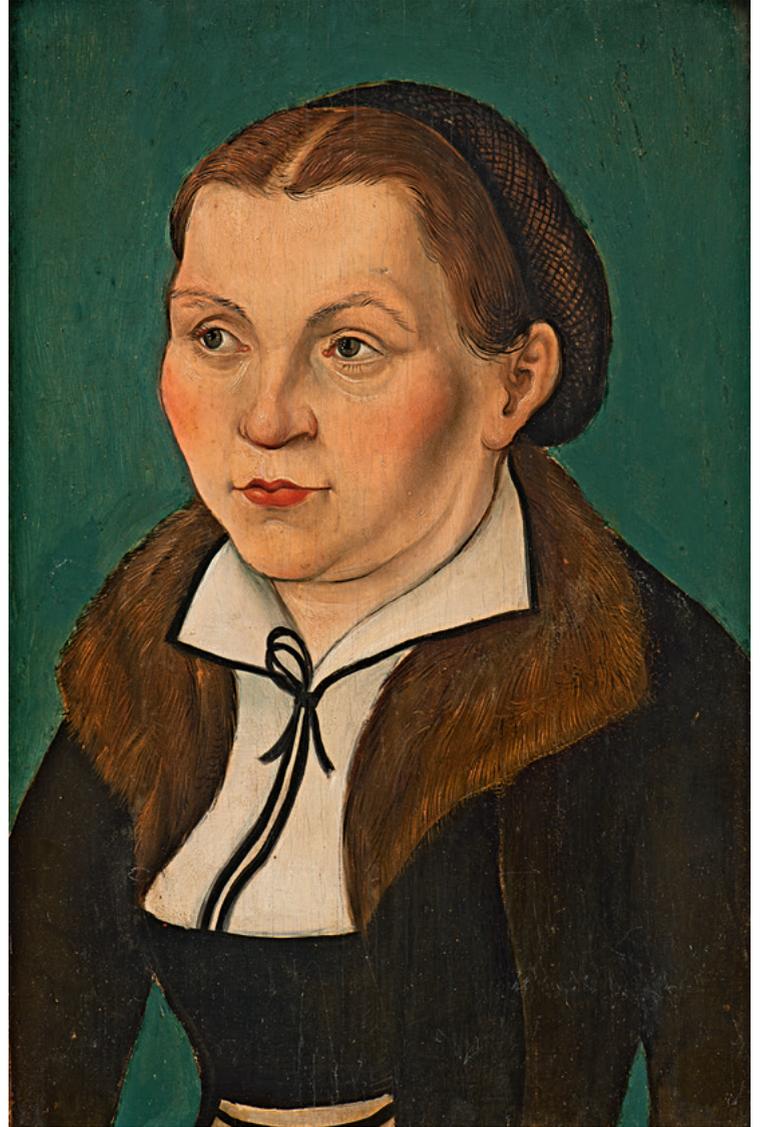
Öl auf Nadelholz: H. 36,5 cm, B. 24,0 cm; älterer Rahmen: H. 44,5 cm, B. 31,7 cm
Bezeichnung rückseitig in Weiß und mit rotem Punkt E 830.
LMW, Inv. Nr. E 830

Die Tafeln sind leicht konvex gewölbt und bis auf wenige Retuschen gut erhalten.

Die Brustbildnisse zeigen Martin Luther im schwarzen Mantel, der schon an den Talar des protestantischen Pfarrers denken lässt, und Katharina von Bora als gut gekleidete Bürgerin in pelzverbrämter Jacke. Die Anlage der kaum aufeinander bezogenen Portraits folgt dem traditionellen Schema des Allianzbildnisses für die Anzeige des Ehestandes wie es im Spätmittelalter üblich war. Dadurch soll dem Betrachter deutlich gemacht werden, dass es sich bei Martin Luther und seiner Frau Katharina von Bora um ein ganz

normales Ehepaar handelt.² Tatsächlich hatte sich jedoch ein abtrünniger Mönch mit einer ehemaligen Nonne vermählt. Insofern ist die Inszenierung des Paares Teil von Luthers Propaganda gegen die Heuchelei der hohen Geistlichkeit und gegen den Zölibat. Die weite Verbreitung des Doppelbildnisses – der zeitgenössische Autor und Rhetoriker Johann Stigel (1515–1562) spricht in rhetorischer Übertreibung von annähernd tausend Wiederholungen – belegt, dass die Brisanz der Darstellung von den Zeitgenossen Luthers erkannt und geschätzt wurde.³ Das bislang nur in einem historischen Kontext von Ohm (2015) als um 1570 entstandene Werkstattarbeit erwähnte Stuttgarter Doppelbildnis steht dem mit der Schlange nach rechts und der Jahreszahl 1529 bezeichneten Diptychon im Hessischen Landesmuseum Darmstadt⁴ nahe. Das gilt für das Format, die Malweise und motivische Details. Lediglich die Pelzverbrämung von Katharinas Mantel endet beim Stuttgarter Bildnis bereits unterhalb des Kragens. Möglicherweise stammen also beide Bilderpaare von ein und demselben Mitarbeiter der Cranachwerkstatt. Demnach wäre auch die Stuttgarter Fassung um 1530 herum entstanden.

Die Gemälde sind schon früh in den Inventaren der Stuttgarter Kunstammer nachweisbar. Zwar enthielt auch die Sammlung des Guth von Sulz ein solches Doppelbildnis von Luther und seiner Frau. Im Inventar



der Sammlung ist es allerdings nicht unter den Bildern *Uff Holz gemahlt von Oehlfarben*⁵ verzeichnet, sondern unter denen von *Öllfarben uff Tuch*⁶. Es dürfte sich also um ein anderes Exemplar gehandelt haben. Als Bildnisse von herausragenden Personen der Geschichte wären die Porträts von Martin Luther und Katharina von Bora in jeder Kunstammer⁷ willkommen gewesen. In der Kunstammer eines protestantischen Reichsfürsten hatten sie zudem eine identitätsstiftende Funktion. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426 (1670–1690):
Schildereyen [...]
Doctor Martin Luther Conterfet
Seiner frauen Conterfeit.

HStAS A 20 a Bü 11, S. 37 (o. D., um 1680–1690):
Specification
Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.
Geistl. Historien, und bilder. [...]
10. D. Luthers und
11. Seiner Ehefrau Catharinae Conterfet.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 44 (o. D., um 1680–1690):
In dem Zimmer über der fürstin Von Mömpelgard gemach sind folgende in dee fürstl: KunstCammer gehörige Stückh verwahret. [...]
5. An dem Cristall Kasten

23. M. Luthers conterfet auf Holtz.
24. Seiner frauen Conterfet.

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 7v (1753–1754):
Nr. 114 und 115 D.M. Luther und Cath.

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 114 und 115 (1754):
Stuttgart
Consignation
Derer ao 1754
Bey Fürstlicher Kunstammer befindlichen Gemälde [...]
Nr. 114 und 115 Dr. M. Luther, et Catharina

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 25v (1784–1791):
Pretiosa und Artefacta [...]
Nro 177.
Doctor Martin Luther. Zusatz: im Münz cabinet; und
Nro. 178
Catharina dessen Ehefrau. Sollen beide von Hollbein gemacht sein. Zusatz: im Münz-cabinet

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2r (1776):
N. 177 u. 178, 114, 115
Dr. Martin Luther & Catharina
Im Saal

HStAS A 20 a Bü 122, fol. 9 (o. D., 1784):
Nr. 114, 115. Zusatz: Kunstammer Nr: 177 und 178.
Dr. Martin Luther, et Catarina
Im hinteren [?] Zimmer an der Thüre

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31v (1791/92):
Artefacta [...]
Nro. 177

Doctor Martin Luther. Im Münzcabinet.

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31v (1791/92):
Artefacta [...]
Nro. 178
Catharina von Bohra, Dr. Martin Luthers Ehefrau – eine aus dem cisterz. Kloster Nimtschen bei Grimma entflohene Nonne.
Im Münzcabinet.
Na.

Beede die Nri 177 & 178 sollen von Hollbein gemacht seyn.

Literatur:

AK Stuttgart 2015/16, S. 47, Kat. Nr. II.13-14 (Matthias Ohm).

¹ Die beiden Bildnisse besitzen den gleichen Rahmen wie die Portraits von König Ferdinand I. (reg. 1531–1564) und seiner Gemahlin Anna von Ungarn (1503–1547). Siehe Kat. Nr. 237.

² Zu diesem Sachverhalt ausführlich AK Frankfurt / London 2007/08, S. 194, Kat. Nr. 41 (Bodo Brinckmann).

³ AK Frankfurt / London 2007/08, S. 194, Kat. Nr. 41 (Bodo Brinckmann).

⁴ Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. GK 73; Hinz 1993, S. 72–75; AK Aschaffenburg 2007, S. 286, Nr. 27 (Gerhard Ermischer); AK Frankfurt / London 2007/08, S. 194, Kat. Nr. 41 (Bodo Brinckmann).

⁵ HStAS A 20 a Bü 4, S. 145.

⁶ HStAS A 20 a Bü 4, S. 143.

⁷ Auch in der ‚katholischen‘ Münchner Kunstammer gab es ein Bildnis von Martin Luther. Sauerländer 2008, Bd. 2, Teil 2, Kat. Nr. 2919, S. 874 (Peter Diemer).

239 **Zwei Gemälde. Sogenannte Ratssitzung Graf Eberhards III. von Württemberg (reg. 1392–1417)**

Unbekannter Künstler
Stuttgart, 1575–1583

Stuttgart I'

Öl auf Tannenholz. H. 125,7 cm, B. 112,0 cm;
zugehöriger Rahmen: H. 142,3 cm, B. 133,0 cm
LMW, Inv. Nr. WLM 2735

Tafel aus fünf Brettern, neue Parkettierung mit drei Leisten.

Stuttgart II

Öl auf Tannenholz. H. 134,0 cm, B. 110,5 cm;
zugehöriger Rahmen: H. 187,0 cm, B. 134,0 cm
Auf der Lünette: *DiSss Seind die Rätthe, des Hochgebornnen Herrn, Eberhartenn Grauen zu Wurtemperg Den man genannt hat, Den Tugendhaftigen Herrn Vnnd Jst gewesenn Des Durchleuchtigenn Hochgebornnen Herrenn Herr Vlrichs Herzogenn zu Württemperg vnnd Theckh Grauen zu Mumpelgart Jtzund Vnnsere Genedigen Fürsten Aberäne. Vnnd starb Als man zalt nach Cristi gepurt 1417.*
LMW, Inv. Nr. E 2306

Der Firnis ist nachgedunkelt. Die äußeren der vier Bretter der Tafel sind leicht gewölbt. Rückseitig befindet sich die Vertiefung einer ehemaligen Gratleiste. Fünf Rosetten am Rahmen sind ergänzt.

Die „Ratssitzung“ Graf Eberhards des Mildens zählt zu den zentralen und viel diskutierten Hauptwerken der Kunstgeschichte Württembergs. Fleischhauer (1934) hat sie erstmals ausführlich vorgestellt, es folgten größere Beiträge von Theil (1982), Mertens (2006) und Florian / Hoernes (2007) sowie eine umfassende Studie von Rückert (2010). Die bislang in sieben Versionen überlieferte Darstellung – die beiden größten und qualitativ besten werden im Landesmuseum aufbewahrt und hier behandelt – zeigt eine idealisierte Ratssitzung des frühen 15. Jahrhunderts.² Der junge Graf Eberhard III. ist dabei, Primus inter Pares und zugleich deutlich hervorgehoben, die Hauptperson.³ Ohne Zweifel steht er der Zusammenkunft von fast vier Dutzend hochrangigen Personen vor, die sich auf einer umlaufenden Holzbank sitzend in einem Saal zusammengefunden haben. Die hohen Herren und Geistlichen – in den Beischriften, die manche Versionen⁴ tragen, als „die Rätthe“⁵ des Grafen bezeichnet – sitzen entsprechend ihrer Rangfolge links und rechts von Graf Eberhard: die Bischöfe, die Herzöge, der Abt von Ellwangen, die Grafen, die freien Herren und die Ritter. Jeder lässt sich zweifelsfrei identifizieren, denn neben ihm erscheint jeweils sein Wappen. Letztlich gehen alle Versionen⁶ auf ein Urbild zurück: wohl eine nicht erhaltene, kleinformatige Zeichnung in einem chronikalischen Werk aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Diese ist vielleicht im Auftrag des Enkels von Eberhard III., Graf Ulrich V. des Vielgeliebten (reg. 1426–1480), als Hommage an den 1417 verstorbenen Großvater entstanden. Die beiden größten und anspruchsvollsten Versionen entstanden zur Zeit Herzog Ludwigs von Württemberg (reg. 1568–1593), in dessen Bildpropaganda seine Ahnen und die Geschichte Württembergs eine große Rolle spielten. Bei einer der Versionen (Stuttgart I) werden in den Zwickeln der Arkade, von der die eigentliche Darstellung umrahmt wird, das Wappen des Herzogs und das seiner Frau Dorothea Ursula (1559–1583) präsentiert, die er 1575 geheiratet hatte und 1583 verstarb.⁷ Die Wappen machten jedem Betrachter des Gemäldes klar, dass der Blick zurück in die württembergische Geschichte im Auftrag von Herzog Ludwig und seiner Frau entstand. Die zweite Version (Stuttgart II) zeigt an denselben Stellen zwar keine zeitlich bestimmbareren Wappen, sondern die Kardinaltugenden Fortitudo und Caritas, doch ist diese Version aufgrund der spätmanieristischen Ornamente, mit denen der Maler den Versammlungssaal ausgeschmückt hat, in etwa dieselbe Zeit zu datieren. Die zweite Version unterscheidet sich von der ersten vor allem dadurch, dass das eigentliche Bild von einer halbrunden Lünette mit einer längeren Inschrift bekrönt wird, die unter der Herrschaft von Herzog Ulrich (reg. 1498–1519, 1534–1550) formuliert wurde und den dargestellten Graf Eberhard III. als den „Aberäne“, also den Urur-

Dies sendt die Mathe des
 Hochbornen Herrn Herrn Eberharten Grafen
 zu Württemberg den man genant hat den Tugendhaften
 Herrn und ist gewesend Durchlauchten Herzogen und Herrn
 Herrn Ulrichs Herzog zu Württemberg und Reich Grafen zu
 Nömelgard Tzund Diners Gnädigen Fürsten Oberane und starb
 als man Zalt Nach Christi Geburt 1417.



großvater Ulrichs bezeichnet.⁸ Beide Versionen dürften also unter Herzog Ludwig entstanden sein und reflektieren vermutlich eine Vorlage aus der Zeit von Herzog Ulrich. Durch die scheinbar unveränderte Wiederholung des mittelalterlichen Urbildes – einschließlich der unstimmgigen Perspektive und der altertümlichen Kostüme – gewinnt die Aussage des Bildes eine ikonengleiche Authentizität. Die Botschaft, die schon zur Zeit Graf Ulrichs um 1450 formuliert worden war, aber eben auch unter Herzog Ludwig Gültigkeit behalten sollte,⁹ lautete: Von alters her ist der württembergische Herrscher innerhalb des schwäbischen Adels der Ranghöchste und so angesehen, dass er bedeutende Herren wie die hier neben ihm sitzenden Bischöfe von Augsburg und Konstanz an seinen Hof ziehen kann. Und: Wie Eberhard III. handelt der württembergische Herrscher friedliebend und betreibt – zusammen mit seinen Räten – eine erfolgreiche Ausgleichs- und Bündnispolitik. Für eine weitergehende Interpretation des Sujets ist die Frage nach dem Auftraggeber der Darstellung entscheidend. Wäre der württembergische Herrscher der Auftraggeber – Herzog Ulrich beziehungsweise Herzog Ludwig – wie Florian / Hoernes (2007) und Diemer (2008) vermuten, so propagierte er mit dem Bild die gute Regentschaft seines Hauses, bei der politische Partizipation etwa der Ritterschaft möglich sei. Wären Mitglieder der Landstände die Auftraggeber, wie Fleischhauer (1934), Mertens (2006) und

Rückert (2010) annehmen, so konstatierten oder forderten diese mit dem Blick zurück in die Geschichte politische Teilhabe auch in der Gegenwart. Dann würde das Bild den Fürsten mahnen, „wie seine Vorfahren wieder mit dem Rat des Landes, nun in Gestalt der Stände, zu regieren“.¹⁰ Konkret lässt sich diese Mahnung auf Herzog Ulrich beziehen, denn er wird in der genannten Inschrift explizit angesprochen und herrschte zunehmend an den Landständen vorbei.¹¹ Für die These von den Landständen als möglichem Auftraggeber liefern die Provenienzen der Gemälde wichtige Indizien. Schon Fleischhauer (1934) vermutet, dass die Version Stuttgart I aus dem Eigentum von Dr. Johannes Bidembach (um 1561–1. Viertel 17. Jh.) stamme, der als Landschaftskonsulent und Landschaftsadvokat agierte.¹² Rückert (2010) hält es für denkbar, dass er oder sein Vater Eberhard Bidembach (1528–1597), Landschaftsverordneter und die dominante Figur der württembergischen Landstände im späten 16. Jahrhundert, das Gemälde in Auftrag gegeben hat. Die Version Stuttgart II sei, so Fleischhauer (1934), ursprünglich im Sitzungssaal des 1582 erbauten Ständehauses zu sehen gewesen.¹³ Beide Versionen¹⁴ gelangten, wie hier erstmals festgestellt werden kann, in die herzogliche Kunstkammer. 1642 ist eines der Exemplare dort nachweisbar, 1776 sind erstmals beide Versionen erwähnt. Wann welches Bild in die Kunstkammer kam, ist schwer festzustellen. Zwar lassen sich die

Versionen gut voneinander unterscheiden, denn nur Stuttgart II besitzt die bekrönende Lünette mit der Inschrift. Aber es ist nicht sicher, dass dieser Unterschied in den Inventaren immer so explizit notiert wurde, wie in jenem von 1776.

Zwar lassen sich beide Versionen in den Inventaren des 18. Jahrhunderts nachweisen. Doch dann bricht die Überlieferung ab: Erstaunlicherweise kam das Exemplar Stuttgart I laut Akten 1874 aus dem Nachlass des im Jahr zuvor verstorbenen Kunstkammerers Christoph Friedrich Stälin (tätig 1830–1873) in die Sammlungen des heutigen Landesmuseums. Damals erhielt es die Inventarnummer 2735. Demnach wäre das Bild vorübergehend aus der Kunstkammer entnommen worden und 1874 dorthin zurückgekehrt. Auch wie die zweite Version in das Museum kam, ist vorerst nicht zu klären. Sie wurde in den 1960er Jahren ohne Bezeichnung aufgefunden und nachinventarisiert; dabei erhielt sie eine E (für Ersatz) Nummer. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 5, S. 8 (1642–1665):
Ein gemahlte Tafel, ist eine Session beij einem Convent, Graf Eberhards zu Württemberg sampt seiner Ständen und Rhätten.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 11, 1., S. 5 (o. D., um 1680–1690).

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8r (1753–1754):
Nr. 131 die sämtl. Räte von Graf Eberh.

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 131 (1754):
Stuttgart
Consignation
Derer ao 1754
Bey Fürstlicher Kunstkammer befindlichen
Gemälde [...].
Nro. 131 Die sämtliche Räte von Graf
Eberhard zue Württemberg

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 10r (1776)
Zusätze: Im Verschlag. Kunstkammer N. 179.
und 180.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2r (1776)
Zusatz: Zweimahl im Nebenzimmer

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, 1, fol. 25v (1784–91)
Nro. 179. Zusatz: im Münzcabinet.
Nro. 180. Eben dieses Stück nochmals, nur
ohne Inscription. Zusatz: In der Rumpel-
kammer im Herrenhaus, infr. fol. 256

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31v (1791/92)
Nro. 179
Die sämtliche Räte von Graf Eberhard zu
Württemberg mit einer Inscription
Ebendasselbst
Nro. 180
Caret.

Literatur:

Fleischhauer 1934;
Theil 1982, S. 21–30;
Mertens 2006, S. 96–98;
Florian / Hoernes 2007, S. 35–38;
Sauerländer 2008, Bd. 2, Teil 2, S. 995,
Kat. Nr. 3228 (Peter Diemer);
Rückert 2010b, S. 137–153.

¹ Die Bezeichnung der beiden Versionen im Landesmuseum Württemberg als Stuttgart I und Stuttgart II findet sich erstmalig bei Florian / Hoernes 2007.

² Rückert referiert dazu den neuesten Forschungsstand und veröffentlicht eine länger verschollen geglaubte Version, die 1540 datiert ist. Rückert 2010, S. 141.

³ Über die Wappen am Leuchter ist er zweifelsfrei identifizierbar: Das bayerische und das württembergische stehen für seine Eltern, das der Visconti und das von Zollern-Nürnberg für seine beiden Frauen.

⁴ Die Versionen in Stuttgart (Stuttgart II) sowie die beiden Versionen in Baden-Baden. Rückert (2010), S. 139.

⁵ So zu lesen am Bildrand des Baden-Badener Bildes aus der Zeit um 1550. Florian / Hoernes 2007, S. 35.

⁶ Rückert legt dar, dass eine zweischichtige Überlieferung vorliegt. Stuttgart I und II sowie die Version in Baden-Baden gehen auf eine gemeinsame Vorlage aus der Zeit von Herzog Ulrich zurück.

⁷ Die Wappen machen auch eine genauere Datierung der Gemälde möglich; sie müssen zwischen 1575 und 1583 entstanden sein.

⁸ Das Vorbild für Stuttgart II muss also vor 1550 entstanden sein.

⁹ Zwei weitere Versionen stammen aus der Zeit um 1700 und aus dem Jahr 1738. Bei diesen ist der Zeitbezug geringer, wenn auch der württembergische Herzog sich noch im Zeitalter des Absolutismus mit den Landständen auseinandersetzen hatte. Die späten Versionen wurden wohl aus historischem Interesse heraus angefertigt. Florian / Hoernes 2007, S. 35.

¹⁰ Mertens 2006, S. 97.

¹¹ Grube 1957, S. 175–193.

¹² Fleischhauer 1934, S. 198.

¹³ Fleischhauer 1934, S. 198.

¹⁴ Fleischhauer hat darauf aufmerksam gemacht,

dass 1675 die zwei Versionen in einem herzoglichen Vermögensinventar auftauchen. In dem Inventar heißt es, dass nur eines davon auf Holz, das andere auf Tuch gemalt sei. Ob es sich dabei um die hier besprochenen Bilder handelt, muss offen bleiben. Fleischhauer 1934, S. 201.

240 **Gemälde. Amazonenschlacht**

Anton Mirou (1578–vor 1627)

Frankenthal, 1604

Öl auf Kupfer. H. 43,5 cm, B. 67,2 cm

Bezeichnung halbrechts unten *AMIROU F 1604*

[AM ligiert]

Alte Nr. am Rahmen: 492. - Württ. Siegel: F.W.I.D.

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 4670

Anton Mirou gehört zur zweiten Generation der niederländischen Maler(schule), die als Exilanten calvinistischen Glaubens die spanischen Niederlande verlassen und sich in dem 1577 von Kurfürst Johann Casimir von Pfalz-Lautern (reg. 1559–1592) zur Stadt erhobenen Frankenthal niedergelassen hatten. Sein Vater, der Apotheker Henricus Mirou, zog 1586 mit seiner Familie hierher.¹ 1599 sind die ersten Werke Anton Mirous datiert und erwähnt, 1602 ist er anlässlich seiner Hochzeit erstmals in Frankenthal genannt, nach Beendigung seiner Lehrzeit.²

In dem Gemälde „Amazonenschlacht“ breitet Mirou eine lebhaftere Szenerie aus. Das links aus der Schlucht drängende und im Vordergrund sich abspielende Kampfgeschehen zwischen Griechen und Amazonen ist noch in vollem Gange. In Nahansicht werden im Vordergrund, teils mit kräftigen Farben, in einzelnen Darstellungen die Grausamkeiten der Schlacht gezeigt. Rechts der mittleren baumbestandenen Erderhöhung, die den Bildraum teilt, von einem höheren Augenpunkt gesehen und durch hellere Farben entfernter wirkend, ist der Kampf bereits beendet. Die Amazonenkönigin hat ihr Schwert niedergelegt und huldigt dem Heerführer. Dahinter folgt der Ausblick in eine grünblaue, teils in gleißendes Licht getauchte und bräunlich verschwimmende Landschaft, gesäumt von Burgen und Bauwerken.

Das Thema der Amazonenschlacht hatte 1597/98 Peter Paul Rubens (1577–1640) in Zusammenarbeit mit Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625) aufgegriffen.³ Brueghel schuf

hierauf 1602 als „Weltlandschaft“ die vielfigurige „Schlacht bei Issus“,⁴ gefolgt von Pieter Schoubroeck (um 1570–1607), der 1603 als einzige „Überschaulandschaft“ ein in seinem Werk singuläres Bild einer Amazonenschlacht darstellte.⁵ Schoubroeck, ebenfalls Exilant calvinistischen Glaubens, war im Jahr 1600 von Nürnberg nach Frankenthal umgezogen, zur Familie Mirou bestanden nahe Verbindungen.⁶ Anton Mirou übertrug die Thematik in den von ihm für unterschiedliche Sujets verwendeten Landschaftstypus mit großem Nahmotiv und gerichtetem Ausblick in die Ferne. In seinem Oeuvre stellt die Amazonenschlacht das figurenreichste Gemälde dar. In der Huldigungsszene zeigt sich am deutlichsten die Orientierung an Schoubroecks Werk, jedoch ist Mirous Malstil flüchtiger.⁷ [AH]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426 (1670–1690):

Schildereyen

Die Amazonas

HStAS A 20 a Bü 11, S. 37–39 (o. D., um 1680–1690):

[S. 37] *Specification*

Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.

[S. 39] [...] *Historien Landtschafften, bilder und Conterfet.*

8. *Die Historia, wie die Amazonas von den Römern geschlagen worden.*

HStAS A 20 a Bü 12, S. 43 (o. D., um 1680–1690):

In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach

Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stück

1. *An dem Silber Müntz Kasten*

4. *Ein streit der Amazonum auf Kupfer gemahlt. ibid [ibid für die spätere Ortsangabe: unten]*

HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71r (1705):

Pro Copia

Consignation

Derer gemahlte welche Anno 1705, den

3. Febr. auß der Fürstl. KunstCammer, Ihro Hochfürstl. Dhrlt. Herr Herzog Eberhard Ludwig, durch deren Hoffmeister Baron von Stein abhohlen und nach Ludwigßburg transferiren laßen.

7. *Eine Bataille auff Kupfer gemahlt*

HStAS A 21 Bü 530, fol. 103r u. 134r (1718):

Fürstengebäu

Dritter Etage

Im KunstCabinet

Zwischen dem zweyten Fenster auf linker seithen

1 4ecket st[uck]. uf Kupfer gemalt, eine bataille vorstell[end]. in einer hölzern schlecht verg[ulden]. Rahm

HStAS G 196 Bü 36 (Inventar), o. P. (1724):

Neben Cabinet

No 468 1 Lenglecht 4.ecket groß stuck, in einer dergl[eichen]. [hölzern vergulden] rahm, worauff mit öhlfarb auff Kupfer ein Krigsstück gemahlt.

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 21 Bü 531, o. P. (1724)

HStAS G 196 Bü 36 (Verzeichnis, hinten im Inventar eingelegt), fol. 24r (1724):

Verzaichnuß der ohneingetragenen Gemählde in dem Cabinet lincker Hand
1 langlecht viercket Stuck der Streitt der Amazonas auff Kupfer gemahlt von Anth. Mirou in einer vergulden Rahm ~~100f~~ [seitl.:] KunstCammer

StAL E 20 Bü 703, fol. 48v, fol. 27¹/₂ (1823):
[fol. 48v] *Magazin*

492. *1 Bataillenstuck, auf Kupfer, verdorben. vid Gallerie Fol. 27¹/₂*

[fol. 27¹/₂] Aus dem Magazin in die Gallerie. Oelgemälde



vide fol. 48 b. 492. 1 St. ein Bataillen Stück auf Kupfer

SSG Inventar Schloss Ludwigsburg 1896, VI. Band, Gemälde, S. 72:

Alter Hauptbau, I. Stock, Nro 193 Zimmerl, Seitheriges Inventar Seite 122b Nr. 492, neue fortl. Nro. 203, 1 Bataillenstück auf Kupfer: Die Amazonen. Neues Inv. No. 4670

Literatur:

Fleischhauer 1973, S. 6;

Krämer 1975, Bd. 1, S. 167;

Diefenbacher 2007, S. 40, Abb. 39, S. 47,

S. 86f., Kat. Nr. 18.

¹ Diefenbacher 2007, S. 9, 12–14.

² Jedoch ist bisher unbekannt, wo er die Lehrzeit verbrachte. Diefenbacher 2007, S. 20f.

³ Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GK I 10021; McGrath 2016, S. 102–122, Kat. Nr. 5 und 5a (Bert Schepers); Ertz 2008–2010, S. 1193–1196, Kat. Nr. 550; Bartilla 2008.

⁴ Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1921; Ertz 2008–2010, S. 1190–1192, Kat. Nr. 549; McGrath 2016, S. 115, Abb. 66.

⁵ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemälde-

galerie Alte Meister, Galerienummer 916; Krämer 1975, S. 65–73; McGrath 2016, S. 115, Abb. 67.

⁶ Antons Vater Hendrik war der Taufpate von Schoubroecks Sohn Pieter, Diefenbacher 2007, S. 19.

⁷ Diefenbacher 2007, S. 86f., Kat. Nr. 18; Krämer 1975, S. 167.

241 **Gemälde. Amazonenschlacht**

Johann Jakob Walther (um 1600–nach 1679),
Kopie nach Peter Paul Rubens (1577–1640)
Stuttgart (?), 1641
Öl auf Leinwand. H. 115,0 cm, B. 166,0 cm;
moderner Rahmen: H. 127,5 cm, B. 178,0 cm
Bezeichnung unten rechts in Schwarz: *Joan Walter
/ fecit / 1641*
LMW, Inv. Nr. E 1168

Bis auf einige kleine Retuschen bemerkenswert
gut erhalten.

Mit äußerster Brutalität stürzen sich die
Amazonen und ein zweites Heer von Kriegern
aufeinander. Die Schlacht kulminiert auf
einer Brücke, die einen Fluss überspannt,
in dem bereits Leichen treiben. Im Hinter-
grund geht eine Stadt in Flammen auf.
Die Amazonenschlacht,¹ eine künstlerische
Auseinandersetzung mit den berühmtesten
Schlachtendarstellungen der Kunstge-
schichte,² etwa von Leonardo (1452–1519),
Raphael (1483–1520), Michelangelo (1475–
1564) und Tizian (1488/90–1576), zählt zu
den bedeutendsten Werken von Peter Paul
Rubens. Sofort nach seiner Entstehung er-
langte das Gemälde größten Ruhm. Es stellt
wohl keine bestimmte Schlacht und kein
konkretes historisches Ereignis dar. Vielmehr
veranschaulicht die Amazonenschlacht auf
drastische Weise die Grausamkeiten des
Krieges, Poeschel³ deutet sie als ein Friedens-
bild ex negativo.
Die 1641 datierte Stuttgarter Kopie, die in
der Literatur bislang nur durch Fleischhauer
(1976) als zur württembergischen Kunst-
kammer zugehörig erwähnt und durch Wais
(1951) und Gugenhan (1997) auf dem Stich
von Johann Ludwig Som (tätig 1705 und

1725)⁴ identifiziert wurde, ist sicherlich
nicht nach dem Original⁵ kopiert worden,
das sich zur fraglichen Zeit in der Kunst-
kammer des Antwerpener Gewürzhändlers
Cornelis van der Geest (1575–1638) befand.⁶
Vielmehr wurde sie nach einem Exemplar
des ungewöhnlich großen⁷, von sechs
Platten gedruckten, weit verbreiteten⁸ Repro-
duktionsstich des Antwerpener Stechers
Lucas Vorstermann (1595–1675) gefertigt,⁹
der laut Imprimatur¹⁰ 1623 entstand. Dafür
sprechen die Tatsache, dass die Stuttgarter
Kopie das Original ebenso seitenverkehrt
wiedergibt wie Vorstermanns Reproduktion
sowie die manieristische Farbigkeit, die kaum
etwas mit der des Vorbildes gemein hat.¹¹
Gefertigt hat die Kopie laut Signatur der
Maler, Ratsherr und Chronist Johann Jakob
Walther,¹² der in den 1640er-Jahren am Dur-
lacher Hof tätig war. Ob Walther das Exemplar
des Stiches von Vorstermann als Vorlage
für seine Kopie benutzt hat, das in der
Stuttgarter Kunstkammer nachweisbar¹³ ist,
muss offenbleiben.
Die Stuttgarter Amazonenschlacht ist wäh-
rend des noch andauernden Dreißigjährigen
Krieges entstanden, fünf Jahre nach der be-
sonders für Württemberg fatalen Niederlage
in der Schlacht bei Nördlingen. Damals war
das Land noch ganz vom Krieg gezeichnet,
verwüstet und entleert. Auch wenn man
Poeschels Deutung, Rubens habe die Ama-
zonenschlacht als Friedensbild gemalt,
für zu weit gehend hält, dürfte gerade in
Württemberg die Darstellung des fürchterli-
chen Gemetzels als Mahnung zum Frieden
verstanden worden sein, denn die erlebten
Grausamkeiten des Krieges waren hier noch
ganz präsent. Der Bezug zur Zeitgeschichte
mag einer der Gründe dafür gewesen sein,

dass Herzog Eberhard III. (reg. 1633–1674)
die Amazonenschlacht aus dem Gemälde-
fundus ausgewählt hat und in der Kunst-
kammer im Alten Lusthaus präsentieren ließ.
Glaubt man dem Stich von Johann Ludwig
Som mit dem Blick in die Stuttgarter Kunst-
kammer (Abb. auf S. 28 f.), war das Gemälde
besonders prominent platziert, über dem
ersten Schrank von rechts. Hier, weit im
Vordergrund, konnte der Betrachter des Sti-
ches die berühmte Darstellung besonders
leicht erkennen.

Im 17. Jahrhundert war es unter den Samm-
lern Mode, mit Gemälden von Rubens oder
zumindest Kopien von solchen zu prunken.¹⁴
Seine Amazonenschlacht, vom Thema und
vom Format her ein Kunstkammerstück par
excellence, war unter Sammlern besonders
begehrt und ist deshalb sehr häufig kopiert
worden.¹⁵

Die Stuttgarter Kopie der Amazonenschlacht
gibt das Vorbild zwar stark vereinfachend
wieder, gleichwohl ist sie vermutlich die
früheste Kopie, die außerhalb der Rubens-
werkstatt entstanden ist.¹⁶ Die ungewöhnlich
frühe Rezeption des Bildes mag von der für
Württemberg bedeutsamen Thematik her-
rühren. Die Amazonenschlacht ist nur eine
von mehreren Kopien nach Gemälden des
berühmten Meisters,¹⁷ die in der württem-
bergischen Kunstkammer gezeigt wurden.
Mit dieser Begeisterung für Rubens¹⁸ war man
auf der Höhe der Zeit. [FF]

Quellen:

SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 428
(1670–1690):
*Schildereyen [...]
die streitenden Amazones auf einer Brücken.*



HStAS A 20 a Bü 11, 2. , S. 37 (o. D., um 1680–1690):
Specification
Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.

Geistl. Historien, und bilder. [...]

8. Die Historia, wie die Amazones von den Römern geschlagen worden.

HStAS A 20 a Bü 11, S. 49 (o. D., um 1680–1690):

[...] Die Creutzigung Christi vom Rubens. Ein streit der Amazonum.

HStAS A 20 a Bü 11, S. 115 (o. D., um 1680–1690):

[...] 7. Christus am Creutz, von Antonio von Dyk.

8. Streit der Amazonen vom Rubens.

HStAS A 20 a Bü 12, S. 46 (o. D., um 1680–90):

Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stückh.

[...]

16. In dem Vorgemach.

91. Ein streit der Amazonum, nach deß Rubens Kupfer. [Anm. links:] 3. Kasten

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 79 (1754):

Consignation

Derer ao 1754

Bey Fürstlicher Kunstammer befindlichen

Gemälde [...]

Nro. 79. Ein Stuck der Amazonen Streit nach Rubens gemahlt.

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2r (1776); Zusatz:
N. 176

HStAS A 20 a Bü 112, fol. 5v (1776):

Zusatz: N. 176

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 130, fol. 25v (1784–1791);

Zusatz: *im mittleren Zimmer.*

Nahezu gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 151, fol. 31r (1791/92);

Zusätze: *Im mittleren Thier (?)Zimmer. Z1*

Literatur :

Wais 1951, S. 15;

Fleischhauer 1976, S. 72, Anm. 236;

Gugenhan 1997, S. 82.

¹ McGrath 2016, S. 147–173, Kat. Nr. 8, S. 189–194 (Bert Schepers).

² Zu den Vorbildern siehe Renger / Denk 2002, S. 350–354.

³ Poeschel 2001.

⁴ Fleischhauers Bestimmung folgend gilt der Stich in der Literatur bislang als ein um 1670 entstandenes Werk eines Ludwig Sommer, der sich jedoch nicht nachweisen lässt. Fleischhauer 1976, S. 84. Zur Autorschaft von Som siehe hier auch den Beitrag „Skulpturen“ von Fritz Fischer.

⁵ München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 324. Renger / Denk 2002, S. 350–355, Nr. 324; Warnke 2006, S. 105–110.

⁶ Renger / Denk 2002, S. 354. Die Kunstammer war 1615 Ziel eines Besuches von Erzherzog Albrecht VII. von Österreich (reg. 1599–1621) und seiner Frau Isabella (1566–1633). Ein Gemälde von Willem van Haecht (1593–1637) schildert dieses Ereignis und zeigt im Hintergrund Rubens' Amazonenschlacht.

Möglicherweise hat Rubens das Bild für van der Geest gemalt. Antwerpen, Rubenshuis, Inv. Nr. S 171. AK Antwerpen / Den Haag 2009/10, S. 123, Kat. Nr.

10. Rubens Amazonenschlacht ist auch in Willem van Haechts Gemälde „Apelles malt Campaspe“ dargestellt. Den Haag, Mauritshuis Inv. Nr. 266. AK Antwerpen / Den Haag 2009/10, S. 123, Kat. Nr. 11.

⁷ 856 x 1208 mm. Das Original misst 120,3 x 165,3 cm.

⁸ Von einer Platte wurden mehrere Tausend Exemplare gedruckt. Siehe hierzu Büttner 2011, S. 125–127.

⁹ 856 x 1208 mm. McGrath 2016, S. 173–189, Kat. Nr. 8a (Bert Schepers).

¹⁰ Hollstein 1993, S. 96f., Nr. 100. Der Stich ist Alatheia Talbot (1590–1654) gewidmet, der Gemahlin des Kunstsammlers und Mäzens Howard Graf Arundel (1585–1646). Renger 1975, S. 208f.

¹¹ Die Größenunterschiede zwischen Stich und Kopie machen deutlich, dass der Stich nicht im Sinne einer Pause verwendet wurde.

¹² Rott 1917, S. 91, 117.

¹³ Ob das bei Johann Schuckard (1640–1725, tätig: 1690–1725) genannte Exemplar identisch ist mit dem heute in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie aufbewahrten, muss ebenso offenbleiben wie die Frage, ob wirklich dieser Stich die Vorlage für das Gemälde lieferte, denn der Stich war weitverbreitet.

¹⁴ Eine Reihe von Kopien sind genannt bei Renger / Denk 2002, S. 355. Zur Rolle der Reproduktionsstiche für den Ruhm von Rubens siehe Büttner 2006, S. 144f.

¹⁵ Schepers nennt 22 Kopien nach dem Gemälde und 19 Kopien, die nach dem Stich Vorstermanns angefertigt wurden. McGrath 2016, S. 147–150, 179f.

¹⁶ Nicht bei McGrath 2016 verzeichnet.

¹⁷ Ebenfalls in dem zwischen 1670 und 1690 angelegten Inventar von Adam Ulrich Schmidlin (1627–1686, tätig: 1669–1686) verzeichnet sind „ein Löwenjagdt“ (Inv. Nr. E 1167) und das „Judicium Salomonis“ (Inv. Nr. E 2230)

¹⁸ Sie äußert sich auch im Einfluss des Malers auf die Kleinplastik.

242 **Russische Ikone. Heilige Cosmas und Damian und Damian**

Stroganov-Schule, zugeschrieben

Moskau, Anfang 17. Jh.

Tempera/Öl auf Holz. H. 31,3 cm, B. 27,3 cm

Bezeichnung am unteren Bildrand in Weiß:

PICTURA CHINENSIS. Links oben Aufkleber 81

mit rotem Punkt, rückseitig auf dem unteren Quer-

balken auf dem Kopf stehend in Tinte No 4,

in Bleistift daneben No 4

LMW, Inv. Nr. KK bunt 81

Von der ehemaligen Rizza aus vergoldetem Silberblech haben sich nur noch ein Rest am Himmelssegment sowie zahlreiche Nägel und Nagellöcher erhalten. Rückseitig befinden sich zwei Gratleisten.

Auf dem leicht vertieften Mittelfeld sind die heiligen Ärzte Cosmas und Damian dargestellt. Antikisch gekleidet, stehen sie sich gegenüber, ihre Arzneikästen und Spatel in den Händen. Auf dem „Rahmen“ des Mittelfeldes sind – maßstäblich kleiner – oben der segnende Christus Emmanuel sowie laut Beischriften links der Erzengel Michael und rechts die heilige Märtyrerin Neolina dargestellt.

Fleischhauer (1976) erwähnt das Gemälde erstmals und ordnet es als „russische (?) Ikone des 16. Jahrhunderts“ ein. Aufgrund der besonderen Technik, derer sich der Maler bedient hat, lässt sich die Bestimmung präzisieren: Die langen, sehr fein ausgeführten Striche sprechen dafür, dass die Ikone am Beginn des 17. Jahrhunderts in der Stroganov-Schule entstand.¹

Die in die Irre führende, nicht zugehörige, spätere Aufschrift *PICTURA CHINENSIS*



stammt vermutlich vom Ende des 17. Jahrhunderts. Vielleicht wurde sie im Auftrag des Verkäufers der Ikone angebracht, um ihre Attraktivität und ihren Wert zu erhöhen, denn damals begann an den europäischen Höfen die Chinamode Einzug zu halten. Zur selben Zeit taucht das Stück auch erstmals in den Inventaren der Kunstammer auf und erhält darin die äußerst selten verwendete, nobilitierende Bezeichnung „uralt“. [FF]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 11, 1, S. 10 (o. D., um 1680–1690):

Specification

Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.

Geistl. Historien, und bilder. [...]

Folio

123.

Zwey uhralte Chinesische täfelein auf holtz gemahlt, auf deren einem ein Engel auf dem andern aber, zween männer kleine Kästlein in händen haltend.

HStAS A 20 a Bü 37, fol. 8r (1753–1754):
137. *Pictura Chinesis*

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 50, o. P., Nr. 137 (1754)

Gleichlautend:

HStAS A 20 a Bü 108, fol. 2v (1776):

Zusatz: *Inventarium über die Exotica, Nr. 34.*

Literatur:

Fleischhauer 1976, S. 101, Anm. 63.

¹ Für die fachkundige Hilfe bei der Einordnung danke ich Eva Haustein-Bartsch, Recklinghausen.

243 **Gemälde. Urteil Salomons**

Hendrick van Balen und Werkstatt (1575–1632)

Antwerpen, 1600–1608

Öl, Kupfer. H. 35,0 cm, B. 46,3 cm; Rahmen H.

55,0 cm, B. 67,0 cm

Signatur: Ein von Friedrich Thöne in den 1930er-Jahren angegebene Monogramm FV ist heute nicht mehr nachweisbar.

Am Rahmen: (N. 43.), S. 384., 64

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 4141

Über die weise Rechtsprechung König Salomons, das „salomonische Urteil“, berichtet die Bibel (1. Buch der Könige 3, 16–28): Zwei Dirnen, die im gleichen Haus wohnten, hatten beide einen Sohn geboren. Eine der Mütter erdrückte ihr Kind im Schlaf und tauschte es gegen das lebende der anderen Frau aus. Darüber entbrannte ein Streit, den die beiden Frauen vor den König Salomon brachten. Dieser entschied, das noch lebende Kind mit einem Schwert zu teilen. Als die leibliche Mutter daraufhin ihren Anspruch zugunsten der anderen Frau und des Lebens ihres Kindes aufgab, sprach er ihr das Kind zu.

In dem schmalen, durch die Stufe (die vom Rahmen verdeckt ist) abgesetzten Bildraum bilden der König auf einem vor einem Palast aufgestellten Thron und die beiden vor ihm knienden Mütter das Zentrum der lebhaften Darstellung, die links und rechts im Vordergrund von einzeln und paarweise angeordneten Figuren flankiert wird. Die den Baldauchin tragenden Säulen des Throns spielen

mit ihren gewundenen Kanneluren auf die des Salomonischen Tempels an.¹ Rechts wird die Szene durch gedrängt und flüchtiger dargestellte Schaulustige begrenzt und der Blick in eine Straße mit Prachtbauten unter von Wolken überzogenem Himmel gelenkt. Das von links einfallende Licht verbindet die mit ausgebreiteten Armen argumentierende Mutter im weiß gemusterten Gewand mit dem bleichen Körper des vor ihr liegenden toten Kindes. Hingegen korrespondiert das gelbgrundige Kleid der mit beschwichtigendem Gestus dargestellten Mutter mit der Hautfarbe des lebenden Sohnes neben ihr. Auf sie zeigt auch das königliche Zepter.

Die historischen Inventare nennen als Meister die Namen des Antwerpener Kabinettdmalers Frans Francken d. Ä. (1542–1616) und seines Sohnes Frans Francken d. J. (1581–1642) sowie 1767, als Korrektur, den des Deutschen Hans Rottenhammer d. Ä. (1564–1625).² Es besteht jedoch eine große Nähe zwischen den in Venedig geschaffenen Werken Rottenhammers und denen des Antwerpener Figurenmalers Hendrick van Balen.³ Die zentralen Figuren der streitenden Mütter des „Urteil Salomons“ sind van Balen zuzuschreiben.⁴ Sie zeigen ein für van Balen typisches gelbliches Inkarnat mit rosa Beimischungen an Wangen, Ohren und Händen.⁵ Das Gesicht der rechten Mutter ist durch eine rundliche Gesichtsform, große runde Augen mit brauner Iris und die Dunkelfärbung der umgebenden Augenpartien cha-

rakterisiert, die linke Mutter folgt einer oft dargestellten Rückenfigur mit der Frisur rundgelegter Haarflechten.⁶ Beide Mütter und weitere Figuren zeigen die für van Balens Frühwerk charakteristische grazile Fingerspreizung.⁷

Hendrick van Balen war ein bedeutender Figurenmaler der Kabinettdmalerei in Antwerpen, das sich nach den Religions- und Unabhängigkeitskriegen um 1600 wieder zu einem neuen kulturellen Zentrum entwickelte. Die hier durch vielfältigen Handel zu Reichtum gekommenen bürgerlichen Sammler bevorzugten für ihre Stadthäuser Bilder kleineren Formats, wie sie auch für die Kunstkammern und Kabinette der kaiserlichen und fürstlichen Sammlungen erworben wurden.⁸ Der Bildträger der Kupfer- oder Holztafel von handlicher Größe erforderte kleinfigurige Darstellungen, erlaubte dabei äußerste Feinmalerei und ermöglichte bei arbeitsteiliger Herstellung den einfachen Transport, etwa zu Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625), der in Zusammenarbeit mit van Balen bei vielen Bildern mythologischer, allegorischer und biblischer Themen die Ausföhrung der Landschaft, von Blumen und Stilleben übernahm.⁹

Zwischen der Eintragung als Freimeister bei der Antwerpener St. Lukasgilde 1592/93 und 1602 hat Hendrick van Balen wahrscheinlich wie viele andere Künstler eine Italienreise unternommen. Sie führte ihn nach Rom, eine Voraussetzung für die spätere Aufnahme in die „Romanistengilde“ im



Jahr 1605,¹⁰ und nach Venedig, wie aus der oben angesprochenen engen Verwandtschaft mit in Venedig entstandenen Werken Rottenhammers geschlossen wird.¹¹ Reflektiert die 1598 vermutlich wieder in Antwerpen ausgeführte „Anbetung der Könige“¹² als frühestes datiertes Werk van Balens ein Werk von Paolo Veronese (1528–1588), das sich ehemals in Venedig in San Silvestro befand,¹³ so sind auch in das kleine bewegungsreiche Bild des „Urteil Salomons“ Motive eingeflossen, die ebenso vermuten lassen, dass van Balen in Venedig an den „Pilgerstätten“¹⁴ der italienischen und nordischen Künstler gezeichnet hat. Eine Hauptsehenswürdigkeit war das Monumentalgemälde der „Hochzeit zu Kana“, das Veronese 1562/63 für den Speisesaal des Benediktinerklosters San Giorgio Maggiore gemalt hatte.¹⁵ Hier war eine bereits 1568 von dem toskanischen Kunsthistoriografen und Maler Giorgio Vasari (1511–1574) gerühmte Fülle von Figuren in unterschiedlichen Körperhaltungen und mannigfaltigen Gewändern mit über 150 verschiedenen Bildnissen zu sehen, angeordnet zwischen prächtigen Palastfassaden unter blauem, locker bewölktem Himmel.¹⁶ Außerdem könnten die prächtig ornamentierten Stoffe van Balen zu den gemusterten Kleidern der streitenden Mütter angeregt haben, um den Bildvordergrund zu beleben.¹⁷ Auch der Farbkontrast des grünen Mantels des Zeremonienmeisters der „Hochzeit zu Kana“ und des roten Schuhwerks der hinter diesem agierenden Figuren könnte in die Kleidung der in die Szene führenden Rückenfigur rechts gegenüber König Salomon eingeflossen sein.¹⁸ Das Schreitmotiv dieser Figur ist dabei an dem stehenden Schergen

in Jacopo Tintoretto (1518–1594) „Sklavenwunder“ orientiert, das seit 1548 in der Scuola Grande di San Marco angebracht war.¹⁹ Wesentliche Figurenmodelle fand Hendrick van Balen an einem weiteren Studienort, der Kirche San Sebastiano,²⁰ in zwei von Veronese zwischen 1565 und 1570 ausgeführten Gemälden.²¹ Aus der Darstellung „Der Hl. Sebastian ermutigt die zur Richtstätte geführten Märtyrer Markus und Marcellianus“ dienten ihm die (mit ihren Kindern) am Fuß der Treppe knienden Gemahlinnen der Märtyrer als Vorbild für die vor Salomon streitenden Mütter,²² weiterhin die Figur des in Rüstung voranschreitenden heiligen Sebastian für den Soldaten, der mit der Teilung des Kindes beauftragt war, sowie der Vater der Märtyrer, der sich mit leicht vorgeneigtem Oberkörper und ausgebreiteten Armen den Söhnen in den Weg stellen will, für den bärtigen Alten in rotem Gewand und blauem Mantel hinter dem Soldaten; selbst die grazile Fingerspreizung ist hier beibehalten.²³ Als Motivgruppe übernahm van Balen die drei Schaulustigen, die zuseiten der (hier kannelierten) Säule erhöht stehend auf das Geschehen herabblicken.²⁴ Der darunter angeordnete muskulöse Rückenakt mit roter Hose, der sich seinem Hund zuwendet, findet sich in Veroneses Pendantgemälde „Das zweite Martyrium des Hl. Sebastian“ links.²⁵ Auch hier führt rechts eine Rückenfigur, wiederum mit vergleichbarer Körperhaltung, in den Bildraum und das Publikum ist aus einer gedrängten Anordnung verschiedenartiger Köpfe gebildet. Angesichts der übernommenen Motive erscheint das Bild als Pasticcio, an dem aufgrund der unterschiedlichen Qualität der Ausführung und mancher Unstimmigkeiten

im Horror Vacui wohl Mitarbeiter beteiligt waren. Van Balen hatte 1602 die ersten vier der insgesamt 27 Lehrjungen angemeldet, zu denen auch Anton van Dyck (1599–1641) gehörte.²⁶ Dennoch zeigt das Bild die charakteristische Erzählweise van Balens, durch vielfältige Darstellungen, auch Nebenszenen, wie den jungen Mann mit seinem Hund und die einander zugewandten Soldaten am linken Bildrand, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln.²⁷

Möglicherweise gehörte das Gemälde als 1. Große Tafel daruff das Gericht Salomonis bereits zur Kunstkammer der Herzogin Barbara Sophia (1584-1636).²⁸ In Stuttgart wurde das Bild in die von Eberhard III. (reg. 1628–1674) gegründete *Schilderey und Malerey Cammer*, die Obere Kunstkammer, aufgenommen und 1705 mit anderen ausgewählten nach Ludwigsburg überführt, dort vermutlich zunächst in das Jagdschloss Erlachhof,²⁹ dann in der Gemäldegalerie, in den Wohnräumen der Franziska von Hohenheim (1748–1811), Ende des 18. Jahrhunderts im Grafenhaus in Ludwigsburg, 1823 in den Kronprinzlichen Zimmern in Schloss Ludwigsburg und nach 1825 wieder in der Gemäldegalerie gehängt.³⁰ [AH]

Quellen:

HStAS G 67 Bü 17, o. P. (1636):

Inventarium über Jenige Inn dem Fürstl. Schloß zu Brackhenheimb noch zuegegene Mobilien 1636

[...]

Inn der KunstCammer.

Gemahlte Stuckh

[...]

1. Große Tafel daruff das Gericht Salomonis.

- SMNS, Inventarium Schmidlinianum, S. 426, S. 429 (1670–1690):
Schildereyen
 [S. 426] *Daß Judicium Salomonis.*
 [S. 429] *Daß Judicium Salomonis.*
- HStAS A 20 a Bü 11, S. 10, S. 37 (o. D., um 1680–1690):
 [S. 10] *Folio 123. Daß Judicium Salomonis [...] schön auf kupfer gemahlt.*
 [Fol. 123 als Verweis auf ein früheres Inventar (HStAS A 20 a Bü 6 (1654), fol. 123), das aber nur bis Seite 94 erhalten ist.]
 [S. 37] *Specification*
Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.
Geistl. Historien, und bilder.
 9. *Daß Judicium Salomonis auf kupfer gemahlt in einer schwartzen ramen.*
- HStAS A 20 a Bü 12, S. 43 (o. D., um 1680–1690):
In dem Zimmer über der Fürstin von Mümpelgardt gemach [...]
Gemähl und von Holtz geschnitten und eingelegte stückh
 2. *Nechst dem Kasten wo daß einhorn gewesen.*
 13. *Daß Judicium Salomonis auf Kupfer gemahlt. Unten*
- HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71r (1705):
Pro Copia
Consignation
Derer gemählte welche Anno 1705, den 3. Febr. auß der Fürstl. KunstCammer, Ihro Hochfürstl. Dhrlt. Herr Herzog Eberhard Ludwig, durch deren Hoffmeister Baron von Stein abhohlen und nach Ludwigßburg transferiren laßen.
14. *Das Judicium Salomonis uff Kupfer gemahlt*
 HStAS A 21 Bü 530, fol. 95v/120r (1718):
Fürstengebäu
Dritte Etage
Im Kunst Cabinet
Auf der andern Seith. am vorgem. Fenster 1 st. die Urthel Salomonis, uf Kupfer gemahlt, mit einer schlechten verg. Rahm.
- HStAS G 196 Bü 36 (Inventar), o. P. (1724):
Neben Cabinet
 291. 1 4. *ecket groß stuck in einer höltzern verg[ulden]. Rahm, das Urtheil Salomonis. Zwischen dennen 2. Weibern, uber das erdruckte Kind. mit öhlfarb auff Kupfer gemahlt. Zur KunstCammer gehörig sof.*
- Nahezu gleichlautend:
 HStAS A 21 Bü 530, fol. 36 (1724);
 HStAS A 21 Bü 531, o. P. (1724);
 HStAS A 21 Bü 531, fol. 21v (1742):
In den Neben Cabinets E. L.
 263. 1 4 *Eckicht Stuckh in einer schlecht vergulden Rahm, das Urtheil Salomonis zwischen denen 2. Weibern über das erdruckte Kind mit Oelfarb auf Kupfer gemahlt. Vom alten Franck*
- Nahezu gleichlautend:
 HStAS A 21 Bü 533, Inventar 1761, fol. 18r (1761);
 HStAS A 21 Bü 533, Inventar 1767, fol. 19r (1767):
 Zusatz: *Schönl. Haus*
- HStAS A 21 Bd. 9^{1/2}, fol. 19r (1767):
 Zusatz: *von ~~alten Franck~~ Rotenhammer. im Schoenbelsch. Haus [sic für Schoenlebsch.]*
- HStAS A 21 Bü 534, fol. 32, fol. 188v (1774):
 [fol. 32] 263 *Vid. infra Fol. 188b in dem Schönleberisch jezo Grävlich von Hohenheimischen Hauß*
 in Rötel links: *Stuttg. Hohenh. Hauß*
 [fol. 188v] *9tens*
In dem Hochgrävl. von Hohenheimischen vormahls Schönleberischen Hauß
 263. *Ein viereckigtes Stuckh in einer schlecht vergolten Rahmen, das Urtheil Salomonis, zwischen denen zwey Weibern über das erdruckte Kind mit Ohlfarb auff Kupfer gemahlt. Vom Alten Franck.*
- HStAS A 21 Bü 535, fol. 31, fol. 286 (1783):
 [fol. 31] 263. *Vide infra Fol. 286. in dem Hochgrävl. von Hohenheimischen Palais zu Stuttgart.*
 [fol. 286] 13. *In dem HGrävl. von Hohenheim. Hotel*
 263. *Ein viereckigtes Stuck in einer schlecht vergolden Rahmen, das Urtheil Salomonis, zwischen denen 2. Weibern, über das erdruckte Kind, mit Öhlfarb auf Kupfer gemahlt. Vom Alten Franck.*
- HStAS A 21 Bü 527, Lit. F., fol. 18v (1798):
Ludwigsburg im Grafenhaus, 4tes Cabinet
 263.
- StAL E 20 Bü 703, fol. 32v (1823):
Kronprinzliche Zimmer
 g) *blaues Zimmer*
 384. 1 *Stk. Salomons Urtheil, vom jungen Frank, beschädigt.*
- StAL E 20 Bü 702, fol. 13r, 21v (1825):
 [fol. 21v] *Kronprinzliche Zimmer*
 h) *rothes Zimmer*
 384. 1. *Stk. Salomons Urtheil vom jungen*

Frank

vide Bilder Galerie fol. 13

[fol. 13r] Gemälde Galerie

b) mittlerer Saal

384. 1 St. Salomons Urtheil vom jungen

Frank

aus den Kron Prinz. Zimmern fol. 21b

Neues Inv. Bl. 19b

StAL E 20 Bü 705, fol. 19v (1835):

Gemälde Bilder Galerie

b) mittlerer Saal, Nro. 232,

384. 1 St. Salomons Urtheil vom jungen Frank.

Altes Invent. Bl. 13

SSG Gemälde-Inventar Schloss Ludwigsburg,

S. 61 (1866):

Bilder-Galerie, Saal, Nro 232

Apanage-Eigenthum

Ölgemälde in vergoldeten Rahmen

Inv.Ste. 115 (schwarz) Nro. 384 1. Stück

Salomon's Urtheil vom jungen Frank. Neues

Inventar S. 109

SSG Gemälde-Inventar Schloss Ludwigsburg,

VI. Band, S. 109 (1896):

Bilder Galerie Nro 232. Saal

Seitheriges Inventar Seite 115, Nro 384, Neue

fortl. Nro. 408 Das Urtheil Salomos. Vom jun-

gen Frank.

Neues Inv. No 4141

Literatur:

Fleischhauer 1973, S. 6;

Nau 1995, S. 95;

¹ Zur Salomonischen Säulenordnung siehe Günther 2011.

² HStAS A 21 Bd. 9½, fol. 19r (1767): *Rotenhammer*.

³ Fusenig 2008, S. 79; Werche 2004, S. 20, 45, 47–49; Schlichtenmaier 1988, S. 49f.; Jost 1963, S. 91f., 95–119; Peltzer 1916, S. 334. Rottenhammer ließ sich im Herbst 1591 in Venedig nieder, reiste im Frühjahr 1594 nach Rom und kehrte im Herbst 1595 nach Venedig zurück. Im Herbst 1606 zog er nach Augsburg um, Borggrefe 2008, S. 12, 15, 21; vgl. Aikema 2008, S. 37: Romaufenthalt zwischen 1593 und 1594 bis Herbst 1595. Schlichtenmaier 1988, S. 27, nimmt einen Romaufenthalt bereits seit 1590/91, jedenfalls für 1592 bis August 1595 an.

⁴ Für die Unterstützung bei der Katalogisierung danke ich George Gordon, London, und Dr. Ursula Härting, Hamm.

⁵ Siehe hierzu Jost 1963, S. 103; Werche 2004, S. 45f., 50.

⁶ Vgl. „Diana und Aktäon“, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 64, 35,5 x 47cm, Signatur: H. v. Balen, 1608, Werche 2004, S. 163, A 75. Vgl. Jost 1963, S. 104; Peltzer 1916, S. 334.

⁷ Werche 2004, S. 50. Siehe „Urteil des Paris“, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. B 204, datiert: 1600, Werche 2004, S. 177f., A 106.

⁸ Schlichtenmaier 1988, S. 30–32; Werche 2004, S. 11–14.

⁹ Siehe bei Werche 2004, S. 59–62; Ertz 2008–2010.

¹⁰ Bedingung für die Aufnahme in die Bruderschaft „Confratrum Collegij Romanorum apud Antuerpienses“ war der Besuch der Apostelgräber in Rom, siehe Werche 2004, S. 19f.; Jost 1963, S. 87; Peltzer 1916, S. 334.

¹¹ Werche 2004, S. 18–20.

¹² Werche 2004, S. 19f., 142, Kat. Nr. A 21, Anbetung der Könige, Brüssel, Notre-Dame de la Chapelle.

¹³ Werche 2004, S. 44, 116, Anm. 66, heute London, National Gallery, Inv. Nr. 268, datiert 1573.

¹⁴ Prieuer 1997, S. 82.

¹⁵ Prieuer 2000, S. 76–83, Abb. 73. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 142. Das berühmte Gemälde wurde sehr oft kopiert und nachgestochen, sodass die Benediktiner 1705 ein Kopierverbot aussprachen, um den Besucheransturm einzuschränken, Prieuer 1997, S. 80, 103; Prieuer 2000, S. 83.

¹⁶ Prieuer 1997, S. 17.

¹⁷ Vgl. Peltzer 1916, S. 322, zur Kompositionsweise Rottenhammers.

¹⁸ Das grüne Gewand des Zeremonienmeisters der Hochzeit zu Kana wurde zwischen 1594 und 1607 rot übermalt, siehe Volle 1992, S. 169–174 (freundliche Mitteilung von Dr. Heidrun Ludwig, Darmstadt).

¹⁹ Freundlicher Hinweis von Dr. Andreas Prieuer, Bielefeld. Heute befindet sich das Bild in der Gallerie dell'Accademia, Venedig. Siehe hierzu Krischel 1991.

²⁰ Im Jahr 1670 untersagte der Rat der Zehn den kopierenden Malern das Aufstellen von Leitern, 1673 wurde nur noch jeweils einem Kopisten allein der Zutritt zur Kirche gestattet, Prieuer 1997, S. 81f., Anm. 197, S. 104.

²¹ Für diesen Hinweis danke ich Dr. Andreas Prieuer, Bielefeld.

²² Die rechte der Märtyrer-Gemahlinnen verwendete auch Frans Francken d. J. um 1620, „Die Israeliten nach dem Durchzug durch das rote Meer“, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 172; Härting 1983, S. 97, Kat. A21.

²³ Den Typus der letztgenannten Figur mit dem Gestus der ausgebreiteten Arme verwendete van Balen auch in der „Predigt Johannes des Täufers“, Werche 2004, S. 141, A 17; Ertz 2008–2010, Nr. 258; Sotheby's London, 5. Dezember 2007, Los 1.

²⁴ Pignatti 1995, S. 268f., Nr. 171; Prieuer 2000, S. 86f., Abb. 79.

²⁵ Pignatti 1995, S. 270, Nr. 173; Prieuer 2000, S. 84f., Abb. 78.

²⁶ Werche 2004, S. 18.

²⁷ Werche 2004, S. 47, 62–66.

²⁸ HStAS G 67 Bü 17; Fleischhauer 1976, S. 18–33; Fleischhauer 1973, S. 7.

²⁹ Fleischhauer 1973, S. 8.

³⁰ Inventarium Schmidlinianum, S. 426, S. 429 (1670–1690); HStAS A 20 a Bü 11, S. 10, S. 37 (um 1680–1690); Bü 12, S. 43 (um 1680–1690); G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71r (1705); A 21 Bü 530, fol. 95v/120r (1718); G 196 Bü 36 (Inventar), o. P., Nr. 291 (1724); A 21 Bü 531, fol. 21v, Nr. 263 (1742); Bd. 9½, fol. 19r (1767); Bü 534, fol. 32, fol. 188v (1774); Bü 535, fol. 31, fol. 286 (1783); Bü 527, Lit. F., fol. 18v (1798); StAL E 20 Bü 703, fol. 32v, Nr. 384 (1823); Bü 702, fol. 13r, 21v (1825); Bü 705, fol. 19v (1835).

244 **Gemälde. Prunkstillleben**

Johann Friedrich Gruber (um 1620–1681)

Stuttgart, 1659

Öl auf Leinwand. H. 89,5 cm, B. 119,0 cm;

Rahmen: H. 104,5 cm, B. 134,0 cm

Bezeichnung [*Jo*]han Friderich Grueber Fecit 1659

Am Rahmen: 254 (lt. Karteikarte, heute abgenommen)

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 3532

Das Prunkstillleben ist eines der wenigen erhaltenen Gemälde des vermutlich in den Niederlanden ausgebildeten und seit 1655 in Stuttgart tätigen Malers Johann Friedrich Gruber. Wohl 1659, im Entstehungsjahr des Bildes, legte er in einem Memorial sein breites künstlerisches Repertoire dar, das die Figuren-, Landschafts- und Perspektiv-, Tier- und Pflanzenmalerei sowie die Porträtkunst neben Fass- und Vergoldungsarbeiten umfasste.¹ Dieses befähigte Gruber zwischen 1659 und 1663 zur Umsetzung des umfangreichen Bildprogrammes der „Kabbalistischen Lehrtafel“, zum Teil nach niederländischen Vorlagen und in Orientierung an Werken Anton van Dycks (1599–1641),² die Prinzessin Antonia von Württemberg (1613–1679), die Schwester Eberhards III. (reg. 1628–1674), in Auftrag gegeben hatte und 1673 der Dreifaltigkeitskirche in Teinach bei Calw stiftete.³ An Gemäldeaufträgen folgten hierauf von 1662/63 bis 1668/69 24 Landschaften für die fürstlichen Räume im Stuttgarter Schloss und weitere Bilder für den Herzog. Zudem stand Gruber von 1664 bis zu seinem vorübergehenden Wegzug 1673 als Zeichenlehrer für die Kinder des Herzogs zur Verfügung. 1675/76 führte er zusammen mit den Hofmalern Johann Andreas Thill (1639–1681, Hofmaler seit 1673) und

Georg Nikolaus List (um 1610, in Stuttgart seit 1639, Hofmaler seit 1658, + 1685)

weitere zwölf Landschaften für das Vorge-mach der Herzogin aus.⁴

In dem Arrangement der wie zufällig nach einem Mahl zurückgelassenen Speisen und halb gefüllten Trinkgefäße folgte Gruber zeitgenössischen niederländischen Prunkstillleben. In ausgewogener Komposition sind die üblichen Elemente des vergoldeten Buckelpokals, des Berkemeyers auf einer Becherschraube und des Römers aus Waldglas sowie einer Tazza dargestellt, die das durch das Fenster einfallende Licht spiegeln. Korrespondierende Linien bilden die wertvollen blau weiß gemusterten Wan-Li-Porzellanschalen. In diesen und auf Zinntellern, die, wie das typische Obstmesser, über die Tischkante herausragen, setzen Obst und Meeresfrüchte rote und gelbe Akzente, begleitet von den Grüntönen der lichtreflektierenden Trauben und des Weinlaubes, der Feigen und einer Melone. Unter- und Hintergrund bilden eine dunkle Samttischdecke und eine nobilitierende Vorhangdraperie, deren Troddel als Gegengewicht zu der Obstschale im Korb dient. Das wie achtlos drapierte feine weiße Tischtuch setzt einen zentralen Lichtpunkt. Auch auf dem Höhepunkt der dekorativen Stillleben darstellungen waren Sinnbilder mit religiöser oder moralischer Bedeutung nicht vergessen. So deuteten Birnen auf das Paradies, Walnüsse auf den Kreuzestod Christi,⁵ der Granatapfel auf die Auferstehung,⁶ Trauben, Weingläser und Brötchen auf die Eucharistie,⁷ Pfirsiche und Walnüsse sowie das Nebeneinander saurer und süßer Zitrusfrüchte, deren Saft dem Wein zugefügt werden sollte, im Be-

reich der medizinischen Säftelehre auf die maßvolle Lebensführung.⁸ Galten die Auster und der in ein Papiertütchen eingerollte Pfeffer als Aphrodisiakum, so deuten die halb geleerten Gläser und die umgestürzte Kanne auf die Vergänglichkeit.⁹ In der harten Malweise, die sich in den aufgesetzten Lichtreflexen zeigt, konnte Gruber die Feinheit vorbildlicher Gemälde etwa von Jan Davidsz. de Heem (1606–1683/84) oder Abraham van Beyeren (1620–1690) nicht erreichen.

In das Malereikabinett hatte Herzog Eberhard III. 1670 ein Bankettstück von Johann Friedrich Gruber aufgenommen, das bei der Übergabe an die zukünftige Ludwigsburger Gemäldegalerie 1705 als *1. Das größte Stückh, darauff 4 Figuren oder Persohnen nebst, Wildpret, Fisch, Vögel, Krebs [...]* Auth. Gruber beschrieben wurde. Das Bild ist Ende des 18. Jahrhunderts im Neuen Schloss in Stuttgart nachzuweisen: *Ein Küchen Stück worauf vier Figuren mit Fisch und Wildpret gemahlt sind ein gutes und aus geführtes Gemählde, die Fische und das Wildpret sind besonders gut.*¹⁰

Das hier gezeigte Stillleben Grubers von 1659 wurde 1754 aus der Kunstkammer an die Ludwigsburger Gemäldegalerie abgegeben und erhielt im Inventar von 1751/1754 die neue, auf der Leinwand vermerkte Nummer 1350. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kam das Bild zunächst im Magazin des Grafenhauses in Ludwigsburg, dann im dortigen *1. Zimmer*. 1823 wurde das Gemälde Friedrich Heisz zugeschrieben (vielleicht war Johann Heiss (1640–1704) gemeint) und der Rahmen mit der Anbringung im unteren Kabinett der Gemäldegalerie mit der Nummer 254 versehen.¹¹ [AH]



Quellen:

HStAS A 20 a Bü 50, o. P. (1754):

Stuttgart

*Consignation derer ao 1754 bey Fürstlicher
Kunstkammer befindlichen Gemälden
Nro.*

*6. Ein Früchten Stuckh vom Gruber mit einem
grosen vergulden Pocal. B.G.*

*Zusatz: Die Stück mit B.G. gezeichnet sind an
die Bilder-Gallerie abgegeben.*

*Auf Befehl Hochfürstl. OberHoff Marschallen
Amts, seind folgende Mahlereyen, so sich
bey Fürstl. KunstCammer in Stuttgart befunden,
wiederum zur Fürstl. Gallerie Ludwigs-
burg übergeben worden, alß:*

*1350. 1 Früchten Stuck, vom alten Gruber.
Daß zur Frstl. Bilder Gallerie Ludwigsburg
von Frstl. KunstCammer zu Stuttg. obgemeld-
te Mahlerey Stücke richtig abgegeben wor-
den; wird hiermit in fidem attestirt.. Stuttgt.
d. 27. Sept. 1755. T. Frstl. GallerieInspector zu
Ludwigsburg JC Grooth.*

HStAS A 21 Bü 532, fol. 144v (1751/1754):
*Auß Fstl. Kunstkammer ist zur Gallerie gege-
ben worden 1350. ein früchten stuck vom
alten Gruber.*

HStAS A 21 Bü 533, fol. 99v (1761):
1350. Ein Früchten Stuck vom alten Gruber.

Gleichlautend:

HStAS A 21 Bd. 9½, fol. 104v (1767);

HStAS A 21 Bü 533, fol. 104v (1767);

HStAS A 21 Bü 534, fol. 155v (1774):

Zusatz: In der Mahlerey Gallerie

HStAS A 21 Bü 535, fol. 158v (1783):

Zusatz: In der Mahlerey Gallerie

HStAS A 21 Bü 528, S. 19 (1778–1784):
*Consignation der in dem Gallerie Magazin
im Grafen Hauß zu Ludwigsburg befindlichen
Mahlereyen
1350.*

HStAS A 21 Bü 527, Lit. F., fol. 17 (1798):

Ludwigsburg im Grafenhaus

1. Zimmer

1350

StAL E 20 Bü 703, fol. 21r (1823):

Gemälde Gallerie

c) unteres Cabinet

*Nro 254 1 großes Früchtenstück, von Fried.
Heisz*

Nahezu gleichlautend:

StAL E 20 Bü 702, fol. 11v (1825)

StAL E 20 Bü 705, fol. 15v (1835):

Gemälde Bilder Gallerie

b. mittlerer Saal

rechts

*No 254 1 großes Früchtenstück (von Friedrich
Heisz)*

Literatur:

Thöne 1935, S. 22, Nr. 37;

Harnischfeger 1980, S. 59, 150, Anm. 89;

Fleischhauer 1981, S. 81, Abb. 46;

AK Bruchsal 1981, Bd. 1, S. 90f., A 38;

Grimm 2014, S. 242.

-
- ¹ Fleischhauer 1981, S. 80f.
 - ² Fleischhauer 1981, S. 37.
 - ³ Zur Teinacher Lehrtafel siehe Schmidlin 2007 mit weiterführender Literatur, zu Gruber siehe Schmidlin 2007, S. XXII, Anm. 63.
 - ⁴ Fleischhauer 1981, S. 80f.
 - ⁵ Ebert-Schifferer 1998, S. 90.
 - ⁶ Ebert-Schifferer 1998, S. 102.
 - ⁷ Ebert-Schifferer 1998, S. 154.
 - ⁸ Ebert-Schifferer 1998, S. 102; Schneider 1989, S. 111.
 - ⁹ Ebert-Schifferer 1998, S. 124, 128.
 - ¹⁰ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 35v (1670); HStAS G 196 Bü 36 (Akte), fol. 71 (1705); HStAS A 21 Bü 528, *Stuttgart*, S. 4, Nr. 41.
 - ¹¹ HStAS A 20 a Bü 50, o. P. (1754); A 21 Bü 532, fol. 144v (1751/1754); StAL E 20 Bü 703, fol. 21r (1823); Bü 705, fol. 15v (1835).

245 **Gemälde. Simeon mit dem Jesuskind**

Benjamin von Block (1631–1689)

Nürnberg, 1665

Öl auf Leinwand. H. 164,2 cm, B. 115,2 cm;

Rahmen: H. 184 cm, B. 134,0 cm

Bezeichnung rechts Mitte *Benjamin Block fecit*

1665

Am Rahmen: 35, 153

SSG, Inv. Nr. Sch.L. 4075)

Das Bild zeigt nach der Erzählung im Lukasevangelium den Moment, in dem der greise Simeon seinen Lobgesang anstimmt, nachdem er das Jesuskind, das die Eltern als ihren Erstgeborenen in den Tempel gebracht hatten, als Messias erkannte. Er nahm das Kind in seine Arme und sang „Nun lässt du, Herr, deinen Knecht, wie du gesagt hast, in Frieden scheiden. Denn meine Augen haben das Heil gesehen, [...], ein Licht, das die Heiden erleuchtet, und Herrlichkeit für dein Volk Israel.“ Der Heilige Geist hatte ihm verheißen, er werde nicht sterben, bevor er den Messias gesehen habe, und hatte ihn in den Tempel geführt. Simeon weissagte Maria die Bestimmung ihres Sohnes. Auch die Prophetin Hanna, die sich im Tempel aufhielt, erläuterte die Erlösung durch Christus.¹ Das göttliche Licht fällt hauptsächlich auf das lebendige Kind auf dem leuchtenden, feinen weißen Tuch. Auch Simeon und Hanna werden davon beschienen. Nobilitiert wird Simeon in dem dunklen schlichten Gewand durch die rahmende Architektur einer Wandnische mit Muschelkalotte im Hintergrund. Der Maler Benjamin von Block, der wie Herzog Eberhard III. (reg. 1628–1674) einer protestantischen Familie entstammte,² konzentrierte die Darstellung auf das Heilsversprechen.



Als wandernder Hofporträtist zwischen Schwerin, Halle, Dresden, Wien, Ungarn, Italien, Baden-Baden, Ansbach und Eichstätt war Benjamin von Block auf Bildnisse spezialisiert.³ Als er 1684 von Kaiser Leopold I. (reg. 1658–1705) in den Adelsstand

erhoben wurde, umfasste sein Werk über 560 fürstliche Porträts, von denen heute jedoch nur wenige bekannt sind.⁴ 1662 hatte Block die Vorlage für einen Porträtstich Eberhards III. geliefert,⁵ 1666/67 wurde aus Stuttgart eine Zahlung für *Contrefaiten* an

den Maler in Nürnberg geleistet,⁶ für Herzog Wilhelm Ludwig (reg. 1674–1677) fertigte Block ein Porträt in der von ihm entwickelten Schabkunst- oder Mezzotinto-Technik, das diesen im Kürass und mit Kommandostab zeigt.⁷

Block malte jedoch auch Altarbilder.⁸ Das Gemälde „Simeon mit dem Jesuskind“ könnte autobiografisch motiviert gewesen sein, denn im Jahr 1664 hatte er in Halle die Malerin Anna Catharina Fischer (1642–1718) aus Nürnberg geheiratet. Diese hatte sich auf Blumenmalerei spezialisiert und war seit 1660 als Zeichenlehrerin der Herzogin Anna Maria von Sachsen-Weißenfels (1627–1669) und ihrer Töchter tätig. Noch im Jahr ihrer Hochzeit zog das Ehepaar nach Nürnberg. Im folgenden Jahr 1665, in dem Block die Darstellung „Simeon mit dem Jesuskind“ schuf, wurde ihr erstes Kind, der Sohn Johann Friedrich, geboren, dem bis zum Umzug nach Regensburg 1670 noch zwei Geschwister folgten.⁹

Das Bild wurde von Eberhard III. und seinen Nachfolgern besonders geschätzt. Zunächst hatte es der Herzog am 28. Juni 1670 der neu eingerichteten Oberen Kunst- und Schilderey-Kammer zur Verfügung gestellt. Kurz darauf zog er es wieder für seine Privaträume zurück, ließ es jedoch am 29. November 1671 wieder ausstellen.¹⁰ 1678 befand es sich im Nachlass des Sohnes Wilhelm Ludwig in *In Ihro Dhlt. Unsers Gnädigsten Herrn Gemach*.¹¹ 1742 erhielt das Bild in der Ludwigsburger Gemäldegalerie die Inventarnummer 51 und 1823 im mittleren Saal der Gemäldegalerie die Nummer 153. [AH]

Quellen:

HStAS A 20 a Bü 7, fol. 33v–35v (1669–1671, 1684):

15. *Der alltde Simeon und Hanna mitd dem Christkindlein*
N. dieses stück haben Ihre Fürstl. Dhlt. wider in dero fürstl. gemach abfordern laßen. Ist aber hernach den 29. gbris 1671 wider geliefert worden.

HStAS A 21 Bü 46, fol. 422v–423r (1678):
Allerhandt Gemein Geräth
Controfaith und gemahlte Stückh
In Ihro Dhlt. Unsers Gnädigsten Herrn Gemach
Ein gemahltes Stückh Simeon, Hanna, und das Christkindlein in solcher [einer schwarz gebaizten] Rahmen

HStAS A 20 a Bü 11, S. 37 (o. D., um 1680–1690):
Specification
Aller in der Obern KunstCammer befindlicher Schildereyen.
Geistl. Historien, und bilder.
5. *Der Alte Simeon und Hanna mit dem Cristkindlein.*

HStAS A 21 Bü 530, fol. 200v–201r (1718):
Fürsten Gebäu
Dritter Etage.
In der Lang Gallerie.
An der Lang Wand.
Ein groß 4ecket stuck mit einer glatt vergul- ten Rahm, woruff der alte Simeon das Christ- kindlein auf den Armen habend.

Vielleicht:
HStAS G 196 Bü 36, Inventar, o. P. (1724):
In der Langen Gallerie.
788. *1 4ecket stück, ohne rahm, worauff der alte Simmeon gemahlt, 83. 25 f*

Gleichlautend:
HStAS A 21 Bü 531, o. P. (1724)

HStAS A 21 Bü 531, fol. 4v (1742):
In der Gallerie E. L.
51. *1 Stk. worauff Simeon mit dem Jesus Kind. v. Block.*

Nahezu gleichlautend:
HStAS A 21 Bü 533, fol. 4v (1761);
HStAS A 21 Bü 533, fol. 5v (1767);
HStAS A 21 Bd. 9½, fol. 5v (1767);
HStAS A 21 Bü 534, fol. 7 (1774):
Zusatz: *In der Mahlerey Gallerie*
HStAS A 21 Bü 535, fol. 8r (1783):

Zusatz: *Mahlerey Gallerie*
HStAS A 21 Bü 527, Lit. F., fol. 13v (1798):
Ludwigsburg. Neu Schloß.
Zimmer No 254
51.
StAL E 20 Bü 703, fol. 14v (1823);
Gemälde Gallerie
b) Mittlerer Saal.
Nro. 153. 1 Stük, der Heilige Simeon mit dem Jesuskinde, von Plok.
Gleichlautend:
StAL E 20 Bü 702, fol. 8v (1825);
StAL E 20 Bü 705, fol. 18v (1835)

Literatur:

Thöne 1935 Nr. 4;
Fleischhauer 1973, S. 5;
Nau 1995, S. 95f.

¹ Lukasevangelium 2, 25–32 („Nunc dimittis“), 34, 36–38.

² Krieger 1969/1970, S. 78.

³ Heinz 1963, S. 183; Leutner 2007, S. 46; Krieger 1969/1970.

⁴ Krieger 1969/1970, S. 77, 102f; AKL 11, S. 536.

⁵ Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Inv. Nr. I 14774.1 (Drugulin 1860, 5108), Stecher Philipp Kilian (1628–1693).

⁶ HStAS A 256 Bd. 150 (1666/1667), fol. 342v, Nr. 596.

⁷ Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Sign. BBlock AB 3.4, Inv. Nr. 2466, Drugulin 1860, 23093.

⁸ Krieger 1969/1970, S. 82f., 91.

⁹ Krieger 1969/1970, S. 83f., Anm. 45.

¹⁰ HStAS A 20 a Bü 7, fol. 33v–35v.

¹¹ HStAS A 21 Bü 46, fol. 423r.