

Landesgalerie

Die holländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts



Niedersächsisches
Landesmuseum
Hannover

Die holländischen und flämischen Gemälde

des 17. Jahrhunderts

Niedersächsisches
Landesmuseum
Hannover

Landesgalerie

Die holländischen und flämischen Gemälde

des 17. Jahrhunderts

Kritischer Katalog
mit Abbildungen
aller Werke
bearbeitet von
Ulrike Wegener

Hannover 2000



Niedersächsisches
Landesmuseum
Hannover

© 2000 Niedersächsische
Landesgalerie Hannover
Herausgeberin:
Heide Grape-Albers
Kunsthistorische Bearbeitung:
Ulrike Wegener
Technologische Bearbeitung:
Babette Hartweg, Michael von der Goltz u.a.
Lektorat:
Frauke Engel
Photographien:
Karl-Heinz Uhe, Ursula Stamme,
Restauratoren und Archiv der
Niedersächsischen Landesgalerie Hannover
Umschlagabbildung:
Rubens und Werkstatt, Der Centaur Nessus
entführt die Dejanira (Kat. Nr. 155), Detail
Typographie und Umschlaggestaltung:
Homann/Güner/Blum Hannover
Lithographie und Druck:
Primedia Th. Schäfer GmbH, Hannover
Printed in Germany
All rights reserved
ISBN 3-929444-27-5

2020 online erschienen bei arthistoricum.net
urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-669-4
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.669>
e-ISBN: 978-3-948466-26-8

Der Druck dieses Kataloges
wurde finanziert durch:

STIFTUNG NIEDERSACHSEN

NORD/LB

NORDDEUTSCHE LANDESBANK
GIROZENTRALE

Inhalt

Vorwort	7
Einführung	8
Farbtafeln	19

Katalog

Meister A–W	69
-------------	----

Anhang

Brand- und Schlagzeichen	383
Signaturen	384
Siglenverzeichnis	390
Konkordanzen der Inventar- und Katalognummern	396
Künstlerverzeichnis	403
Ikonographisches Register	407
Provenienzregister nach Orten	409
Abkürzungsverzeichnis (zum Technischen Befund)	414
Glossar (zum Technischen Befund)	414

Vorwort

Mit dem Bestandskatalog der holländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts wird die 1990 begonnene Reihe von insgesamt vier Bänden über die Gemälde Alter Meister der Niedersächsischen Landesgalerie abgeschlossen. Damit wird endgültig der bemerkenswerte Gesamtkatalog von Gert von der Osten aus dem Jahre 1954 abgelöst. 1990 erschien der Band „Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts“ bearbeitet von Angelica Dülberg, 1992 folgte der Band „Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550“ von Michael Wolfson, in dem sich auch die aktualisierte Generalübersicht der Geschichte der Sammlungen von Gemälden Alter Meister im Niedersächsischen Landesmuseum abgedruckt findet. 1995 erschien der Band über „Die italienischen Gemälde“, den mein Vorgänger im Amt, Hans Werner Grohn, dankenswerterweise bearbeitete.

Den vorliegenden Band über „Die holländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts“ bearbeitete Ulrike Wegener über einen Zeitraum von insgesamt sechs Jahren. Während eines zweijährigen Stipendiums, das zu gleichen Teilen durch die Fritz Thyssen Stiftung und das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur finanziert wurde, konnte sie sich ausschließlich dieser Aufgabe widmen. Vorangegangen war ein zweijähriges Volontariat an der Niedersächsischen Landesgalerie. Im Anschluss an das Stipendium folgten ein Werkvertrag und ein Zeitvertrag mit anderen, doch stets sachverwandten Hauptaufgaben. So publizierte Ulrike Wegener 1993 und 1999 zwei Bände der Reihe „Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie“ (Bd. I und Bd. IV) und wirkte 1993 mit als Koautorin beim GalerieHandBuch 1. Sämtliche genannten Publikationen handelten über niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts und ergänzen insofern diesen Bestandskatalog sinnreich.

Betreut wurde Ulrike Wegener während all dieser Jahre durch den erfahrenen Oberkustos Meinolf Trudzinski, der auch in den vorliegenden Bestandskatalog weit mehr investierte, als nach außen erkennbar ist. Dafür danke ich ihm sehr. Als externer Berater stand dankenswerterweise Ekkehard Mai, Stellvertretender Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, zur Verfügung.

Neuartig im Vergleich zu den drei vorangegangenen Bestandskatalogen Alter Meister ist in diesem Niederländerkatalog die systematische technologische Untersuchung eines sehr großen Teils der niederländischen Gemälde. Der leitenden Restauratorin Babette Hartweg und dem Restaurator Michael von der Goltz danke ich für die Initiative und die Erarbeitung der Technischen Befunde, durch die nun auch in dieser Hinsicht internationaler Standard erreicht werden konnte.

Die Drucklegung dieses Katalogs wurde finanziert durch großzügige Zuwendungen der Stiftung Niedersachsen und der NORD/LB. Die zahlreichen dem Bestandskatalog vorangestellten Farbabbildungen hat die Familie Dr. Amir Pakzad ermöglicht, die auch die großzügige Erlaubnis erteilte, die neun Bilder ihrer Sammlung als Dauerleihgaben in das Bestandsverzeichnis aufzunehmen. Allen genannten Personen und Institutionen, die durch die inhaltliche Mitwirkung oder durch ihren finanziellen Beitrag das Erscheinen des Kataloges befördert haben, möchte ich meinen aufrichtigen Dank sagen. Möge die jetzt vollständige Reihe von vier Bestandskatalogen Alter Meister der Niedersächsischen Landesgalerie der internationalen Fachwelt dienen und den Bekanntheitsgrad dieser qualitätvollen Gemädegalerie unter den Kunstkennern und -liebhabern steigern.

Heide Grape-Albers

Einführung

1. Entstehung der Sammlung¹

Die Sammlung der holländischen und flämischen Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie wurde zum überwiegenden Teil im 19. Jahrhundert, also in der Zeit erneuter Wertschätzung niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts, zusammengetragen. Drei Hauptbestände sind zu unterscheiden: der des Provinzialmuseums, der des Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung und derjenige der Städtischen Galerie.

Landesgalerie

Im Unterschied zu den Sammlungen der Galerien in Braunschweig, Dresden, Kassel oder Schwerin, die ihre Entstehung fürstlicher Leidenschaft und fürstlichem Prestigestreben im 17. und 18. Jahrhundert verdanken, entstammt nur ein geringer Teil der Werke altem königlichen bzw. kurfürstlichen Besitz. Lediglich zwei niederländische Gemälde der heutigen Landesgalerie, der „Apostel Paulus“ von Jan Miense Molenaer und die „Gräfin Maulevrier“ von Adriaen Hanneman, sind mit Sicherheit bereits im 17. Jahrhundert in Hannover nachweisbar. Selbst aus der Zeit des Kurfürsten Ernst August (1629–1698) sind – obwohl seine Gattin Sophie von der Pfalz (1630–1714) in den Niederlanden aufgewachsen war und bei Gerrit van Honthorst Unterricht erhalten hatte – nur einige Porträts auf uns gekommen. Alles in allem lassen sich etwa 25 Bilder des heutigen Bestandes bis auf kurfürstlichen bzw. königlichen Besitz vor Georg V. (1819–1878) zurückverfolgen.

Trotzdem gehörte ehemals knapp ein Drittel der 206 Gemälde dem Königshaus Hannover. Dies ist auf umfangreiche Ankäufe zurückzuführen, die Georg V. in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts tätigte. So erwarb er 1857 die gesamte 311 Nummern umfassende Gemäldesammlung des Fabrikanten Bernhard Hausmann (1784–1873), der die qualitativste hannoversche Privatsammlung des 19. Jahrhunderts zusammengetragen hatte; sie bestand zum überwiegenden Teil (176 Gemälde) aus nieder-

ländischen Werken des 17. Jahrhunderts. Zur Genese seiner Bildergalerie schreibt Hausmann im Vorwort des 1831 publizierten Kataloges: „Der Ankauf eines kleinen, aus Hamburg herstammenden Gemälde-Cabinets, war im Anfange des Jahres 1812 die sehr zufällige Veranlassung zu der Entstehung meiner Sammlung. Sie vermehrte sich während der Französisch-Westphälischen Usurpation durch die Verschleuderung eines Theils der Gallerien von Salzthalum und anderen Schlössern, späterhin durch den Verkauf des Nachlasses des Reichsprobst Grafen von Beroldingen in Hildesheim und des Kupferstechers Huck allhier, erhielt aber ihre eigentliche Begründung im Jahr 1818, durch die Veräußerung der vortrefflichen, damals nicht allgemein genug geschätzten Gräflin Wallmoden'schen Gallerie, welcher ich einen großen Theil meiner besten Gemälde verdanke. Späterhin, im Jahre 1822, hatte ich Gelegenheit, die ganze, hier aufgestellt gewesene Sammlung weiland Herrn Staats-Ministers von Hacke käuflich an mich zu bringen, so wie im Jahre 1826 einen Theil des von Laffertschen Cabinets in Celle, meist aus Bildern der ehemaligen Bicker van Zwietschen Sammlung im Haag bestehend. Die übrigen Gemälde rühren aus verschiedenen, mehr oder minder bekannten Privat-Sammlungen her; nur wenige sind von Kunsthändlern gekauft.“²

Schon damals war diese bürgerliche Sammlung öffentlich zugänglich. So gewährte Hausmann durchreisenden Kunstliebhabern jederzeit Zugang und sonntags zur Mittagszeit konnte jedermann die Kunstschatze besichtigen.

Nach Hausmanns Einschätzung stammen einige seiner besten Stücke aus den Sammlungen der Grafen Wallmoden: dazu gehören die „Landschaft mit Wasserfall“ von Paul Bril, das „Stilleben“ von Willem Kalf oder das „Selbstbildnis“ von Paulus Moreelse oder die „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ von Sebastian Vrancx. Über die ältere Wallmodensche Sammlung des Kammerherrn Franz Ernst von Wallmoden, die Hausmann 1822 aus dem Nachlass von Hake kaufte, berichtet A.F. Oeser in seinem Schreiben an den Herrn von Hagedorn,

sie sei „aus dem angekauften Vorrat des verstorbenen Oberkammerherrn Grafen von Bülow entstanden“ und später „durch einen Teil der Verlassenschaft des Landdrosten von Reden“ erweitert worden.³ Feldmarschall Graf Johann Ludwig von Wallmoden (1736–1811), natürlicher Sohn Georgs II. und Halbbruder des Kammerherrn, hatte auf langjährigen Reisen eine beachtliche Sammlung zusammengetragen und nach 1782 im Wallmoden-Schlösschen im Georgengarten aufgestellt. Zur Provenienz von dessen niederländischen Bildern weiß Hausmann: „Die vortrefflichen Niederländer stammten vorzüglich aus der im Jahre 1769 durch die Vermittlung des bekannten Landschafts-Malers Chev. Fassin angekauften Sammlung des Herrn Girod le jeune in Genf.“⁴ Teilweise stammten die Gemälde wohl auch aus dem Besitz der Mutter, der Gräfin Yarmouth, und über sie aus hannoverschem Schlösserbesitz. Nach ihrem Tod 1765 erbten die beiden Halbbrüder gemeinsam und als der Kammerherr 1776 ohne Söhne starb, erhielt der Graf Wallmoden mit dessen Fideikommiss-Vermögen auch einige Gemälde (z.B. Willem van Mieris, „Joseph und Potiphars Weib“; Paulus Lesire, „Brustbild eines braungelockten jungen Mannes“).⁵

Bemerkenswert ist der Hinweis Hausmanns, dass das Laffertsche Kabinett in Celle weitgehend aus der holländischen Sammlung des späten 17. Jahrhunderts der Bicker van Zwieten aus Den Haag stammt. Unter den sieben niederländischen Bildern mit Laffert-Provenienz, die sich noch heute im Besitz der Landesgalerie befinden, sind auch die Porträts des Sammlerpaars Bicker van Zwieten von Caspar Netscher. Offenbar gelangten die Gemälde über Erbfolge aus Den Haag ins Hannoversche, denn die Gattin von Gerrit Bicker van Zwieten hatte in zweiter Ehe in die Familie von Spörcken geheiratet. Von dort kamen die Bilder in die Laffertsche Sammlung in Celle. Der weitaus größte Teil von 250 Gemälden der Sammlung der Bicker van Zwieten wurde jedoch am 12. April 1731 in Den Haag versteigert.⁶

Die niederländischen Gemälde der Hausmannschen Sammlung machen heute noch fast ein Viertel des

Niederländerbestandes der Landesgalerie aus. Zwei Jahre nach dem Erwerb dieses umfangreichen Konvolutes erstand Georg V. 1859 einige bedeutende Werke aus dem Besitz des Freiherrn und späteren Grafen Friedrich Moritz von Brabeck (1738–1814). Dieser hatte in über dreißigjähriger Sammlertätigkeit eine 365 Gemälde umfassende Galerie zusammengetragen und auf seinem Schloss in eigens dafür hergerichteten Galerieräumen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Den Schwerpunkt der Sammlung bildete die niederländische Kunst. Seine berühmte Gemäldesammlung war von Friedrich von Ramdohr ausführlich beschrieben worden. Dem testamentarisch festgeschriebenen Wunsch des Besitzers, die Sammlung solle geschlossen verkauft werden, konnte nicht entsprochen werden. Schließlich wurde sie 1859 in Hannover zur Versteigerung gebracht und Georg V. erwarb etwa 36 Gemälde überwiegend niederländischer Künstler. Von diesen befinden sich heute noch acht zumeist großformatige, repräsentative Stücke im Besitz der Landesgalerie, wie zum Beispiel das „Stilleben beim Wildhändler“ von Frans Snyders, die „Schmausende Gesellschaft“ von David Ryckaert, die „Verkündigung an die Hirten“ von Benjamin Gerritsz. Cuyt sowie „Nessus und Dejanira“ aus der Rubenswerkstatt.

Nach der Annexion des Königreiches durch Preußen im Jahre 1866 ging Georg V. nach Österreich ins Exil. Der durch die verschiedenen Ankäufe inzwischen umfangreich gewordene Gemäldebestand des Königshauses wurde – außer der Sammlung Hausmann, die in einem Gebäude in Herrenhausen Nr. 2⁷ untergebracht war – 1872 für vierzehn Jahre öffentlich in dem Wohnhaus der Landschaftsstraße 3 ausgestellt. Über das weitere Schicksal der Sammlung und die komplizierten Verhandlungen zwischen der Provinz und dem ehemaligen Herrscherhaus schreibt G. von der Osten: „...die Vermögensauseinandersetzung zwischen dem Landesdirektorium und der Verwaltung der ehemaligen hannoverschen Krone vom 18. Dezember 1893 gab dieser 1894/95 die Porträtgalerie und eine große Zahl alter Gemälde zurück; sie wurden aus Hannover weggeführt.“



Abb. 1 | Rückseite von Kat. Nr. 18

Die verbleibenden Bilder wurden damals zur sogenannten Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg (Signatur: FCG.) vereinigt. Sie bestand im Museum bis 1925. Dann wurde sie aufgelöst. Eine Reihe wertvoller Bilder ging an das Haus Braunschweig-Lüneburg, ein weiterer Teil in den Handel. Der Provinz gelang es nach schwierigen Verhandlungen, 178 Gemälde, darunter allerdings den größten Teil aller bedeutenden, zu erwerben. Die schließlich dafür gezahlte Summe von 910 000 Mark, in einem früheren Stadium der Verhandlungen rechtzeitig bereitgestellt, würde aller Wahrscheinlichkeit nach ausgereicht haben, fast die gesamte große Galerie zu erwerben, deren übriger Bestand nun für Hannover, zum Teil auch für Deutschland, verloren ging.⁸ Besonders einschneidend war diese Aufteilung für die niederländischen Werke des

17. Jahrhunderts. Von den über 280 Gemälden wurden nur 64 von der Provinz angekauft. Nach dem Ankauf erhielten sie die Inventarnummer PAM (Provinzialmuseum Alte Meister). Die Inventarnummer wird trotz der Umbenennung des Hauses in „Niedersächsisches Landesmuseum Hannover“ bis heute geführt.

Die verschiedenen Etappen der Herkunftsgeschichte eines Bildes lassen sich teilweise an rückseitig aufgeklebten Zetteln nachvollziehen (Abb. 1): So zeigt die kleine Tafel von Bartholomeus Breenbergh in der Mitte einen alten Aufkleber der Hausmannschen Sammlung mit Künstlernamen und Inventarnummer. Darunter klebt ein Zettel mit den Buchstaben HG und der identischen Nummer. Er datiert wahrscheinlich nach dem Erwerb der Bilder durch den König.

Links ist in roter Farbe ein ligiertes GR mit Krone als Zeichen Georgs V. aufgebracht. Die Überführung in die Fidei-Commiss-Galerie ist durch einen Zettel mit gezacktem Rand dokumentiert und der Ankauf durch die Provinz durch den Inventarzettel oben links. Vermutlich ist der Aufkleber mit dem Künstlernamen und der Nr. F 37 der Sammlung Wallmoden zuzuordnen, obwohl die Nummerierung mit keinem bekannten Katalog in Verbindung zu bringen ist. Einige der durch den selektiven Ankauf entstandenen Lücken konnten im Bereich der niederländischen Kunst in den folgenden Jahren wieder geschlossen werden. So wurden zwischen 1925 und 1939 wichtige Werke wie die „Schäferszene“ von Abraham Bloemaert, die „Heilige Familie“ von Jacob Jordaens oder die „Landschaft“ von Karel van Mander, vor allem im Berliner Kunsthandel, erstanden.

Nach dem Zweiten Weltkrieg lag der Schwerpunkt der Sammlungserweiterung zunächst bei der während der Zeit des Nationalsozialismus stark dezimierten modernen Kunst.⁹ Erst seit den späten siebziger Jahren sind wieder Neuerwerbungen von Gemälden des 17. Jahrhunderts zu verzeichnen: Neben wichtigen Ankäufen aus dem Kunstmarkt wie Werken von Jacob van Es, Carel Fabritius, Jacob van Geel, Samuel van Hoogstraten, Salomon van Ruysdael, Michiel Sweerts, Wallerant Vaillant oder Jan Wouwerman konnten 1984 Leihgaben der Pelikansammlung mit herausragenden Stücken wie dem „Apostel Paulus“ von Anton van Dyck und der „Madonna mit stehendem Kind“ von Peter Paul Rubens durch großzügige Förderung für die Landesgalerie gesichert werden. Hinzu kamen einige Werke aus der Sammlung Georg Spiegelberg und Ankäufe, die aus Mitteln der Stiftung Kommerzienrat Spiegelberg ermöglicht wurden. Neun wertvolle Gemälde aus der Sammlung Dr. Amir Pakzad bereichern zudem den Niederländerbestand als Leihgaben.

Verein für die Öffentliche Kunstsammlung

Obwohl ein 1845 gegründeter Verein, der sich seit 1848 „Verein für die Öffentliche Kunstsammlung“ nennt, bei der Entstehungsgeschichte des Museums eine zentrale Rolle gespielt hat, ist sein Beitrag zur Vermehrung des Bestandes der niederländischen Kunst eher von untergeordneter Bedeutung. Seine Sammlertätigkeit konzentrierte sich auf zeitgenössische Maler und allgemein die Kunst des 19. Jahrhunderts. Immerhin tragen fast dreißig Gemälde - Werke von Kleinmeistern oder Kopien - die ursprüngliche Inventarnummer VAM (Verein für die Öffentliche Kunstsammlung, Alte Meister) und die heutige Kennzeichnung KA ... /1967.

Städtische Galerie

Durch die Neuordnung der hannoverschen Museumsbestände in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts gelangte eine nicht unbeträchtliche Anzahl auch niederländischer Werke aus dem Kestner-Museum in die Landesgalerie. Von den 31 Gemälden, deren Provenienz aus der Städtischen Galerie durch die Inventarnummer KM für Kestner-Museum kenntlich ist, stammen nur wenige Bilder von dem hannoverschen Gesandtschaftssekretär beim Vatikan in Rom und berühmten Kunstsammler August Kestner (1777–1853), da der Schwerpunkt seiner Sammlung bei italienischen Kunstwerken lag. Auf seinen ältesten Bruder, den Archivrat Georg Kestner (1774–1867), der vor allem unter historischen Gesichtspunkten sammelte, gehen einige der Gemälde zurück, die aus verschiedenen Privathäusern zusammengetragen sind. „Was nun meine Ankäufe anbetrifft, so sind dieselben allermeistens zur Zeit der französischen Occupation geschehen, wo theils durch Ausräumung der Locale behuf der Einquartierung, theils wegen Geldbedürfnisses unzählige Bilder zum Verkauf kamen und mir und / anderen Sammlern, als dem Baurath Hausmann, Kaufmann Schrader, Kunsthändler Gieren, (...) im Uebermaas angeboten und oft für äußerst geringe Preise überlassen wurden. Daß sich bei mir

insbesondere eine so große Anzahl angehäuft hat, war natürlich, weil ich mit meiner Sammlung historische Zwecke verbinde, also insbesondere von Portraits geschichtlich bemerkenswerther Personen Gebrauch mache, wenigstens die, welche mehr oder weniger wahrscheinlich solche Personen darzustellen scheinen, einer näheren Prüfung für werth halten konnte (...).“¹⁰ Darunter befand sich offenbar eine Reihe von Werken, die ursprünglich dem König gehörten. Dazu erklärt Georg Kestner: „Wie insonderheit Gemälde aus Königl. Schlössern in die Hände von Privatpersonen, von welchen ich sie gekauft, rechtmäßig haben gelangen können, wird durch den Umstand leicht erklärlich, daß sie, was in vielen Fällen mit Sicherheit hat erkundigt, wenigstens höchst wahrscheinlich gemacht werden können, wohl sämmtlich aus hiesigen Häusern bekannter Maitreßen des Churfürsten Ernst August und der Könige Georg I und II. herrühren, für deren Ausstattung von Seiten des Hofes gesorgt oder Einzelnes gelegentlich dahin gegeben sein wird.“¹¹

Der Buchdruckereibesitzer Friedrich Culemann dagegen, dessen Sammlung einen bedeutenden Bestandteil des Kestner-Museums ausmacht, besaß nur wenige Beispiele niederländischer Malerei.

2. Zum Katalog

Über 200 Gemälde holländischer und flämischer Meister sind heute in der Landesgalerie versammelt, wobei der Schwerpunkt eindeutig bei der holländischen Malerei mit 153 Stücken liegt. Unter den flämischen Gemälden finden sich Werke von Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens, Frans Snyders und Anton van Dyck, die holländische Schule ist mit einer stattlichen Auswahl von Gemälden der Rembrandt-Schüler wie Gerrit Dou, Arent de Gelder, Carel und Barend Fabritius oder Nicolaes Maes vertreten. Überwiegend handelt es sich jedoch um Werke so genannter kleiner Meister. Nur etwa die Hälfte der Bilder ist signiert und eine Zuschreibung deshalb häufig unsicher. Die letzte wissenschaftliche Gesamtbearbeitung der Gemäldesammlung durch G. von der Osten liegt über vierzig Jahre zurück, jedoch sind in den vergangenen Jahrzehnten besonders die kleinen Meister ins Blickfeld der kunstgeschichtlichen Forschung gerückt, so dass eine Fülle neuen Materials für die Beurteilung der Bilder zur Verfügung stand und einige Zuweisungen an Künstler revidiert werden mussten.

Ulrike Wegener

Technologische Untersuchungen

Die kunsthistorische Bearbeitung des vorliegenden Bestandskataloges war Anlass für technologische Untersuchungen durch die Restauratoren der Niedersächsischen Landesgalerie. Sie wurden von Studenten im Fach „Restaurierung“ aus verschiedenen deutschen bzw. europäischen Hochschulen unterstützt. Insbesondere sollten Fragestellungen hinsichtlich der Herstellungs- und Maltechnik, des Zustands, der originalen oder späteren Veränderungen, der Restaurierungsgeschichte und der Einrahmung am einzelnen Bild geklärt werden.

135 Gemälde der insgesamt 206 Katalognummern konnten umfassend untersucht werden. Dies geschah mit Hilfe folgender zerstörungsfreier Flächen-

untersuchungsmethoden: Am wichtigsten und ertragreichsten war die makroskopische und mikroskopische Untersuchung. Dafür stehen in der Niedersächsischen Landesgalerie ein höhenverstellbares Stereomikroskop am Bodenstativ mit 3,5- bis max. 32-facher Vergrößerung sowie ein Tischmikroskop mit 6- bis max. 50-facher Vergrößerung zur Verfügung. Mit Hilfe der Streiflichtuntersuchung, bei der parallel zur Bildfläche geführtes, gebündeltes Licht Oberflächenstrukturen hervorhebt, ließen sich u.a. holztechnische Bearbeitungsspuren, Verläufe textiler Gewebe, Ritzlinien und die Pinselhandschrift des Malers sowie Übermalungen deutlicher erkennbar machen. In Einzelfällen half darüber hinaus die Auswertung älterer Röntgenaufnahmen, Kompositionsveränderungen aufzudecken. Neue Röntgenaufnahmen wurden in diesem Zusammenhang nicht angefertigt. Eine von der Fachhochschule Hildesheim, Studiengang Restaurierung, leihweise zur Verfügung gestellte Infrarot-Anlage ermöglichte es, mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie Schichten des Gemäldeaufbaus sichtbar zu machen und fotografisch zu erfassen, die unter der obersten Malerei liegen, insbesondere Unterzeichnungen und Pentimenti. Es wurden etwa 40 Gemälde mit der Infrarot-Kamera untersucht, bei denen die mikroskopische Untersuchung bereits Hinweise auf entsprechende Befunde ergeben hatten. Die Untersuchung im ultravioletten Licht mit Schwarzlichtlampen erfolgte regelmäßig bei allen untersuchten Gemälden. Sie lieferte durch die unterschiedliche Fluoreszenz verschieden gealterter Farb- und Firnisauflagen an der Oberfläche eines Bildes vor allem Aufschlüsse über spätere Veränderungen und Restaurierungsmaßnahmen.

Durch den Umstand, dass die Niederländer hauptsächlich Eichenholz als Material für den hölzernen Bildträger verwendeten, das makroskopisch zweifelsfrei zu bestimmen ist, war eine Holzartenbestimmung nur bei zwei ungewöhnlichen Holzsorten erforderlich. Bei Kat. Nr. 176 – Teniers-Kopie des 19. Jahrhunderts – blieb die Holzartenbestimmung ohne Ergebnis. In Hinsicht auf gezielte Fragestellungen der Datierung wurden 10 Eichenholztafeln

dendrochronologisch untersucht. Die Holzuntersuchungen führte Herr Dr. Peter Klein von der Universität Hamburg, Ordinariat für Holzbiologie, durch. Darüber hinaus wurde auf Pigment- und Bindemittelanalysen, die mit Probenentnahmen verbunden gewesen wären, ganz verzichtet.

Auf der Basis der jeweils ca. 3-tägigen Untersuchungen sind ausführliche Berichte entstanden, die in den Restaurierungsakten im Niedersächsischen Landesmuseum aufbewahrt werden. Sie liegen den von den Restauratoren verfassten Kurzberichten zu technischem Befund, Restaurierungen und Zierrahmen zugrunde. Um die Texte möglichst knapp und informativ fassen zu können, konnte hier auf technische und restauratorische Fachbegriffe sowie auf Abkürzungen nicht verzichtet werden. Zur Erklärung dienen das Glossar und das Verzeichnis der Abkürzungen im Anhang, bearbeitet von Babette Hartwig. Der Einrahmung der Gemälde widmeten sich die Untersuchungen ebenso gründlich, jedoch fanden in diesem Katalog nur die Zierrahmen Erwähnung, die als original oder zeitgleich zu bestimmen waren. An dem seltenen Vorkommen der Rubrik „Rahmen“ wird ersichtlich, dass die Landesgalerie leider keine bedeutende Sammlung alter Rahmen besitzt. Ein originaler Schnitzrahmen mit Blattgoldfassung (Adriaen van der Werff, Kat. Nr. 193) konnte als solcher identifiziert und durch Freilegung wiedergewonnen werden.

Bei den ca. 70 Gemälden, die nicht umfassend technologisch untersucht werden konnten, wird in diesem Katalog zur klaren Abgrenzung ganz auf Hinweise zum maltechnischen Aufbau oder zur Erhaltung verzichtet.

Der Gesamtbestand niederländischer Gemälde in der Landesgalerie liefert einen durchaus repräsentativen Querschnitt über die Verwendung verschiedener Bildträgermaterialien in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts: Es kommen etwa genauso viele Leinwandbilder wie Holztafelgemälde vor, wobei die Verwendung von Leinwänden zum Ende des Jahrhunderts zunimmt. Im einzelnen besitzt die

Landesgalerie 94 Gemälde auf Eichenholz, davon eines auf Papier auf Holz, eins auf Pappelholz (eine Kopie des 19. Jahrhunderts auf einem Weichholz), 14 Gemälde auf Kupfer, 95 auf Leinwänden, davon zwei zusätzlich wohl original auf Holz kaschiert, und ein Gemälde auf einer Schieferplatte. Einige Eichenholztäfel und eine Kupfertafel zeigen auf ihrer Rückseite Brand- und Schlagmarken der Antwerpener Tafelmacher-Gilde und einzelner Tafelmacher bzw. Kupferschmiede. Soweit diese sogar namentlich bekannten Tafelmachern und einem Kupferschmied zuzuordnen waren, sind sie im Anhang (S. 383) abgebildet. Auf die Abbildung verweist das Zeichen # in der Rubrik „Bezeichnungen“. Die Marken dokumentieren die Zusammenarbeit einzelner Maler bzw. Maler-Werkstätten mit anderen selbstständigen und durchaus selbstbewussten Handwerkern.

Bei den Leinwandbildern kommen in der Landesgalerie hauptsächlich in der einfachsten Bindungsart, der Leinenbindung, gebundene Gewebe vor.

Eine Ausnahme bildet das große Gemälde mit der „Heiligen Familie“ von Jacob Jordaens (Kat. Nr. 106), das ein Fischgrätmuster zeigt. Um die Qualität der Gewebe vergleichen zu können, wurde als Maß für die Dichte der Leinwand soweit möglich die Fadenzahl ermittelt, also die Anzahl der senkrecht und waagrecht verlaufenden Fäden pro cm, die in der Rubrik „Technischer Befund“ z.B. mit der Angabe „10 x 12“ zu finden ist.

Die technologischen Untersuchungen haben darüber hinaus aufschlussreiche Ergebnisse über Aufbau und Farbigkeit der Grundierungen, über die Vorbereitung der Leinwände durch einen Grundierer und über Auftragstechniken der Malerei erbracht. Diese Ergebnisse werden in einem parallel erscheinenden Heft mit dem Titel „Bildproduktion – Über die Herstellung niederländischer Gemälde im 17. Jahrhundert“ von den Restauratoren der Landesgalerie zusammengefasst und erläutert.

Babette Hartwig

Zur Verwendung des Kataloges

Der Katalog behandelt die Werke holländischer und flämischer Künstler in alphabetischer Ordnung. Gemälde eines Künstlers sind in chronologischer Reihenfolge aufgeführt, ebenso wie Bilder mit der allgemeinen Bezeichnung holländischer, flämischer bzw. niederländischer Meister. Der Zusatz Werkstatt hinter dem Künstlernamen erscheint, wenn angenommen werden muss, dass die Werkstatt sicherlich einen Teil des Gemäldes ausgeführt hat. Gemälde mit der Ergänzung Schule sind ohne Beteiligung des Meisters, aber unter starken Einfluss von diesem entstanden. Kopie bedeutet, dass das Werk nach Vorlage eines bekannten Bildes oder bisweilen auch einer noch nicht ausgemachten Vorlage eines Meisters entstand. Steht Nachahmer hinter dem Künstlernamen, so stammt das Gemälde von einem unbekanntem Maler, der im Stil eines bekannten Meisters gemalt hat, ohne dass von einem Werkstattzusammenhang oder einer Zusammenarbeit auszugehen ist.

Die Kurzangaben zum Material unter dem Kopf beziehen sich auf das originale Bildträgermaterial. Nur bei gravierenden Eingriffen, wie der Übertragung auf einen neuen Träger, wird auch das neue Bildträgermaterial genannt (z.B. Ruisdael, Kat. Nr. 161). Die Maßangaben geben die heutige Größe des entrahmten Bildes an. Formatveränderungen gegenüber dem Urzustand sind in der Rubrik „Technischer Befund“ aufgeführt.

Signaturen wurden in Maschinenschrift übertragen, wobei naturgemäß einige Ungenauigkeiten in Kauf zu nehmen sind. Sofern aussagekräftige Photos der Signaturen gemacht werden konnten, sind diese im Anhang abgebildet. Auf die Abbildungen verweist ein Stern in der Rubrik „Bezeichnungen“.

Gerade die Gemälde, die eine längere Sammlungsgeschichte hinter sich haben, tragen oft viele Aufschriften und Inventarzetteln auf ihren Rückseiten (vgl. Abb. 1). Bezeichnungen der Rückseite sind nur in Ausnahmen aufgenommen, die vollständigen

Daten sind bei den technologisch untersuchten Gemälden in den Restaurierungsakten abrufbar. Erwähnt sind die roten und gelben Punkte auf der Rückseite. Sie stammen aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und dienen der Kenntlichmachung von Kulturgut, das im Kriegsfall ausgelagert werden sollte, wobei Kunstwerke mit zwei roten Punkten die höchste Priorität besaßen.

Die von den Restauratoren verfassten Kurzberichte zum technischen Befund beinhalten sowohl Angaben zur Herstellungs- und Maltechnik wie auch zum Erhaltungszustand. Sie haben folgende gleichmäßig eingehaltene Struktur, die durch die Zeichensetzung gekennzeichnet ist: Der erste Satz widmet sich dem Bildträger, seinem technischen Aufbau, nach dem Semikolon seinem Erhaltungszustand. Der zweite Satz beschreibt die Grundierung, der dritte – wenn vorhanden – die Unterzeichnung. Im vierten Satz wird die Malschicht behandelt, im fünften Satz der Überzug, jeweils durch Semikolon in maltechnischen Aufbau und Erhaltungszustand unterteilt. Verwendete Fachbegriffe und Abkürzungen werden ergänzend im Anhang erklärt.

Unter der Rubrik Restaurierungen sind ältere Restaurierungsphasen durch Bindestrich voneinander getrennt aufgezählt, wenn sie sich durch die Untersuchungen am Objekt voneinander unterscheiden ließen. Gelegentlich sind diese Restaurierungen in etwa datierbar oder es lässt sich ein Zeitpunkt – meist ein „terminus ante“ – durch die Datierbarkeit von Inventarzetteln, Aufklebern etc. rekonstruieren. Dann sind die Jahreszahlen in Klammern den durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen vorangestellt. Nur teilweise sind Restaurierungen dokumentiert. Die Jahreszahl ohne Klammern vor dem Doppelpunkt besagt, dass zu dieser Restaurierung Berichte in den Restaurierungsakten im Niedersächsischen Landesmuseum vorhanden sind.

Die Rubrik Rahmen erscheint nur bei den Gemälden, deren Zierrahmen als original oder zeitgleich zu bestimmen waren.

Die Literaturangaben sind in zwei Rubriken unterteilt. Zunächst werden hauseigene Kataloge und Schriften sowie diejenigen des Kestner-Museums aufgelistet. Kataloge von Sammlungen, die vollständig übernommen wurden, wie beispielsweise die Sammlung Hausmann, werden mit unter Hauskatalogen geführt, wohingegen Kataloge der Sammlung Wallmoden oder von Schloss Söder unter allgemeiner Literatur verzeichnet sind. Eine Änderung der Zuschreibung eines Kunstwerks wird hinter der Katalognennung in Klammern gesetzt. Steht hinter der Katalogangabe keine Bemerkung, so blieb die Benennung gleich.

Babette Hartwig und Ulrike Wegener

3. Dank

Für zahlreiche Hinweise und Diskussionen bin ich vielen Fachkollegen zu Dank verpflichtet. Von unschätzbarem Wert waren die vorzüglichen Arbeitsbedingungen im Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie (RKD) in Den Haag, dessen Mitarbeiter darüber hinaus stets bereit waren, Fragen der Zuschreibung und der Einordnung zu diskutieren. Namentlich erwähnen möchte ich: Rudolf Ekkard, Fred Meijer, Marijke van der Kinkelen und Innike Wansink. Fruchtbar und anregend waren vor allem auch die Gespräche vor den Originalen im Museum mit Ursula Härting, Thomas Ketelsen, Ekkehard Mai, Justus Müller-Hofstede, Renate Trnek, Christian Tümpel, Gregor J.M. Weber, Bettina Werche und Ernst van de Wetering. Zudem bin ich zahlreichen Mitarbeitern vor allem niederländischer Museen zu Dank verpflichtet, die mir den Zugang zu den Depots ermöglichten und mir Informationen zu den Werken verschafften. Marloes Huiskamp und René Willemsen sei für die stets gewährte Gastfreundschaft bei den Aufenthalten in Den Haag gedankt.

Im Landesmuseum möchte ich zuerst der Direktorin Heide Grape-Albers danken, die mich mit der von der Thyssen-Stiftung und dem Land Niedersachsen ermöglichten Katalogbearbeitung betraute. Bernd

Schälicke und Meinolf Trudzinski standen mir stets in sammlungsgeschichtlichen, wissenschaftlichen sowie formalen Fragen hilfreich zur Seite. Letzterem sei für die kritische Durchsicht des Manuskripts gedankt. Die Kolleginnen und Kollegen der Naturkunde-Abteilung halfen bei der Bestimmung von Tieren. Karl-Heinz Uhe und vor allem Ursula Stamme sorgten für die Photos, die Restauratoren erstellten die Detailaufnahmen. Sebastian Watta übernahm die Aufgabe, die Titelaufnahme der Hauskataloge zu prüfen. Das Layout erstellten die Graphiker des Ateliers für Visuelle Kommunikation, Hannover.

Die technologischen Untersuchungen haben die in der Landesgalerie fest angestellten Restauratoren, Babette Hartwieg und Michael von der Goltz, 1996 bis Anfang 1999 durchgeführt. Sie wurden von Studenten der Hochschulen im Studiengang Restaurierung aus Dresden, Hildesheim, Köln, Stuttgart und London in 4–6-wöchigen Arbeitsphasen tatkräftig unterstützt, namentlich von Bettina Achsel, Kerstin Bucher, Mareen Grannas, Karin Leopold, Helen Smith, Caroline Springob, Sandra Stelzig, Thomas Zirlwagen. Sandra Stelzig hat auch die Infrarot-Untersuchungen übernommen. Für die Unterstützung bei den technologischen Untersuchungen danke ich Jirina Lehmann und Ina Birkenbeul, Fachhochschule Hildesheim, und Peter Klein, Universität Hamburg. Aus der detaillierten technischen Untersuchung und der intensiven Zusammenarbeit mit den Restauratoren ergaben sich viele, oftmals unerwartete Fragen, die – wenn sie auch nicht immer geklärt werden konnten – in verschiedener Hinsicht für das Verständnis der Werke und ihrer Entstehung dienlich und aufschlussreich waren.

Nicht zuletzt gebührt Dank Friedrich Lucassen für seine Unterstützung und Ermunterungen sowie Friederike für ihren Langmut während der Schlussredaktion des Kataloges.

Ulrike Wegener

1 *Über die Sammlungsgeschichte der Landesgalerie hat grundlegend G. von der Osten gearbeitet und im Bestandskatalog von 1954 publiziert (wiederabgedruckt mit einem Nachtrag von Hans Werner Grohn im Katalog Michael Wolfson, Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550, Hannover 1992, S. 11–24). Auf seine Untersuchungen stützen sich weitgehend auch die folgenden Bemerkungen über die Entstehung der Niederländerabteilung.*

2 *Verz. 1831, S. V–VII.*

3 *Zitiert nach von der Osten, in: Kat. 1954, S. 18.*

4 *Hausmann, wie Anm. 2, S. VI, Anm. 5.*

5 *Von der Osten, in: Kat. 1954, S. 18.*

6 *Gerard Hoet, Catalogus of naamlyst van schilderijen, met derzelve pryzen..., Den Haag 1752, S. 10–30.*

7 *Vgl. Theodor Unger (Red.), Hannover. Führer durch die Stadt und ihre Bauten. Herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hannover (Hannover 1882). Reprint, Hannover 1978.*

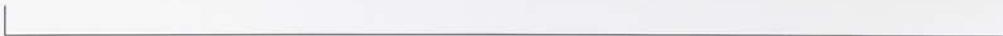
8 *Von der Osten, in: Kat. 1954, S. 20.*

9 *Doch wurde dieser Bestand nach der Aufteilung der Museumsbestände in den siebziger Jahren ins Sprengel Museum abgegeben. Nur zwei Werke wurden in den fünfziger und sechziger Jahren für die Niederländerabteilung angekauft: ein Werk von Frans Floris (Kat. Nr. 71) und „Anna Selbdritt“ nach Maarten de Vos (Kat. Nr. 190).*

10 *Bericht von Georg Kestner in: Verz. G. Kestner 1849/67, S. 7f.*

11 *Ebd., S. 3.*

Farbtafeln





Jan Brueghel I.
Belebte Landstrasse
mit Wirtshaus
(Kat. Nr. 22)



//

Roelant Savery
Gebirgslandschaft
(Kat. Nr. 167)



///

Roelant Savery
Waldlandschaft mit Eremit
(Kat. Nr. 168)



IV

Paul Bril
Landschaft mit
Wasserfall und dem
Vestatempel von Tivoli
(Kat. Nr. 20)



v

Sebastian Vranck
Die sieben Werke
der Barmherzigkeit
(Kat. Nr. 191)





VI

VII

VIII

Jacob van Es
Blumenstillleben
(Kat. Nr. 57)

**Josse de Momper II.
und Hans Jordaens III.**
Landschaft mit der
Bekehrung des Paulus
(Kat. Nr. 126)

Frans Francken II.
Kreuzigung Christi
(Kat. Nr. 72)



IX

Anton van Dyck
Apostel Paulus
(Kat. Nr. 50)

X

Peter Paul Rubens
Madonna mit
stehendem Kind
(Kat. Nr. 154)





XI

**Peter Paul Rubens
und Werkstatt**

Der Centaur Nessus
entführt die Dejanira
(Kat. Nr. 155)

XII

Jacob Jordaens

Die Heilige Familie
mit Elisabeth,
Johannes und Zacharias
(Kat. Nr. 106)







XIII

David Ryckaert III.

Schmausende
Gesellschaft
(Kat. Nr. 165)

XV

Michiel Sweerts

Badende Männer
im Abendlicht
(Kat. Nr. 174)

XIV

Frans Snyder

Stilleben beim
Wildhändler
(Kat. Nr. 173)



XVI

Pieter Lastman
Ruth erklärt Naëmi
die Treue
(Kat. Nr. 111)

XVII

Rembrandt-Werkstatt
Landschaft mit der
Taufe des Kämmerers
(Kat. Nr. 149)







XVIII

Gerrit Dou
Bildnis eines Mohren
(Kat. Nr. 42)

IX

Carel Fabritius
Frau mit Federbarett
und Perlenschmuck
(Kat. Nr. 63)



XX

Barend Fabritius

Die Großmut des Scipio
(Kat. Nr. 62)

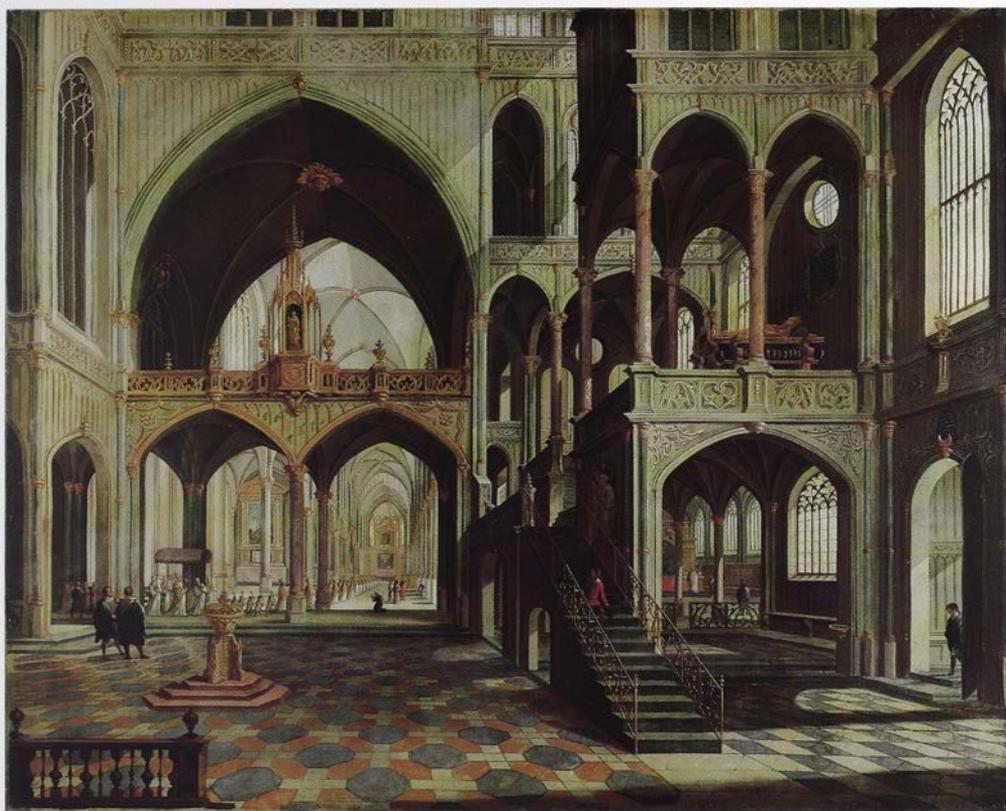
XXI

Wallerant Vaillant

Selbstbildnis als Krieger
(Kat. Nr. 182)







XXII

Leonaert Bramer
Die Handwaschung
des Pilatus
(Kat. Nr. 16)

XXIII

Nicolas de Gyselaer
Kircheninneres
(Kat. Nr. 83)



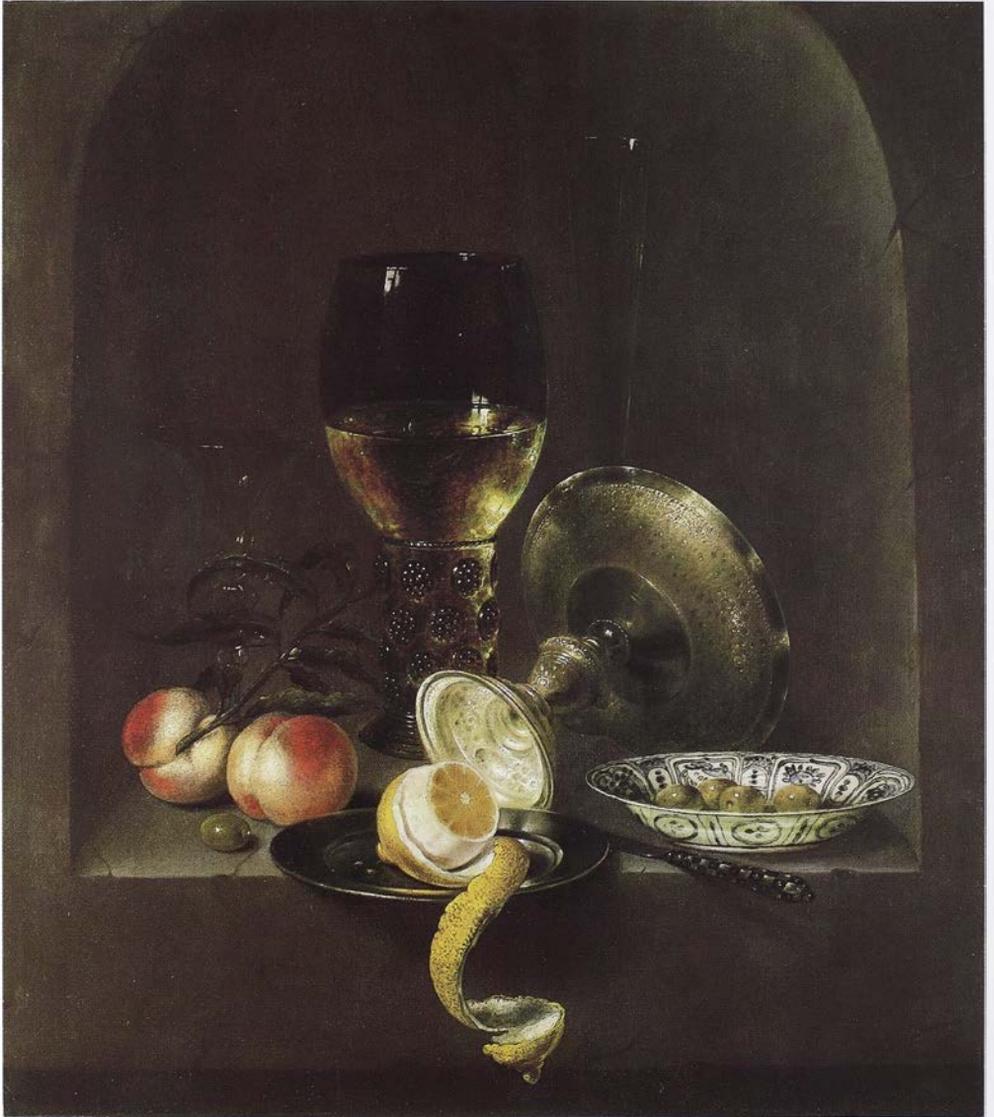
XXIV

Karel van Mander
Landschaft mit Predigt
und Taufe Pauli
(Kat. Nr. 120)



XXV

Jacob van Geel
Landschaft mit der
Ruhe auf der Flucht
(Kat. Nr. 76)





XXVI

Willem Claesz. Heda

Stilleben

(Kat. Nr. 89)

XXVII

Salomon van Ruysdael

Flussmündung mit

befestigter Stadt

(Kat. Nr. 163)



XXVIII

Allaert van Everdingen
Landschaft mit
Wasserfall und Angler
(Kat. Nr. 59)

XXIX

Jacob van Ruisdael
Hügellandschaft mit
Wasserfall
(Kat. Nr. 162)





XXX

Jan Wouwerman
Baumgruppe am Teich
(Kat. Nr. 199)



XXXI

Jan Wouwerman
Weite Hügellandschaft
mit Teich
(Kat. Nr. 200)





XXXII

**Willem Cornelisz.
Duyster**

Der polnische Edelmann
(Kat. Nr. 48)

XXXIII

**Samuel van
Hoogstraten**

Mutter an der Wiege
(Kat. Nr. 103)



XXIV

Pieter de Molyn
Winterlandschaft
mit Gehöft und
Pferdeschlitten
(Kat. Nr. 124)

XXXV

Pieter Codde
Überfall
(Kat. Nr. 32)







XXXVI

Karel Dujardin
Italienische Hirten am
Brunnen
(Kat. Nr. 46)

XXXVII

Johannes Lingelbach
Italienische
Hafenlandschaft
(Kat. Nr. 114)



XXXVIII

**Melchior
d'Hondecoeter**
Hühnerhof
(Kat. Nr. 95)

XXXIX

Nicolaes Berchem
Hirten im Mondschein
bei Fackellicht
(Kat. Nr. 7)





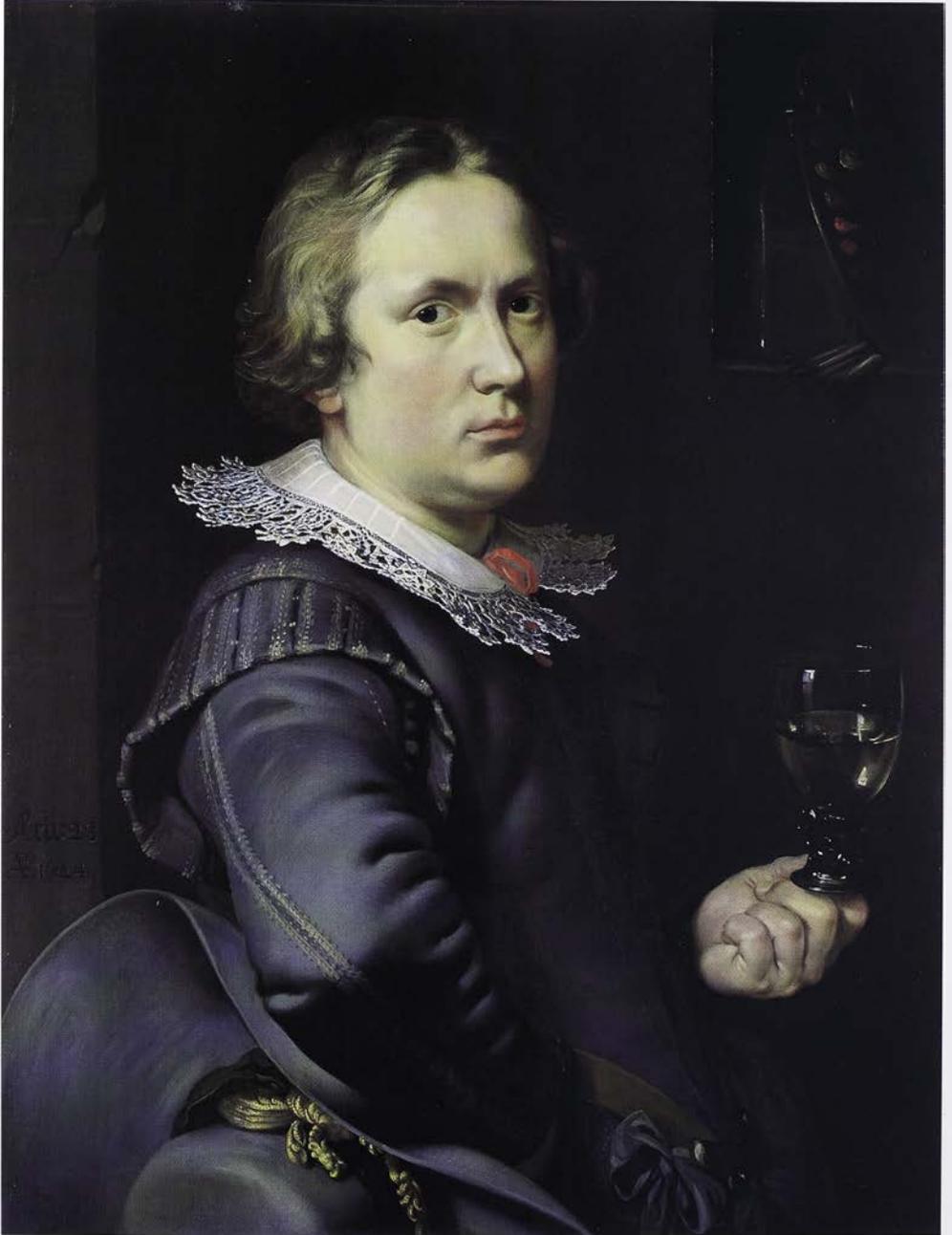
XL

Willem Kalf
Stillleben
(Kat. Nr. 107)

XLI

Karel Dujardin
Bildnis eines
vornehmen Herrn
(Kat. Nr. 47)







XLII

**Niederländischer
Meister**

Selbstbildnis 1624
(Kat. Nr. 136)

XLIII

Willem van Mieris

Joseph und
Potiphars Weib
(Kat. Nr. 122)



XLIV

Adriaen van der Werff
Christus und
die Samariterin
(Kat. Nr. 193)

XLV

Nicolaes Maes
Herrenbildnis
(Kat. Nr. 119)





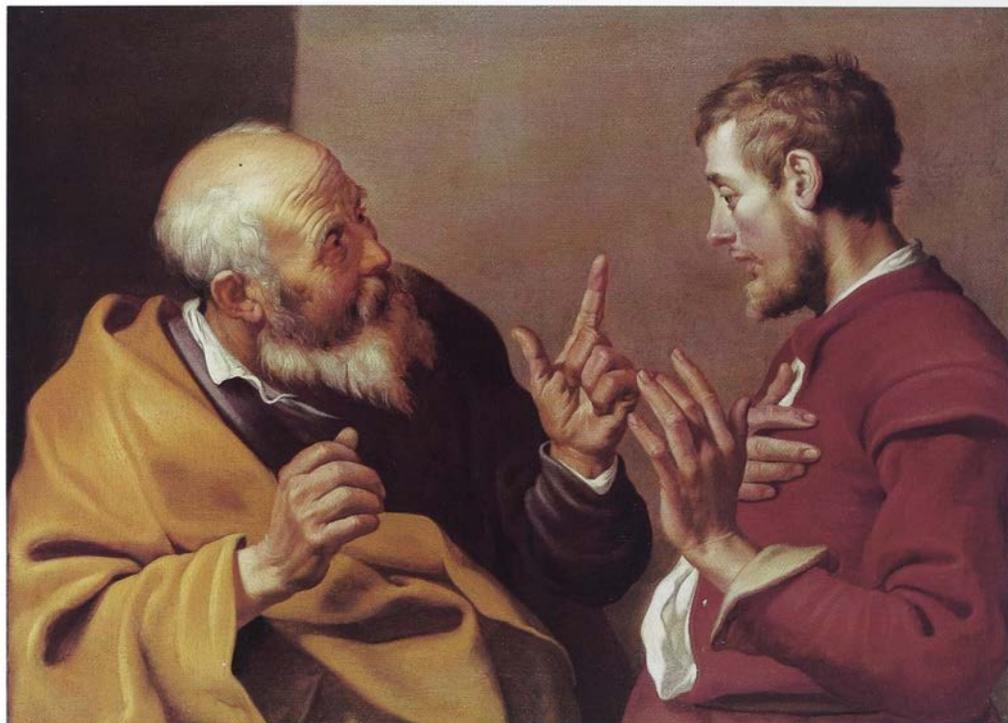
XLVI

Pieter de Grebber
Mariä Verkündigung
(Kat. Nr. 81)



XLVII

Abraham Bloemaert
Anbetung der Hirten
(Kat. Nr. 14)



XLVIII

Lambert Jacobsz.
Elisa und Gehasi
(Kat. Nr. 105)



XLIX

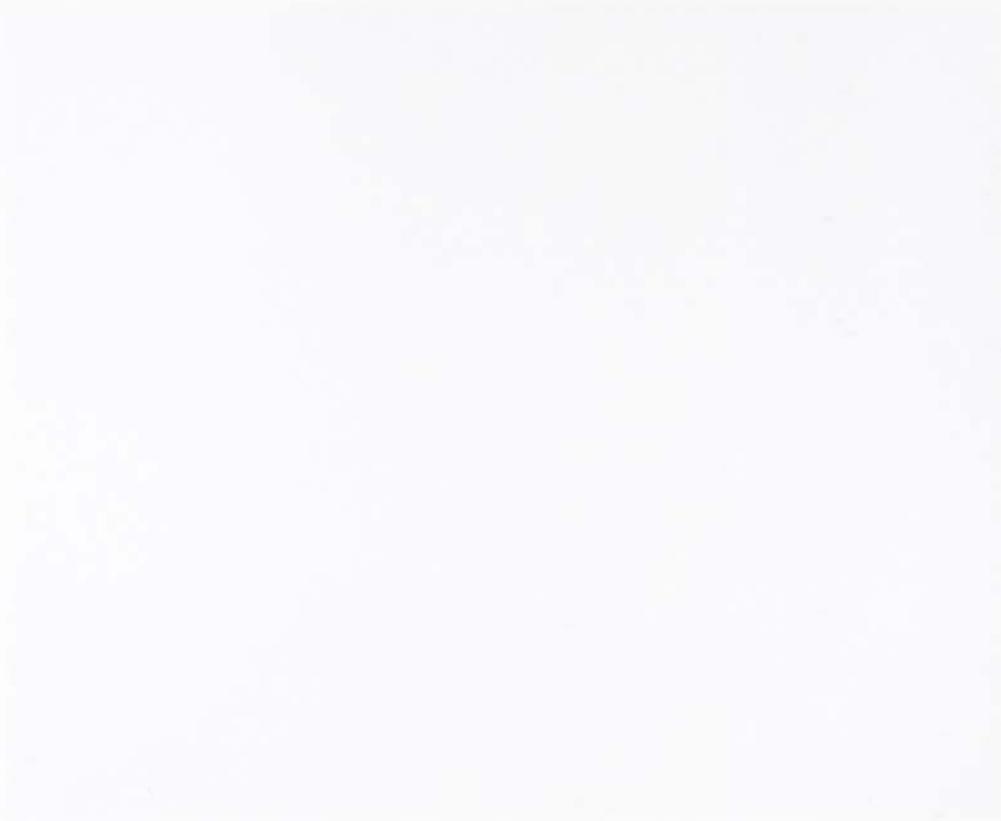
Jan van Bijlert
Die Fünf Sinne
(Kat. Nr. 12)



L

Abraham Bloemaert
Schäferszene
(Kat. Nr. 13)

Katalog



■ Angel, Philips

Middelburg 1616 – nach 1683 Middelburg

Philips Angel, der am 14.9.1616 in Middelburg getauft wurde, wird häufig verwechselt mit seinem gleichnamigen Vetter, dem Maler und Verfasser des „Lof der Schilderkunst“, aus Leiden. Im Gegensatz zu seinem weitgeresten Verwandten beschränkte sich der Wirkungskreis des hier in Rede stehenden Künstlers auf Haarlem und Middelburg. Zwischen 1639 und 1643 wird er in den Akten der St. Lukasgilde in Haarlem geführt, von 1669 bis 1683 in den Gildebüchern von Middelburg. Angel malte vor allem dämmerige Bauerninterieurs, aber auch illusionistische Jagdstillleben, bei denen die Genauigkeit der Vogeldarstellungen bestechend ist.

1 Waschküche

Eichenholz, 29 x 37 cm

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 273). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 7

Dargestellt ist ein einfacher, dunkler, bäuerlicher Innenraum mit einer Balkendecke, kargen verputzten Wänden und einem Kamin. Im Vordergrund wäscht eine junge Frau in einem Holzzuber weiße Laken, während sich im Hintergrund eine weitere Person am Kamin zu schaffen macht. Auf der linken Seite ist vor der Stiege zum Ausgang stillebenhaft Alltagsgerät arrangiert: ein Holzfass mit Tuch und Kerze, ein Holzeimer, Messingtöpfe und -teller, aber auch ein Wirsingkohl sowie Zwiebeln. Dunkle Bauerninterieurs mit vielen Stillbenelementen sind typisch für die Gemälde des Künstlers. Die kleine Tafel galt zunächst bei Georg Kestner als Teniers, dann als Kopie nach Brekelenkam. C. Müller-Hofstede (mündl. Mitteilung 13.2.1952), und H. May (Brief 27.2.1953) sprechen sich für Pieter van den Bosch aus. Vergleicht man die Darstellung einer jungen Frau in fast identischer Haltung beim Messingputzen auf



1 Angel | Waschküche

dem undeutlich signierten Bild dieses Künstlers in Berlin (Eichenholz, 32 x 25 cm), erscheint die Einschätzung nicht abwegig, zumal in der Auffassung des Raumes und der stillebenhaft präsentierten Gerätschaften im Vordergrund ebenfalls Übereinstimmungen zu erkennen sind. Ungeachtet der motivischen Übereinstimmungen zieht schon B. Rapp (Brief vom 21.8.1953) auf Grund der Farbigkeit eine Zuweisung an van den Bosch in leise Zweifel, da dieser eine kühlere Farbigkeit bevorzugte. F.G. Meijer, RKD Den Haag, weist die Tafel (mündl., Dezember 1996) Philips Angel zu. In Anbetracht eines signierten, auf 1646 datierten Werk des Künstlers (Holz, 57,5 x 68 cm, in deutschem Privatbesitz; Photo RKD), der etwas hölzernen Haltung der Frau, deren Gesicht ähnlich große, weit geöffnete Augen zeigt, und der Auffassung der Gerätschaften im Vordergrund ist die Zuschreibung durchaus überzeugend, auch wenn die Zweiteilung in Genreszene rechts und Stillleben links, wie sie auf dem hannoverschen Bild zu sehen ist, im sonstigen Werk, das F.G. Meijer im RKD photographisch dokumentiert hat, nicht zu finden ist. Die noch im Kat. 1954 mit Fragezeichen vermerkten Reste einer unleserlichen Signatur sind nicht mehr auszumachen.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 45 (angeblich von D. Teniers). – Führer 1894, S. 71, Nr. 211 (nach Qu. Brekelenkam). – Führer 1904, S. 128, Nr. 211. – Kat. 1954, S. 38, Nr. (P. van den Bosch). – Verz. 1980, S. 44.

Antwerpen

erste Hälfte des 17. Jahrhunderts

2 Bildnis einer Dame

Leinwand, 115 x 82 cm

Sammlung Obergerichtsdirektor von Werlhoff, Hannover. – 1849 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 901). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 133 / 1967

Kniestück einer jungen Dame in einem schwarzen, eng anliegenden, kurzen Oberkleid mit weit ausgestelltem Rock, unter dem ein langer, rotgelber Jupon sichtbar wird. Eine breite Halskrause, Spitzenstulpen und Korallenarmbänder schmücken die Frau. Ihr dunkles Haar wird von einem kostbaren Diadem zurückgehalten. Sie hat ihren Kopf mit lebhaftem Blick dem Betrachter zugewandt. Ihre rechte Hand umfasst den Knauf einer Stuhllehne. Wie die fast identische Haltung der dargestellten Person, Größe und Beschaffenheit des Bildträgers sowie die Malweise vermuten lassen, gehört das Damenbildnis trotz der unterschiedlichen Provenienz offenbar zu Kat. Nr. 3 und wird wie dieses Gemälde vor 1620 zu datieren sein. Da beide Bilder auf eine neue Leinwand doubliert wurden, geben die Rückseiten heute keine weiteren Aufschlüsse über eine frühere, eventuell gemeinsame Provenienz der Bilder. R.Ekkart (RKD, Den Haag, mündl. Hinweis, März 1998) ordnet beide Bilder der Antwerpener Bildnistradition zu.

Kat. 1867, S. 22, Nr. 68. – Kat. 1876, S. 28, Nr. 55.

3 Bildnis einer Dame

Leinwand, 115 x 84 cm

Sammlung Ralph Leopold von Retberg. – 1862 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 902). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 134 / 1967



2 Antwerpen | Bildnis einer Dame

Kniestück einer jungen Dame in schwarzem Gewand, dessen Rock vorne auseinander springt und ein ockerfarbenes Unterkleid sehen lässt. Goldschmuck an den Armgelenken und um die Taille, ein perlenverziertes Diadem, die kostbaren Spitzenstulpen sowie der breite Mühlsteinkragen deuten auf den Wohlstand der Dargestellten. Ihre rechte Hand, in der sie einen buntbestickten Handschuh oder ein Tuch hält, ruht auf der Lehne eines mit Leder bespannten Stuhles. Mit leichter Wendung des Kopfes blickt sie ernst aus dem Bild. Da diese Haltung häufig auf den Porträts von Jan van Ravesteyn zu finden ist, wurde er zu Unrecht auch als Urheber dieses Damenbildnisses sowie von Kat. Nr. 2 diskutiert (Notiz Bildakte). Aus der Kleidung und der Größe des Kragens lässt sich schließen, dass beide Bildnisse vor 1620 entstanden sein müssen (freundlicher Hinweis de Bruyn, RKD Den Haag).

Kat. 1867, S. 22, Nr. 69. – Kat. 1876, S. 28f., Nr. 56.



3 Antwerpen | Bildnis einer Dame

Averkamp, Hendrick (Umkreis)

Amsterdam 1585–1634 Kampen

Der taubstumm geborene Hendrick Averkamp wurde am 27.1.1585 in Amsterdam getauft. Wegen seines Leidens bekam er später den Beinamen „De Stomme“ mit dem Zusatz „van Kampen“, nach der Stadt, in die seine Eltern im ersten Jahr nach seiner Geburt übersiedelten und wo sein Vater eine Apotheke betrieb. Seine Ausbildung erhielt er vermutlich bei dem Historienmaler Pieter Isaacsz. in Amsterdam, als dessen Hausgenosse er 1607 erwähnt ist. Für eine Ausbildung in Amsterdam sprechen vor allem die frühen Werke Averkamps, die in der von den flämischen Emigranten vermittelten Tradition der Landschaftsmalerei stehen. Der Künstler malte vor allem Winterbilder und etablierte damit ein auf Pieter Bruegel d. Ä. zurückgehendes Genre in den nördlichen Niederlanden. Seine Bilder waren gefragt, so dass

er sie entgegen der Zunftregel nicht nur in seiner Heimatstadt Kampen, in die er nach 1607 zurückgekehrt war, sondern auch in Amsterdam verkaufen durfte. Durch den großen Erfolg Averkamps ermutigt, ahmten viele Künstler, wie z.B. der Neffe Barent Averkamp, Adam van Breen und auch Antonie Verstralen, seinen Stil nach.

4 Winterlandschaft

Eichenholz, 27,9 x 50,2 cm

Bezeichnungen: * Monogramm, unten Mitte: H · A
Rahmenrückseite: zwei rote Punkte

Technischer Befund: Eichenholztafel, ein Brett mit waagrechttem Faserverlauf, Splintholzseite oben; Riss im u. Bilddrittel, auf 2,5–3 mm gedünnt, auf zweites Eichenholzbrett mit waagerechter Faserrichtung aufgedoppelt und mit Parkettierung versehen, alle Kanten dabei leicht behobelt. Dünne, elfenbeinfarbene Grundierung, ausführliche skizzenhafte Unterzeichnung mit schwarzem Stift, in Bildmitte Mühle geplant, Linien von hellerem Zeichenmittel, Schriftzug im Himmel „coln“ (?). Malerei sehr dünn, teilweise nass-in-nass mit Pinsel aufgetragen, vmtl. ölhaltige Farben, Struktur aus feuchter Farbe gekratzt; durch Firnisabnahme stark gedünnt, kleinere Fehlstellen und Retuschen, Äste z.T. nachgemalt. Neuer Firnis.

Restaurierungen: Firnisabnahme und Verreinigungen – (ca. Anf. 20. Jh.:) umfangreiche Restaurierung mit Bildträgerbehandlung, geringfügiger Beschneidung, Retuschen – Retuschen aus weiterer Restaurierungsphase.

Kunsthandel Berlin, Fritz Rothmann. – 1927 erworben.

PAM 754

Auf einem breiten, zugefrorenen Fluss vergnügen sich Menschen unterschiedlicher Schichten auf dem Eis. Ein hoher, winterlich kahler Baum reicht bis zum oberen Bildrand und schließt die breitgelagerte Komposition als Repoussoir links ab. Hierzu bildet etwas weiter im Hintergrund auf der gegenüberliegenden Seite eine dörfliche Ansiedlung ein Gegengewicht. Obwohl die Komposition durchaus der Bildaufteilung im Frühwerk Averkamps entspricht, zweifelt C. Welcker 1933 die Autorschaft dieses Künstlers an und weist das Bild Antonie Verstralen zu. Auch H. Gerson bemängelt 1949 die Qualität



4 Averkamp - Umkreis | Winterlandschaft

des „kleinen Averkamp“. Da Welcker die Signatur des Bildes offenbar nicht bekannt war, reklamiert G. von der Osten, auf Grund der Initialen H.A auf dem Schlitten, die Tafel im Kat. 1954 wieder für Averkamp. Nach restauratorischer Untersuchung stammt das Monogramm bestimmt aus dem 17. Jahrhundert und ist zeitgleich mit dem Bild entstanden. Allerdings ligiert der Künstler die Anfangsbuchstaben seines Namens stets, während sie hier getrennt sind. Neben der Form der Signatur sprechen trotz der durch eine scharfe Reinigung stark gedünnten Farbschicht auch qualitative Mängel, besonders der Figuren, gegen Averkamp. Einzelne Motive finden sich auf Gemälden des Künstlers wieder, so zeigt eine Winterlandschaft (Welcker, 1979, Nr. S 14.6; Christie's London, 9.1.1981, Nr. 21) einen fast identischen Baum und auch das Zelt mit der Fahne auf dem Eis. Ein nicht ganz richtig verstandenes Motiv scheint die dörfliche Ansiedlung rechts zu sein: Während bei Hendrick Averkamp eine Stadtbefestigung gemeint ist, die meist als Festungsanlage von Kampen beschrieben wird, sind hier einzelne, dicht am Wasser

stehende Bauernhäuser mit tief heruntergezogenen Dächern dargestellt. Im Vergleich zu gesicherten Werken Averkamps erscheint die Eisfläche auf dem hannoverschen Bild leerer, die Figuren sind nicht so farbig. Aus diesen Gründen ist die Winterlandschaft einem unbekanntem Künstler aus dem Umkreis oder in der Nachfolge Hendrick Averkamps zuzuschreiben.

Meisterwerke 1927, S. 23, Abb. 32 (H. Averkamp). – Kat. 1930, S. 2, Nr. 2, Abb. – Kat. 1954, S. 32, Nr. 4. – Verz. 1980, S. 43. – Verz. 1989, S. 51.

Literatur: Parthey I, S. 46, Nr. 5. – Die Gartenlaube 49, 1925, Abb. S. 145. – C.J. Welcker, Hendrick Avercamp 1585–1634 bijgenaamd „De Stomme van Campen“ en Barent Avercamp 1612–1679 „Schilders tot Campen“, Zwolle 1933, S. 233, Nr. S XI (Schaatsenrijders); 2. Ausg. Doornspijk 1979, S. 241, Nr. S XI. – H. Gerson, Die Ausstellung holländischer Bilder in Schaffhausen, in: Cicerone 1, 1949, S. 23. – Bénézit 1, S. 334.

Ausstellungen: Gemälde Alter Meister aus Berliner Besitz, Akademie der Künste, Berlin 1925, S. 11, Nr. 15. – Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen, Schaffhausen 1949, S. 33, Nr. 2, Abb. – Meisterwerke holländischer Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1954, S. 33, Nr. 2, Taf. 1.

■ Backereel, Gillis

Venus und Adonis

siehe: Willeboirts, Thomas (Umkreis)

■ Bassen, Bartholomeus van

Antwerpen (?) um 1590–1652 Den Haag

Bislang ist ungeklärt, wann und wo der Künstler geboren wurde. Bereits Horace Walpole behauptet in seinen „Anecdotes of Painting“ (1762–71), van Bassen stamme aus Antwerpen, eine Behauptung, die durch den stark flämischen Einschlag der frühen Bilder des Malers erhärtet wird. 1613 trat dieser als Fremder der Delfter St. Lukasgilde bei, aber erst aus dem darauffolgenden Jahr ist das erste Bild überliefert. Zu Beginn der 20er Jahre zog van Bassen nach Den Haag, wo er 1622 in die Gilde aufgenommen wurde und bis zum Ende seines Lebens wohnhaft blieb. Anfangs wirkte er auch hier vor allem als Maler im Architekturfach, übernahm aber seit 1630 zunehmend Bautätigkeiten und wurde schließlich 1639 zum Stadtbaumeister ernannt.

■ van de Velde, Esaias

Amsterdam 1587–1630 Den Haag

Esaias van de Velde war Sohn des aus Antwerpen stammenden Kunsthändlers und Malers Hans van de Velde, der 1585 aus religiösen Gründen seine Heimat hatte verlassen müssen und nach Amsterdam gezogen war. Seine erste Ausbildung erhielt Esaias vermutlich bei seinem Vater. Möglicherweise lernte er aber auch bei Gillis van Coninxloo oder David Vinckboons. Ungefähr sechs Jahre lebte der Künstler in Haarlem, wo er 1612 der St. Lukasgilde beitrat und vor allem als Landschaftsmaler hervortrat. Sein bedeutendster Schüler aus der Haarlemer Zeit ist Jan van Goyen. Anschließend zog er mit seiner Familie nach Den Haag. Hier begann in den 20er Jahren

die überaus fruchtbare Zusammenarbeit mit Bartholomeus van Bassen, dessen Interieurs er staffierte. Diese Bilder waren bei den Zeitgenossen äußerst begehrt und erzielten hohe Preise.

5 Saal mit dem Gleichnis von Lazarus und dem reichen Mann

Eichenholz, 55,5 x 86,9 cm

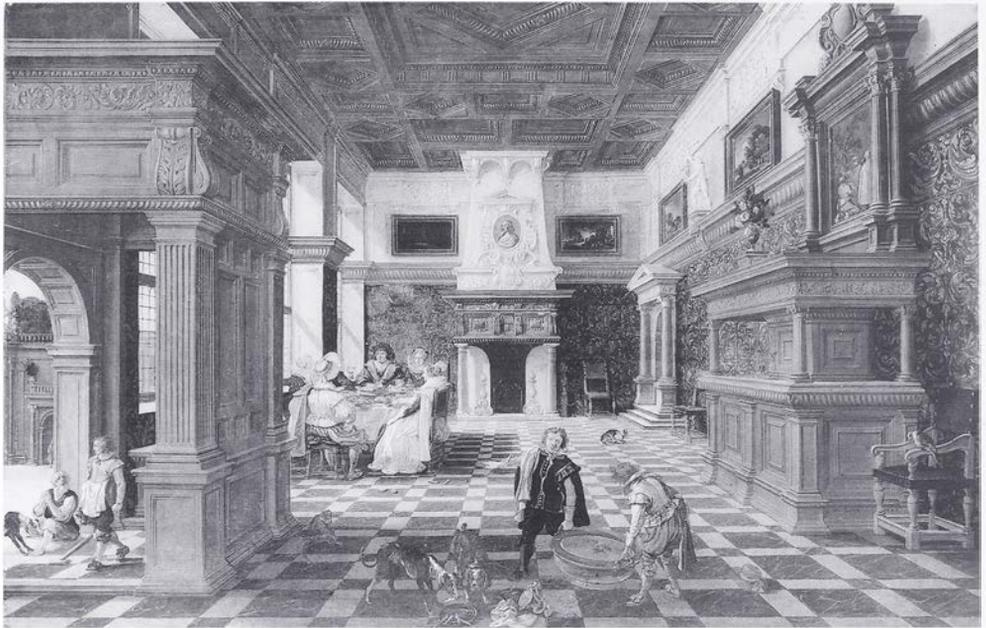
Bezeichnungen: Signiert am Buffet unten rechts:
B. van Bassen. 1624

Technischer Befund: Tangential aus dem Stamm geschnittenes Brett, dicker Astansatz etwas unterhalb der Bildmitte, waagerechter, unregelmäßiger Faserverlauf; rücks. ringsum abgefast, an Ober- und Unterkante geringfügig beschnitten. Weiße, dünne Grundierung, an den seitlichen Bildkanten Grundieränder erhalten. Unterzeichnung: perspektivische Konstruktion der Architektur mit dunkelgrauem, weichem Stift, Fluchtpunkt oberhalb des Ofenschirms. Malerei mit ölhaltigem Bindemittel, vmtl. über Isolierungsschicht, Raumbild partiell dunkel vorgelegt und mit langen, linearen Pinselzügen übergegangen, Konzeptänderung in der Gliederung auf dem Fries der Stirnwand, Figuren, Tiere, Blumenvase und vmtl. auch Gemälde mit bewegten Pinselstrichen von anderer Hand auf das fertig ausgeführte, gerahmte Architekturbild gemalt; Frühschwundrisse im u. Teil des gelben Kleides und in den Strümpfen des Sitzenden, wenige Retuschen, partiell leicht berieben. Älterer Firnis dünn kreuzweise mit breitem Pinsel aufgetragen; fleckig, tw. trüb, partiell gedünnt, darüber neuerer Naturharzfirnis.

Restaurierung: 1934: Firnisregenerierung – wenige kleine Retuschen aus verschiedenen Phasen, z.T. ohne Kittung.

Vermutlich Amsterdam, Versteigerung Nicolaas Nieuhoff (Van der Schley, De Winter & Yver), 14.4. 1777, Nr. 11 (gekauft von Wubbels für 49 Gulden). – Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 757

Dargestellt ist ein geräumiger, barocker Saal mit aufwendig geschnitzter Holzkassettendecke, mit vergoldeter Ledertapete unterhalb und einer stuckierten, mit Bildern bestückten Wandfläche oberhalb eines stark vorkragenden Gesimses. Van Bassen richtet die Achsen des rechteckigen Saales strikt parallel bzw. senkrecht zur Bildebene aus. Entsprechend der einfachsten Konstruktion



5 van Bassen und van de Velde | Saal mit dem Gleichnis von Lazarus und dem reichen Mann

eines zentralperspektivisch korrekt dargestellten Raumes treffen sich alle Fluchtlinien in der Bildmitte, betont durch den prächtigen, von roten Säulen flankierten Kamin, wobei die Tieferenstreckung des Raumes durch die Felderflucht des blau-weißen Kachelbodens und der Kassettendecke besonders leicht einsichtig wird. Vom Eingangsportal an der linken Seitenwand, durch den man in einen Palasthof sehen kann, ragt ein altanartiger Windfang in den Raum. Möbliert ist der Saal mit einer wuchtigen, doppelstöckigen Anrichte und einigen lederbespannten Stühlen. Zur Linken, in der Tiefe des Raumes, genießt der Hausherr in vornehmer Gesellschaft die Freuden einer großen Tafel, während an der Schwelle der schwärenbedeckte, hungrige Lazarus sitzt und um Brotkrumen (also Tischabfälle) des Reichen bittet (vgl. Luk. 16, 19–21).

Das hannoversche Bild ist ein typisches Beispiel für die prunkvollen Innenräume, die van Bassen zwischen 1619 (Sammlung des Marquis of Letland in Aske Hall bei Richmond, Yorkshire, Photo RKD) und 1637 (63,5 x 94 cm, Hampton Court) in enger Anlehnung an Bilder von P. Vredeman de Vries (vgl. Verkündigung an Maria, Versteigerung L. A. Basmadjieff e. a.; Christie's London, 19./20.7.1973, Nr. 255) häufig variierte. U.M. Schneede nennt 14 weitere Beispiele des gleichen Schemas (vgl. Schneede, Anm. 128 zu Kapitel II), von denen drei ebenfalls 1624 datiert sind. Zudem besitzen die Museen in Darmstadt (Hessisches Landesmuseum, Holz, 65 x 96 cm) und Amsterdam (Rijksmuseum, Holz, 72 x 100 cm) Architekturdarstellungen mit nur wenig abgewandelten Räumen. Bartholomeus van Bassen arbeitete bei diesen Interieurs bis zu dessen Tode 1630 häufig mit Esaias van de Velde (um 1590–1630)

zusammen (zur Zusammenarbeit der beiden Maler vgl. Keyes, 1984, S. 86ff.). Auch auf dem hannoverschen Bild hat van de Velde die Staffagefiguren in den fertigen Perspektivraum hineingemalt. Offenbar war zu diesem Zeitpunkt das Bild bereits gerahmt, denn an der linken Tafel-seite reicht die Architekturmalerei bis zum Rand des Bildträgers, die Kontur des Hundes jedoch nur bis zur Rahmenkante. Ob van de Velde, wie häufig, auch die Gemälde an den Wänden beisteuerte (vgl. Keyes, 1984, S. 88), ist schwer zu entscheiden. Auf jeden Fall wurden sie nicht gleichzeitig mit der Architekturdarstellung, sondern in einem eigenen Arbeitsgang auf graugrundierte Felder aufgetragen.

Das Inventar des Delfter Glasmalers Cornelis Cornelisz. van Leeuwen von 1626 verzeichnet fünf Gemälde von van Bassen, unter denen auch eine Darstellung mit dem Lazarusgleichnis genannt ist, bei der van de Velde die Figuren malte. Doch lässt sich nicht klären, um welche der fünf erhaltenen Lazarusdarstellungen es sich handeln könnte (Keyes, 1984, S. 87).

Mit dem Gleichnis aus dem Lukasevangelium, das in den Staffagefiguren des Interieurs aufgegriffen ist, wird unmissverständlich auf die Vergänglichkeit gerade jener irdischen Güter verwiesen, die hier so üppig dargeboten werden. Noch einmal unterstrichen wird der Vanitas-Gedanke durch die Darstellung eines Blumenbouquets, selten zu finden in niederländischen Interieurs, und deshalb auch hier nicht nur als Zimmerschmuck zu verstehen, sondern wiederum als Mahnung an die Vergänglichkeit (Klessmann, 1979, S. 42). R. Klessmann spürt dem Sinngehalt der verschiedenen Bildmotive im hannoverschen Bild nach und kann mit einem Emblem aus den „Emblemata“ des Nicolaus Taurellus von 1602 untermauern, dass in den beiden Hunden des Vordergrunds, von denen der eine sich über einen Teller voller Knochen hermacht, der andere aber das Zusehen hat, die Lazarusthematik noch einmal anklingt (S. 41). Auch der Bilderschmuck lässt sich in diesem Zusammenhang verstehen, denn in der Nacht- und der Feuersbrunst-Szene auf der Wand über den Tafelnden sind Strafen Gottes angedeu-

tet, während rechts auf der Anrichte das Bild mit der „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ zur rechtzeitigen Umkehr und Reue mahnt. U.M. Schneede sieht in den Tieren, dem Papagei auf der Stuhllehne, der Katze, dem Affen und den Hunden, die abgesehen von den Hunden ohne szenischen Zusammenhang in den Raum eingefügt sind, einen Hinweis auf die Fünf Sinne, allerdings räumt er ein, dass der fünfte Sinn, das Gehör, nicht deutlich berücksichtigt ist (Schneede, 1965, S. 253ff.). Am stark moralisierenden Unterton des Bildes kann auf jeden Fall kein Zweifel bestehen.

Verz. 1876, S. 79, Nr. 438. – Kat. 1891, S. 70, Nr. 17. – Verz. FCG, S. 70, Nr. 17. – Kat. 1902, S. 70, Nr. 17. – Kat. 1905, S. 22, Nr. 9. – Kat. 1930, S. 4, Nr. 6, Abb. – Kat. 1954, S. 35, Nr. 12. – Landesgalerie 1969, S. 100, Abb. – Verz. 1980, S. 43. – Verz. 1989, S. 51.

Literatur: Roland 1797, S. 160. – Roland 1799, S. 92. – Conte de Brabeck, Catalogue de la Galerie de Söder, Kassel 1808. – Söder 1824, S. 4, Nr. 11. – Söder 1856, S. 4, Nr. 11. – Söder 1859, S. 4, Nr. 11. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 11. – Th. Frimmel, Kleine Galeriestudien II, Bamberg 1892, S. 178. – Ebe IV, S. 408. – E.W. Moes, in: Thieme-Becker 3, S. 10. – Jantzen 1910, S. 60, 62, Nr. 34. – W. Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, Wildpark-Potsdam 1926, S. 245. – Bernt 1948, 1, Nr. 44, Abb. – H. Engfer, Die ehemalige von Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1955, S. 37, Abb. 3. – U.M. Schneede, Das repräsentative Gesellschaftsbild in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Diss. Kiel 1965, S. 177, 184, 189f., 215, 255, Anm. 128 zu S. 177, Anm. 36 zu S. 250. – Bénézit 1, S. 479. – Jantzen 1979, S. 60f., 218, Nr. 34, Farbabb. 4. – G.S. Keyes, Esaias van den Velde 1587–1630, Doornspijk 1984, S. 92f., 173, Nr. XI, Taf. 359. – B. Haeger, Barent Fabritius' Three Paintings of Parables for the Lutheran Church in Leiden, in: Oud Holland 101, 1987, S. 114, Anm. 88. – Bernt 1991, 1, Nr. 61, Abb. – A.A. van Suchtelen, in: AKL 7, S. 396.

Ausstellungen: Aspekte der niederländischen Architekturmalerie des 17. Jahrhunderts. Im Blickpunkt 6, Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Hannover 1978, Farbabb. 5 (L. Schreiner). – Die Sprache der Bilder, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979, S. 41ff., Nr. 1, Abb. (R. Klessmann).

■ Berchem, Nicolaes

Haarlem 1620–1683 Amsterdam

Nicolaes Berchem wurde am 1.10.1620 in Haarlem als Sohn des Stillebenmalers Pieter Claesz. getauft, bei dem er wahrscheinlich auch

die ersten Unterweisungen in der Malkunst erhielt. Anschließend soll er nach Angaben des Künstlerbiographen Arnold Houbraken bei verschiedenen Malern wie Jan van Goyen, Nicolaes Moeyaert, Pieter de Grebber und dem Landschaftsmaler Jan Wils in der Lehre gewesen sein. Die Tochter seines letzten Lehrers heiratete er 1646, nachdem er vier Jahre zuvor Mitglied der Haarlemer St. Lukasgilde geworden war. Unmittelbar nach seiner um 1650 unternommenen Reise mit seinem Freund und Malerkollegen Jacob van Ruisdael in das deutsch-niederländische Grenzgebiet muss Berchem nach Italien aufgebrochen sein, denn 1651 ist bereits ein in Italien entstandenes Bild belegt (Italienische Landschaft mit Hirten bei einer Brücke, Mailand, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco). Vermutlich blieb der Künstler bis 1653 in Italien und kehrte dann nach Haarlem zurück. Kurz vor 1660 siedelte er nach Amsterdam über, ist jedoch zehn Jahre später wieder in Haarlem erwähnt und ließ sich endgültig 1677 in Amsterdam nieder. Dort starb er 1683 und wurde am 18. Februar in der Westerkerk begraben. Berchem war ein ungemein vielseitiger Maler, der abgesehen von den italianisierenden Landschaften, bei denen er sich an Werken von Malern wie Jan Both, Jan Baptist Weenix und Jan Asselyn orientierte, auch großformatige Historien, Szenen aus dem römischen Volksleben in der Tradition der Bamboccianten, Allegorien sowie Porträts schuf.

6 Herbstlandschaft mit Eichenwald

Leinwand, 106,1 x 153 cm

Bezeichnungen: * Signiert Mitte unten:

C Berighem · f (CB ligiert)

Zierrahmenrückseite: zwei gelbe Punkte

Technischer Befund: Leinenbindung, allseitig beschnitten, an der o. Kante Ansätze der Spanngirlande; doubliert auf zweiteilige, vertikal vernähte Leinwand mit Leinenbindung, auf Keilrahmen des 19. Jhs. Graue Grundierung, keine Unterzeichnung sichtbar. Flächige Anlage der Komposition durch bindemittelreiche, in breiten Pinselstrichen angelegte Untermalung in verschiedenen Brauntönen. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Himmel gleichmäßiger horizontaler Anstrich, Bäume trocken gestupft, freie Malerei der

Staffage; Verreinigungen in den Dunkelpartien, Übermalungen v.a. im Himmel. Wolkiger, ungleichmäßiger Firnis mit großflächigen Krepierungen in den dunklen Partien.

Restaurierung: (vor 1893:) beschnitten (105,8 x 152,2 cm = Maße des noch vorhandenen Originals), doubliert und mit neuem Keilrahmen versehen – (zwischen 1904 und 1918:) Himmel übermalt, Bäume und Landschaft mit safrangelbem Firnis überzogen – 1927: gereinigt/freigelegt, retuschiert und gefirnist.

Sammlung Girod le jeune, Genf. – 1769 durch Chev. Fassin an die Gräfllich Wallmodensche Sammlung, Hannover. – 1825 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 760

Auf einem felsigen Weg, den einzelne z.T. schief gewachsene Eichen säumen, treiben Hirten Schafe und Rinder entlang. Rechts ist der Ausblick in eine flache, weite Ebene freigegeben. Von dort steigt die Bilddiagonale mit schrägen Felsen unter Baumwipfeln steil nach links oben an. In den älteren Bestandskatalogen wird die Entstehung des Gemäldes im Zeitraum von 1650–60 angesetzt, heute hält man es einhellig für ein Frühwerk des Meisters, das E. Schaar überzeugend auf 1647 datiert (S. 26). W. Stechows Untersuchungen zur Signatur Berchems ergaben zudem, dass der Künstler nur bis 1656 mit „Berighem“ und dann mit „Berchem“ unterzeichnete. Trotz der südländisch anmutenden Szenerie der Landschaft und der an Jan Both erinnernden Hirtenstaffage im Vordergrund ist das Bild in seiner erdbräunlichen sowie olivgrünen Farbigkeit und auch in der Silhouette der Bäume der tonigen Haarlemer Landschaftsmalerei verhaftet. Unter den von Schaar konstatierten Charakteristika der Werkgruppe von 1645–53 lässt das hannoversche Bild einzig die starke Lokalfarbe vermissen. In der Verbindung von Merkmalen der niederländischen und italianisierenden Landschaft ist das hannoversche Werk typisch für Berchems Schaffen vor der Italienreise.

Kat. 1827, S. 1, Nr. 2. – Verz. 1831, S.1f., Nr. 2. – Verz.1857, S. 5, Nr. 2. – Kat. 1891, S. 74, Nr. 24. – Verz. FCG, S. 74, Nr. 24. – Kat. 1902, S. 74, Nr. 24. – Kat. 1905, S. 26, Nr. 18. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 5, Nr.



6 Berchem I Herbstlandschaft mit Eichenwald

8, Abb. – Kat. 1954, S. 36, Nr. 15. – Verz. 1980, S. 43, Abb. 77. – Verz. 1989, S. 52, Abb. 83.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 2f., Nr. 6. – Parthey I, S. 104, Nr. 59. – Ebe IV, S. 440. – HdG IX, Nr. 487. – Kunsthistorische Studien II, Hannover 1929, S. 2, Nr. 4, Taf. 38. – E. Schaar, Studien zu Nicolaes Berchem (Diss. Köln 1957), Köln 1958, S. 26, 52. – W. Stechow, Über das Verhältnis zwischen Signatur und Chronologie bei einigen holländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift Trautscholdt, Hamburg 1965, S. 114. – Stechow 1966, S. 156, Abb. 308. – Bénézit 1, S. 642.

7 Hirten im Mondschein bei Fackellicht (Farbtaf. XXXIX)

Eichenholz, 32,3 x 24 cm

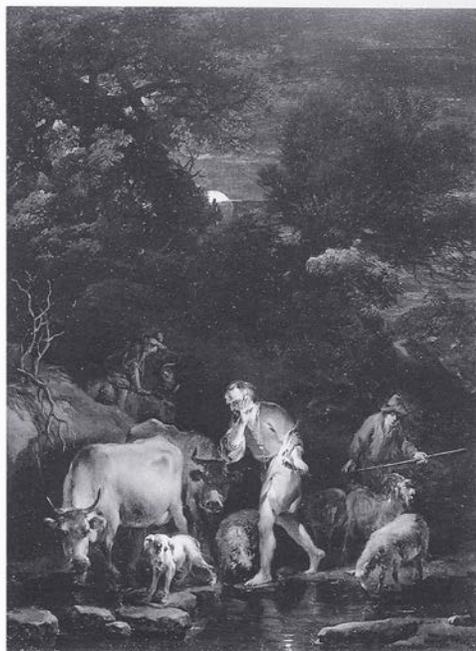
Bezeichnungen: * Signiert und datiert auf Erdscholle unten links: C Berghem / 1652 (C und B ligiert)

Technischer Befund: Radial geschnittenes Eichenbrett mit senkrechtem Faserverlauf, rücks. an allen vier Seiten abgefast, 4–8,5 mm dick; Kanten geringfügig beschnitten und mit 4–5 mm breiten Holzleisten eingefasst, Rückseite beschliffen, geringer Anobienbefall erkennbar. Weiß-gelbliche, sehr dünne Grundierung, vmtl. ölhaltig. Pastose ölhaltige Malerei mit deutlichem Pinselduktus, mehrschichtig aufgebaut und teilweise nass-in-nass ausgeführt, Hintergrund und Himmel rotbraun unterlegt, darauf pastoser, deckender Farbauftrag, mit warmen, rotbraunen Lasuren vervollständigt; vereinzelt Risse und kleinere Ausbrüche in Faserrichtung, Lasuren an den Höhen vereinigt, grobkörnige Retuschen. Reste eines älteren Firnisses in den Tiefen; tw. krepirt, neuer mit Fusseln verunreinigter Firnis.

Restaurierungen: Geringfügige Beschneidung der Kanten und Ankleben der Holzleisten, Firnisabnahme, Retuschen, Firnisauftrag.

Sammlung Anna Maria van Diemen, Amsterdam, vor 1675. – Sammlung Jeronimo Parensi, Amsterdam. – Seit 1742 Sammlung Raffaello Mansi, Lucca. – Familienbesitz der Mansi, Lucca. – Sammlung Girolamo Mansi, Lucca. – Sammlung Marchese Raffaello Orsetti Mansi, Lucca, bis nach 1928. – Privatsammlung, London. – Kunsthandel Zürich, David M. Koetser. – 1985 aus Mitteln der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg erworben.
PAM 1005

Zu tiefer Nachtzeit, im flackernden Feuerschein einer einzigen Fackel, versuchen zwei Hirten mit ihren Tieren – zwei Rindern, einem Hirtenhund, Schafen und einer Ziege – einen Bachlauf im Vordergrund zu queren. Zum Schutz vor der blendenden Lichtquelle, die er in der Linken trägt, hat der Hirte in der Bildmitte seine Rechte vor das Gesicht gehoben. Schemenhaft sind weitere Hirten zu erkennen, die aus dem Dunkel einen baumbestandenen Abhang hinabsteigen. Zwischen dem Baumgeäst lugt der volle, teilweise von einem Wolkenschleier verhangene Mond hervor. Sein milchiges Leuchten, von deutlich anderer Qualität als der Schein des offenen Fackel- feuers, erhellt nur schwach den Hintergrund. Nachtbilder, die mit ihren verschiedenen Licht- verhältnissen eine besondere maltechnische Herausforderung für den Maler darstellen, sind im Werk Berchems äußerst rar. Thematisch und in der Komposition vergleichbar ist eine Zeichnung von 1655 „Furtüberquerung bei Nacht“, die sich im British Museum befindet (Feder und Sepia, 20,1 x 14,5 cm, A. M. Hind, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1926, S. 29, Nr. 13; s. auch *Ausst. Kat. Hannover 1985*). Hier zeigt sich, wie I. von Sick hervorhebt, der Einfluss von Adam Elsheimer (I. von Sick, *Nicolaes Berchem*, ein Vorläufer des Rokoko [Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 5], Berlin 1930, S. 34, Abb. 24). Daneben verweist P.C. Sutton (in: *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, 1987/88) zu Recht auch auf die Nachtszenen von Pieter van Laer (vgl. *Galleria Spada*, Rom), der 1639 nach Haarlem zurückgekehrt war und vermutlich den jungen Berchem stark beeindruckt hatte. Sutton rückt die „Krebsfischer“ von 1645 (Kunst-



7 Berchem | Hirten im Mondschein bei Fackellicht

handel London, Trafalgar Square Galleries) in die Nähe des hannoverschen Bildes. Eine weitere Nachtszene befindet sich in der Alten Pinakothek in München (Inv. Nr. 2168).

Die Jahreszahl auf den „Hirten im Mondschein bei Fackellicht“ war zunächst als 1652 (?) (Jacobsen, 1896), dann als 1664 gelesen worden (*Ausst. Kat. Capolavori*, 1928). Da sie jedoch eindeutig als 1652 zu entziffern ist, muss das Werk in Italien entstanden sein, wo sich Berchem 1651/52 aufhielt, wie G. Jansen (*Berchem in Italy: notes on an unpublished painting*, in: *Mercury* 2, 1985, S. 13–17) glaubhaft machen konnte.

Verz. 1989, S. 52, Abb. 79.

Literatur: E. Jacobsen, *Niederländische Kunst in den Galerien Mansi zu Lucca*, in: *Oud Holland* 14, 1896, S. 97. – E.W. Moes, *De Hollandsche Afkomst der Collectie Mansi te Lucca*, in: *Oud Holland* 26, 1908, S. 67 (zur Sammlung allgemein). – *HdG IX*, S. 193, Nr. 499. – *Ausst. Kat. Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, Hrsg. P.C. Sutton, *Rijksmuseum Amsterdam, Museum of Fine Arts Boston 1987/88*, S. 265, Abb. S. 266 (P.C. Sutton).

Ausstellungen: Capolavori della pittura olandese, Galleria Borghese Rom 1928, S. 21, Nr. 18, Abb. – Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 24, Nr. 2, Farbabb. S. 25 (H.W. Grohn).

■ Berchem (Kopie nach)

8 Mittag

Leinwand, 80,5 x 116 cm

Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 332).

– Seit 1884 Städtische Galerie

KM 61

Mit Blick über ein weites Feld haben sich Hirten mit ihrem Vieh unter schattenspendenden Bäumen zur Rast niedergelassen. Die auf grober Leinwand gemalte Darstellung des Mittags ist, abgesehen vom Wolkenbild und dem Fehlen zweier Bäume vor dem Himmel, eine detailgetreue Umsetzung des Stiches „Meridies“ von J. Visscher (1633–1692) nach Nicolaes Berchem (Nagler 23, S. 182, Nr. 44) aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Vorlage stammt aus einer Folge der vier Tageszeiten, die mit dem Vermerk „Berchem inventor“ versehen ist. Daraus geht allerdings nicht hervor, ob der Stich nach einer Zeichnung oder einem Gemälde entstanden ist (vgl. HdG IX, S. 273, Nr. 855). Eine Grisaille, die die Komposition seitenverkehrt wiedergibt, befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg (Holz, 30 x 41 cm, Inv. Nr. 2037). Laut E. Schaar, Hamburg, handelt es sich auch hierbei um eine Kopie nach einem Stich nach Berchem (Notiz RKD). H.G. Gmelin, Hannover, vermutet (Notiz Bildakte), dass die Komposition auf ein Gemälde Berchems zurückgeht, das sich in der Dresdner Gemäldesammlung befand, jedoch zu den Kriegsverlusten zu rechnen ist (Hirtenrast im Tal, Holz, 28 x 36 cm; vgl. Kriegsverluste der Dresdner Gemäldegalerie – vernichtete und vermisste Werke, bearb. von H. Ebert, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1963, S. 69, Nr. 1487). In der Sammlung Kestner befand sich ein heute verschollenes Gegenstück (Führer 1894 und 1904, Nr. 189b).



8 nach Berchem | Mittag

Führer 1894, S. 71, Nr. 189a. – Führer 1904, S. 127, Nr. 189a.

■ Berckheyde, Gerrit Adriaensz.

Haarlem 1638–1698 Haarlem

Als sechstes Kind des Metzgers Adriaen Joppen Berckheyden wurde Gerrit am 6.6.1638 in Haarlem getauft. Sein um acht Jahre älterer Bruder, der Architektur- und Genremaler Job Berckheyde, war sein Lehrer. Mit ihm zusammen reiste Gerrit Anfang der 50er Jahre den Rhein hinauf nach Köln, von dort nach einem längeren Aufenthalt weiter über Mainz und Mannheim nach Heidelberg, wo er angeblich von Kurfürst Karl-Ludwig zum Hofkünstler ernannt wurde. Spätestens 1660 kehrten die Brüder zurück, da in diesem Jahr Gerrit Berckheyde Mitglied der St. Lukasgilde in Haarlem wurde, und aus dem folgenden Jahr das erste datierte Gemälde von ihm überliefert ist. In Haarlem führten die Künstler einen gemeinsamen Haushalt. Bisweilen scheint Job auch die Bilder des Bruders staffiert zu haben, doch meistens übertrug Gerrit diese Aufgabe anderen Malern wie Johann van Huchtenburg oder vermutlich auch Nicolas Guérard, Dirck Maas oder Johannes Lingelbach. Am 10.6.1698 ertrank Gerrit Berckheyde in einem Kanal; begraben wurde er vier Tage später in der St. Janskerche.

9 St. Pantaleon und St. Gereon zu Köln

Eichenholz, 30 x 36,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten rechts neben dem Fenster: g berck Heyde

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechttem Faserverlauf, 14 mm stark, rücks. abgefast, vorderseitig diagonale Sägespuren; drei Einläuferrisse an der rechten, einer an der Unterkante, Ecke r. u. weggebrochen und ergänzt, an der Unterkante starker, älterer, behandelter Anobienbefall. Dünne, braungraue Grundierung, keine Unterzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und relativ feinem Pigment, tw. in mehreren Schichten aufgetragen: Zunächst Anlage des Himmels unter Ausparung der Architekturteile, dann Architektur lasierend vorgelegt und abschließend deckend übermalt, Pentiment unter dem Korb des Esels; starke Verreinigungen in weiten Teilen, Malerei auf unterschiedliche Farbschichten gebracht und stark überretuschiert. Relativ neuer, die Schäden kaschierender Fluoreszenzfirnis.

Restaurierungen: Ganzflächige Firnisabnahme und Verreinigung, zahlreiche Retuschen und Übermalungen, neuer Fluoreszenzfirnis.

Vor 1826 Sammlung Charles Stirling, Esq. of Cawder. – Sammlung Lt. Colonel William Stirling of Keir. – Verst. London Sotheby's, 3.7.1963, Nr. 55. – 1965 Kunsthandel London, The Hallsborough Gallery. – Kunsthandel München, Galerie Arnoldi-Livie. – Kunsthandel London, P. & D. Colnaghi – 1980 Geschenk des Förderkreises der Niedersächsischen Landesgalerie. PAM 981

In frei erfundener Zusammenstellung zeigt Gerrit Berckheyde die beiden romanischen Kölner Kirchen St. Gereon und St. Pantaleon. Rechts wird die Mauer des Klausurgebäudes von St. Gereon vom Bildrand angeschnitten. Dahinter erhebt sich die zehnsseitige Sternkuppel des frühen 13. Jahrhunderts. Auf der gegenüberliegenden Bildseite ist eine kleine Ecke des Stiftsgebäudes und auf der anderen Platzseite im Hintergrund St. Pantaleon mit dem von zwei runden Treppentürmen flankierten Westwerk dargestellt. Als Grundlage für diese genauen, den damaligen baulichen Gegebenheiten entsprechenden Architekturdarstellungen dienten zeichnerische Aufnahmen der Gebäude, die während der Deutschlandreise der Brüder Berckheyde entstanden waren.

St. Gereon, von Norden gesehen, z.B. zeigt eine Zeichnung von Jobs Hand im Amsterdamer Fodor Museum. Wie häufig bei Gerrit dienen die Kirchenansichten als Kulisse für unterschiedliche Szenen aus dem städtischen Alltagsleben. Ein mit Heu beladener Ochsenkarren sowie ein Esel, begleitet von drei Bauersleuten, beleben den Platz vor St. Gereon. Besonders die junge korbtragende Frau ist auf vielen anderen Bildern Berckheydes wiederzufinden (z.B. „Blick auf die Kirche St. Cäcilien“, Holz, 32,5 x 40,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts; Dattenberg, 1967, Nr. 12 – oder „St. Aposteln“, Holz, 36,5 x 49 cm, Köln, Stadtgeschichtliches Museum; Dattenberg, 1967, Nr. 9). Eine zweite Fassung des Bildes mit reicher Staffage zeigt eine fast identische Ansicht von St. Gereon zusammen mit dem Westwerk von St. Pantaleon im Hintergrund (Leinwand, Maße unbekannt, ehemals Galerie van Diemen, Amsterdam; Abb. in: Dattenberg, 1967, Nr. 16).

Verz. 1980, S. 43, Abb. 74b. – Verz. 1989, S. 52, Abb. 78b.

Literatur: A. Bury, In the Galleries, in: The Connoisseur 158–160, 1965, S. 114 mit Abb. – L. Frohlich-Bume, Ausstellung „Von Butinone zu Chagall“ bei Hallsborough, II. Teil, in: Weltkunst 35, 1965, S. 483, Abb. – H. Dattenberg, Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts, Düsseldorf 1967, S. 30, Nr. 19, Abb. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1980, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1981, S. 16, Nr. 85. – H.W. Grohn, Neuerworbene Werke, in: Weltkunst 51, Nr. 8, 1981, S. 1147f. Abb. – Museum 1984, S. 93 (H.W. Grohn). – Köln: Die Romanischen Kirchen im Bild, hrsg. von H. Kier und U. Krings. Stadtpuren – Denkmäler in Köln, Bd. 3, Köln 1984, S. 6, Abb. 8. – C. Lawrence, Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698), Haarlem Cityscape Painter, Doornspijk 1991, S. 80f., Abb. 90. – U. Römer, in: AKL 9, S. 249f.

Ausstellungen: Exhibition from Butinone to Chagall, The Hallsborough Gallery London 1965, Farbabb. S. 4, Farbabb. S. 5. – Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 26, Nr. 3, Farbabb. (H.W. Grohn).



9 Berckheyde I St. Pantaleon und St. Gereon zu Köln

10 St. Maria im Kapitol zu Köln

Eichenholz, 30 x 36,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert unten rechts,
an Steinbank: G Berck Heyde 1672

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechttem Faserverlauf, 10–14 mm stark, Ränder rücks. abgefast, Tafel leicht wellig. Hell beigefarbene, wohl nicht alle Partien der Tafel bedeckende Grundierung, im Himmel diagonal von l. o. nach r. u. aufgetragen, schwarzbraune Imprimitur, keine Unterzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und relativ feinem Pigment, in bis zu drei Schichten über der Imprimitur aufgetragen: Zunächst Anlage des Himmels unter Aussparung der Architektorteile und Bäume, dann Architektur lasierend vorgelegt, deckend übermalt, Pentiment beim rechten Arm des Mannes links; Schäden und Übermalungen v.a. im Bereich der Schattenpartie in der Ecke l. u. Relativ neuer Fluoreszenzfirnis.

Restaurierungen: Ganzflächige Firnisabnahme, Retuschen und Übermalungen, neuer Fluoreszenzfirnis.

Vor 1826 Sammlung Charles Stirling, Esq. of Cawder.
– Sammlung Lt. Colonel William Stirling of Keir. –
Verst. London, Sotheby's, 3.7.1963, Nr. 56. – 1965
Kunsthandel London, The Hallsborough Gallery. –
Kunsthandel München, Galerie Arnoldi-Livie. –
Kunsthandel London, P. & D. Colnaghi – 1980
Geschenk der Klosterkammer Hannover.
PAM 982

Dargestellt ist die romanische Kirche St. Maria im Kapitol zu Köln aus der Südansicht. Hinter der Immunitätsmauer erhebt sich in der Bildmitte der vielfältig gestaffelte östliche Gebäudekomplex, eine Dreikonchenanlage mit Chorumgang, vorgelagerter Hardenrathkapelle und sog. Singmeisterhäuschen; im Westen sind die beiden nach dem Einsturz des Mittelturms 1637 stehengebliebenen zwei Flankentürme zu



10 Berckheyde | St. Maria im Kapitol zu Köln

erkennen. Zum Marktplatz hin öffnet sich die von einem Walmdach gedeckte, hoch aufragende südliche Vorhalle mit ihren drei regelmäßigen Arkaden. Die östliche Baugruppe ist relativ genau wiedergegeben. Die Darstellung beruht sicherlich auf Zeichnungen, die der Künstler während seines Aufenthalts in Köln Anfang der 50er Jahre angefertigt hatte. Auf dem weiten Marienplatz vor der Kirche verkauft eine Bäuerin Gemüse, eine Magd zieht am Seil des Ziehbrunnens und weiter im Hintergrund an der Mauerpforte werden Almosen gespendet. Einzelne Figuren und kleine Szenen finden sich auf verschiedenen Werken Berckheydes wieder. Der Ziehbrunnen mit der wasserschöpfenden Frau und die Gemüseverkäufe-

rin erscheinen auch auf dem Gemälde „Blick auf die Kirche St. Cäcilien“ (Holz, 32,5 x 40,5 cm) im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. in: Dattenberg, 1967, Nr. 12), die Brunnenszene ist seitenverkehrt in einer Ansicht von St. Gereon aufgenommen (Allentown Art Museum, Allentown, Pennsylvania, Leinwand, 37 x 46,7 cm, Abb. in: Dattenberg, 1967, Nr. 17). Andererseits dient die Kirche in weiteren Veduten als Kulisse für unterschiedliche Vordergrundstaffage. Auf dem Gemälde aus dem Gemeentemuseum Arnhem spielt vor der Kirche eine Theatergruppe (Leinwand, 45 x 56 cm, Abb. in: Dattenberg, 1967, Nr. 27), in einer anderen Version tritt auf einer Bühne ein Quacksalber in Aktion (Köln, Stadtgeschicht-

liches Museum, Leinwand auf Holz, 48,5 x 57 cm, Abb. in: Dattenberg, 1967, Nr. 28).

Auf Grund der gemeinsamen Provenienz und der identischen Maße gelten die Ansichten von „St. Pantaleon und St. Gereon zu Köln“ (Kat. Nr. 9) und „St. Maria im Kapitol zu Köln“ als Gegenstücke. Die unterschiedliche Bildauffassung der bildparallelen Komposition von „St. Maria im Kapitol zu Köln“ und der tiefenräumlichen Stadtansicht von „St. Pantaleon und St. Gereon zu Köln“ lassen diese enge Zusammengehörigkeit nicht zwingend erscheinen. Zudem ist die Malerei von „St. Maria im Kapitol“ qualitativvoller und detailreicher als die von dem sog. Gegenstück (Kat. Nr. 9). Die dendrochronologische Untersuchung der beiden Holztafeln hat ergeben, dass das Fälldatum der verarbeiteten Bäume fast 50 Jahre auseinander liegt, wobei für das Gemälde „St. Maria im Kapitol“ von 1672 eine Tafel verwandt wurde, die schon ab 1621 hätte bemalt werden können, wohingegen eine Bemalung der Tafel von „St. Pantaleon und St. Gereon“ ab 1667 denkbar ist. C. Lawrence (1991, S. 81, Anm. 22) weist auf ein wahrscheinlich ähnliches, etwas größeres Pendantpaar von Kölner Stadtansichten hin, das sich 1762 in der Sammlung von Joan Willem Frank in Den Haag befunden hat (Dattenberg, 1967, Nr. 31–32).

Verz. 1980, S. 43, Abb. 74 a. – Verz. 1989, S. 52, Abb. 78 a.

Literatur: A. Bury, In the Galleries, in: The Connoisseur 158–160, 1965, S. 114, Abb. – L. Frohlich-Bume, Ausstellung „Von Butinone zu Chagall“ bei Hallsborough, II. Teil, in: Weltkunst 35, 1965, S. 483, Abb. – H. Dattenberg, Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts, Düsseldorf 1967, S. 33, Nr. 25, Abb. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1980, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1981, S. 16, Nr. 85, Abb. – H.W. Grohn, Neuerworbene Werke, in: Weltkunst 51, Nr. 8, 1981, S. 1147f. Abb. – Museum 1984, S. 93 (H.W. Grohn). – Köln: Die Romanischen Kirchen im Bild, hrsg. von H. Kier und U. Krings. Stadtspuren – Denkmäler in Köln, Bd. 3, Köln 1984, S. 229, Abb. 469. – C. Lawrence, Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698), Haarlem Cityscape Painter, Doornspijk 1991, S. 81, Abb. 91. – U. Römer, in: AKL 9, S. 249f.

Ausstellungen: Exhibition from Butinone to Chagall, The Hallsborough Gallery London 1965, Farbabb. S. 4, Farbabb. S. 5. – Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 28, Nr. 4, Farbabb. (H.W. Grohn).

■ Beyeren, Abraham van

Den Haag 1620/21–1690 Overschie

Der aus Den Haag stammende Künstler war 1638/39 in Leiden ansässig und heiratete dort Emerentia Stercke. Kurz darauf wohnte er jedoch wieder in Den Haag, trat 1640 der St. Lukasgilde bei und beteiligte sich 1656 an der Gründung der „Confrerie Pictura“. Kurz nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er 1647 die Tochter des Malers Crispiaan van Queborn. Zehn Jahre später zog er nach Delft und wurde in die dortige Malergilde aufgenommen, verließ die Stadt aber nach sechs Jahren und kehrte 1663 nochmals nach Den Haag zurück. Zwischen 1669 und 1674 wechselte er mehrfach den Wohnsitz, zunächst nach Amsterdam, von dort nach Alkmaar und weiter nach Gouda. 1678 zog er nach Overschie, kaufte zwei Jahre später ein Haus. Er verstarb dort 1690. Sein Werk umfasst verschiedene Sparten der Stilllebenmalerei, bekannt sind vor allem seine Prunk- bzw. aufwendigen Fischstücke. Obwohl der Künstler sehr produktiv war, hatte er zeit seines Lebens mit Absatzschwierigkeiten zu kämpfen; bei seinem Tod war er hoch verschuldet.

11 Bank eines Fischhändlers

Leinwand, 98,5 x 86,2 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert auf der Tischkante: AVB (ligiert, B tw. lasierend ergänzt)
Keilrahmenrückseite: zwei rote Punkte

Technischer Befund: Originale Leinwand in Leinenbindung, ringsum Spannungsränder erkennbar, Spannrahmenformat urspr. geringfügig kleiner; mit Wachs auf grundierte Leinwand (Leinenbindung) doubliert, neuer Keilrahmen. Dünne, dunkelgraue Grundierung mit grober Pigmentkörnung; zahlreiche kleine Fehlstellen entsprechend der Leinwandstruktur, einige weiß gekittet. Dünne ölhaltige Malerei, die dunkle Grundierungsfarbe vielfach miteinbezogen, trockener Farbauftrag bei häufig vorkommenden Weißausmischungen, oft nur die Leinwandkuppen bedeckend, ohne Blau, dunkelbraune Konturen und Binnenzeichnung zuletzt; verreinigt, anscheinend erheblich nachgearbeitet, Figurengruppe im Hintergrund größtenteils später, großzügige Retuschen auch im Rochen, Lachs und Tuch o. r., Leinwandhöhen durch ältere Firnisabnahme berieben, Lasuren in Schattentiefen stark reduziert. Wenige alte Firnisreste, dünner moderner

Firnis, Eigenkraquelé mit weißen Bruchkanten.

Restaurierungen: (vor 1925:) Kleisterdoublierung, neuer Keilrahmen, feinteilige Kittungen, Firnisabnahme, übermalende Retuschen – 1969: Oberflächenreinigung, Ausbesserung alter Retuschen, Firnis – 1970: nach Wasserschaden Abnahme der Kleisterdoublierung, Wachsdoublierung, Firnisabnahme, neuer Firnis, Retuschen – 1988: Schimmelfernern, kleinere Retuschen, Verbesserung der Rahmung.

*Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 762*

Auf einer Steinbank liegen vor einem Korb – gefüllt mit zwei Dorschen, von denen einer bereits ausgenommen ist, und einer Lachsscheibe – ein Rochen, zwei Taschenkrebse und ein Plattfisch (freundl. Auskunft von H. Brenner, K.D. Hempel, Naturkundeabteilung des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover). Bekrönt wird die nach rechts diagonal ansteigende Komposition von zwei ineinander gestapelten Waagschalen. Durch einen steinernen Türbogen blickt man links auf den Strand, an dem einige Fischer zusammenstehen. Die etwa 50 bekannten Fischstillleben Beyerens zeigen in der Regel denselben doppelstöckigen, diagonalen Aufbau und silbrig grau gedämpfte Töne mit nur wenigen stärkeren Farbakzenten, wie hier im leuchtenden Rot der Lachsscheibe. Sehr nahe steht dem hannoverschen Bild ein Stillleben in Bonn, ebenfalls ein für den Künstler eher seltenes Hochformat mit ähnlicher Fischsortierung nebst Korb und Strandausblick (Rheinisches Landesmuseum, 122 x 104,5 cm).

Eine Chronologie des Œuvres von van Beyerens ist schwer zu rekonstruieren, da er bestimmte Fische sowie Kompositionselemente immer wieder verwendet und zudem seine Bilder selten datiert hat. In Kat. 1930 und Kat. 1954 wird das hannoversche Stillleben als Spätwerk angesehen; J. Bengström und B. Rapp, die anhand der datierten Werke und einer Auflistung der Verwendung einzelner Kompositionselemente die Entwicklung des Künstlers nachzuzeichnen versuchen, ordnen das Bild allerdings in das Frühwerk des Künstlers bis ca. 1655 ein.

Verz. 1876, S. 77, Nr. 429 (J. de Heem). – Kat. 1902, S. 75, Nr. 30 (A. van Beyerens). – Kat. 1905, S. 27, Nr. 24. – Meisterwerke 1927, S. 26, Abb. 42. – Kat. 1930, S. 6, Nr. 9, Abb. – Kat. 1954, S. 37, Nr. 19. – Verz. 1980, S. 44. – Verz. 1989, S. 52.

Literatur: Ebe IV, S. 418. – J. Bengström, B. Rapp, Abraham van Beyerens, in: *Iconographica I*, Stockholm 1957 (Rapps Kunsthandel), S. 16, Nr. 9. – Bénézit 2, S. 7. – Rheinisches Landesmuseum Bonn, *Gemälde bis 1900*, bearb. von F. Goldkuhle, I. Krueger und H.M. Schmidt, Köln 1982, S. 64. – E. Gemar-Koeltzsch, *Luca Bild-Lexikon. Holländische Stilllebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen 1995, Bd. 2, S. 101, Nr. 28/26 mit Abb. – Ausst. Kat. Jean Siméon Chardin, *Werk, Herkunft, Wirkung*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1999, S. 295 mit Abb. (D. Lüdke).

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 34, Nr. 5.

■ Bijlert, Jan van

Utrecht 1597/1598–1671 Utrecht

Vermutlich lernte Jan zunächst bei seinem Vater, dem Glasmaler Herman van Bijlert. Nach dessen Tod im Jahre 1616 wurde er, laut Sandrart, Schüler von Abraham Bloemaert. Nach Beendigung der Lehrzeit zog er über Frankreich nach Italien, verweilte mehrere Jahre in Rom, wo er bis 1621 nachweisbar ist und zusammen mit Cornelis van Poelenburch sowie Willem Molijn die niederländische Künstlergemeinschaft begründete. Er war mit Jan Gerritz, Bronckhorst befreundet. Ein Jahr nach seiner Rückkehr nach Utrecht im Jahre 1624 heiratete er Margriete Kemings in der reformierten Kirche. 1626 trat er in die Gilde ein, der er seit 1632 wiederholt vorstand. Bijlert gehört zum Kreis der Utrechter Caravaggisten. Seine Bilder mit einzelnen, meist lebensgroßen Halbfiguren in bunten Gewändern vor dunklem Hintergrund zeigen den Einfluss seiner Zeitgenossen Gerrit van Honthorst und Dirck van Baburen. Neben den caravaggischen Halbfigurenbildern malte Bijlert ab Mitte der 20er Jahre auch kleinfigurige Kompositionen. Mit der Hinwendung zur klassizistischen Auffassung in den 30er Jahren erhielt der Hintergrund mehr Gewicht und die Farben wurden leuchtender. Bijlert



11 Beyeren | Bank eines Fischhändlers

bevorzugte Historien aus der Bibel und der Mythologie, fertigte aber auch allegorische und biblische Einzelfiguren sowie Genreszenen. Erfolgreich war er zudem im Porträtfach.

12 Die Fünf Sinne (Farbtaf. XLIX)

Leinwand, 154,2 x 185,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert in der Mitte auf dem Steintisch: *J. bijlert - fe.* (insgesamt stark retuschiert, „bij“ nicht original)

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, vertikale Naht in der Bildmitte; mit wässrigem Klebemittel doubliert, Spannänder und Gemäldeänder allseitig beschnitten, rechts 1 cm angestückt, o. und u. evtl. angestückt und 4–5 cm überkittet, Ränder mit Papier kaschiert. Rötliche, einschichtige Grundierung, darauf ausführliche Untermalung in lasierenden Braun-Grau-Tönen, Dunkelheiten im Hintergrund bereits festgelegt, Höhungen durch deckendes Grau. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, nacheinander Inkarnate, helle Gewänder, dunkle Stoffbereiche und dunkler Hintergrund, Vollendung durch starke Weißhöhungen; viele kleine Ausbrüche in den dunklen Bereichen durch Druckeinwirkung, starke Verreinigungen, viele Retuschen und Übermalungen. Dunkle Firnisreste, ungleichmäßige frühere Abnahmen, neuer Kunstharz-Wachs-Firnis.

Restaurierungen: (vor 1926:) Beschneidungen / Anstückungen der Ränder, Doublierung in Berlin ausgeführt, Papierkaschierung, Firnis im Galerieton, Übermalungen. – 1926: Firnisabnahme, Auftrag eines Kutschenlackes, Einreiben mit Malmittel, Retusche. 1928: „Mit M. kalt übergangen“. (vmtl. Mastix) – 1985: Firnisabnahme, Entfernen alter Kittungen entlang der Naht, Abnahme von Übermalungen, Kittung, Übermalungen, Retusche, Firnis.

Königlich hannoverscher Besitz. – 1802 Schloss Hannover. – 1803 nach England verbracht. – 1812 verm. Augusta Lodge, England. – Vor 1844 Hannover. – 1844 Directorialgebäude zu Herrenhausen. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 772

Fünf erwachsene Personen, Verkörperungen der Fünf Sinne, sind um ein tischhohes Steinpodest gruppiert und gehen verschiedenen Tätigkeiten nach: Halb trunken lehnt die Gestalt des Geschmacks (gustus), ein männlicher Halbakt, an einem zweiten, niedrigeren Podest. Er hat den Kopf in den Nacken gelegt und fängt mit

geöffnetem Mund den Saft der Traube auf, die er in seiner erhobenen Rechten auspresst. Mit seinem linken Arm stützt er den zurückgelehnten, nackten Oberkörper ab, in dieser Hand eine Weinflöte so unachtsam haltend, dass der rote Wein herausläuft. Ihm gegenüber sitzt die weibliche Gestalt des Gesichtssinnes (visus) in tief dekolletiertem Kleid; ein Diadem schmückt ihr Haar. Eine Lupe in ihrer linken Hand hochhaltend, beugt sie sich leicht bildauswärts zur Seite und deutet auf ihr Spiegelbild. Ist ihr Blick eher abwesend in die Ferne gerichtet, schaut der ihr beigegebene geflügelte Putto interessiert über ihre rechte Schulter in den Spiegel. Dahinter steht der Geruch (odor) als ein Mann mit Federbarett im strengen Profil, der vorgebeugt an einer Rose riecht. Daneben stimmt eine nach oben blickende Frau, offenbar singend, eine Laute und versinnbildlicht damit das Gehör (auditus). Es folgt eine ungewöhnliche Personifizierung des Tastsinns (tactus): Ein Mann mit einem pelzbesetzten Hut schaut schmerzverzerrt auf seine linke Hand, aus der er soeben einen Dorn entfernt. Das Blut tropft herunter. Die Figuren stehen in keinem Handlungsbezug zueinander, sondern sind nur durch die strenge Komposition eines auf die Spitze gestellten Dreiecks verbunden.

Der dicht gefüllte Bildraum, die Nahsichtigkeit, die starken Licht-Schatteneffekte, die kräftigen Farben und Farbkontraste im Vordergrund vor dunklem Grund bezeugen den Entstehungszusammenhang des Werkes im Kreis der Utrechter Caravaggisten. Diese Bildelemente deuten auf Bijlerts Frühzeit, nach seiner Rückkehr aus Italien (vor 1624). P.H. Janssen datiert das Werk mit Recht auf 1625–1630. Von diesem Bild sind zwei oder drei weitere Versionen bekannt, die Janssen, der drei auflistet, als Kopien einstuft: Seit 1957 befindet sich im Wellesley, Massachusetts College Museum (USA), eine in den Maßen geringfügig geänderte Version des Bildes (Leinwand, 149 x 187 cm, Abb. Catalogue, 1964, S. 40). Eine andere Leinwandfassung kam in Nizza 1952 zur Versteigerung (Verst. Barons Lazzaroni, bei J.-J. Terris, Nizza 16.–21.6.1952, Nr. 125, Taf. XIII als *École flamande XVII^e*). Die Abbildung



12 Bijlert I Die Fünf Sinne

des Lazzaroni-Gemäldes zeigt, dass die angelegenen Maße (180 x 200 cm) der Proportion nicht entsprechen. Das Gemälde könnte demnach identisch sein mit der Leinwandversion (146 x 199 cm), die unter Nr. 40 am 27.5.1979 als *École Flamande du XVII^e Siècle* im Palais des Congrès in Versailles versteigert wurde (freundl. Hinweis M. Trudzinski).

Das Thema der Fünf Sinne, das von der Graphik in die Malerei übernommen worden war, erfreute sich im 16. und 17. Jahrhundert in den Niederlanden großer Beliebtheit. Es steht den Darstellungen der „Fröhlichen Gesellschaft“ nahe, wobei Geschmack und Gehör, wie im hannoverschen Gemälde, durch den Genuss von Speis oder Trank sowie durch das Musizieren versinnbildlicht werden. Der Tastsinn wird meist durch ein Liebespaar, der Geruch durch einen Raucher und das Gesicht durch das Lesen der Noten symbolisiert.

Auf dem hannoverschen Gemälde von Bijlert erinnern die beiden vorderen Figuren zudem an mythologische Gestalten: Der fast unbedeckte Mann, der den Saft aus den Trauben presst, assoziiert den Gott des Weines, das zottige Fell einen Silenen. Der Spiegel und Putto als Attribute der schönen Frau lassen an Venus denken, wobei die Nacktheit der Göttin hier nur durch das freizügige Dekolleté angedeutet ist. I. Geismeyer verweist auf die Ähnlichkeit des Puttos mit demjenigen hinter der Venus auf dem Braun-

schweiger Bild von Cornelis van Haarlem (1610). Die Figur des Gustus entspricht spiegelbildlich der des Lot auf dem 1622 entstandenen Gemälde „Lot und seine Töchter“ von Dirck van Baburen (Leinwand, 100 x 146 cm, in französischer Privatsammlung, Abb. L.J. Slatkes, Dirck van Baburen, Utrecht 1965, Abb. 19; Janssen, 1994, S. 141).

In der Darstellung der Fünf Sinne wird nicht zuletzt auch die Vergänglichkeit alles Irdischen angesprochen. Der Duft der Rose, der Klang der Musik, das Spiegelbild und auch die Schönheit der Jugend sind flüchtig. Das Vanitas-Motiv wird in der zweiten Fassung des Bildes aus dem Wellesley College hervorgehoben, wenn aus dem Spiegel die junge Frau mit Witwenschleier herauschaut.

Th. Ketelsen (1998) sieht im genüßlichen Auffangen des mit der Hand gepressten Traubensaftes eine Verbindung zum Verführungsmotiv der Nymphe Erigone durch den Gott Bacchus. Er verweist auf die erotische Aufladung des Motivs in der Parallelisierung der Sinnesdarstellung mit den verschiedenen Stufen der Liebe nach mythographischer Tradition, deren erste drei Stufen des Blicks, der Anrede und der Berührung mit dem Seh-, Hör- und Tastsinn in Verbindung zu bringen seien. Die vierte Stufe des Kusses wäre möglicherweise im Riechen symbolisiert, während durch die Darstellung des Geschmacks in der Figur des Bacchus, im Auspressen der Traube und Auffangen des Saftes, der sexuelle Akt versinnbildlicht sein könnte. Die bei G. von der Osten im Kat. 1954 für wahrscheinlich gehaltene Provenienz des Bildes aus der Brabeckschen Gemäldesammlung auf Schloss Söder ist nicht zu verifizieren. Bereits Engfer teilt 1954 brieflich mit, dass das Gemälde nicht in den Brabeckschen Katalogen von 1856 und 1859 zu finden sei (Brief vom 4.10.54), nimmt das Bild aber trotzdem in seinen Aufsatz über die Brabecksche Gemäldesammlung auf. Prof. Achilles aus Diekholzen bei Hildesheim bemerkt ebenfalls, dass das Fünf-Sinne-Bild aus der brabeckschen Sammlung, das zudem Jacob Jordaens zugeschrieben worden war, schon wegen der stark abweichenden Maße nicht mit dem Bijlert-Gemälde

übereinstimmen könne, und schließt, dass das Bild mit dem als „I.N. Bullert“ im königlichen Besitz verzeichneten Gemälde identisch sei (mündl. am 12.3.1987), das auch von der Osten bereits im Blick hatte.

Kat. 1812 – Verz. 1844, S. 155, Nr. 3. – WM 1864, S. 88, Nr. 178. – Verz. 1876, S. 68, Nr. 382. – Kat. 1891, S. 85f., Nr. 66. – Verz. FCG, S. 85f., Nr. 66. – Kat. 1902, S. 85f., Nr. 66. – Kat. 1905, S. 37, Nr. 54. – Führer 1926, S. 6. – Kat. 1930, S. 13, Nr. 20, Abb. – Kat. 1954, S. 45, Nr. 48. – Landesgalerie 1969, S. 254, Abb. S. 97. – Verz. 1980, S. 46, Abb. 71. – Verz. 1989, S. 55, Abb. 75.

Literatur: Ebe IV, S. 391. – H. Kauffmann, Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift Dagobert Frey, Breslau 1943, S. 144. – B. Nicolson, Caravaggio and the Netherlands, in: The Burlington Magazine 94, 1952, S. 251. – Ch. Li, The five senses in art: an analysis of its development in northern Europe, (Diss.) Iowa 1955, S. 77, Abb. 92. – H. Engfer, Die ehemalige von Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1955, S. 37, Abb. 4. – B. Nicolson, „Figures at a table“ at Sarasota, in: The Burlington Magazine 102, 1960, S. 226. – Catalogue of European and American Sculpture and Paintings at Wellesley College, bearb. von C.H. Shell, 2. Aufl. Wellesley 1964 (1. Aufl. 1958), S. 40. – G.J. Hoogewerff, Jan van Bijlert, Schilder van Utrecht (1598–1671), in: Oud Holland 80, 1965, S. 7, Abb. 13; S. 26, Nr. 29. – M. Putscher, Die fünf Sinne, in: Festschrift für Wolfgang Krönig = Aachener Kunstblätter 41, 1971, S. 173, Anm. 55. – Bénézit 2, S. 426. – Best. Kat. European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum, Worcester 1974, S. 105. – Pigler Nr. 30. – B. Nicolson, The International Caravaggesque Movement, Oxford 1979, S. 27. – Museum, 1984, S. 90 (H.W. Grohn). – C. Klemm, Joachim von Sandrart – Kunst-Werke und Lebens-Lauf, Berlin 1986, S. 119. – I. Geismeyer, Bemerkungen zu einigen niederländischen Caravaggisten in der Gemäldegalerie des Berliner Bode-Museums, in: Hendrick ter Brugghen und die Nachfolge Caravaggios in Holland. Beiträge eines Symposiums aus Anlaß der Ausstellung Holländische Malerei im neuen Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, Hrsg. R. Klessmann, Braunschweig 1988, S. 130. – B. Nicolson, Caravaggism in Europe, 3 Bde., Turin o.J. (1990), Bd. 1, S. 70, Bd. 3, Abb. 1316. – P.H. Janssen, Jan van Bijlert (1597/98–1671), schilder in Utrecht (Diss. Utrecht), Utrecht 1994, S. 48, 58, 139ff. Nr. 64 – U. Wegener, in: AKL 10, S. 637. – Ausst. Kat. Die Fünf Sinne und die Kunst (Los Cinco Sentidos y el Arte), Kunsthistorisches Museum Wien, Prado Madrid 1997, S. 48, Farbabb. – Th. Ketelsen, Erigone. Ein phantasmatisches Szenario des Begehrens, in: NBK 37, 1998, S. 152f., Abb. 19.

Ausstellungen: Caravaggio en de Nederlanden, Centraal Museum Utrecht, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1952, Nr. 25, Abb. 19. – Nieuw Licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten, Centraal Museum Utrecht, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1986/87, S. 204, Nr. 42, Abb. S. 205.

Bloemaert, Abraham

Gorinchem 1566–1651 Utrecht

Über Bloemaerts Ausbildung berichtet van Mander ausführlich: Abraham lernte zunächst bei seinem Vater Cornelis Bloemaert zeichnen, ging dann für zwei Wochen zu Gerrit Splinter, anschließend zu Joos de Beer in die Lehre. Von etwa 1582 bis 1583 war er in Paris und arbeitete dort für kurze Zeit bei Jean Bassot, danach einhalb Jahre bei einem Meister Herry, dann kurz bei Hieronymus Francken. Nach der Rückkehr aus Frankreich lebte er zunächst in Utrecht, folgte 1591 seinem Vater, der Stadtbaumeister in Amsterdam wurde, und heiratete dort am 2.5.1592 Judith van Schonenburgh. Nach dem Tod seines Vaters ließ er sich 1593 wieder in Utrecht nieder, hielt aber immer Kontakt mit Amsterdam, wo er 1600 seine zweite Frau Geertruida de Roy ehelichte und 1603 den Auftrag für ein Glasfenster für die Zuiderkerk erhielt. 1611 war er Mitbegründer der St. Lukasgilde in Utrecht, deren Vorstand er 1618 übernahm. Bloemaert gilt als Vater der Utrechter Malerschule. Er hatte sehr viele Schüler; zum einen lernten seine Söhne bei ihm, aber auch die später als Utrechter Caravaggisten bekannt gewordenen Maler Hendrick ter Brugghen, Jan van Bijlert und Gerrit van Honthorst sowie einige Vertreter der italianisierenden Landschaftsmalerei, wie Cornelis van Poelenburch, Jacob Gerritsz. Cuypp und Andries Both. Außerdem waren Nicolaus Knupfer, Jan Baptist Weenix sowie Willem van Drielenburch seine Schüler. Während seiner langen Schaffensperiode, die in datierten Werken von 1591 bis in die letzten Lebensjahre dokumentiert ist, nahm Bloemaert ausgehend vom Manierismus über eine klassizistisch beeinflusste Auffassung bis hin zu caravaggesken Einflüssen immer wieder neue Strömungen auf. Durchgehend eigen ist Bloemaert das helle, kräftige Kolorit und die scharfe, fast kalligraphische Umrisszeichnung der Figuren und Objekte. Bloemaert war zu Lebzeiten ein hochgeschätzter Maler, seine Werke waren besonders in Amsterdam, aber auch im Ausland begehrt. Sie wurden häufig kopiert und sind in Sammlungen über ganz Europa verteilt.

13 Schäferszene (Farbtaf. L)

Leinwand, 61,3 cm x 74,8 cm

Bezeichnungen: * Signiert links unten:

A. Bloemaert . fe / 1627

Technischer Befund: Ein Gewebestück in Leinenbindung, 14 x 11–12 Fäden, Ansätze von Spanngirlanden an der r. und l. Seite; Umspannkanten nicht erhalten, Format evtl. etwas verkleinert, aufgezogen auf Hartfaserplatte mit Stützrahmen, dadurch Leinwandstruktur in die Malschicht gedrückt. Zweifarbige Grundierung: auf orangefarbener eine umbragraue Schicht. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, meist deckend, Farbauftrag im Himmel – intensives Blau auf Grautönen – spart Vordergrund aus, dann Figuren ausgeführt, Übergänge tw. vertrieben, Äste und Blätter des Baumes später aufgesetzt, Baumkronen gestupft, Landschaft abschließend zwischen die Figuren eingefügt, Farbton der umbragrauen Grundierungsschicht ist tw. in Malerei, bes. in Grenzbereichen verschiedener Farbpartien sichtbar, Pentiment am l. Zeh des Mannes; Verreinigungen, tw. bis auf Leinwandkorn, Vergrauung im Rot am Rücken der Frau, Kittungen und Retuschen ca. 2 cm breit am l. Rand, sonst v.a. im Wolken- und Randbereich und entlang Craquelé. Ältere Firnisreste in Farbschollen- und Craquelétiefen, neuer Firnis mit feinem Craquelé.

Restauration: Aufziehen auf starren Träger – 1983: Firnisabnahme, Abnahme von Übermalungen, Planierung, Kittungen, Retuschen, Firnisauftrag.

Kunsthandel Berlin, Dr. Benedict & Co. – 1929 erworben.
PAM 917

Vor einer weiten, sanft in der rechten Bildhälfte ansteigenden Landschaft in vollem Sonnenlicht sitzt im Vordergrund unter einem Baum eine bäuerlich, aber adrett gekleidete junge Schäferin mit einem blumengeschmückten Strohhut und einem Hirtenstab in Ihrer Linken. Vor ihr kniet ein junger Hirte in braunem Mantelkleid mit Kapuze, der mit seiner Flöte die Schürze des Mädchens anhebt, während er in der anderen Hand ebenfalls einen Hirtenstab hält. Pastorale Themen erfreuten sich besonders in Utrecht in den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit: Künstler wie Gerrit van Honthorst oder Jan Bijlert schufen eine Vielzahl von Hirtendarstellungen, wobei sie meist caravaggeske Halbfiguren vor neutralem Grund platzierten. Als erstes Utrechter Beispiel einer ganzfigurigen, szenischen Darstellung in landschaftlicher Umgebung hat die hannoversche Schäferszene zu



13 Bloemaert I Schäferszene

gelten (McNeil Kettering, 1983, S. 85). In den 30er Jahren hat Bloemaert das Grundschemata der Komposition mit dem vom Bildrand angeschnittenen Baum im Vordergrund, unter dem eine oder mehrere Figuren vor einer weiten Landschaft sitzen, häufig wiederholt (vgl. z.B. „Rastender Wanderer“, Leinwand, 50,2 x 64,6 cm, Manchester Art Gallery; Roethlisberger, 1993, Nr. 504).

Offensichtlich geht die Komposition des hannoverschen Bildes auf eine Zeichnung Abraham Bloemaerts zurück, die sein Sohn Cornelis um 1620–25 gestochen hat: Seitenverkehrt findet sich das Paar auf dem achten Blatt der 16 Kupferstiche umfassenden Folge „Otia Delectant“ (Hollstein II, S. 77, Nr. 213, Abb.; zu der Serie und den verschiedenen Versionen vgl. Roethlisberger, 1992, S. 14ff.) wieder. Nur ist die Gruppe um eine männliche Gestalt erweitert und in Details variiert. Auf beiden Darstellungen hebt der Hirte mit der Flöte die Schürze des Mädchens an, wodurch die Szenen eine erotische Wendung erhalten, denn die Flöte, die neben dem Hirtenstab seit der Antike das Attribut der Hirten ist, assoziiert nicht nur Musik, sondern wird im 17. Jahrhundert auch als Phallussymbol verstanden (McNeil Kettering, passim, zuletzt 1983, S. 87). Während auf dem Stich die junge Schäferin durch die Tätigkeit

des Spinnens explizit als tugendhaft ausgewiesen ist und deshalb den Annäherungen des Hirten vermutlich widerstehen wird, ist die Haltung des Mädchens auf dem Gemälde nicht eindeutig charakterisiert: Nachdenklich ist ihr Gesicht, vielsagend der Gestus ihrer Rechten. Ein drei Jahre später entstandenes Gemälde Bloemaerts zeigt das Hirtenpaar bereits unbekleidet, der Schäfer spielt auf dem Instrument, während die Hirtin ihm unter dem Baum lagernd lauscht (Holz, 27 x 38 cm, Italienische Privatsammlung; Roethlisberger, 1993, Nr. 480, Ausst. Kat. *Het Gedroomde Land*, 1993, S. 114, Abb. 41).

M. Roethlisberger verzeichnet zehn weitere Werke Bloemaerts mit Schäferszenen aus alten Versteigerungslisten, die aber wegen der spärlichen Angaben nicht identifiziert werden können. Möglicherweise handelt es sich bei dem Bild aus Hannover um das Gemälde „Hirte und Hirtin in Landschaft“, das am 5.5.1806 als lot 242 in Amsterdam ausgerufen wurde (zu weiteren Identifizierungsversuchen s. Ausst. Kat. *Het Gedroomde Land*, 1993, S. 114, Anm. 1). Nach Angaben des Kunsthändlers Dr. Benedict aus Berlin stammte das Bild von einer Auktion bei Christie's in London (Brief vom 22.10.1929), dort ist das Bild merkwürdigerweise jedoch nicht registriert. Nach brieflicher Rückfrage gab Christie's als mögliche Erklärung an, dass Gemälde unter einem bestimmten Wert nicht in Katalogen und Geschäftsunterlagen dokumentiert wurden (Brief vom 16.4.1980). Eine Nummern- und Buchstabenfolge auf der Rückseite, die auf eine Christie's-Provenienz weisen würde, ist nicht mehr auszumachen, da das Bild doubliert wurde.

Kat. 1930, S. 174, Nr. 226, Abb. – Stuttgart 1953, S. 48f., Abb. – Kat. 1954, S. 38, Nr. 20, Abb. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 54, Taf. 49. – Landesgalerie 1969, S. 42, 253, Farbat. S. 43. – Verz. 1980, S. 44. Farbat. 11. – Verz. 1989, S. 52, Farbat. 11.

Literatur: J. Leymarie, *Die holländische Malerei*, Genf-Paris-New York 1956, S. 66, Farbab. S. 67. – J. R. Judson, *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*, Den Haag 1959, S. 78, Anm. 3. – A. McNeil Kettering, *The batavian Arcadia: Pastoral themes in seventeenth Century Dutch art*, 2 Bde., Berkeley 1974 (Diss.), Bd. 1, S. 58, 162, 168ff., 186, 200f., 241; Bd. 2, S. 427, Anm. 20,

Appendix, S. 505, 561, 617, Taf. LVII, Abb. 180. – A. McNeil Kettering, *Rembrandt's Flute Player: a unique treatment of pastoral*, in: *Simiolus* 9, 1977, S. 29, Anm. 35, Abb. 14. – *Integrative Musikpädagogik*, Teil 1: Theorie und Rezeption, Hrsg. W. Roscher, Wilhelmshaven 1983, S. 99, Abb. 21, S. 98. – A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair 1983, S. 56, 85, 87, 94, Abb. 108. – J. Black, *Idyllic Landscape with a Woman Fishing: Nature and Sensibility in the Art of Boucher*, in: *Perceptions*, Indianapolis Museum of Art, Bd. 2, 1982, S. 32, Abb. 4. – Ausst. Kat. *La pastorale nel Seicento. L'ispirazione poetica della pittura nel secolo d'oro*, Istituto Olandese Rom 1983, S. 37, 58, Abb. 4 (P. van den Brink). – Museum 1984, S. 90 (H.W. Grohn). – G. Aillaud, A. Blankert, J. M. Montias, *Vermeer*, Paris 1986, S. 36, Farbab. 26. – Bernt 1991, I, Abb. 130. – M. Roethlisberger, *Bloemaert's Series of Genre Prints*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 119, 1992, S. 16, Anm. 2. – M. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert, Doornspijk 1993*, Nr. 449, S. 291f., 309, 375, 386, Abb. 622. – Ausst. Kat. *The Hoogsteder Exhibition of Music and Painting in the Golden Age*, Hoogsteder & Hoogsteder Den Haag 1994, S. 227 (E. Buijsen). – U. Wegener, in: *AKL* 11, S. 548. – C.J.A. Wansink, in: *Dictionary of Art* 4, S. 152. – G. Seelig, *A. Bloemaert*, Berlin 1997, S. 294, Nr. A29.

Ausstellungen: *Die Sprache der Bilder*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978, S. 49ff., Nr. 3, Abb. (R. Klessmann). – *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Museum of Art Philadelphia, Royal Academy of Art London 1984, S. 33 (P. Sutton), Nr. 7, S. 140f. mit Abb. und Farbab. (Ch. Brown); Dt. Ausgabe: *Von Frans Hals bis Vermeer, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin* 1984, S. 38 (P. Sutton), 94f., Nr. 7 mit Farbab. (Ch. Brown), S. 281 (P. Sutton). – *Het Gedroomde Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Centraal Museum Utrecht 1993, Nr. 11, Farbab. (P. van den Brink).

14 Anbetung der Hirten

(Farbt. XLVII)

Leinwand, 143,5 x 173 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten links:

A. Bloemaert. fe.

Technischer Befund: Feines Gewebe in Leinenbindung, 22 x 19 Fäden, zwei Bahnen senkrecht vernäht, allseitig Spannungslinienansatz; Format verkleinert, doubliert, mit einem Flicker versehen, Ränder angestückt, neuer Keilrahmen. Grundierung zweischichtig, zunächst dünn, rotbraun, dann dick, hell beigefarben, von r. u. nach l. o. aufgetragen. Vmtl. einige Vorritzungen. Großflächige, dünne Untermalung in Dunkelbraun, Ocker und streifigem Graugrün, tw. zunächst feine, dann mit breiterem Pinsel angelegte Zeichnung, Hintergrund und einige Gesichter mit wenigen weiteren Akzenten als Skizze belassen. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel,



14 Bloemaert | Anbetung der Hirten

1–2 schichtig, partielle Korrekturen in den Gewändern, abschließend wenige dünne, schwarze Striche aufgesetzt, Konzeptionsänderung r. hinter Josef: urspr. Gestalt frontal zum Betrachter an schräg stehendem Balken, jetziger r. Hirte durch wenige kleine Striche angelegt und dann ausgeführt, sein Stock abermals nach r. versetzt; tw. stark vereint, umfangreiche Retuschen, auch konturierend und nachmalend, Ränder übermalt. Reste eines alten, ungleichmäßig abgenommenen Firnisses, neuer Kunstharz-Wachsfirnis.

Restaurierungen: Beschneiden der Ränder, Doublierung, Kittung, Retusche – Wachsflicken – 1927: Gereinigt, gekittet, retuschiert – 1930: Ausgebessert, Retuschen verbessert, – 1986: Abnahme von Firnis und Übermalungen, planiert, Leinwandstreifen angesetzt, Wachsharzimprägnierung, neuer Keilrahmen, Retuschen, neuer Firnis, neuer Zierrahmen.

1779 Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung von Hake, Hannover. – 1827 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 763

Die Hirten sind vom Felde in den Stall gekommen und umlagern im Halbkreis die mit Stroh gefüllte Krippe, auf der das Christuskind liegt. Maria hebt mit beiden Händen das weiße Wickeltuch an und präsentiert den Knaben, dessen Körper zu strahlen scheint, den staunenden Blicken der Hirten. Der aus Backstein gemauerte Türbogen gibt den Blick auf eine Szenerie in der Ferne frei, in der an die Verkündigung auf dem Felde erinnert wird.

Abraham Bloemaert hatte bereits zwischen 1612 und 1623 vier große Gemälde dieses Themas geschaffen, wovon zwei nachweislich als Altarbilder dienten. Der Hochaltar für die römisch-katholische Klarissenkirche in 's-Hertogenbosch datiert aus dem Jahr 1612; eine weitere Anbetung der Hirten von 1623 war vermutlich für die St. Jacobuskirche in Den Haag bestimmt. In den 40er Jahren griff Bloemaert das Thema erneut auf. Neben der „Anbetung der Hirten“ in Hannover befindet sich eine Version des Themas, die auf das Jahr 1640 datiert ist, in Diedersdorf, Landkreis Zossen (Leinwand, 210 x 175 cm, Roethlisberger, 1993, Nr. 550). Hochformat und Größe lassen wiederum an ein Altarbild denken. Ob das hannoversche, querformatige Bild ebenfalls diesem Zwecke diene, ist nicht nachzuweisen, doch vermutet M. Roethlisberger auch hierfür einen katholischen Auftraggeber (Roethlisberger, 1992, S. 156–164).

Roethlisberger datiert das Werk in die Zeit zwischen 1635–45 und schreibt „The figures blend into a beautiful, coherent group, and the denser colouring of the three figures closest to the viewer contrasts with the transparent, liquid effect of the rest, which is bathed in a brownish, atmospheric tone. (...) There is no indication of any studio collaboration“ (Roethlisberger 1992, S. 164). Zudem verweist der Autor auf Vorstudien Bloemaerts zu diesem Gemälde. Eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (Feder, Aquarell, weiß gehöht, blaues Papier, 151 x 187 mm, Inv. Nr. 368) zeigt die Komposition seitenverkehrt mit nur geringfügigen Veränderungen in der Anordnung der Figuren gegenüber dem ausgeführten Gemälde. So fehlt z.B. die Rückenfigur des grüßenden älteren Hirten, dessen Haltung Bloemaert erst im Bild mit kleinen Strichen festgelegt und dann ausgeführt hat. Die Beinhaltung des Hirten und die Hand mit dem Hut ist auf einer Zeichnung aus dem Rijksprentenkabinet in Amsterdam vorgebildet, auf der Bloemaert auch Detailstudien zur Beinstellung des im Vordergrund sitzenden Hirten und zur Haltung des sich über diesen zum Kind beugenden Schäfers anfertigte.

Kat. 1827, S. 21, Nr. 84. – Verz. 1831, S. 45, Nr. 84. – Verz. 1857, S. 12, Nr. 84. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 75, Nr. 32. – Verz. FCG, S. 75, Nr. 32. – Kat. 1902, S. 75, Nr. 32. – Kat. 1905, S. 28, Nr. 26. – Führer 1926, S. 6. – Kat. 1930, S. 6f., Nr. 10, Abb. – Kat. 1954, S. 38, Nr. 21. – Verz. 1980, S. 44. – Verz. 1989, S. 52.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 12f., Nr. 45. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 55. – Parthey I, S. 127, Nr. 7. – Ebe IV, S. 381. – G. Delbanco, Der Maler Abraham Bloemaert, Straßburg 1928, S. 75, Nr. 23. – Verst. Kat. Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 185, Taf. 10. – Bénézit 2, S. 86. – K.G. Boon, Rijksmuseum Amsterdam, Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings, Netherlandish Drawings of the 15th and 16th Centuries, Den Haag 1978, I, S. 23, unter Nr. 55. – P. Schatborn, Dutch Figure Drawings from the seventeenth century, Den Haag 1981, S. 38, Abb. – M. Roethlisberger, Bloemaert's altar-pieces and related paintings, in: The Burlington Magazine 134, 1992, S. 163f., Abb. 14. – Ders., Abraham Bloemaert, Doornspijk 1993; S. 29, 344f., Nr. 551, Abb. 740, 740a.

ter Borch, Gerard *(Schüler des)*

Zwolle 1617–1681 Deventer

Als Sohn des gleichnamigen Malers wurde Gerard ter Borch d. J. 1617 in Zwolle geboren und erhielt die ersten Unterweisungen in der Zeichenkunst offenbar auch bei seinem Vater. Seine frühesten Zeichnungen datieren von 1625. Mit 15 ging er, vermutlich zur Ausbildung, nach Amsterdam. 1633 ist er in Haarlem nachgewiesen und 1634 war er dort bei Pieter de Molyn in der Lehre. Ein Jahr später trat er der Haarlemer St. Lukasgilde bei, brach aber bereits kurz darauf nach London zu seinem Onkel Robert van Voerst auf. Es begann ein unstetes Leben, das ihn 1636 zunächst zurück in die Niederlande, doch bereits 1637 für zwei Jahre nach Südeuropa führte. Auch nach seiner Rückkehr nach Amsterdam reiste er in den 40er Jahren in die südlichen Niederlande, nach Frankreich und war verschiedentlich in Haarlem. Seit 1645 hielt er sich zusammen mit der niederländischen Delegation bis zum Friedensschluss 1648 in Münster auf und malte dort sein berühmtes Bild „Beeidung des Friedens von Münster“ (London, National Gallery). Seit 1654 wohnte er in Deventer und heiratete dort

Geertruyt Matthys. Offenbar orientierte er sich nach dem Tod seiner Frau zwischen 1668 und 1672 wieder verstärkt nach Amsterdam, wo er zunehmend als Porträtist des Bürgertums gefragt war.

15 Dame mit Fächer

Holz, 34 x 31 cm

Verst. Sammlung Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim, Versteigerungsamt Wien, 24.3.1909, Nr. 5. – 1920 Kunsthandel Berlin, Bottenwieser. – Kunsthandel Berlin, Galerie Haberstock. – 1931 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1984 Niedersächsische Zahlenlotto GmbH, Hannover. Leihgabe der Niedersächsischen Zahlenlotto GmbH, Hannover.

Das schlichte Porträt zeigt eine Dame als Dreiviertelfigur nahezu frontal vor neutralem Grund. Die junge Frau hat die Arme vor dem Leib zusammengelegt und hält in ihrer rechten Hand einen zusammengeklappten Fächer. Sie trägt ein schwarzes, über den Schultern ausgeschnittenes Kleid mit einem breiten weißen, eng bis über die Oberarme geführten Kragen aus feinem Stoff mit Spitzeneinsätzen, der den Hals eng umschließt und vorn durch eine Brosche zusammengehalten wird. Die aufgeschlagenen Ärmel sind durch breite weiße Manschetten geschmückt. Das schmale Gesicht mit merkwürdig breiter, hoher Stirn ist von dunklen Locken, die seitlich von einer dunklen Rosette akzentuiert werden, gerahmt. Auffallend sind die etwas weit auseinander liegenden Augen und der kleine Mund.

S.J. Gudlaugsson berichtet, dass das Bild vorzeiten einem Vorbesitzer offenbar zu karg schien und ergänzt wurde: Nach einer Photographie des Bildes von 1909 waren dem Porträt ein Armstuhl, ein Tisch und ein Spiegelchen hinzugefügt (vgl. Versteigerung Gustav Ritter Hoschek von Mühlheim, Versteigerungsamt Wien am 24.3.1909; Gudlaugsson, 1960, Nr. B 2). Als das Bild 1920 von der Kunsthandlung Bottenwieser in Berlin angeboten wurde, waren diese Zufügungen allerdings beseitigt worden.



15 ter Borch - Schüler | Dame mit Fächer

Die Kleidung der Dame erlaubt eine Datierung in die Mitte der 50er Jahre des 17. Jahrhunderts. Haltung der Arme und Verwendung des Fächers sind bei ter Borch vorgebildet: So zeigt z.B. das Bildnis der Johanna Keffken, das 1653 oder etwas später entstanden ist, diese Standardpose (Holz, 28,2 x 22,2 cm, Gudlaugsson, 1960, Nr. 104), nur wird der Fächer zwischen Zeige- und Mittelfinger und nicht zwischen Daumen und Zeigefinger, wie in Hannover, gehalten. Auch bei dem Ganzfigurenporträt der Johanna Quadacker von ca. 1660 (Gudlaugsson, 1960, Nr. 175) ist diese Haltung zu finden (Leinwand, 68,5 x 51 cm). S.J. Gudlaugsson vermutet, dass es sich bei dem vorliegenden Porträt um das Gegenstück zu einem Herrenbildnis handelt, das 1960 im Amsterdamer Kunsthandel war (Holz, 31,5 x 28 cm; Gudlaugs-

son, 1960, S. 246, Nr. B1). Auf Grund der mangelnden Brillanz in der Stoffwiedergabe und der Modellierung des Gesichtes ist S.J. Gudlaugsson beizustimmen, der es für eine Schülerarbeit hält. Die von ihm vorgeschlagene Zuweisung an Caspar Netscher, der zwischen 1655 und 1658/59 bei ter Borch in der Lehre war, bleibt hypothetisch.

Kat. 1954, S. 153, Nr. 383 (G. Terborch). – Verz. 1980, S. 44.

Literatur: HdG V, S. 140, Nr. 452 (?). – S.J. Gudlaugsson, Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs, sowie biographisches Material, Den Haag 1960, Bd. II., S. 246, Nr. B2. – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: *Weltkunst* 54, Nr. 6, 1984, S. 704.

Ausstellungen: Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 28, Nr. 21, Abb. S. 44.

■ Bramer, Leonaert

Delft 1596–1674 Delft

Am 24.12.1596 wurde Leonaert Bramer, wahrscheinlich als Sohn des kaum bekannten Henricus Bramer, in Delft geboren. Seine Ausbildung erhielt er vermutlich beim Haager Maler Adriaen van de Venne oder in Utrecht bei Abraham Bloemaert. Anschließend brach er 1615 zu einer Reise nach Frankreich und Italien auf. Fünf Jahre später hielt er sich in Rom auf, wo er bis 1627 blieb und ein frühes Mitglied der Malergemeinschaft der Bentvueghels wurde. Von dort reiste er, wie Cornelis de Bie im „gulden cabinet“ berichtet, u.a. nach Venedig, Florenz, Mantua, Siena und Bologna. Nach einer Messerstecherei musste er offensichtlich Rom verlassen, kehrte 1628 in seine Heimatstadt zurück und trat im folgenden Jahr der dortigen Malergilde bei. Zeichen einer hohen Anerkennung in Delft und Umgebung ist die häufige Nennung seiner Bilder in Inventaren der Zeit und die Vergabe öffentlicher Aufträge an ihn, bevorzugt von der Stadt Delft, aber auch vom Statthalter Frederik Hendrik zur Ausstattung der Paläste in Den Haag, Rijswijk und Honselaarsdijk. Bevorzugt malte Bramer Historienbilder, wobei er die Begebenheiten häufig als Nachtszenen darstellte. Seit 1635 betätigte er sich vermehrt als Zeichner und schuf u.a. große Illustrationsfolgen, z.B. zu Vergil, Ovid, zur Bibel oder zu modernen Autoren. Nach seinem Tod im Februar 1674 geriet Bramer schnell in Vergessenheit.

16 Die Handwaschung des Pilatus

(Farbtaf. XXII)

Eichenholz, 58,5 x 44,9 cm

Technischer Befund: Zwei radial geschnittene Bretter mit senkrechtem Faserverlauf auf Stoß verleimt, Stärke ca. 12 mm, Ränder rückseitig in 1–4 cm Breite abgefast; oberer Rand nachträglich beschnitten und abgefast, zwei Einlaufrisse rückseitig mit Furnier, Verleimungsfuge mit Leinwandstreifen gesichert, Reste von Papierbeklebungen. Dünne, weiße Grundierung bis zum Tafelrand. Farben vmtl. ölgebunden,

erste ganzflächige grüngraue Farbschicht, Vorder- und Hintergrund lasierend ausgearbeitet, Figuren alla prima mit pastosen Lichtern und feinem Pinsel, abschließend Konturen; Malschichten stark vereinigt, zahlreiche kleine Fehlstellen und Retuschen v.a. an Rissen, Hintergrund und Schatten flächig-lasierend übermalt, mit eigenem Craquelé. Alte Firnisreste und mind. Zwei Firnissschichten, unregelmäßig im Glanz.

Restaurierungen: Firnisabnahme, kleine Kittungen und Retuschen, Firnisauftrag – Retuschen, flächige Lasuren, Firnisauftrag.

Schweizer Privatsammlung. – 1962 Kunsthandel Lausanne, H.H. Cevat. – 1962 Kunsthandel London, Alfred Brod Gallery. – 1971 Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1972 Leihgabe Dr. Amir Pakzad. Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

In der Szene mit ihren reliefartig angeordneten Figuren sitzt Pilatus auf dem Richterstuhl und wäscht sich, wie Matthäus (27, 24) berichtet, die Hände in Unschuld. Ein vor ihm kniender Diener bietet die Schale dar, ein zweiter gießt das Wasser und hält das Handtuch bereit. Seitlich hinter dem Thron stehen zwei Hohepriester in pelzbesetzten Mänteln. Niemand scheint zu beachten, dass rechts im Hintergrund der gefesselte Christus abgeführt wird. Bildbestimmend ist der diagonale Aufbau der Komposition, der durch die theatralische Lichtführung und die pastose Malweise in den beleuchteten Partien des Bildes unterstrichen wird. Die Szene der Handwaschung findet nach dem Evangelium vor den Augen des Volkes, das den Tod gefordert hatte, statt. Bramer versetzt die Handlung aber in einen nicht weiter definierten dunklen Innenraum ohne Zuschauer.

Der Delfter Ausstellungskatalog (1994, S. 291) verzeichnet sechs heute noch nachweisbare Darstellungen des Themas von der Hand des Künstlers. Eine Identifizierung des hannoverschen Bildes mit dem 1666 in einer Delfter Sammlung aufgeführten Gemälde, wie es 1962 im Katalog der Alfred Brod Gallery vermutet wurde, ist jedoch rein hypothetisch. Eine identische Komposition Bramers befindet sich im Brukenthal Museum in Sibiu (Holz, 54 x 38 cm, Inv. Nr. 103; Best. Kat. Brukenthal Museum, Sibiu 1964, S. 17, Nr. 60 mit Abb.).



16 Bramer I Die Handwaschung des Pilatus

Da diese Tafel signiert und in Einzelheiten sorgfältiger ausgeführt ist, handelt es sich bei der hannoverschen Version wohl um eine eigenhändige, etwas vergrößerte Replik. Entsprechend den Proportionen des Bildes in Sibiu dürfte die Höhe ursprünglich etwa 64 cm betragen haben.

Eine andere Fassung des Themas (Holz, 77 x 61 cm, 1967 Wien, Sammlung Dr. Erich Fiala, Abb. 21b in Ausst. Kat. Leonaert Bramer, 1994, S. 112) zeigt eine ähnlich aufgefasste Figurengruppe in spiegelbildlicher Anordnung. Die Figuren sind mit großem Abstand voneinander in den Raum gesetzt, der zudem durch einzelne Zutaten, wie einer Türöffnung nach draußen, durch die Christus abgeführt wird, und einer Empore über der Pilatusgruppe um architektonische Details erweitert wurde. Es ist anzunehmen, dass dieses Bild gemeinsam mit einer „Dornenkrönung Christi“, die 1637 datiert ist (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Holz, 79,5 x 58,5 cm; vgl. Ausst. Kat. Leonaert Bramer, 1994, S. 112, Nr. 21) zu einer Passionsfolge gehörte. Nach den stilistischen und kom-

positionellen Übereinstimmungen zu schließen, sind wahrscheinlich auch die Gemälde in Hannover und Sibiu gegen Ende der 30er oder zu Beginn der 40er Jahre entstanden, was der Einordnung H. Wichmanns (vgl. Lit. zu Kat. Nr. 17) entspricht. Möglicherweise gehörten sie ebenfalls zu Passionsfolgen.

Das Firmenetikett eines Londoner Rahmenmachers auf der Rückseite der Tafel („HENRY... URCOTT, / Picture Frame Manufacturer, / 6 Endell Stree..., / London,... W.C.“) lässt vermuten, dass sich das Bild im 19. Jahrhundert in England befand.

Verz. 1980, S. 45. – Verz. 1989, S. 53.

Literatur: Ausst. Kat. Alfred Brod Gallery, Old Dutch and Flemish Masters, London 1962, Nr. 17 mit Abb. – Ausst. Kat. Leonaert Bramer (1596–1674), Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft 1994, S. 154, Abb. 39a, S. 291, Nr. 138, 1. – G. Seelig, in: AKL 13, S. 580.

17 Verstoßung der Hagar

Leinwand, 54,1 x 48 cm

Bezeichnungen: Ursprünglich signiert rechts unten, jetzt unleserlich

Technischer Befund: Dichte, mittelgrobe Leinwand in Leinenbindung, unregelmäßige Fadenstärke, schwache Spannungirlanden; Spannträder abgeschnitten, Format etwas verkleinert, kleisterdoubliert auf feinere Leinwand, neuer Keilrahmen, Spannträder stark oxidiert, Leinwandstruktur hervortretend, Bildträger hart. Sehr dünne, weiße Grundierung, partiell mit gestupfter Pinselstruktur, Leinwandkorn noch sichtbar. Malerei dünn, dunkelgrau angelegt, darauf deckender, tw. leicht pastoser Ölfarbenauftrag, alla prima, tw. grobe Pigmentkörnung, Blattgoldfitter auf der Kerzenflamme; äußerst starke Verreinigungen, tw. bis zur Leinwand, mehrere Ausbrüche an den Rändern. Dicke, milchige, matte Firnissschicht, die Oberflächenstruktur nivellierend; am linken Rand beschädigt.

Restaurierungen: (vor 1857:) Leinwandränder beschnitten, Kleisterdoublierung, Aufspannen auf neuen Keilrahmen, Übermalungen – 1953: Abnahme von Firnis und Übermalungen, Auftrag von mattem Firnis, Nachspannen.

Sammlung Reichsfreiherr Joseph Anton Sigismund von Beroldingen, Hildesheim. – 1816

Sammlung Kupferstecher Johann Christoph Franz Giere, Hannover. – 1825 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 765

Im ersten Buch Moses 21,14 wird berichtet, dass Abraham dem Willen seiner Frau Sara entsprechend seine Magd Hagar mit Brot sowie Wasser ausrüstet, sie mit dem gemeinsamen Sohn Ismael aus dem Haus verstößt und in die Wüste schickt. Das Thema war in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts äußerst beliebt und wurde besonders häufig von Amsterdamer Künstlern aus dem Umkreis Rembrandts dargestellt. Auch diese Komposition geht auf einen Radierung von Rembrandt aus dem Jahre 1637 zurück. Übernommen hat Bramer die Anordnung der drei Figuren vor der aufragenden Hausfassade. Rembrandt zeigt die Magd in hochgeschlossener Kleidung und Hut, wohingegen Bramer durch das schulterfreie Kleid die Jugend der Magd betont, die mit dem Tuch die Tränen vom Gesicht trocknet. Wie häufig in seinen Bildern verlegt Bramer auch diese Szene, die traditionell im Morgenlicht dargestellt wird, in die Nacht. Ein bleicher Mond steht am Himmel, im Hintergrund sitzen Männer bei einem Lagerfeuer und Abraham leuchtet den Verstoßenen mit einer Kerze den Weg, so dass etwas Licht auf den Vordergrund fällt. Die Szenerie ist in Brauntönen nur angedeutet, in der Figurengruppe findet sich im kräftig roten Mantel Abrahams sparsam eingesetzte lebhaftere Farbe. Durch das Mittel der Lichtregie konzentriert der Künstler seine Darstellung auf die Emotionen der scheidenden Figuren.

Das auf grober Leinwand gemalte Bild ist allseits beschnitten und galt, vermutlich wegen seines schlechten Erhaltungszustands und der flüchtigen Malerei, als ein Werk in der Art Leonaert Bramers. Rechts unten sind allerdings Reste der typischen Signatur des Malers zu erkennen. H. Wichmann nimmt es in seine Monographie auf und ordnet es in das Werk um 1640 ein, da der Künstler in der zweiten Hälfte der 30er und zu Beginn der 40er Jahre häufiger



17 Bramer | Verstoßung der Hagar

auf Kompositionen Rembrandts zurückgreift, die ihm durch Radierungen vertraut waren. Dieser Datierung folgt auch der Ausst. Kat. Leonaert Bramer, 1994 (S. 57), wohingegen im Kat. 1930 vage eine Entstehung zwischen 1640–50 angenommen wird. Der dünne Farbauftrag und die unruhige, nur in wenigen Strichen ausgeführte Faltenbildung der Gewänder lassen eine zeitgleiche Entstehung mit der „Handwaschung des Pilatus“ (Kat. Nr. 16) jedoch fraglich erscheinen. Auf Zeichnungen der 40er sowie 50er Jahre hingegen, wie z.B. den Blättern zur Passion (vgl. Ausst. Kat. Leonaert Bramer, 1994, S. 225ff.), finden sich eine vergleichbare Faltenbildung und nervöse Strichführung. Da Bramer seine Werke selten datiert und sehr unterschiedlich durchgearbeitet hat, steht die Erstellung einer verlässlichen Chronologie seines Schaffens noch aus.

Kat. 1827, S. 36, Nr. 143 (L. Bramer). – Verz. 1831, S. 72f., Nr. 143. – Verz. 1857, S. 17, Nr. 143. – Kat. 1891, S. 81, Nr. 54 (Art des L. Bramer?). – Verz. FCG, S. 81, Nr. 54. – Kat. 1902, S. 81, Nr. 54. – Kat. 1905, S. 33, Nr. 42. – Kat. 1930, S. 8f., Nr. 13, Abb. (L. Bramer). – Kat. 1954, S. 40, Nr. 29.



18 Breenbergh | Landschaft mit den Ruinen des Tempels der Minerva Medica

Literatur: Ebe IV, S. 403. – H. Wichmann, *Leonaert Bramer. Sein Leben und seine Kunst. Ein Beitrag zur holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts*, Diss. Leipzig 1918, S. 43, 81, Nr. 4. – Ders., *Leonaert Bramer. Sein Leben und seine Kunst*, Leipzig 1923, S. 43, 81, 94f., Nr. 4. – *Verst. Kat. Helbing*, München, 27.6.–1.7.1931, Nr. 187, Taf. 11. – R. Hamann, *Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandtkreise*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 8/9, 1936, S. 509f., Abb. 58. – *Ausst. Kat. Leonaert Bramer (1596–1674), Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft 1994, S. 57, 59, 278, Nr. 4, Abb. 12 auf S. 56.

■ Breenbergh, Bartholomeus

Deventer 1598–1657 Amsterdam

Bartholomeus Breenbergh wurde am 13.11. 1598 in der reformierten Kirche in Deventer getauft. 1608, kurz nach dem Tod seines Vaters, zog die Familie vermutlich nach Hoorn, später dann nach Amsterdam, wo Bartholomeus seine erste Ausbildung als Maler erhielt. Sein Lehrer ist nicht bekannt, doch verweisen seine frühen Arbeiten auf den Kreis der Amsterdamer Historienmaler um Pieter Lastman, Claes Moeyaert und Jan Pynas. 1619 trat der Künstler, wie so viele seiner Zeitgenossen, eine Reise nach Italien an und blieb zehn Jahre in Rom, dessen Umgebung er bereiste, wie aus der großen Anzahl überlieferter Zeichnungen aus Italien hervorgeht. Später nutzte er die Skizzen als Fundus italienischer Motive in seinen Gemälden. 1630 kehrte Breenbergh nach Amsterdam zurück und heiratete dort drei Jahre später Rebecca Schellingwou. Nach seiner Rückkehr vertrat der Künstler zunächst

konkurrenzlos die italianisierende Landschaftsmalerei in Amsterdam. Er gilt neben Cornelis van Poelenburch als deren wichtigster Vertreter der ersten Generation. Am 5.10. 1657 wurde er in der Oude Kerk in Amsterdam begraben.

18 Landschaft mit den Ruinen des Tempels der Minerva Medica

Eichenholz, 17,4 x 24,2 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert unten Mitte:
BB f 16.. (BB ligiert)

Technischer Befund: Waagerechter Faserverlauf, 7 mm stark, Ränder rückseitig abgefast, u. Kante gering beschnitten, alter Anobienbefall am o. Rand. Grobkörnige, hell beigefarbene Grundierung, hellbraune Imprimitur. Mehrschichtige Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel; u. Hälfte stark verreinigt, v.a. im Himmel zahlreiche kleinere Retuschen; an den Rändern alter Firnis.

Restaurierung: (Vor 1928:) Restaurierung und Retuschen – (vor 1928:) UV-Untersuchung (P.W.Danckwortt).

*Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – 1827 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 767*

Die berühmte Ruine des sog. Tempels der Minerva Medica hat Breenbergh aus dem Stadtbild Roms an eine Küste verlegt. Hinter dem steil abfallenden Uferstreifen sind in der Ferne ein Bergücken und davor eine Landzunge mit einem hohen Turm, vermutlich ein Leuchtturm, und wehrhafter Bebauung zu erkennen. Über zehneckigem Grundriss wölbt sich der beeindruckende Kuppelbau, der im unteren Geschoss durch neun Nischen und darüber durch ebenso viele Fenster gegliedert ist. Nachdem man im 17. Jahrhundert bei der Ruine eine Statue der Minerva Medica gefunden hatte, war das Gebäude als ehemaliger Tempel der Göttin benannt worden. Doch ist die ursprüngliche Bestimmung des Gebäudes nicht eindeutig geklärt; wahrscheinlich handelte es sich um eine Versammlungshalle.

Aus den Resten der Datierung liest A. Dorner (Kat. 1930) die Jahreszahl 1637. Die Richtigkeit der Lesung zweifelt M. Roethlisberger (Brief vom 8.3.1978) aus stilistischen Gründen an. Er meint, die Tafel wegen der Lichtführung, des kleinen Formats und des Themas einige Jahre früher ansetzen zu müssen und datiert sie in seiner Monographie zu Breenbergh (Roethlisberger, 1981, S. 58) überzeugend auf 1630. Eine erneute Untersuchung der Jahreszahl ergab, dass heute nur noch die ersten beiden Ziffern zu erkennen sind. Demnach kann die kleine Tafel noch in Rom entstanden sein.

Während seiner römischen Zeit hat Breenbergh die Ruinen des sog. Minervatempels häufiger dargestellt: So z.B. auf einer Flusslandschaft, die Roethlisberger auf 1622–25 datiert und welche sich heute bei R.L. Feigen & Co in New York (Roethlisberger, 1981, Nr. 72) befindet, oder auch auf einer um 1625–29 zu datierenden Holztafel (Roethlisberger, 1981, Nr. 93) im Martin von Wagner-Museum in Würzburg, zu der das Kupferstichkabinett in Berlin eine Vorzeichnung bewahrt (Roethlisberger, 1969, Nr. 134). Vermutlich 1631, also erst nach der Rückkehr nach Amsterdam, entstand die Tafel aus Deventer, Museum de Waag (Roethlisberger, 1981, Nr. 130). Die Pose des lagernden Mannes vor der Ruine hat Breenbergh 1643 in einem der Zuhörer in der Landschaft mit der Predigt Johannes d. T. wieder aufgenommen (Sammlung Richard L. Feigen, New York, Roethlisberger, 1981, Nr. 203).

Kat. 1827, S. 65, Nr. 259. – Verz. 1831, S. 130, Nr. 259. – Verz. 1857, S. 28, Nr. 259. – Kat. 1891, S. 82, Nr. 56. – Verz. FCG, S. 82, Nr. 56. – Kat. 1902, S. 82, Nr. 56. – Kat. 1905, S. 33, Nr. 44. – Kat. 1930, S. 9, Nr. 14, Abb. – Kat. 1954, S. 40, Nr. 31. – Verz. 1980, S. 45. – Verz. 1989, S. 53.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 41, Nr. 186. – Parthey I, S. 174, Nr. 18. – Ebe IV, S. 459. – P.W. Danckwortt, Luminiszenz-Analyse im filtrierten ultravioletten Licht, Leipzig 1928, Taf. IX, Abb. 24, 25. – W. Stechow, Bartholomeus Breenbergh, Landschafts- und Historienmaler, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 51, 1930, S. 136. – G. Naumann, Die Landschaftszeichnungen des Bartholomeus Breenbergh, Diss. Heidelberg 1933, S. 48, Nr. 15. – M. Roethlisberger, Bartholomeus Breenbergh, Handzeichnungen, Berlin 1969, S. 44, Nr. 134. – Ders., Bartholomeus Breenbergh. The Paintings, Berlin - New York 1981, S. 58, Nr. 129, Abb.



19 Breydel | Reiterschlacht

Breydel, Karel

Antwerpen 1678 – 1733 Antwerpen

Karel Breydel wurde am 27.3.1678 in Antwerpen getauft. Zunächst war er Schüler des Bildnis- und Historienmalers Pieter Yckens. Nach dessen Tod 1695 vervollständigte er seine Ausbildung bei dem Landschaftsmaler Pieter Rysbraeck. Anschließend arbeitete er in Frankfurt a.M., Nürnberg und Kassel. In Amsterdam kopierte er 1703 für den Bilderhändler Jacques de Vos Werke von Jan Brueghel I. und Jan Robert Griffier. Im selben Jahr heiratete er in Antwerpen, wo er ein Jahr später in die St. Lukasgilde aufgenommen wurde. 1723 verließ er seine Familie, zog zunächst nach Brüssel und dann 1726 nach Gent. Gestorben ist er in seiner Heimatstadt und wurde dort am 12.9.1733 begraben. Wegen seiner Vorliebe für Reitergefechte wird er auch „Le Chevalier“ genannt.

19 Reiterschlacht

Kupfer, 10,7 x 16,1 cm

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, geglättet und geschliffen, ca. 0,7 mm stark, auf der Vorderseite Format mit Ritzlinien gekennzeichnet, rücks. Fingerabdrücke, Patina- und Firnisflecken und blaugraue Farbleckse. Reste einer sehr dünnen roten Schicht auf Vorder- und Rückseite; vmtl. ölhaltige, weißbeigefarbene, kantenüberlappende Grundierung, braungraue Imprimitur und partiell schwarzbraune Pinselvorzeichnung. Sehr freie Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und meist ungemischten Farben; Frühschwundrisse in den zinnoberfarbenen Bereichen, vereinzelt aufstehende Farbschollen, kleine Abplatzungen. Reste eines älteren Firnisses in der Ecke l. u., darüber ein neuerer, stark in sich craquelierter Firnis.

Restaurierungen: 1952 unvollständige Firnisabnahme.

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover, Nr. 309. – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 113

H. Gerson schreibt die kleine Kupfertafel mit dem dramatischen Kampfgeschehen überzeugend Karel Breydel zu (Brief vom 1.2.1954). In freier, fast skizzenhafter Malerei schildert der Künstler ein Reitergefecht in einer nur angedeuteten Landschaft. Soldatenlager und

Reiterkampfszenen sind die vorherrschenden Themen im Werk Breydels, wobei einzelne Motive, wie z.B. ein Schimmel, als Blickfang häufig in seinen Bildern wiederkehren. Eine ähnliche Komposition zeigt die kleine Holztafel in Stockholm aus der Hallwylska-Sammlung (14 x 16,2 cm, vgl. Kat. 1954, Photo RKD); auch dort liegt der Schwerpunkt der Figurenkomposition auf der linken Seite vor einer weiten Ebene. Vergleichbar ist vor allem das Bewegungsmotiv des courbettierenden, rückwärtig gesehen Schimmels, der von seinem Reiter in das Gefecht getrieben wird. Im Unterschied zum Stockholmer Bild holt hier der Reiter zum Schlag gegen seinen Feind aus. Nochmals verwandte der Künstler dieses Bewegungsmotiv des Schimmels auf dem signierten Schlachtenbild (Holz, 22,5 x 31 cm, Inv. Nr. 2940) im Brüsseler Museum.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 132. – Führer 1894, S. 71, Nr. 215 (nach Wouwerman). – Führer 1904, S. 128, Nr. 215. – Kat. 1954, S. 41, Nr. 33 (K. Breydel). – Verz. 1980, S. 45. – Verz. 1989, S. 53.

Bril, Paul

Breda oder Antwerpen 1554 oder
1556 – 1626 Rom

Da nicht sicher ist, zu welchem Zeitpunkt die aus Breda stammende Familie des Künstlers nach Antwerpen übersiedelte, ist sein Geburtsort ungewiss. Nach Angaben van Manders lernte Paul Bril bei einem Maler namens Damiaan Wortelmans die Wasserfarbenmalerei und reiste anschließend in den 70er Jahren über Lyon (1574) nach Rom (1575), wo sich bereits sein älterer Bruder Matthäus aufhielt. Dieser ebnete ihm vermutlich auch den Weg in die Kreise römischer Auftraggeber und in die dortige Künstlerwelt, so dass er schon bald in den vatikanischen Werkstätten arbeitete und verschiedene Paläste mit Landschaftsfresken ausstattete. Obwohl er in den 90er Jahren begann, auch Staffeleibilder zu malen, blieb er zeit seines Lebens weiter als Dekorationsmaler tätig. In

seinen Landschaften verband er Elemente der flämischen und der italienischen Kunst. Besonderen Einfluss auf seine Werke hatten Adam Elsheimer und Annibale Carracci.

20 Landschaft mit Wasserfall und dem Vestatempel von Tivoli

(Farbtaf. IV)

Leinwand, 74,1 x 100 cm

Bezeichnungen: Datiert links unten: 1626

Technischer Befund: Originalleinwand grob, Schussfäden waagrecht, Webkante rechts, Kanten o. und u. original umgenäht, Spannrand o. leicht beschnitten; vor 1857 mit Kleister auf grobe, etwas dichtere Leinwand doubliert, Schussfäden waagrecht. Spannrahmen vmtl. original, Ecken diagonal mit Leisten stabilisiert; l. 18 mm breite Leiste angesetzt, Bildformat dort um ca. 20 mm verbreitert. Rotbraune Grundierung, Spannrand ungründert, keine Unterzeichnung sichtbar. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, opak und ehem. pastos; durch Doublierung verpresst, Leinwandstruktur dominant, Verreinigungen und Übermalungen v.a. im Himmel. Reste eines älteren Firnisses in den dunklen Partien und am Rand, neuer Firnis dick und glänzend.

Restaurierung: (1857:) Doublierung, Firnisabnahme, Retusche, neuer Firnis – 1967: nicht spezifizierte Maßnahmen – 1984: Untersuchung – 1992: kleinere Kittungen, Retusche.

1779 im Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 768

Zwischen zwei hohen, z.T. mit Bäumen und Gestrüpp bewachsenen Felswänden ist der Blick auf eine hügelige, sonnenbeschienene Landschaft freigegeben. Links stürzt ein Wasserfall vom hohen, bis zum oberen Bildrand reichenden, steilen Hang; gegenüber krönt ein antiker Rundtempel die Anhöhe. Wilde Tiere und bedächtige Jäger sind ebenfalls miteinander konfrontiert. Bril gibt hier kein naturnahes Abbild einer bestimmten landschaftlichen Situation, sondern kombiniert einzelne zuvor in Zeichnungen festgehaltene Motive, wie den Hauptwasserfall und den Vestatempel aus Tivoli mit einer frei erfundenen Landschaft (vgl. z.B. die

um 1595–99 entstandenen Zeichnungen des Wasserfalls von Tivoli im Amsterdamer Rijksprentenkabinet und im Kasseler Kupferstichkabinett; L. Oehler, Einige frühe Naturstudien von Paul Bril, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 16, 1955, S. 199–206; sowie die Zeichnung des Vestatempels im Louvre, vgl. Best. Kat. Paris Louvre: Frits Lugt, Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord, Bd. 1, Paris o.J. [1949], S. 26, Nr. 407, 408, Abb. Taf. XXX). Wie Blankert 1965 nachweisen konnte (S. 55f.), lehnt sich die Komposition mit der seitlich geschlossenen Landschaft an ein Frühwerk Annibale Carraccis, „Die Vision des hl. Eustachius“, das auf etwa 1585–86 datiert und in den Gallerie Nazionali in Neapel bewahrt wird, an. Der Einfluss A. Carraccis ist seit den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts im Werk Paul Brils zu spüren (vgl. dazu auch Berger, 1993, S. 79ff.). Vorgebildet bei Carracci ist der bis zum oberen Bildrand reichende Felsabhang links, der häufig in Gemälden Paul Brils als felsige Formation mit Wasserfall erscheint. Die beidseitig begrenzte Landschaft ist allerdings nur auf dem hannoverschen Bild zu finden.



20 Bril | Landschaft mit Wasserfall und dem Vestatempel von Tivoli

„Italienische Landschaft“ (Holz, 48 x 84 cm, Photo RKD), die sich als Bestandteil der Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg bis 1925 im Provinzialmuseum Hannover befand (Kat. 1902, S. 190, Nr. 479).

Nachdem A. Mayer 1910 in der ersten Monographie zu Bril das Gemälde als ein Schulbild eingestuft hatte, hob R. Baer 1930 „die ausgewogene, harmonische, an Elsheimer kultivierte Licht- und Farbgebung“ hervor und sah in der „auch im begrenzten Raum weiten Komposition mit der feinen Detailbehandlung die letzte künstlerische Abrundung“ (S. 59).

Kat. 1827, S. 14, Nr. 55. – Verz. 1831, S. 31, Nr. 55. – Verz. 1857, S. 10, Nr. 55. – Kat. 1891, S. 83, Nr. 58. – Verz. FCG, S. 83, Nr. 58. – Kat. 1902, S. 83, Nr. 58. – Kat. 1905, S. 34, Nr. 46. – Führer 1926, S. 4f., Abb. 3. – Meisterwerke 1927, S. 21, Taf. 25. – Kat. 1930, S. 9f., Nr. 15, Abb. – Kat. 1954, S. 41, Nr. 34. – Verz. 1980, S. 45, Abb. 48. – Verz. 1989, S. 54, Abb. 48.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 13f., Nr. 48. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 12. – Parthey I, S. 198, Nr. 17. – Ebe IV, S. 273. – Wurzbach I, S. 185. – A. Mayer, Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Bril, Leipzig 1910, S. 65, 74. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 6. – R. Baer, Paul Bril. Studien zur Geschichte der Landschaftsmalerei um 1600 (Diss. Freiburg i. Br. 1929), München 1930, S. 59. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 44, 57, 58, 174, 204, Abb. 27. – Bénézit 2, S. 314. – G. Faggin, Per Paolo Bril, in: Paragone 15.7.1965, S. 25, 32. – O. Koester, Et flamsk-romersk landskab. Paul Bril – Marten Ryckaert, in: Kunstmuseets Årsskrift 1976, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1977, S. 9, Anm. 12. – A. Blankert,

Schon bei der 1624 datierten Berglandschaft im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Leinwand, 73 x 97 cm) wird die linke Bildseite von einem baumbewachsenen Felsabhang mit einem Wasserfall eingenommen, doch reichen hier die Felsen noch nicht bis zum oberen Bildrand hinauf, auch der Sturz des Wassers ist weniger heftig. Aus dem Todesjahr des Malers, aus dem PAM 768 datiert, stammt auch eine zweite Version dieser Komposition in Birmingham (voll signiert und datiert, Leinwand, 120,6 x 149,2 cm). Hier stimmt die linke Bildhälfte bis auf wenige Details mit der des hannoverschen Gemäldes überein, rechts bleibt die Landschaft flach. Beide Bilder unterscheiden sich zudem durch die Staffage. Auf dem Werk in Birmingham ist die Versuchung Christi dargestellt. Beispiele für ähnliche Kompositionen, die der Nachfolge Paul Brils zugewiesen werden bzw. vom Maler Marten Ryckaert stammen, sind z.B. die 1964 bei Sotheby's in London versteigerte Tafel (Holz, 29 x 38 cm, Photo RKD) oder die mit M. Rykert und 1624 bezeichnete

Nederlandse 17e Eeuwse Italianisierende Landschaftschildsers, Soest 1978, S. 55f., Nr. 6, Abb. 6. – E. Larsen, 17th Century Flemish Painting, Freren 1985, S. 40, 46, Farbtaf. 4. – Ch. Steland, Wasserfälle. Die Emanzipation eines Bildmotivs in der holländischen Malerei um 1640, in: NBK 24, 1985, S. 86, Abb. 3. – Y. Thiéry, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Brüssel o.J. (1986), S. 100, 105, Farbabb. S. 97. – A. Berger, Die Tafelgemälde Pauls Brils, (Diss. Saarbrücken 1991) Münster 1993, S. 180ff., Abb. 28. – Flemish Painters 1994, 1, S. 77. – L. Pijl, in: AKL 14, S. 229.

Ausstellungen: Nederlandse 17e Eeuwse Italianisierende Landschaftschildsers, Centraal Museum Utrecht 1965, S. 55f., Nr. 6, Abb. – Von Brueghel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthistorisches Museum Wien 1992/93, S. 237, Nr. 23.2 mit Abb.

Brouwer, Adriaen (Kopie nach)

Oudenaarde um 1605/06 – 1638 Antwerpen

Adriaen Brouwer hatte großen Einfluss auf die Ausbildung des Bauerngenres sowohl in den nördlichen als auch in den südlichen Niederlanden. Von seinen Zeitgenossen und auch später wurde er häufig imitiert oder kopiert. In Flandern geboren, ging er nach einer ersten Ausbildung bei seinem Vater – vermutlich Anfang der 20er Jahre – nach Haarlem. Dort blieb er mit kurzen Unterbrechungen bis 1631. Arnold Houbraken berichtet, er sei bei Frans Hals in der Lehre gewesen. Finanzielle Schwierigkeiten brachten ihn 1633 kurz nach seiner Übersiedlung nach Antwerpen zeitweise ins Gefängnis, wo er seinen späteren Nachahmer und Kopisten Joos van Craesbeck kennen lernte.

21 Der Läusecknacker

Eichenholz, 24,4 x 19 cm

Bezeichnungen: Ritzung auf der Rückseite
(Tafelmitte): ADBR (AD liiert)

Technischer Befund: Ein altes Eichenholzbrett mit senkrechtem Faserverlauf, 7–9 mm dick, Splintholzkante l., Ränder rücks. abgefast; u. Kante am r. und l. Rand beschnitten, dabei durchgetrocknete Grundierung ausgebrochen; geringer Anobienbefall. Weiße, vmtl. zweischichtige Grundierung, darauf streifige, braungrünliche Imprimitur bis zum Rand.



21 nach Brouwer | Der Läusecknacker

Braune Pinselunterzeichnung, Malschicht reicht nicht bis zu den Tafelrändern, Malkante unregelmäßig und ohne Grat, Malerei grob ausgeführt, z.T. deckend und pastos, z.T. lasierend, Grundierung als Farbwert mit einbezogen, feinkörniges Pigment, Farben nebeneinander und zwischen die Pinselunterzeichnung gesetzt; kein Alterscraquelé vorhanden. Firnis pigmentiert und sehr unregelmäßig aufgetragen.

Restaurierungen: kleinere Kittungen und Retuschen.

1926 im Kunsthandel erworben (PAM 895). – 1959 Kunstsammlung der Pelikan-Werke (Entschädigung für Diebstahlsverlust einer Brouwer-Leihgabe in der Landesgalerie). – 1984 Niedersächsische Zahlenlotto GmbH, Hannover.

Leihgabe der Niedersächsischen Zahlenlotto GmbH, Hannover.

Von dem Bild des Bauern, der im Schein einer Kerze Ungeziefer knackt und durch einen tief in die Stirn gezogenen Hut, wild gelockte Haare und die für Adriaen Brouwers Protagonisten typische Knollennase charakterisiert wird, verzeichnet Hofstede de Groot (1910) fünf Exemplare und weist darüber hinaus sechs Eintragungen in Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts nach. Das Original lässt sich seiner

Meinung nach unter diesen nachgewiesenen Werken nicht eindeutig bestimmen. Bode dagegen erkennt 1924 die Version aus der New Yorker Historical Society als eigenhändig an. Dem widerspricht Knuttel 1962, indem er schreibt: „Many copies are known, but none recommends itself as original“ (S. 156). Er vermutet ein unbekanntes Gemälde Brouwers als Vorbild, das schon allein wegen seines Beleuchtungseffekts und der weit entfernten, mondbeschiene- nen Landschaft interessant gewesen sein muss.

Neben dem hannoverschen Bild befinden sich fünf weitere Versionen in öffentlichen Sammlungen (Bayonne, Le Puy, Linz, Lübeck und New York, Historical Society), weitere Exemplare sind im Kunsthandel oder in Privatbesitz nachgewiesen (1954 bei Heim-Gairac, Paris; vgl. *The Burlington Magazine* 96, 1954, Nr. 614, S. VIII; Sammlung Bonomi Cereda, Mailand, seitenverkehrt; vereinfachte Kopien ohne Landschaft: Sammlung Winters, Drost, Venlo 1940 und ein am 19.10.1920 bei Helbing in München versteigertes Gemälde, Photos RKD). Einige der Tafeln werden in den Museen dem Freund und Nachahmer Brouwers Joos van Craesbeck zugeschrieben. Die technologischen Untersuchungen des Gemäldes ergaben, dass zwar die Tafel aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammt, die Malerei aber merkwürdigerweise kein Alterscraquelé aufweist. Deshalb kann eine Datierung der Kopie in das 19. oder frühe 20. Jahrhundert (und auch der Verdacht einer Fälschung) nicht ausgeschlossen werden.

Führer 1926, S. 9f., Abb. 9 (A. Brouwer). – Meisterwerke 1927, S. 24, Taf. 36. – Kat. 1930, S. 10, Nr. 16, Abb. – Kat. 1954, S. 42, Nr. 36. – Verz. 1980, S. 45, Abb. 62. – Verz. 1989, S. 54, Abb. 66.

Literatur: HdG III, S. 671, Nr. 188 (alle ihm bekannten Fassungen) – W. Bode, *Adriaen Brouwer*, Berlin 1924, S. 175. – *Kunstchronik* 1926/27, S. 122. – *Der Cicerone* 19, 1927, S. 158, Abb. S. 156. – *De Bougids* 1929, S. 210. – G. Böhmer, *Der Landschaftler Adriaen Brouwer*, München 1940, S. 43, Abb. 40. – G. Knuttel, *Adriaen Brouwer. The Master and his work*, Den Haag 1962, S. 156. – H.W. Grohn, *Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover*, in: *Weltkunst* 54, Nr. 6, 1984, S. 704. – *Flemish Painters* 1994, 1, S. 79.

Ausstellungen: Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 26, Nr. 9, Abb. S. 40.

■ Brueghel, Jan I.

Brüssel 1568–1625 Antwerpen

Jan Brueghel war der zweite Sohn des berühmten Malers Pieter Bruegel d.Ä., der bereits ein Jahr nach Jans Geburt starb. Den ersten Unterricht erhielt der Künstler wahrscheinlich bei seiner Großmutter Marie Bessemers. Später soll er bei Pieter Goetkint d.Ä. in der Lehre gewesen sein. Möglicherweise war auch Gillis van Coninxloo sein Lehrer, dessen Einfluss im Frühwerk Jan Brueghels deutlich wird. Im Gegensatz zu seinem älteren Bruder, dem „Höllnbrueghel“, der zeit seines Lebens dem Stil des Vaters verhaftet blieb und viele von dessen Werken kopierte, entwickelte sich Jan Brueghel zu einer eigenständigen Künstlerpersönlichkeit. Als etwa 21-Jähriger trat er eine Reise nach Italien an. 1590 ist er in Neapel nachweisbar, zwischen 1592 und 1594 lebte er in Rom und von 1595 bis Mai 1596 in Mailand. Hier stand er in Diensten des Kardinals Federico Borromeo, mit dem ihn fürderhin eine Freundschaft verband. Im Oktober 1596 kehrte er in sein Heimatland zurück, ließ sich in Antwerpen nieder, wo er 1597 Meister in der St. Lukasgilde wurde und im Januar 1599 heiratete. 1601 wurde sein Sohn Jan II. und ca. 1602 seine Tochter Paschasia geboren. Nach dem Tod seiner Frau 1603 heiratete Jan Brueghel zwei Jahre später erneut und wurde Vater von acht weiteren Kindern. 1604 unternahm er eine Reise nach Prag, 1606 und 1616 weitere nach Nürnberg. Erzherzog Albrecht und Infantin Isabella Clara Eugenia wurden auf den Maler aufmerksam, der neben Peter Paul Rubens zum Lieblingsmaler am Hof avancierte. Zusammen mit Rubens und Hendrick van Balen reiste Jan Brueghel 1613 in offizieller Mission in die nördlichen Niederlande. Als im Jahre 1625 in Antwerpen die Cholera ausbrach, fiel ihr Jan Brueghel zusammen mit dreien seiner Kinder zum Opfer. Er hinterließ seiner Frau und den überlebenden Kindern ein beträchtliches Vermögen.

22 Belebte Landstraße mit Wirtshaus (Allegorie des Herbstes) (Farbtaf. I)

Kupfer, rund, Durchmesser 12,4 cm

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, geglättet, 0,5 mm stark, bildseitig Schleifspuren unter der Grundierung, Kanten nur an wenigen Partien mit original umlaufender Malschicht, sonst mit waagerechten Schleifspuren. Sehr dünne, hellgraue Grundierung, Unterzeichnung mit feinen graubraunen Pinsellinien. Obere zwei Drittel bis zur Figurengruppe in Grau-Blau-Tönen untermalt bei geringerer Verwendung von blauem Pigment als in Kat. Nr. 23, Baumstämme und Figurengruppe konturierend ausgespart, dabei Reiter auf dem Schimmel weiter o. und l. geplant, Bäume später verbreitert und braun konturiert, Farbauftrag in der Figurengruppe sehr dünn, Pinselstrich häufig zweigeteilt, Farbansammlung zu den Rändern; kleine Abplatzungen, besonders im roten Farblack, Rot im Wams des Reiters z.T. vergraut. Dünner, gelblicher Firnis.

Restaurierungen: Firnisabnahme, vereinzelte kleinere Kittungen und Retuschen, Firnisauftrag – 1992: kleine Retuschen.

Pietro Palmaroli, Maler und Restaurator in Rom. –
1819 Sammlung August Kestner, Rom. –
Sammlung Hermann Kestner, Hannover. – Seit 1884
Städtische Galerie.
KM 143

Mit feinem Pinsel hat Jan Brueghel auf dem kleinen Kupfertondo eine Überschaullandschaft gestaltet. Von dem erhöhten Plateau im Vordergrund führt ein Weg an einem Wirtshaus und einigen Häusern vorbei in ein Tal. Es herrscht reges Treiben: Man erkennt Reisende, Bauern, Pferde, Esel und eine Rinderherde. Einige Reisende haben zur Rast vor der Gaststätte angehalten, links sieht man Bauern Äpfel pflücken. Ein hoher, vom oberen Bildrand angeschnittener Baum bildet die Grenze zwischen dem hinteren Bildraum und dem Plateau im Vordergrund, wo drei Männer und drei mit Fässern schwerbeladene Esel, ein Pferd sowie ein Hund zu sehen sind. K. Ertz (1979) sieht in der noch manieristisch anmutenden Landschaftskonzeption und vor allem in der im Vergleich zur Landschaft großen Figurengruppe den Einfluss von Werken Pieter Bruegels d. Ä., wie z.B. der „Heimkehr der Herde“ im Wiener Kunsthistorischen Museum. Nach seiner Einschätzung ist das Bild 1594/95, also noch in Italien,



22 J. Brueghel I. | Belebte Landstraße
mit Wirtshaus (Allegorie des Herbstes)

entstanden. Neben der Orientierung an der Kunst des Vaters sprechen auch die noch etwas ungelungenen Staffagefiguren sowie die Farbigekeit, bei der sich buntere Akzente, wie das Rot oder Blau der Kleidung, im Vordergrund konzentrieren, für eine frühe Datierung. Als Argument für eine Entstehung in der italienischen Zeit Brueghels kann auch die Provenienz betrachtet werden, denn August Kestner hat die Tafel zusammen mit Kat. Nr. 23 in Italien gekauft. Kestner vermerkt am 4.1.1819 in seinem Tagebuch: „Zu Koch und Palmaroli, wo ich drei Brueghels und zwei Grimaldi, Bolognese, die vielleicht Carracci sind, kaufte für zwölf Louisdor“ (zitiert nach M. Jorns, 1964, S. 141; bei den zwei „Grimaldi“-Gemälden dürfte es sich um Rundbilder des Francesco Giovane handeln, vgl. Best. Kat. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, Die italienischen Gemälde [H.W. Grohn], Hannover 1995, Nr. 37f.). Ch. Stukenbrock weist im Ausst. Kat. Von Bruegel bis



23 J. Brueghel I. I Flusslandschaft mit vornehmer Gesellschaft im Boot (Allegorie des Frühlings)

Rubens, 1992, auf die seltene Verwendung des runden Formats bei Brueghel hin, das nur bei etwa fünf Prozent des Œuvres anzutreffen ist (S. 435).

Plausibel ist der Vorschlag von K. Ertz (Ausst. Kat. Brueghel-Brueghel, 1997/98), den Tondo als Allegorie des Herbstes und Teil einer Jahreszeitenfolge anzusehen, die zu komplettieren ist durch Kat. Nr. 23 (KM 143) als Allegorie des Frühlings sowie zwei bereits von J. Müller-Hofstede als Zyklusdarstellungen von Sommer und Winter zusammengeführte Tondi in München (Kupfer, rund 12,2 cm, Inv. Nr. 1991 und 12,5 cm, Inv. Nr. 4911; vgl. Ausst. Kat. Brueghel-Brueghel, 1997/98, S. 142ff.).

Führer: 1894, S. 70, Nr. 174. – Führer 1904, S. 127, Nr. 174. – Kat. 1954, S. 43, Nr. 41. – Verz. 1980, S. 46. – Verz. 1989, S. 54.

Literatur: M. Jorns, August Kestner und seine Zeit 1777–1853, Hannover 1964, S. 141. – Ertz 1979, S. 104, 558, Nr. 7, Abb. 9.

Ausstellungen: Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthistorisches Museum Wien 1992/93, S. 435, Nr. 80.1 mit Abb. (Ch. Stukenbrock). – Pieter Brueghel d.J. – Jan Brueghel d.Ä. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Hrsg. K. Ertz, Villa Hügel Essen, Kunsthistorisches Museum Wien 1997/98, S. 138, Nr. 26, S. 142, Farbabb. S. 141 (K. Ertz).

23 Flusslandschaft mit vornehmer Gesellschaft im Boot (Allegorie des Frühlings)

Kupfer; rund, Durchmesser 12,4 cm

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, ca. 0,8 mm stark, rückseitig geglättet, poliert, vorderseitig Schleifspuren unter Grundierung, Kanten zeigen senkrechte Stufen (gesägt?), o. l. nach dem Malen nachgeschliffen. Sehr dünne, hellgraue Grundierung mit Pinselstrukturen in verschiedenen Richtungen. Landschaft komplett in Blautönen untermalt, nur Baumstämme ausgespart, Konturen und Binnenzeichnung der Burg mit mittelblauen Linien, darüber

rötliche, bräunliche und grünliche Lasuren, Figuren relativ pastos auf grüne Landschaft gesetzt, die Blumen im Vordergrund umfahrend, Pinselstrich in den Ästen wie im Gegenstück häufig zweigeteilt, Pentiment in Bildmitte: zwei Äste über gestupftem, weißlichem Blattwerk, Schattierung der gelben Figur im Boot und des Baumes am linken Rand mit abperlender, wässriger Farbe; zahlreiche kleine Ausbrüche, einige weißlich verfärbte Retuschen, Gesichter der beiden Figuren am r. Bildrand retuschiert. Bräunliche Firnisreste, hauchdünner, neuerer Firnis.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Kittungen und Retuschen, neuer Firnis.

Pietro Palmaroli, Maler und Restaurator in Rom – 1819 Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Kestner, Hannover. – Seit 1884 Städtische Galerie. KM 142

Der Kupfertondo zeigt eine Landschaft, in der sich links ein kleiner Fluss in die Tiefe schlängelt, wohingegen der rechte Teil dicht mit Bäumen bestanden ist, zwischen denen im Mittelgrund eine Burg hervorlugt. Im Vordergrund nähert sich eine Gruppe vornehm gekleideter Damen und Herren dem Ufer, während der zweite Teil der Gesellschaft sich bereits bei einer Bootsfahrt vergnügt. Dem Müßiggang dieser Herrschaften steht die Betriebsamkeit der Bauern am jenseitigen Flussufer gegenüber. Es wird geangelt, gepflügt und Holz gehackt. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um eine Monats- bzw. Jahreszeitendarstellung, in der traditionell bäuerliche Arbeiten ihren Platz haben. Nach K. Ertz (Ausst. Kat. Brueghel-Brueghel 1997/98) ist hier der Frühling und auf der „Belebten Landstraße mit Wirtshaus“ (Kat. Nr. 22) mit der Apfelernte im Hintergrund der Herbst dargestellt. Die beiden fehlenden Jahreszeitendarstellungen sieht Ertz in den beiden maßgleichen Kupfertondi Jan Brueghels in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, die schon J. Müller-Hofstede als Teile einer Jahreszeitenfolge erkannt hatte (vgl. Kat. Nr. 22).

Zwischen den beiden Rundbildern, die Übereinstimmungen im Format, in der Provenienz und der Komposition aufweisen, gibt es allerdings auch beträchtliche stilistische Unterschiede: Der Baumschlag ist gröber, die Figuren

sind ungelinker und nicht so detailliert ausgeführt, die überproportionierten Wasserlilien im Vordergrund sind einfach gezeichnet, so dass die Tafel mit der Flusslandschaft zumindest qualitativ hinter ihrem Pendant zurückfällt. Zudem ist die Figurengruppe im Vordergrund nicht so dominant. Das Thema ist innerhalb des Werks von Jan I. ungewöhnlich. Eine vergleichbare Darstellung befand sich 1959 im Besitz des Earl of Crawford and Balcarres (Kupfer, 19 x 27 cm; Photo RKD), auch diese wurde Jan Brueghel I. zugewiesen. Hier finden sich ebenfalls die überdimensionierten Wasserlilien im Vordergrund sowie die Dame mit den zu Hörnern aufgedrehten Haaren.

K. Ertz hat das Werk zunächst nicht in seine Monographie über Jan Brueghel I. (Ertz 1979) aufgenommen, hält aber nach erneuter Betrachtung des Originals die Autorschaft von Jan I. für unzweifelhaft (Ausst. Kat. Brueghel-Brueghel, 1997/98, S. 138).

Führer 1894, S. 70, Nr. 173. – Führer 1904, S. 127, Nr. 173. – Kat. 1954, S. 43, Nr. 40. – Verz. 1980, S. 46. – Verz. 1989, S. 54.

Literatur: M. Jorns, August Kestner und seine Zeit 1777 – 1853, Hannover 1964, S. 141.

Ausstellungen: Pieter Brueghel d.J. – Jan Brueghel d.Ä. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Hrsg. K. Ertz, Villa Hügel Essen, Kunsthistorisches Museum Wien 1997/98, Nr. 24, S. 138f., Farbabb. S. 138, 142 (K. Ertz).

24 Bewaldete Landschaft

Kupfer, 15 x 21,3 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten links:

· BRUEGHEL · 1603

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, 1 mm stark, mit scherenartigem Werkzeug zugeschnitten, am l. Rand Feilspuren, Vorderseite waagrecht geschliffen, geritzte Kennzeichnung des Formates, l. Kante gering beschabt. Sehr dünne, waagrecht gestrichene, lasierende, braune Grundierung. Blaugraue, pastose Untermalung, partielle Zeichnung mit weichem Metallstift, feine Detailmalerei in ungemischten Farben, Korrekturen in Blau, partielle schwarze Konturierungen und Binnenzeichnungen. Kleine Abplatzungen, vereinzelt Retuschen ohne Kittung. Alter Firnis auf den Grünpartien,



24 J. Brueghel I. | Bewaldete Landschaft

darüber mindestens zwei weitere, unterschiedlich alte Firnisse mit kleinen Verunreinigungen.

Restaurierungen: partielle Firnisabnahme, neuer Firnis – Reinigungsproben, Retuschen, neuer Firnis.

Wahrscheinlich aus Kurfürstlich hannoverschem Besitz. Wohl 1802 Schloss Hannover. – 1803 nach England verbracht. – 1812 England. – 1844 Schloss zum Georgengarten, Hannover. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 771

Von einem erhöhtem Standpunkt aus blickt man über eine weite Landschaft. Ein Drittel der Bildfläche nimmt auf der linken Seite die dunkle Kulisse der bis zum oberen Bildrand reichenden Bäume auf der Anhöhe ein, in deren Schatten eine reiche Figurenstaffage auszumachen ist. Parzellierte Flächen, Windmühlen und ein planvoll angelegter Kanal zeugen von intensiver menschlicher Nutzung. Ins nahege-

legene Dorf führt rechts ein Fahrweg hinab, auf dem beladene Planwagen und Pferdekarren in beide Richtungen fahren. In der Ferne liegt ein weiteres Dorf am flachen Ufer eines Gewässers, das nur rechts von hohen Felsen begrenzt ist. Entsprechend den Regeln der Luftperspektive herrschen im Vordergrund die Braun- und im Mittelgrund die Grüntöne vor, während der Hintergrund einen blauen Gesamton erhält und sich so mit der Färbung des Himmels verbindet.

Zunächst war die kleine Kupfertafel von K. Ertz nicht im Œuvre-katalog des Künstlers aufgenommen worden, doch hat er seine Auffassung revidiert und das Bild in der Ausstellung über die beiden Brueghelsöhne als ein unstrittiges Werk Jan Brueghels I. gezeigt. Kompositorisch ist das Gemälde in die Gruppe der Nah-Fernlandschaften einzuordnen, die einem von Brueghel in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts häufig angewandten Kompositionsschema unterworfen sind. Beispiele

finden sich auch noch in seinem Œuvre der ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts. Die Teilung der Bildfläche in eine dunkle Baumkulisse und einen weiten Ausblick deutet auf den Einfluss Gillis van Coninxloos und ist vor allem für die Frühzeit bezeichnend (z.B. „Weite Flusslandschaft mit rastenden Wanderern“ von 1594, Campione, Silvano Lodi, Ertz 1979, Nr. 4, Farbabb. 89 oder „Die Heimkehr von der Falkenjagd“, ebenfalls von 1594, Ertz 1979, Nr. 8a, Abb. 92b). Sie wurde allerdings auch in späterer Zeit beibehalten, wobei der abrupte Wechsel zwischen Nah- und Fernsicht einem fließenden Übergang weicht. In der Komposition vergleichbar ist die Aschaffener Flusslandschaft von 1602 (Ertz 1979, Nr. 84, Abb. 16).

Kat. 1802/03, II. Abteilung, Nr. 102. – Verz. 1844, S. 164, Nr. 6. – WM 1864, S. 84, Nr. 124. – Verz. 1876, S. 55, Nr. 300. – Kat. 1891, S. 85, Nr. 64. – Verz. FCG, S. 85, Nr. 64. – Kat. 1902, S. 85, Nr. 64. – Kat. 1905, S. 36, 52. – Kat. 1930, S. 12, Nr. 19, Abb. – Kat. 1954, S. 43, Nr. 39. – Verz. 1980, S. 45, Abb. 50b. – Verz. 1989, S. 54, Abb. 50b.

Literatur: Parthey I, S. 183, Nr. 119. – Die Kunst für Alle I, 1886, S. 308. – Ebe IV, S. 277. – A. Dorner, Das älteste Bild des Sammetbrueghel, in: Kunsthistorische Studien Hannover II, 1926, S. 70, Abb. 101. – L. Schreiner, Die „Dorfstraße“ von Jan Brueghel dem Älteren, in: NBK 14, 1975, S. 113, 121, Abb. 12, Abb. 15. – Bénézit 2, S. 47. – U. Wegener, Künstler-Händler-Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, Abb. 1 (Detail). – M. Risch-Stolz, Der niederländische Kunsthandel im 17. Jh., in: Weltkunst 69, 1999, S. 1140.

Ausstellungen: Pieter Brueghel d.J. – Jan Brueghel d.Ä., Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Hrsg. K. Ertz, Villa Hügel Essen, Kunsthistorisches Museum Wien 1997/98, Nr. 34, S. 160, Farbabb. S. 159 (K. Ertz).

Brueghel, Jan I. (alte Kopie nach)

25 Vor der Dorfschenke

Kupfer, 17,9 x 25,6 cm

Bezeichnungen: * Signiert in der Ecke

unten rechts: I. BRUEGHEL 1591

(tw. mit dünner, grauer Farbe nachgezogen)

Tafelrückseite: roter Punkt

Technischer Befund: Gehämmerte und geschliffene Kupfertafel; l. tw. beschnitten. Helle bräunliche Grundierung mit Pinselstrukturen, vmtl. ölgebunden; Bildkanten nach dem Grundieren leicht gebrochen. Wahrscheinlich feine Unterzeichnung im Vordergrund. Farbauftrag sehr dünnflüssig, vmtl. ölgebunden, zunächst Himmel, dann Landschaft im Vordergrund mit genauen Aussparungen für Personen und viele Details, nur Windmühle, Pferd und Wagen o. r. und im Mittelgrund sowie kleinere Details nicht ausgespart, Blattwerk aufgestupft, Feinzeichnung abschließend mit schwarzen und v.a. blauen Pinsellinien; ehem. gelbe Lasuren im Blattwerk evtl. verloren, in Baumkrone Krepierungen, v.a. in den Figuren kleine Ausbrüche und Retuschen, tw. Schollenbildung. Mehrschichtiger, im Himmel reduzierter Firnis.

Restaurierungen: Firnisabnahme im Rahmen, neuer Firnis – 1927: Festigung, partielle Firnisabnahme, Öl-Retusche, neuerer Mastix-Firnis.

Sammlung Gerrit Bicker van Zwielen, Den Haag. – Gerard Bicker van Zwielen (Sohn von Gerrit Bicker van Zwielen). – Arnoldina Sebastiana Kien (1723–69) (Frau von Gerard Bicker van Zwielen). – Georg Ludwig von Spörcken (zweiter Mann von Arnoldina Sebastiana Kien). – Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1839 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 769

Vor einer Gastwirtschaft am Dorfeingang haben einige Bauern angehalten. Die Pferdekarren stehen am gegenüberliegenden Straßenrand, während die Bauersleute sich beim Bier erfrischen. Im Vordergrund reicht eine Frau zwei Reitern einen Trunk. Der Weg, auf dem sich einige Schweine und Enten, am Teich ein Hahn und Hühner tummeln, führt an einer Anhöhe mit einer Mühle vorbei in die Tiefe, wo die Silhouette eines größeren Ortes zu erkennen ist.

Auffallend ist die Farbigkeit des Bildes, die nur aus Braun und Blau besteht, in der Grüntöne aber fehlen. Dorner hält 1926 die Färbung für ein Charakteristikum des Frühwerks von Brueghel (S. 69) und führt die wenig plastische Durchbildung der Bäume auf den Einfluss von Zeichnungen des Vaters Pieter Brueghel d.Ä. zurück (ebda., S. 69). Auf Grund der Datierung stellt A. Dorner die Kupfertafel als das



25 nach J. Brueghel I. | Vor der Dorfschenke

früheste Werk des „Sammetbrueghels“ vor und meint, es sei in Antwerpen noch vor der Italienreise entstanden und zeige dessen Kunst, „wie sie vor einer Berührung mit den Italienern“ ausgesehen habe (S. 68). Allerdings ist Jan Brueghel 1590 in Neapel nachweisbar. Dorners Ansicht wird 1960 von H. Gerson widersprochen, der die Tafel für eine schwache Kopie hält (S. 181, Anm. 26).

Auch L. Schreiner zweifelt an der Echtheit der Signatur, nicht aber an der Autorschaft Brueghels. Nach einer Untersuchung der Tafel zusammen mit dem Restaurator P. Waldeis sieht er den blauen Gesamtton und die fehlende Plastizität der Darstellung in zu scharfer Restaurierung begründet, bei der die Lasuren der oberen Schicht abgerieben seien. Dieser Erklärung vermag K. Ertz (1979) nicht zu folgen und stuft das Bild nicht zuletzt wegen der Farbigkeit als Kopie ein. Einen weiteren Beweis der Nachahmung sieht Ertz im Fehlen von „formbildenden Kleinstrukturen, besonders im Laub“, das von Dörner als Anzeichen mangelnden Könnens des jungen Brueghels eingeschätzt worden war. Die technologische Untersuchung des Bildes ergab, dass gelbe Lasuren im Laubwerk eventuell verloren gegangen sind. Die ursprüngliche Farbgebung lässt sich noch ahnen: Vermutlich zog sich der grüne Grund vom Teich links, hinter der biertrinkenden Gruppe auf der Bank entlang, hin zum Hügel.

Von der Komposition existieren verschiedene Versionen und einige Kopien: Die qualitativ beste, die mit 160(3) oder (5) datiert ist, befindet sich in Züricher Privatbesitz, Sammlung Knecht, und wird sowohl von H. Gerson (1960, S. 60) als auch von K. Ertz (1979, Nr. 93) als Original anerkannt. Als vermutlich eigenhändige Replik verzeichnet Ertz (1979) ein Gemälde, das 1956 von der Kaplan Gallery in London angeboten wurde. Jeweils als eigenhändige Variante mit veränderter Staffage nennt er ein 1955 bei Slatter in London angebotenes Gemälde und ein 1963 in Amsterdam bei de Boer (ebda., Nr. 115). Das hannoversche Bild gehört mit dem Exemplar in Wien (Kunsthistorisches Museum) und der 1967 in der Galerie Koetser in London angebotenen Tafel zu den Kopien von Nachfolgern. Des weiteren befinden sich noch neun frei variierende Kopien des Bildes in den Museen von Basel, Detroit, Kassel, Mainz, Paris und in der Gemäldesammlung Liechtenstein, Vaduz. Letztere dürfte nach Ertz (ebda., S. 137) von derselben Hand wie die in Hannover stammen.

Kat. 1827, S. 71, Nr. 281 (J. Brueghel I.). – Verz. 1831, handschriftlicher Nachtrag Nr. 281. – Verz. 1857, S. 30, Nr. 281 (Datierung 1691). – Cumberland-Galerie, S. 9. – Kat. 1891, S. 84, Nr. 62. – Verz. FCG, S. 84, Nr. 62. – Kat. 1902, S. 84, Nr. 62. – Kat. 1905, S. 36, Nr. 50. – Führer 1926, S. 5. – Meisterwerke 1927, S. 21f. Taf. 26. – Kat. 1930, S. 11, Nr. 17, Abb. – Stuttmann 1953, S. 46f., Abb. – Kat. 1954, S. 42f., Nr. 37, Abb. – Landesgalerie 1969, Abb. S. 93. – Verz. 1980, S. 45. – Verz. 1989, S. 54. – 25 Meisterwerke 1989, Nr. 9.



26 nach J. Brueghel I. I Rückkehr vom Markt (Rheingegend)

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, Inv. Nr. 26, Verkaufsnummer Nr. 24. – Parthey I, S. 186, Nr. 178. – Die Kunst für Alle I, 1886, S. 308. – Ebe IV, S. 277. – A. Dorner, Das älteste Bild des Sammetbrueghel, in: Kunsthistorische Studien Hannover II, 1926, S. 68ff., Abb. 99. – De Bougids XXI, 1929, Abb. S. 206. – F. Klauner, Zur Landschaft Jan Brueghels des Älteren, in: Stockholm Nationalmusei Årbok 19/20, 1949/50, S. 19, Abb. 9. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 72f., 174, 206. – H. Gerson u. E.H. Ter Kuile, Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800, Harmondsworth 1960, S. 181, Anm. 26, 207. – G. Winkelmann-Rhein, Blumen-Brueghel, Köln 1968, 2. Aufl. 1974, S. 81, Nr. 34. – L. Schreiner, Die „Dorfstraße“ von Jan Brueghel dem Älteren, in: NBK 14, 1975, S. 113ff., Farbabb. 1, Abb. 16. – Bénézit 2, S. 47. – F. Baumgart, Blumen-Brueghel (Jan Brueghel d. Ä.) Leben und Werk, Köln 1978, S. 50f., Abb. 24. – Ertz 1979, S. 85, 136f., 520, Anm. 101, 573, Abb. 142. – E. Larsen, 17th Century Flemish Painting, Freren 1985, S. 35. – Y. Thiéry, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Brüssel o.J. (1986), S. 200, Farbabb. S. 197. – H.W. Dannowski, Bilder sprechen, Durchsichten I, Hannover 1991, S. 15, Farbabb. (Ausschnitt). – Ausst. Kat. Pieter Brueghel d.J. – Jan Brueghel d.Ä., Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Hrsg. K. Ertz, Villa Hügel Essen, Kunsthistorisches Museum Wien 1997/98, S. 206 (K. Ertz), S. 507 (A. Wied).

26 Rückkehr vom Markt (Rheingegend)

Bezeichnungen: Signiert links unten: ...EGHEL 1600
Tafelrückseite: ein roter Punkt

Technischer Befund: Gehämmerte und geschliffene Kupfertafel, 1 mm stark, vorderseitig feine Schleifspuren und Formmat angerissen, Ränder tw. mit Grat vom Schneiden. Helle,

leicht gelblich getönte Grundierung, wohl ohne Vorzeichnung. Erst Himmel und Hintergrundslandschaft angelegt: Helles Blau und Weiß in helleren Zonen, tw. vertrieben, Detailzeichnung in dunklerem Blau mit Weißhöhlungen, Vordergrundsfläche ausgespart, Hügel, Bäume und Figuren hellgrau skizziert, tw. blau schraffiert, erste warme Tönung durch wenige rötlich-braune Nuancen in den Figuren, Modellierung des Vordergrundes dünn braun und ockerfarben, farbige Akzente in Rot, Blau und Weiß; kleinteiliges Craquelé, Schichtentrennung zwischen Tafel und Malschicht unter Schlüsselbildung, Verreinigungen, Verlust warmtoniger Lasuren über Hintergrundslandschaft. Dünner, leicht gelblicher Firnis; spröde, über Himmel und Hintergrundslandschaft reduziert.

Restaurierungen: Partielle Firnisabnahme – 1927: Retusche.

Sammlung Gerrit Bicker van Zwieten, Den Haag. – Gerard Bicker van Zwieten (Sohn von Gerrit Bicker van Zwieten). – Arnoldina Sebastiana Kien (1723–69) (Frau von Gerard Bicker van Zwieten). – Georg Ludwig von Spörcken (zweiter Mann von Arnoldina Sebastiana Kien). – Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1823 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 770

Durch eine mit einer Baumgruppe bestandene Anhöhe im Vordergrund führt ein lebhaft befahrener Weg hinab ins Tal. Am Wegesrand rasten einige Paare. In der Ferne ist eine Stadt zu erkennen. Wie bei der Tafel „Vor der Dorfschenke“ ist die Farbigkeit auf Blau- und Braun-

werte beschränkt, Grüntöne fehlen. Nach dem brauntonigen Vordergrund folgt abrupt das Blau des Hintergrundes. Ursache für die ungewöhnliche Farbgebung ist auch hier die Beschädigung der Malschicht, deren obere, gelbe Lasur zerstört ist. Der ehemalige Übergang von Grün zu Blau lässt sich noch auf der Höhe der Stadt erkennen.

K. Ertz hält die kleine Tafel wegen der unüblichen, dünnen Signatur, technischer Unsauberkeiten, der verwischenden Pinselstriche, des dünnen Farbauftrags und der zerstörten Grüntöne nicht für ein Werk Jan Brueghels I. (Ertz 1979, S. 143). Er stuft das hannoversche Gemälde als Kopie ein und schlägt – mit guten Gründen – vor, es als Pendant zur Dorfschenke anzusehen, denn entsprechende Bilderpaare sind noch dreimal erhalten geblieben (Gemäldesammlung Liechtenstein, Vaduz; Kaplan Galleries, London; Kunsthistorisches Museum, Wien; s. Ertz 1979, S. 143). Die Ähnlichkeit der Baumauffassung in beiden Bildern war schon L. Schreiner 1975 aufgefallen. Da sie jedoch unterschiedlich datiert sind (die „Dorfschenke“ falsch mit 1591), ist ihm trotz der Ähnlichkeiten im Baumschlag, der gleichen Größe und selben Herkunft, nämlich aus der Sammlung Bicker van Zwieten in Den Haag, ihre Zusammengehörigkeit nicht in den Sinn gekommen, obwohl sie bereits bei Hausmann (1827) als Gegenstücke geführt werden.

Als Prototyp der Komposition gilt die Zeichnung „Landschaft mit Tobias und dem Engel“ (Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 1307, Ertz 1979, Abb. 148), die 1595–97 entstanden ist. Auf einer Zeichnung aus der Albertina in Wien (ebda., Abb. 149) wird die Baumgruppe auf der Anhöhe weiterentwickelt, so dass sie als Skizze für die Gemälde angesehen werden kann. Da das Blatt mit 1603 datiert ist, zweifelt M. Winner schon 1961 die Signatur der hannoverschen Kupfertafel „Rückkehr vom Markt“ an.

Mehrere Versionen und Kopien der Bilderfindung Brueghels sind bekannt. Als Prototyp des Gemäldes erachtet K. Ertz (Die Malerfamilie Brueghel, 1986) ein Bild aus französischem Privatbesitz. Das Markt-Exemplar in der Sammlung Liechtenstein in Vaduz hält Ertz 1979 (Nr.

105) für eine eigenhändige Replik (das dortige Gegenstück der „Dorfschenke“ allerdings nicht; er schreibt es vorsichtig demselben Kopisten zu, der die hannoverschen Gegenstücke malte [vgl. ebda., S. 137]), ebenso wie die 1956 von der Londoner Galerie Kaplan angebotene Variante (ebda., Nr. 78). Die Wiederholungen in Wien im Kunsthistorischen Museum, in München in der Alten Pinakothek, in Duisburg in der Sammlung Henle, im Stockholmer Nationalmuseum und die bei Sotheby's in London am 22.6.1960 unter Nr. 22 versteigerte Fassung hält Ertz ebenso wie das hannoversche Bild für Kopien. Darüber hinaus befinden sich zahlreiche weitere Kopien im Kunsthandel. U. a. wurde eine signierte und mit 1590 datierte Tafel am 7.12.1986 bei Sotheby's in London aufgerufen und eine weitere Mathys Schoevaerdt's zugewiesene Wiederholung befand sich 1976 in der Brod Gallery in London (Photo RKD).

Kat. 1827, S. 57, Nr. 228 (J. Brueghel I.). – Verz. 1831, S. 111, Nr. 228. – Verz. 1857, Nr. 25, S. 228. – Cumberland-Galerie, S. 9. – Kat. 1891, S. 84, Nr. 63. – Verz. FCG, S. 84, Nr. 63. – Kat. 1902, S. 84, Nr. 63. – Kat. 1905, S. 36, Nr. 51. – Kat. 1930, S. 11f., Nr. 18, Abb. – Kat. 1954, S. 43, Nr. 38. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 49, Taf. 44. – Verz. 1980, S. 45, Abb. 50a. – Verz. 1989, S. 54, Abb. 50a.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, Inv. Nr. 32, Verkaufsnr. 23. – Parthey I, S. 182, Nr. 93. – Die Kunst für Alle I, 1886, S. 308. – Ebe IV, S. 277. – A. Dörner, Das älteste Bild des Sammetbrueghel, in: Kunsthistorische Studien Hannover II, 1926, S. 70, Abb. 100. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 175, 206. – M. Winner, Zeichnungen des älteren Jan Brueghel, in: Jahrbuch der Berliner Museen 3, 1961, S. 210, Anm. 44. – Deutsche und niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock, Alte Pinakothek München, Katalog I, München 1963, S. 20f. – Ausst. Kat. Die Sammlung Henle. Aus dem großen Jahrhundert der niederländischen Malerei, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1964, ohne Seitenzählung, Nr. 6. – L. Schreiner, Die „Dorfstraße“ von Jan Brueghel dem Älteren, in: NBK 14, 1975, S. 120, Abb. 11, 17. – Bénézit 2, S. 47. – F. Baumgart, Blumen-Brueghel (Jan Brueghel d. Ä.) Leben und Werk. Köln 1978, S. 20, 42f., Abb. 20. – Ertz 1979, S. 143, Abb. 146, 520, Anm. 122, S. 275, zu Nr. 105. – Y. Thiéry, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Brüssel o. J. (1986), S. 204, Abb. S. 189. – Die Malerfamilie Brueghel und weitere Meister des „Goldenen Zeitalters“ der niederländischen Malerei. Galerie d'Art St. Honoré, Herbst-Winter 1986/87, bearb. von K. Ertz, Paris 1986, S. 20. – Pieter Brueghel d.J. – Jan Brueghel d.Ä. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Hrsg. K. Ertz, Villa Hügel Essen, Kunsthistorisches Museum Wien 1997/98, S. 509 (A. Wied).

■ Brueghel, Jan I. (Umkreis)

27 Landschaft mit Windmühle und belebtem Feldweg

Kupfer, 11,5 x 17,5 cm

Verst. Berlin, Lepke, März 1905. – Sammlung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg). – Sammlung Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover. – 1983 Geschenk als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg.
PAM 997

Das kleine Kupfergemälde folgt der Komposition „Weite Landschaft mit Mühle“ von Jan Brueghel I., von der verschiedene Varianten existieren (vgl. Ertz 1979, S. 165ff.) und die zudem von Wenzel Hollar 1650 in einer Radierung reproduziert worden war. Die hannoversche Darstellung schließt sich eng an das 1611 entstandene Bild in München, Alte Pinakothek, an (Ertz 1979, Nr. 236), wobei sie einige zusätzliche Figuren aufweist. Im Gegensatz zur summarisch und vereinfacht wiedergegebenen Landschaft ist die Staffage lebhaft und mit wenigen Strichen in ihrer Bewegung erfasst. K. Ertz erkennt darin die Hand eines Malers aus dem Umkreis Brueghels, den er auf Grund seiner charakteristischen Pferdedarstellung den „Meister der kleinen Pferdeköpfe“ nennt (mündl. Mitteilung 17.9.1996).

Literatur: Slg. Spiegelberg 1910, S. 111, Nr. 385. – A. Donath, Privatsammlungen im Reiche. VII. Sammlung Spiegelberg, Hannover, in: B.Z. am Mittag, 6.2.1911. – H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 34f., Nr. 7, Abb. (H.W. Grohn).

■ Brueghel, Jan I.

Flusslandschaft mit Dorf

siehe: Oosten, Izaak van



27 J. Brueghel I. - Umkreis | Landschaft mit Windmühle und belebtem Feldweg

■ Brueghel, Jan II.

Antwerpen 1601–1678 Antwerpen

Als ältester Sohn Jan Brueghels d.Ä. und seiner ersten Frau Isabella de Jode erhielt der Künstler seine Ausbildung vermutlich seit 1616 bei seinem Vater. 1622 trat er zusammen mit dem Sohn Josse de Momper, Philipp, eine Reise nach Italien an. Zunächst machte er Station in Mailand im Hause des Kardinals Federico Borromeo, dem Mäzen seines Vaters. Statt aber, wie ihm geraten, nach Rom weiter zu reisen, ging Jan Brueghel nach Genua und anschließend – gegen den Willen seines Vaters – nach Sizilien, wo er van Dyck traf. Die Nachricht vom Tod seines Vaters veranlasste ihn 1625 zur Rückkehr nach Antwerpen, um dessen Maleratelier zu übernehmen. Ein Jahr später heiratete er Anna-Maria Janssens, die Tochter des Malers Abraham Janssens, mit der er elf Kinder zeugte.

Unmittelbar nach dem Tod Jans d.Ä. waren dessen Bilder noch dermaßen populär, dass Jan II. für die Vollendung der angefangenen Werke und für Kopien nach Werken seines Vaters eine große Werkstatt mit vielen Schülern und Gehilfen unterhalten konnte. Allerdings sank die Nachfrage in den frühen 30er Jahren und Jan Brueghel geriet in finanzielle Schwierigkeiten. 1651 arbeitete er für den österreichischen Hof und in den 50er Jahren in Paris, wobei nicht überliefert ist, welche Werke dort entstanden.



28 J. Brueghel II. I Dorfstraße mit Teich (Sommer)

Verschiedene Quellen belegen ihn seit 1657 wieder in Antwerpen, wo er am 1. September fast 77-jährig starb.

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 277). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 88

28 Dorfstraße mit Teich (Sommer)

Eichenholz, 44,9 x 71,7 cm

Bezeichnungen: # Tafelrückseite, Brand- und Schlagmarken: Antwerpener Stadtwappen, Tafelmachermonogramm „MV“ (ligiert)

Technischer Befund: Ein astreiches Brett mit waagerechtem Faserverlauf, Radialschnitt, Splintholzseite unten, rückseitig grobe Sägespuren, Fasern r. und l. erhalten; 42 cm langer, parallel zur Oberkante verlaufender Riss rückseitig mit Sperrholzbrett gesichert, ca. 28 cm langer Riss u. r., Ecke u. l. anobienbefallen und bestoßen, allseitig beschnitten, Oberkante ungleichmäßig abgeschnitzt, Unterkante jünger behobelt. Dünne weiße Grundierung mit Pinselstrukturen in wechselnden Richtungen und Kratzern, keine Unterzeichnung. Schneller Farbauftrag: Zunächst dünn, deckend im Himmel, dabei Baumkronen vage ausgespart, im Vordergrund flächig-graue Lasur unter dünner, farbiger Anlage der Landschaft und Häuser, darauf braunschwarze, im Hintergrund blaue Pinselzeichnung der Figuren und Tiere, Landschaft, v.a. Baumkronen, deckender überarbeitet, Figuren mit Blau und Rot „koloriert“, rote Dächer auf Himmelsfarbe; sehr stark verreinigt, über Riss im Himmel übermalt. Dünner, neuer Firnis über älterem, gelblichen auf Haus l. und Bäumen r.; tw. krepirt, mit Flusenanhäufungen.

Restaurierungen: Aufdopplung am Riss, starke Reinigung, Übermalung – Partielle Firnisabnahme, neuer Firnis.

Die dörfliche Szene um einen langgezogenen Tümpel, an dessen Seiten baumgesäumte Wege mit Pferdewagen, Rindern und Bauersleuten vor ihren Häusern entlang in die Tiefe führen, wurde von Georg Kestner als Gegenstück zu einer winterlichen Dorflandschaft (Kat. Nr. 127) erworben. Offenbar wurden beide Bilder schon länger als Gegenstücke geführt, wie die Bezeichnungen mit der Nummer XCV auf der Rückseite des Sommers und XCIV auf der des Winterbildes deutlich machen. Beide Tafeln tragen im Übrigen rückseitig das Antwerpener Brandzeichen und das Monogramm des Tafelmachers Michiel Vriendt (tätig 1605–1633/34), der verschiedene Antwerpener Künstler mit Bildträgern versorgte (vgl. G. Gepts, Tafelmacher Michiel Vriendt, leverancier van Rubens, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1954–1960, S. 83–87). Georg Kestner führt beide Bilder als angeblich von Otto van Veen. C. Schuchhardt nimmt sie 1904 als Werke der Brueghelschule in seinen Bestandskatalog auf. Der Kunsthändler P. de Boer erklärt sie 1951 (Brief vom 2.11.1951) zu Spätwerken von Josse

de Momper II. mit der Staffage von Jan Brueghel II. Dieser Zuweisung folgt im Prinzip G. von der Osten in seinem Katalog von 1954 (nennt den wahrscheinlichen Staffagemaler im Manuskript korrekt, im Druck wohl nur irrtümlich Jan Brueghel I.). In der Monographie zu Josse de Momper II. spricht K. Ertz 1986 beiden Bildern den Hauptanteil Mompers ab und weist sie allein Jan Brueghel II. zu. Die Zuschreibung des Sommerbildes an Jan Brueghel II. wird heute allgemein akzeptiert, die des Winterbildes dagegen nicht. Eine echte ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Bilder ist schon auf Grund der divergierenden Formate und der unterschiedlichen Malweise fraglich.

S. Slive meint 1987, den hannoverschen „Sommer“ auf dem Bild von Pannini „Ansicht der Bildergalerie des Kardinal Silvio Valenti Gonzaga“ (Leinwand, 198,2 x 266,5 cm, monogrammiert und datiert 1747, Hartford, Wadsworth Atheneum) erkennen zu können. Allerdings gibt es verschiedene Varianten des Themas, von denen sich eine im Prado befindet und dort als Werkstattarbeit oder Kopie nach Jan Brueghel d.J. geführt wird (Best. Kat. Prado, Madrid 1975, Taf. 52, Textbd. S. 71, Nr. 1455); eine andere Fassung mit etwas kleineren Maßen (Holz, 38 x 62 cm) wurde 1961 bei Nystad, Den Haag, angeboten, eine weitere im März 1964 von den Brod Galleries in London (Nr. 26 als Jan Brueghel II., Holz, 43,8 x 74,6 cm). Eine etwas veränderte Kopie ist im September 1988 im Dorotheum in Wien als Brueghel-Nachfolge (Holz, 51,5 x 67,5 cm) versteigert worden (Photos RKD).

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 458 (angeblich von Otto Venius). – Führer 1894, S. 71, Nr. 197 (Brueghel-Schule). – Führer 1904, S. 128, Nr. 197. – Kat. 1954, S. 98, Nr. 210 (J. de Momper II.). – Verz. 1980, S. 64. – Verz. 1989, S. 54 (J. II. Brueghel)

Literatur: K. Ertz, Josse de Momper der Jüngere. Die Gemälde, Freren 1986, S. 396, Abb. 503, S. 647, Nr. A 169. – S. Slive, Dutch Pictures in the Collection of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga (1690–1756), in: Simiolus 17, 1987, S. 173f., Anm. 13, Abb. 7.

Camphuysen, Joachim

Gorinchem 1601–1659 Amsterdam

Über Jugend und Ausbildung des Künstlers ist nichts bekannt. 1621 zog er nach Amsterdam, wo er bis zu seinem Tod wohnhaft blieb. Obwohl er zu Lebzeiten als fleißiger Maler galt, sind nur wenige Werke seiner Hand erhalten. Er ist der jüngere Bruder von Rafael Camphuysen, der vor allem Mondscheinlandschaften im Stil von Aert van der Neer schuf. Dagegen wirken die Landschaften Joachims durch ihren Rückgriff auf Elemente der manieristischen Kunst aus heutiger Perspektive altertümlich.

29 Die Heimreise des jungen Tobias

Eichenholz, 48,7 x 64,9 cm

Technischer Befund: Zwei Bretter mit waagrechttem Faserverlauf, o. 27,2 cm, u. Brett 21,6 cm breit, ca. 10 mm stark, abgefast, nicht beschnitten; leicht verwölbt, rücks. Unebenheiten entfernt, helle Spuren eines ehem. Parketts. Dünne, hell beigefarbene Grundierung mit in verschiedene Richtungen gestrichenem, vormodellierenden Pinselauftrag, Holzstruktur noch sichtbar, im u. Teil grünlich ablasert. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Blau des Himmels zunächst flächig angelegt, darauf gelbviolett; vor dem Himmel stehende Bäume mit festem Pinsel und Farblasur in die frische Farbe des Himmels gedrückt; sehr feine Binnenzeichnung in der Walddarstellung, bes. bei Licht- und Schattensetzung; Reste einer Übermalung am o. Rand, großzügige Retuschen im Himmel. Reste von altem Firnis auf den Grünpartien, kleine dunkle Harzflecken über das Bild verteilt.

Restaurierungen: Rückseitige Bearbeitung, Parkettierung, Abnahme des Parketts, Fugenverleimung, Firnisabnahme, Abnahme von Übermalungen, Retusche und neuer Firnisauftrag.

Rahmen: Zeitgenössisch, aber nicht original zugehörig: Überplatteter und mit Holzdübeln gesicherter Nadelholzgrundrahmen, geschnitztes Ornament in Form eines Bandes von Akanthusblättern, Blattvergoldung auf rotem Bolus und weißer Grundierung; im Format dem Gemälde angepasst.

Kunsthandel Köln, Malmedé. – 1956 erworben.
PAM 946



29 Camphuyens | Die Heimreise des jungen Tobias

Auf Grund der phantastischen, wild und bizarr anmutenden Baumgruppe, die mehr als die Hälfte der Tafel einnimmt, wurde das Bild beim Erwerb als ein Werk des Jacob van Geel angesehen und dann dem Antwerpener Maler Jacques Fouquières zugewiesen. C. Müller-Hofstede schlägt Alexander Keirinx vor (Brief vom 14.12.56). Wie schon L.J. Bol (RKD, handschriftlicher Vermerk) schreibt F. Bachmann 1974 in einem Aufsatz die Landschaft Joachim Camphuyens zu und ordnet sie in das Werk des Künstlers der Jahre um 1640 ein. Ein charakteristisches Merkmal der Baumgruppen Camphuyens ist der dicht belaubte untere Teil, aus dem einzelne Äste mit „perückenähnlichen Blättertrauben“ (Bol 1969, S. 172) herausragen. Einen vergleichbaren Bildaufbau zeigt eine monogrammierte Landschaft mit einem Wanderer, die 1984 in Genf, Hôtel des Bergues, angeboten wurde (Holz, 59 x 81,3 cm,

Photo RKD). In der Formensprache beweist das Bild die Anlehnung Camphuyens an die Landschaften der flämischen Einwanderer wie Alexander Keirinx oder Roelandt Savery. Bachmann vermutet, dass die Kunst Camphuyens der Utrechter Tradition entstammt.

Vor der bildbeherrschenden Baumgruppe führt ein Weg diagonal ins Bild, auf dem Tobias in Begleitung Raphaels auf der Rückreise in seine Heimat zu sehen ist. Sarah, sein frisch ange-
trautes Weib, folgt auf einem Esel inmitten einer Schafherde. Diener und Mägde tragen die Aussteuer. Die im apokryphen Buch Tobias erzählte Geschichte von dieser gefährlichen Reise, die unter der Obhut des von Gott gesandten Engels steht, eignet sich besonders als Staffage einer Landschaft. Entsprechend häufig wurde das Thema in der niederländischen Kunst, vor allem von dem Utrechter Maler

Abraham Bloemaert, dargestellt. Eindrucksvoll vermitteln die phantastisch bizarren Bäume Camphuysens die Idee vom Wald als einem finsternen Ort voller Gefahren, durch den der Engel die Reisenden sicher geleitet. Nur selten wird allerdings die hier geschilderte Episode der Rückreise von Tobias und Sarah gewählt.

Verz. 1980, S. 46. – Verz. 1989, S. 55.

Literatur: F. Bachmann, Eine Landschaft des Joachim Camphuysen in der Niedersächsischen Landesgalerie zu Hannover, in: NBK 13, 1974, S. 271ff, Abb. 1.



30 nach van de Capelle | Seestück

Capelle, Jan van de

(alte Kopie nach)

Amsterdam 1626 – 1679 Amsterdam

Am 25.1.1626 wurde Jan van de Capelle in der Nieuwe Kerk in Amsterdam als Kind wohlhabender Eltern getauft. Sie besaßen eine Färberei, deren Leitung Jan vermutlich am Ende der 60er Jahre übernahm. Von 1649 an betätigte er sich als Maler von Seestücken, wozu er sich autodidaktisch ausgebildet hatte. Die Kunst diente ihm aber wohl nicht in erster Linie als Einnahmequelle, sondern blieb, wie er selbst geäußert haben soll, Liebhaberei, die jedoch auf Grund ihrer außergewöhnlichen Qualität hohes Ansehen genoss. Die frühen Bilder bis etwa 1652 zeigen den starken Einfluss Simon de Vliegers, von dem sich über 1100 Zeichnungen im Nachlass van de Capelles befanden.

30 Seestück

Eichenholz, 73,5 x 107 cm

Sammlung Friedrich Ulrich Reimers, Emden. – 1861 in Hannover ersteigert vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung, Hannover (VAM 956). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 173/1967

Das Gemälde mit einigen vor Anker liegenden, holländischen Fischerbooten in der Mitte wurde zunächst als ein Werk von „Adrian van Neer“ (gemeint ist Aert van der Neer) angesehen und galt dann als eine Kopie nach Willem van de Velde. Bereits H.G. Gmelin (Notiz Bildakte) vermutet jedoch das Vorbild des Seestücks mit der ruhigen Wasserfläche und einigen Spiegelungen eher bei Hendrik Jacobsz. Dubbels oder Jan van de Capelle. Die ersten drei Segelboote finden sich in dieser Form respektive seitenverkehrt auf Werken wieder, die Ende letzten Jahrhunderts im Kunsthandel als Jan van de Capelle angeboten wurden (seitenverkehrt: Holz, 38 x 48 cm, 1886 Kunsthandel Köln; seitengleich: Holz, 36 x 48 cm, de Gruyter, Amsterdam, 24.10.1882, Nr. 17). Auf beiden Bildern findet sich auch im Vordergrund das Fischerboot mit seinen über den Bug hinausragenden Netzen (Photos RKD). Aus den Motivübereinstimmungen ist zu schließen, dass es sich um eine Kopie nach Jan van de Capelle handelt, auch wenn das Original bislang nicht gefunden werden konnte. Nach der dendrochronologischen Untersuchung entstand das Bild wahrscheinlich nach 1655.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 44 (A. van Neer). – Kat. 1876, S. 25, Nr. 32.

Literatur: Bericht 1862, S. 8.

■ Clerck, Hendrick de

Brüssel um 1560 – 1630 Brüssel

Der aus Brüssel stammende Hendrick de Clerck ging zur Ausbildung nach Antwerpen zu Marten de Vos (Antwerpen 1532–1603). Nach einer Italienreise, von der er spätestens 1590 zurückgekehrt war, arbeitete er seit den 90er Jahren für den Hof von Erzherzog Ernst von Österreich, wurde aber erst 1606 als Hofmaler des Erzherzogspaares Albert und Isabella in seine Heimatstadt Brüssel berufen. Vor allem trat er als Maler großer religiöser Kompositionen für Kirchenausstattungen hervor, er schuf aber auch kleinere mythologische und allegorische Szenen. Zudem betätigte er sich Anfang des 17. Jahrhunderts als Staffagemaler in den Landschaften von Denis van Alsloot, Jan Brueghel I., Jacques d'Arthois, Josse de Momper und anderen. Am 27.8.1630 wurde er in der Kirche St. Géry in Brüssel begraben.

31 Christus am Kreuz

Leinwand, 86,8 x 68,3 cm

Technischer Befund: Feines, dichtes Gewebe in Leinenbindung, 26 x 26 Fäden; mit wässrigem Klebemittel auf gröbere Leinwand doubliert, Keilrahmen wohl 19. Jh., Spannänder mit Papier kaschiert. Grundierung einschichtig grau, dünn aufgetragen. Ausführliche, modellierende Untermalung in Braun-Schwarz-Nuancen, weitere Ausarbeitung in heller Modellierung, Christuskörper gleich endgültig ausgeführt, nacheinander kühle Grau- und Blautöne in Rahmung und Hintergrund, Vordergrund in warmen Tönen, Ölvergoldung des Streifens, rote Umrahmung aufgetragen, abschließend Weiß- und Schwarzakzente sowie Strahlen der Nimben in Muschelgold; sehr feinteiliges Craquelé, leicht verreinigt, zahlreiche kleine Retuschen. Dünner Firnis über älteren, dunklen Firnisresten; partielle Krepierungserscheinungen.

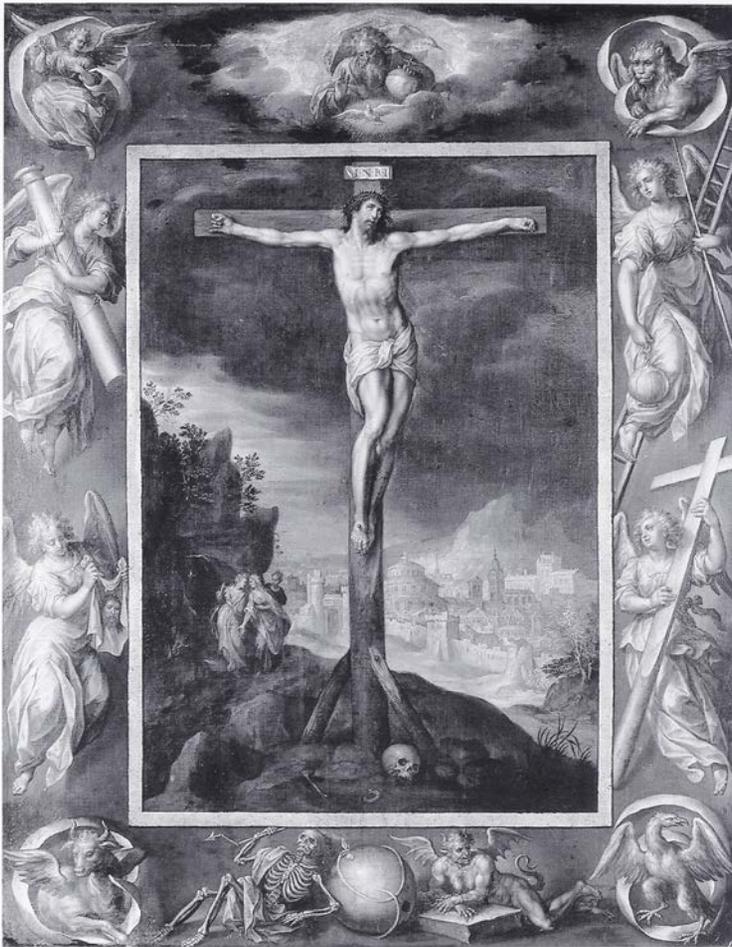
Restaurierungen: Doublierung, neuer Keilrahmen, Papierkaschierung, mind. eine Firnisabnahme, mind. zwei Retuschephasen.

Sammlung Franz Ernst von Wallmoden, Hannover, bis 1779. – Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden, Hannover. – 1818 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 868

In einer symbolischen Rahmung ist als Trompe l'Œuil ein naturalistisch gemalter Kruzifixus auf Golgatha vor einem Landschaftsausblick dargestellt. Das Kreuz auf dem Schädelberg steht weit vorn im Zentrum und reicht bis zum oberen Bildrand. Vor aufragenden Felsen links im Mittelgrund nähern sich in zeitlichem Vorgriff die drei Marien dem leeren Grab. Am Fuße des Kalvarienberges liegt das beleuchtete Jerusalem im Hintergrund. Die Stadt ist durch eine mittelalterliche Stadtbefestigung, einen riesigen Rundtempel, einen großen Palast sowie romanische Kirchen charakterisiert. Der Himmel hat sich angesichts des nahen Todes Christi verfinstert. Umgeben ist das durch einen weißen Streifen schlicht abgesetzte Mittelbild von einem in Grisaille gemalten Rahmen mit aufwendigen figürlichen Allegorien. Die Ecken besetzen die vier Evangelistensymbole, in Banderolen medaillonartig separiert. Seitlich halten jeweils zwei großfigurige Engel die Arma Christi, d.h. vor allem Leidenswerkzeuge. Oben erscheint segnend Gottvater als Weltenherrscher mit Globus inmitten einer Wolke. Unter ihm schwebt die Taube als Sinnbild des Heiligen Geistes. In gegenreformatorisch geprägter Didaktik verweist der Rahmen auf die Bedeutung des Mittelbildes, das Erlöserwerk Christi, versinnbildlicht durch den gebrochenen Pfeil des Todes unten, Schlange und Apfel im Zentrum und den gefesselten Dämon oder Teufel daneben.

Derartige Andachtsbilder mit gemaltem Rahmen waren eine Antwerpener Spezialität im frühen 17. Jahrhundert. Während Künstler wie Gillis Mostaert diese Grisaillerahmen auf separaten Holzleisten malten und an die Mitteltafel anstückeren, sind beide Teile bei Frans Francken auf einer Holztafel und bei de Clerck auf einer Leinwand gemalt (vgl. C. van de Velde, Taferele met grisaillelijsten van Gillis Mostaert, in: Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp Begemann, Doornspijk 1983, S. 276–282).

Als Vorlage für den Kruzifixus diente eine Christusfigur von Michelangelo, die durch Stiche von Giulio Bonasone (Ill. Bartsch, 28, Nr. 43 [120]) und durch Giovanni Battista



31 de Clerck | Christus am Kreuz

Franco (Bartsch XVI, 109, Nr. 13; Ill. Bartsch, 32, S. 169, Nr. 13 [123]) weite Verbreitung gefunden hatte (vgl. Ausst. Kat. Vittoria Colonna, 1997, S. 418). Offenbar war es Gillis Mostaert, der die Vorlage Michelangelos zuerst für Andachtsbilder mit erläuterndem Grisaille-rahmen nutzte. Nach A. Wied, der 1997 eine dem hannoverschen Kruzifixus sehr ähnliche, Gillis Mostaert zugewiesene Version aus Privatbesitz veröffentlichte, existieren einige Repliken dieses Typus (Ausst. Kat. Vittoria Colonna, 1997, S. 422).

1818 wird das Gemälde im Verkaufskatalog der Sammlung Wallmoden als ein Werk des deutschen Malers Johann Rottenhammer angeboten und dann von dem neuen Besitzer Hausmann Christoph Schwarz zugewiesen. Erst H. Geissler schreibt es – auf Grund der Ähnlichkeit zum Paradies aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 2890) – Hendrick de Clerck zu (1960, S. 234). Dieser überzeugenden Neueinordnung des Werks in den Antwerpener Kunstraum folgt W. Laureyssens in seiner Dissertation. Sie wird auch von anderen Autoren

bekräftigt (vgl. z.B. Saporì, 1993, S. 83). Wie G. Saporì herausstellt, arbeitete Hendrick de Clerck im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts häufiger in der Art des H. Rottenhammer, so dass das hannoversche Bild in dieser Zeit entstanden sein dürfte.

Kat. 1827, S. 9, Nr. 33 (Chr. Schwarz). – Verz. 1831, S. 19, Nr. 33. – Kat. 1891, S. 195, Nr. 496. – Verz. FCG, S. 195, Nr. 496. – Kat. 1902, S. 195, Nr. 496. – Kat. 1905, S. 126, Nr. 387. – Kat. 1930, S. 103, Nr. 162, Abb. – Kat. 1954, S. 147, Nr. 362. – Verz. 1980, S. 73. – Verz. 1989, S. 56 (H. de Clerck).

Literatur: Wallmoden 1779, S. 20, Nr. 91 (J. Rottenhammer). – Wallmoden 1818, S. 57, Nr. 269. – Parthey II, S. 535, Nr. 11. – Ebe III, 1898, S. 223f. – H. Geissler, Christoph Schwarz ca. 1548–1592, masch. Diss. Freiburg i. Br. 1960, S. 233f., Nr. G IV, 14. – W. Laureyssens, Hendrick de Clerck. *Zyn leven en zyn werk*, unpubl. Diss., Brüssel 1975, S. 376, Nr. 42. – U. Härting, Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II., 1581–1642, Hildesheim 1983, S. 132. – G. Saporì, Di Hendrick de Clerck e di alcune difficoltà nello studio dei Nordici in Italia, in: *Bollettino d'Arte* 78, 1993, S. 83, 86, Abb. 14. – Ausst. Kat. Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos, Kunsthistorisches Museum Wien 1997, S. 422 (A. Wied). – G. Saporì, in: *AKL* 19, S. 522.

Codde, Pieter

Amsterdam 1599 – 1678 Amsterdam

Als Sohn eines Zollbeamten und einer Dienstmagd wurde Pieter Codde am 11.12.1599 in Amsterdam getauft. Mit 23 Jahren heiratete er die höhergestellte Tochter eines Schulzen. Allerdings wurde die Ehe 1636 wieder geschieden. Bei wem Pieter Codde gelernt hat, ist nicht gesichert. Barent van Someren oder Cornelis van der Voort kommen als Lehrer im Porträtfach in Betracht, dem er sich zunächst zuwandte. Bereits bei seiner Hochzeit wird er als Maler bezeichnet und war spätestens 1627 selbständig. Er gelangte zu einigem Vermögen und Ansehen, kaufte zunächst ein Haus in der Anthoniebreestraat, 1657 eines in der Keizersgracht; als respektierter Maler zog man ihn zur Begutachtung von Kunstwerken heran. Darüber hinaus wirkte er in den 20er und 30er Jahren auch in den literarischen Zirkeln der Stadt. 1678 starb er und

wurde am 12. Oktober in der Oude Kerk neben seiner Schwester begraben. Pieter Codde malte vor allem Genreszenen aus den Offiziers- und Soldatenkreisen sowie Gesellschaftsstücke in der Tradition der frühen Haarlemer und Amsterdamer Interieurmalerei der 20er Jahre.

32 Überfall (Farbtaf. XXXV)

Eichenholz, 28,1 x 24,1 cm

Technischer Befund: Tafel aus einem Brett, senkrechter Faserverlauf, Stärke ca. 4 mm; zwei senkrecht verlaufende Risse, Tafelrückseite gedünnt und geglättet, mit Flachparkett aus Nadelholz versehen, Ränder l. und r. geglättet. Dünne, gelblich weiße, körnige Grundierung bis zum Rand, Reste auf den Stirnseiten o. und u. Ganzflächige, bräunliche Imprimitur. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, im Hintergrund dünner, in mit Weiß ausgemischten Partien pastoser Farbauftrag, feiner Pinselduktus sichtbar, Farbe an den Konturen weich vertrieben, schwaches Craquelé; Malschicht v.a. in Hintergrund und dunklen Partien stark verreinigt, zahlreiche, z.T. flächig angelegte Retuschen aus verschiedenen Phasen. Mindestens drei Firnissschichten, unterste Schicht nur in Resten vorhanden, zweite Schicht sehr dick aufgetragen, zeigt deutliches, feines Craquelé; vergilbt.

Restaurierungen: Parkettierung, dabei Dünnen der Tafelrückseite und Glätten – Firnisabnahme, Retuschen, Firnisaufrag – (nach 1980:) Retusche im Bereich der senkrecht verlaufenden Risse, dünner Firnisaufrag.

1927 durch Schenkung erworben.
PAM 908

Mit gezückten Waffen dringt eine Gruppe von Soldaten in eine kärglich ausgestattete Bauernstube ein. Die Gewalt gilt der bereits niedergeworfenen Frau im Vordergrund. Nutzlos scheint ihr Versuch, den auf sie zustürzenden Mann mit einem Arm abzuwehren, denn er ist ihr nicht nur körperlich überlegen, sondern hat auch ein Stilett drohend auf sie gerichtet. Der Übermacht der Eindringlinge steht der Ehemann hilflos gegenüber. Er starrt mit erhobenen Armen entgeistert auf das Geschehen. Die Betonung der Bilddiagonalen unterstreicht den Ausdruck zugespitzter Dramatik. Die Diagonale verläuft über den Arm der Frau zum Angreifer und seinem Kumpanen und wird durch die schräg anliegende Leiter im Hintergrund nochmals aufgenommen bzw. verstärkt.



32 Codde | Überfall

Typisch für die Bilder Coddes sind der nur schemenhaft angedeutete Raum, in dem die Figuren agieren, die stilllebenhaft arrangierten Dinge, wie hier der Korb, der Kohlkopf und die Zwiebeln sowie die Farbgebung mit den kräftigen Rot, Blau- und Brauntönen.

In der Brutalität des Themas nimmt die Darstellung innerhalb des Genres der Soldatenstücke eine besondere Stellung ein. Die Künstler der nördlichen Niederlande beschränkten ihre Themen meist auf Wachtstuben, in denen sich die Soldaten beim Rauchen, Würfeln, Trinken oder mit Frauen verlustieren oder die Beute aufteilen. Nur selten wurden die gewalttätigen Auswüchse des Krieges dargestellt. Codde zeigt hingegen auch auf anderen Bildern Überfälle auf Bauernhäuser, bei denen in den meisten Fällen ein alter Mann von den eindringenden Soldaten bedroht wird, während die Frau händeringend daneben steht. Sowohl

auf dem Bild im Kopenhagener Statens Museum als auch auf jenem in der Dresdner Gemäldegalerie verwandte Codde denselben Typus des älteren Mannes wie auf der Darstellung in Hannover (vgl. Kopenhagen, Statens Museum, Holz, 31,5 x 25,5 cm, 1645 und Dresden, Gemäldegalerie, Holz, 30,5 x 22,5 cm, Photos RKD). Direkt gegen eine Frau richtet sich die Gewalt allein auf dem hannoverschen Werk.

Im Katalog von 1930 wurde das Gemälde auf 1660–1670 datiert. Eine zeitliche Einordnung des Bildes ist schwierig, da nur wenige datierte Werke des Künstlers aus dem Zeitraum zwischen 1625 und 1651 überliefert sind. Einzelne Elemente des hannoverschen „Überfalls“ finden sich auch auf anderen Gemälden Coddes. Auf der Wachtstube in der Gemäldesammlung der Göttinger Universität spielt ebenfalls die Diagonale im Bildaufbau eine bedeutende Rolle, zudem kehren die ausgestreckten Arme der Frau seitenverkehrt bei der Dirne wieder, die von ihrem Galan niedergezogen wird. G. Unverfehrt ordnet das Göttinger Bild in die Zeit um 1635 ein (G. Unverfehrt, *Die niederländischen Gemälde, Kunstsammlung der Universität Göttingen*, Göttingen 1987, S. 53). Bedenkt man die größere motivische und auch kompositionelle Nähe zu der 1645 datierten Tafel mit dem Überfall in Kopenhagen, so wird man das hannoversche Bild um 1645 ansetzen dürfen. Dieser Datierung kommt das Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung entgegen, die als frühestes Fälldatum des für die Gemäldetafel verwendeten Baumes das Jahr 1635 ergab, so dass eine Verwendung ab 1637 denkbar und ab 1647 wahrscheinlich ist.

Kat. 1930, S. 13f, Nr. 21, Abb. – Kat. 1954, S. 46, Nr. 52. – Verz. 1980, S. 47, Abb. 63. – Verz. 1989, S. 56, Abb. 67.

■ Coffermans, Marcellus

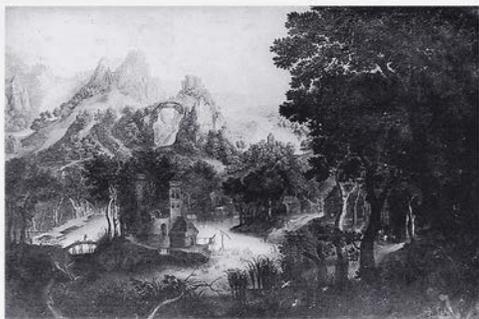
Anna Selbdrith

siehe: Vos, Maarten de (nach)

■ Coninxloo, Gillis van (nach)

Antwerpen 1544–1607 Amsterdam

Nach Mitteilung Karel van Manders war Gillis van Coninxloo Schüler von Pieter Coecke van Aelst, Lenaert Kroes und Gillis Mostaert. Es wird vermutet, dass er anschließend an seine Lehre eine Reise nach Frankreich unternahm. Auf jeden Fall lebte er ab 1570 in Antwerpen und wurde dort Mitglied der St. Lukasgilde. 1585 nahm er aktiv an der Verteidigung der Stadt gegen die Spanier teil. Nach dem Fall Antwerpens emigrierte er zunächst nach Zeeland und schließlich 1587 nach Frankenthal. Dort blieb er bis 1595 und zog dann nach Amsterdam, wo er am 4. Januar 1607 begraben wurde.



33 nach van Coninxloo | Ideallandschaft

33 Ideallandschaft

Leinwand, 147 x 222 cm

*Sammlung Kunsthändler Minnig, Köln. – 1854
Geschenk von diesem an den Verein für die
Öffentliche Kunstsammlung, Hannover (VAM 935). –
Seit 1967 Städtische Galerie.
KA 155/1967*

Die phantastische Landschaft mit hohen, schroffen Bergen, vor denen inmitten eines Sees auf einem Felsmassiv eine Burg steht, und einem weiten Flusstal in der Ferne hält E. Plietzsch 1910 für ein Werk von Gillis van Coninxloo, worin ihm G.J. Hoogewerff 1954 folgt. Bereits 1952 widerspricht H. Wellensiek in ihrer Dissertation dieser Zuschreibung, da sie erkannt hatte, dass die Komposition auf den Stich „Landschaft mit Wasserschloss“ (Hollstein IV, 168) zurückgeht, den Nicolaes de Bruyn 1600 nach einem Entwurf von Gillis van Coninxloo schuf. Bei der genauen Umsetzung des Stiches wurden nur wenige Details verändert; die aus Fels gehauene Brücke im Hintergrund z.B. ist im Gemälde durch eine Holzbrücke ersetzt. Auf einem weiteren Gemälde nach dem Stich, das 1947 im Brüsseler Kunsthandel als ein Werk von Anton Mirou angeboten wurde (Holz, 65 x 94 cm, Photo RKD), ist im Vor-

dergrund rechts die Begegnung von Christus mit Magdalena am Ostermorgen dargestellt.

Kat. 1867, S. 18, Nr. 28 (G. van Coningslog). – Kat. 1876, S. 21, Nr. 11.

Literatur: E. Plietzsch, Die Frankenthaler Maler. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei, Leipzig 1910, S. 50, Nr. 4, S. 64, Nr. 14. – H. Wellensiek, Gillis van Coninxloo. Ein Beitrag zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei um 1600, Diss. Bonn 1952, S. 192f., Nr. A 134. – G.J. Hoogewerff, Het landschap van Bosch tot Rubens, Antwerpen 1954, S. 78.

■ Cornelisz. van Haarlem, Cornelis

Haarlem 1562–1638 Haarlem

Cornelis Cornelisz. wurde als Sohn einer wohlhabenden Familie geboren. Seine Eltern verließen während der Besetzung Haarlams durch die Spanier die Stadt; der Junge blieb in der Obhut des Malers Pieter Pietersz. zurück, der sein erster Lehrer wurde. Nach einer Reise durch Frankreich, zu der er 1579 aufgebrochen war, lernte er bei Gillis Cognet in Antwerpen. Anschließend kehrte er nach Haarlem zurück, wo er zahlreiche Aufträge zur Ausstattung öffentlicher Gebäude erhielt. Seit 1584 entwickelte sich eine fruchtbare Freundschaft mit den beiden Malerkollegen Hendrick Goltzius und Karel van Mander, die sich von 1588 bis

1590 in der sog. Haarlemer Akademie zusammenschlossen, um nach dem Leben zu zeichnen. Cornelis van Haarlem gehört zu den Wegbereitern des niederländischen Manierismus in der Nachfolge von Bartholomeus Spranger. Gegen Ende des Jahrhunderts wandte er sich aber zunehmend einer eher klassischen Formensprache zu, die er für den Rest seines Schaffens beibehalten sollte. Allerdings erreichen seine späteren Werke nicht mehr die Qualität der frühen Arbeiten.

34 Weiblicher Halbakt mit Rose

Eichenholz, 61 x 45 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert links oben:

CvH 1623 (CvH ligiert)

Sammlung Antiquar E. Dux, Hildesheim. – 1852

Geschenk von diesem an den Verein für die

Öffentliche Kunstsammlung (VAM 922). – Seit 1967

Städtische Galerie.

KA 143 / 1967

Die Tafel zeigt in Seitenansicht die Büste einer weitgehend entblößten, jungen Frau, die den Kopf dem Betrachter zuwendet. Ihr geflochtenes, zu einem Kranz gelegtes Haar ist auf dem Kopf mit einer Agraffe zusammengesteckt, die mit einem roten Edelstein und einem Schleier verziert ist. Große Glasperlen schmücken die Ohren, mit kleinen Perlen ist der Haarzopf versehen. Das herabgelassene grüne Gewand lässt ihre linke Brust und Schulter frei. Mit ihrer Rechten hält sie eine Rose empor und weist mit dem kleinen Finger auf sich. G. von der Osten hat erwogen (Kat. 1954), das Gemälde als eine Versinnbildlichung des Geruchs zu deuten. Für einen allegorischen Gehalt des Bildes sprechen die Nacktheit der Frau in Verbindung mit der zierlich-demonstrativ erhobenen Rose, allerdings fehlen weitere Darstellungen einer Fünf-Sinne-Folge im überlieferten Œuvre des Cornelis van Haarlem. Möglicherweise handelt es sich hier eher um Flora, die antike Göttin des blühenden Getreides und der Blumen. Floras entblößte Brust symbolisiert die Fruchtbarkeit schlechthin. Mit durchaus erotischen Zügen

entspricht ihre Präsentation als reich geschmückte, junge Frau in zeitloser Idealisierung der Bildtradition des 16. und 17. Jahrhunderts, die davon zeugt, dass insbesondere die Künstler durch den schillernden und leicht anrühenden Charakter der Göttin angezogen wurden (vgl. J. Held, Flora, Goddess and Courtesan, in: *De Artibus Opuscula XL*, New York 1961, Bd. 1.2, S. 69–74, 201–218).

Im von Bredius publizierten Nachlass von Cornelis van Haarlem befanden sich 18 „tronike(s)“, Halbfigurenporträts bekannter Persönlichkeiten und mythologisch-allegorische Büsten, die J.L. McGee als Modellvorrat interpretiert. Zu den davon überkommenen zählt sie das hannoversche Gemälde und andere aus den 20er und 30er Jahren (vgl. McGee S. 346). Nach vermutlich demselben Modell existieren eine Reihe solcher Studienköpfe: Eine Darstellung von 1619, die bei ansonsten identischem Bildausschnitt nur die Armhaltung und die Kopfbedeckung variiert zeigt, war 1954 im Besitz von E. Schapiro in London (Holz, 61 x 45 cm, Photo Bildakte). Auf einer Tafel des Luxemburger Museums hält eine ähnliche Frauengestalt ein aufgerolltes Schriftstück in der Hand. Das Gemälde ist mit 72 x 59,5 cm nur wenig größer als das hannoversche Bild und trägt das Monogramm sowie das Datum 1620 an exakt der gleichen Stelle (Best. Kat. Musée d'Histoire et d'Art Luxembourg, *Peintures Anciennes*, 2. Aufl. 1976, Nr. 31, Abb. S. 56). Das Victoria & Albert Museum in London besitzt eine nur 14 x 11 cm messende Tafel aus dem Jahr 1633 mit einem in einem engeren Bildausschnitt wiedergegebenen, weiblichen Kopf, der mit einer Haube bedeckt ist (Catalogue of Foreign Paintings, Before 1800, C.M. Kauffman, London 1973, Abb. S. 75). Im weiteren Sinne fügt sich auch die als Halbfigur gegebene Venusdarstellung von 1617 (Leinwand, 77,5 x 62,5 cm) in Puerto Rico (Best. Kat. Museo de Arte de Ponce, *Paintings and Sculpture of the European and American Schools*, J.S. Held, R. Taylor, J.N. Carder, Ponce, Puerto Rico 1984, Abb. S. 73) in den Kreis verwandter Stücke ein. Hier steht die weibliche Gestalt mit aufwendigem Kopf-



34 Cornelisz. van Haarlem | Weiblicher Halbakt mit Rose

schmuck frontal zum Betrachter und hat die eine Hand an die entblößte Brust gelegt. In szenischem Zusammenhang findet sich die Frauenfigur am rechten Bildrand auf der „Taufe Christi“ in der Karlsruher Kunsthalle, die wie die hannoversche Tafel auf das Jahr 1623 datiert ist.

Kat. 1867, S. 19, Nr. 33. – Kat. 1876, S. 21, Nr. 12. – Führer 1926, S. 6. – Meisterwerke 1927, S. 20, Abb. 24. – Kat. 1930, S. 14, Nr. 22, Abb. – Altniederländische Malerei,

Landesgalerie Hannover, (o.J.), unpaginiert (S. 6), Abb. 9 (G. Thiem). – Kat. 1954, S. 47, Nr. 55, Teilauf. Abb. – Verz. 1980, S. 48, Abb. 65. – Verz. 1989, S. 57, Abb. 69.

Literatur: F. Wedekind, Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Leipzig 1911, S. VI, Nr. 22a, 36. – H.W. Grohn, Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 12, Abb. 1. – J.L. McGee, Cornelis Corneliszoon van Haarlem (1562–1638). Patrons, Friends and Dutch Humanists, Nieuwkoop 1991, S. 346, 498, Abb. 103. – G. Seelig, A. Bloemaert, Berlin 1997, S. 75, 364, Abb. 20.

35 Mars und Venus

Eichenholz, 31,8 x 41,4 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert Mitte rechts auf dem ovalen Schild: CvH 1623 (CvH ligiert)

Tafelrückseite: ein roter Punkt

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechttem Faserverlauf, radial geschnitten, ca. 10 mm stark, rücks. abgefast; leicht verwölbt, Kanten allseitig minimal bearbeitet, Ecke l. u. bestoßen, rückseitig alte Befestigungsspuren, Klebstoffreste. Dünne weiße, zweischichtige Grundierung, ohne Grundiergrad bis zur Tafelkante, geglättet, keine Unterzeichnung erkennbar. Vmtl. ölgebundene Farben, meist ausgemischt und dünn vertrieben, Pinselstruktur nur an einigen stärker aufgetragenen Höhungen zu sehen, Schatten im Inkarnat der Figuren und in den Gewandfalten in sehr dünnen Lasuren, abschließend rotes Kopftuch des Mars und einige Konturlinien verstärkt; kleinteilige Frühschwunderscheinungen in dunklen Malschichten, Holzmaserung sichtbar, Lasuren zum großen Teil verreinigt, Malschichtoberfläche ausgelaugt, kleinere Fehlstellen v.a. am Rand, kleine Retuschen, z.T. verfärbt. Mehrere Firnissschichten, gleichmäßig leicht vergilbt.

Restaurierungen: (vor 1930:) Ausbesserungen – 1930: Abnahme von Ausbesserungen und Firnis, Retuschen und Firnisauftrag – 1954: partielle Firnisabnahme, Reinigung, Kittungen und Retuschen nach mutwilliger Beschädigung der Venus mit einem Tintestift, vmtl. Firnisauftrag, Verglasung – 1978: Oberflächenreinigung, Reduzierung von Firnisflecken, Retuschen, neuer Firnis, Mattierung.

1763 in der Sammlung Daniel von Stenglin, Hamburg. – 1801–1822 Sammlung Paulsen, Hamburg. – Bis 1830 Sammlung P.A. Moeglich, Hamburg. – Sammlung W. von Hodenberg, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 946). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 164 / 1967

Unter einem Baum, auf einem mit ihrem hellroten Mantel vollständig bedeckten Felsblock, lagert die unbekleidete Göttin Venus. Mars hat seine Waffen abgelegt, sich neben ihr niedergelassen und umfängt ihre Schultern mit dem rechten Arm. Putti spielen mit dem abgelegten Kriegsgerät, der eine als Rückenakt gegebene schwingt eine rotweiße Fahne, der andere hält das Schwert und den mit dem Monogramm des Malers bezeichneten Schild des Kriegsgottes.

Ungewöhnlich ist die Kopfbedeckung des Mars, der ein rotes Tuch um sein Haar gewunden hat.

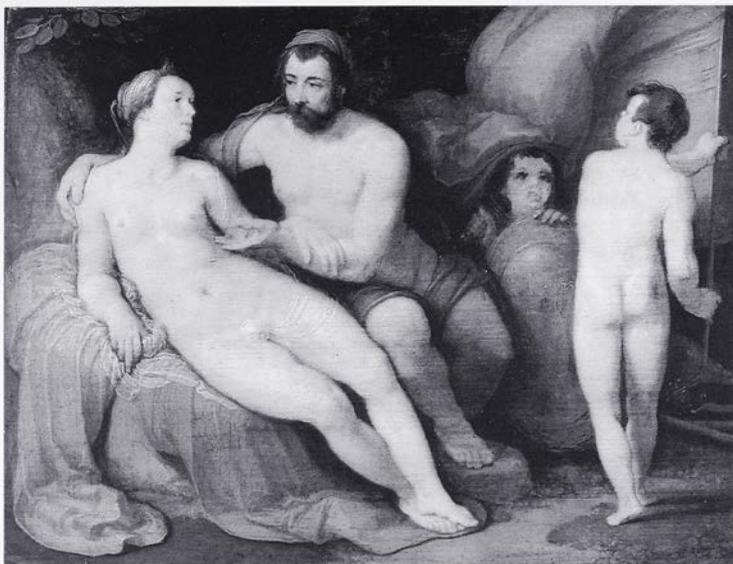
Es handelt sich um eine spätere Zufügung des Künstlers, die er vielleicht aus Gründen der ausgewogenen Farbkomposition gewählt hat.

Zwei weitere Darstellungen desselben Themas sind bekannt (vgl. Kat. 1930). Die eine befindet sich im Amsterdamer Rijksmuseum (Holz, 31,5 x 42 cm), die andere war 1925–1930 im Berliner Kunsthandel (F. Gurlitt, Photo RKD). Wie auf dem hannoverschen Gemälde ist hier bei den beiden Bildern der Bildraum um das Götterpaar und die spielenden Putti jeweils eng gefasst, Mars jedoch ist als Rückenfigur gegeben. Die Haltung der Venus entspricht derjenigen der Oenone auf einem Stich Jan Saenredams nach einem Entwurf von Cornelis van Haarlem (Hollstein XXIII, Nr. 84) und auch der weiblichen Figur ganz links auf der Darstellung des „Goldenen Zeitalters“ von 1614 aus dem Budapester Szépművészeti Múzeum (Leinwand, 157 x 193,5 cm, Best. Kat. Budapest, S. 152, Nr. 2062, Taf. 231). Die Pose des rückwärtig gesehenen, die Fahne schwingenden Knaben findet sich auf einem Gemälde des Künstlers aus dem Budapester Museum wieder: Sie entspricht weitgehend der Haltung der Minerva auf dem „Urteil des Paris“ von 1628 (Holz, 40 x 52 cm, Best. Kat. Budapest, S. 152, Nr. 5165, Taf. 233).

F. Wedekind hat in seiner Dissertation 1911 wegen des kleinen Maßstabs, der für den monumentalen Stil von Cornelis untypisch ist, und wegen der Farbgebung die Autorschaft des Künstlers abgelehnt (S. 46). Diese Argumente sind bei der umfassenderen Kenntnis des Werkes von C. van Haarlem seit langem obsolet (vgl. Kataloge ab 1930). An der Echtheit der Signatur und der Datierung ist nicht zu zweifeln.

Kat. 1867, S. 19, Nr. 34. – Kat. 1876, S. 21, Nr. 13. – Meisterwerke 1927, S.20. – Kat. 1930, S. 14, Nr. 23, Abb. – Kat. 1954, S. 47, Nr. 54. – Altniederländische Malerei, Landesgalerie Hannover (o.J.), unpaginiert (S.6), (G. Thiem). – Verz. 1980, S. 48. – Verz. 1989, S. 57.

Literatur: M. Oesterreich, Katalog der Sammlung Stenglin, Berlin 1763, S. 23, Nr. 12. – Verst. Kat. der Sammlung Stenglin, Hamburg 1801, Nr. 12. – Verst. Kat. Sammlung Paulsen, Hamburg 1822, Nr. 51. – Verst. Kat. P.A. Moeglich, Hamburg, 4.6.1830, Nr. 19. – Verzeichnis der Gemälde



35 Cornelisz. van Haarlem | Mars und Venus

des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg (Hergeröder) 1843, Nr. 318. – Bericht 1862, S. 8. – Th. Frimmel, Kleine Galleriestudien I, Bamberg 1892, S. 25. – F. Wedekind, Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Leipzig 1911, S. VI, Nr. 46A, S. 46. – C.M.A.A. Lindeman, Joachim Antonisz. Wtewael, Utrecht 1929, S. 222, Anm. 2. – N. von Holst, Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840, in: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte 38, 1939, S. 270, 275. – H.W. Grohn, Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 12. – A. de Bosque, Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas. Peinture-Dessins, Antwerpen 1985, S. 161, Abb. S. 166.

Ausstellungen: Kunstförderung - Kunstsammlung. 125 Jahre hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 4, Abb.

■ Crayer, Gaspar de

Antwerpen 1584 – 1669 Gent

Als Sohn des Dekorationsmalers und Kunsthändlers gleichen Namens wurde Gaspard de Crayer am 18.11.1584 in Antwerpen getauft. Angeblich war er Schüler des Raphael Coxie (1540–1616) in Brüssel. Dort wurde er im November 1607 als Meister in die St. Lukasgilde aufgenommen, der er von 1614–16 vorstand. Zu seinen Auftraggebern gehörten u. a. das Erzherzogspaar Isabella und Albert, der Erzbischof von Mechelen und Philipp IV.; er war Hofmaler des Kardinalinfanten Ferdinand und später des Erzherzogs Leopold Willem. De Crayer profitierte von den gegenreformatorischen Bestrebungen in den südlichen Niederlanden und war ein gefragter Maler vor allem großformatiger Altarbilder. Er unterhielt ein großes Studio mit vielen Mitarbeitern und arbeitete bei einzelnen Bildern auch mit anderen Künstlern, wie den Landschaftsmalern

Jacques d'Arthois, Lodewik de Vadder und dem Tiermaler Pieter Boel, zusammen. Zeichen seines künstlerischen Renommées ist der große Anteil, der ihm an der Dekoration für den Festeinzug des Infanten Ferdinand 1635 in Gent übertragen wurde. Seine Aufträge erhielt er auch aus dem Ausland, z.B. wurde er 1647 zur Mitarbeit bei der Ausgestaltung von Huis ten Bosch bei Den Haag herangezogen, zwischen 1638 und 1666 lieferte er große Altartafeln für den Herzog von Wolfegg, Maximilian Willibald. 1664 siedelte er nach Gent über, wo er 1669 verstarb. Er wurde am 27. Januar begraben.

36 Der hl. Servatius vor Bittflehenden

Leinwand, 39,5 x 27,5 cm

Technischer Befund: In Leinenbindung dicht gewebte Leinwand, alle Kanten ungerade beschnitten, Spann- girlanden o. und u. vorhanden, auf 5 mm starke Pappe kaschiert, rücks. Leinwand gegenkaschiert, Bildleinwand in Höhe und Breite je ca. 15 mm kleiner als Pappe. Helle Grundierung, darüber grüngraue Untermaalung, einbezogen in skizzenhafte, dünne, ölhaltige Malerei; Konturen mit dunkelbraunen, bewegten Pinselzügen, schattiert mit dunklerem Grau, pastose Weißhöhlungen mit ungleichmäßig angemischtem und sehr körnigem Farbmateriale; Farbschicht partienweise durch Reinigung gedünnt, größere Ausbruchstellen, v.a. an den Rändern und im u. Bilddrittel, ohne Kittung grob übermalt. Neuere, dicke, glänzende Firnissschicht.

Restaurierungen: Kaschierung auf Pappe, Firnisabnahme, Firnis, übermalende Retuschen.

*Sammlung Friedrich Culemann, Hannover. – Seit 1887 Städtische Galerie.
KM 96*

Vor dem hl. Servatius, der im Bischofsornat am linken Bildrand steht und in seiner linken Hand sein Attribut, den Schlüssel, hält, der ihm der Legende nach vom hl. Petrus geschenkt worden war, kniet ein Mann mit Frau und Kind, um, worauf der offene Sack im Vordergrund deutet, den Erntesegen zu erflehen. Im Hintergrund richtet eine Gestalt, nach H. Vlieghe möglicherweise die Jungfrau Maria, den Kreuzifixus auf.

Vlieghe schreibt 1972 in seiner Dissertation die kleine, in dunkelbraunen Pinselstrichen ausgeführte Ölskizze Caspar de Crayer zu und erkennt in ihr einen ersten Entwurf für ein Altargemälde der Pfarrkirche St. Servatius zu Schaerbeek bei Brüssel. Er setzt das Werk in die Nähe von drei anderen Bozzetti de Crayers – der Skizze für eine „Muttergottes mit Kind und Heiligen“ von 1646 (München, Alte Pinakothek, als Leihgabe in München, St. Kajetan, Leinwand, 74 x 53 cm, Vlieghe, Nr. A100), ehemals geschaffen für das Altarbild der Münchner Theatinerkirche, derjenigen für „St. Bernard bekehrt Wilhelm von Aquitanien“ (Holz, 54 x 41 cm, Vlieghe, Nr. A222) in Bayonne und der für „Das Martyrium des hl. Petrus“ in Rotterdam (Holz, 64 x 44,5 cm, Vlieghe, Nr. A112). Während diese Entwürfe den ausgeführten Werken offenbar unmittelbar vorangingen und ihnen schon sehr nahe kommen, ist, nach Vlieghe, die hannoversche Skizze in die 40er oder 50er Jahre zu datieren, obwohl das Altarbild der Servatiuskirche erst 1661 ausgeführt wurde. Aus diesem Umstand mag sich erklären, dass nur einige Details der Skizze im ausgeführten Altarbild übernommen worden sind. Auf diesem erbittet der Heilige vor dem Christuskind kniend den Segen für die Opfergaben darbringenden Bauern.

Führer 1894, S. 70, Nr. 185 (Art des van Dyck). – Führer 1904, S. 127, Nr. 185.

Literatur: H. Vlieghe, Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres, Brüssel 1972, Bd. 1, S. 213f., Nr. A182, Bd. 2, Abb. 168.

■ Cuyp, Benjamin Gerritsz.

Dordrecht 1612–1652 Dordrecht

Benjamin Gerritsz. Cuyp wurde im Dezember 1612 als Sohn des aus Venlo stammenden Glasmalers Gerrit Gerritsz. Cuyp d.Ä. und dessen zweiter Frau Everijnen Albertsdr. in Dordrecht getauft. Laut Houbraken ging er bei seinem Stiefbruder Jacob Gerritsz. Cuyp in die Lehre, zur selben Zeit wie sein Neffe, der nachmals berühmte Tier- und Landschaftsmaler



36 de Crayer I Der hl. Servatius vor Bittflehenden

Aelbert. Mit 19 Jahren, am 17.1.1631, trat er der Dordrechter St. Lukasgilde bei. Noch 1641 ist er in seinem Geburtsort nachgewiesen, doch scheint er bald nach Den Haag übersiedelt zu sein. 1643 wohnte er auf dem Groenmarkt neben der Prinsegracht. Vermutlich war der Tod seines Vaters 1644 der Anlass für einen Aufenthalt in seiner Heimatstadt. Anschließend orientierte er sich nach Utrecht, wo er 1645 ein Dokument unterzeichnete. Es wird vermutet, dass er die zweite Hälfte der 40er Jahre dort wohnhaft war, denn er lieferte 17 seiner Bilder und 14 Kopien nach seinen Werken im Juli 1649 in eine Lotterie in Wijk bij Duurstede ein, bei der sonst nur Utrechter Künstler vertreten waren. Spätestens 1652 kehrte er nach Dordrecht zurück und starb dort Ende August. Trotz seines frühen Todes hinterließ Benjamin Cuyp ein umfangreiches Œuvre, knapp 300 Bilder werden ihm heute zugewiesen. Etwa die Hälfte des Werkes machen Darstellungen von

biblischen, vorwiegend neutestamentlichen Historien aus. Bestimmte Themen griff er immer wieder auf, frühere Fassungen wiederholend oder variierend. So lassen sich 13 Fassungen von der „Verkündigung an die Hirten“ und gar 30 Gemälde zum Thema der „Anbetung der Hirten“ nachweisen. Ein zweiter Schwerpunkt im Werk von Cuyp bilden Genreszenen, besonders Bauerninterieurs und Soldatenstücke. Doch schuf er auch genreartig aufgefasste Reitergefechte, Landschaften, Strandansichten und Bauernbelustigungen sowie bäuerliche Halbfiguren.

37 Verkündigung an die Hirten

Leinwand, 134 x 171 cm

Bezeichnungen: * Signiert in der Bildmitte an der Baumwurzel: cuyp

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, 14 Kett- x 13–14 Schussfäden, zwei Bahnen mit Webkanten, horizontal vernäht, o. original 70 cm breit, Spanngirlanden l. und o.; Format r. um 1,5 cm, u. mind. um 3 cm verkleinert, bildseitige Nagellöcher entlang der Kanten o. und u., ca. 70 cm langer T-förmiger Riss, Doublierung mit wässrigem Klebemittel, zusätzlich Leinwand hinterspannt, alte Aufspannung mit handgeschmiedeten Nägeln. Helle, bräunliche Grundierung mit weißen Pigmentkörnern, Pinselstruktur in wechselnden Richtungen. Skizzenhafte, schnelle Ausführung der Malerei mit farblich sparsamen Mitteln, die Grundierung tw. sichtbar lassend, fließende Farbkonsistenz; Aufbau: braune Untermalung, im Hintergrund flächig malerisch, in den Figuren zeichnerisch, darauf Modellierung mit deckenden Grautönen, tw. intensiv gelb in Figuren und Vordergrund, dunkelbraune und sparsame farbige Akzentuierungen, Höhungen in Weiß und tw. in Hellgelb; Vordergrund partiell stark verreinigt, umfangreiche Retuschen an Riss und Craquelérändern. Alter dünner, in der oberen Gemäldehälfte mit Safran gelblich, im Vordergrund stärker gefärbter Firnis, tw. mit wachsartiger Schicht dick überzogen.

Restaurierungen: Doublierung, Aufspannen auf neuen Keilrahmen, Beschneiden der Kanten r. und u., Kittens des Risses, Retuschen – (vmtl. vor 1850:) Hinterspannen, partielle Firnisabnahme – 1988: Malschichtfestigung, Retuschen, neuer Firnis.

Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 779



37 Cuypt | Verkündigung an die Hirten

Die nächtliche Verkündigung von Christi Geburt an die Hirten (Luk. 2,8–14) ist als dramatische Szene geschildert. Von links oben fällt ein Lichtstrahl, in dem die himmlische Erscheinung des Verkündigungsendels schwebt, auf die Hirten und ihr Vieh. Von der plötzlichen Lichtfülle überwältigt, sind die Hirten in Schrecken und Erstaunen erstarrt oder scheinen wie von der Macht des Lichtes zu Boden geworfen, so die Figuren im Zentrum und links im Vordergrund. Kühe und Schafe dagegen verhalten sich ruhig. Rechts begrenzt ein bizarr wirkender, toter Baum die Szene, an den sich eine mit Stroh und Planken improvisierte Hütte schmiegt. Charakteristisch für Cuypts Werke sind die sehr bewegte Komposition, die schnelle Pinselführung mit einander überkreuzenden Strichen, der breite Farbauftrag, die fast „gri-

saillehaft“ zu nennende Farbreduktion, die in Brauntönen gehalten ist, und die starken Hell-Dunkel-Kontraste. Seine Figuren sind meist gedrunken und etwas plump, so dass auch biblische Historienszenen wie bäuerlich-derbe Genredarstellungen wirken.

I. Ember verzeichnet 13 Gemälde zu demselben Thema, von denen das hannoversche Bild zusammen mit einer 1974 in Paris angebotenen „Verkündigung“ (Leinwand, 124 x 180 cm) die größten Abmessungen hat (Ember, 1979, S. 137, Nr. 24). Ein in der Komposition vergleichbares, mit 85 x 115 cm erheblich kleineres Bild befindet sich in der Sarah Campbell Foundation im Museum of Fine Arts, Houston (vermutlich identisch mit Ember, S. 137, Nr. 28). Allerdings ist hier der Lichtstrahl nicht so stark gebündelt.

Erhellte wird ein breiterer Bildausschnitt, wodurch die Wirkung der Hell-Dunkel-Kontraste, die auf dem hannoverschen Bild die Dramatik des Augenblicks unterstreichen, gemindert ist. Zudem fehlt der vor Schrecken in die Knie gegangene Hirte in der Mitte des Lichtkegels. Das 1961 bei Lempertz angebotene Gemälde (Leinwand, 75,8 x 108 cm; Ember, S. 137, Nr. 26) zeigt ebenfalls den gleichen Bildaufbau mit den aufgeschreckten Figuren im dunklen Vordergrund und dem zur Flucht bereiten Hirten mit den ausgebreiteten Armen, der dennoch den Blick von dem Engel nicht abwenden kann. Nur die Anzahl der dargestellten Personen ist reduziert.

Auf Grund der hochentwickelten Lichtregie und der freien, schwungvollen Malweise datiert I. Ember, K. Boström folgend, das Bild auf Ende der 40er Jahre. Cuyps Vorbild war eine Rembrandt-Radierung „Die Verkündigung an die Hirten“ aus dem Jahre 1634 (Bartsch 44). Vor allem die Lichteffekte sind bei Rembrandt vorgebildet. Cuyp hat die Figurenkomposition der Radierung bei seinen Gemälden aus dem Hoch- ins Querformat übertragen. Der Künstler, der in der Literatur bisweilen unter den Rembrandt-Schülern genannt wird, hat den Meister vermutlich nie persönlich kennengelernt, entnahm aber dessen Graphik, besonders aus den 30er Jahren, häufig thematische und motivische Anregungen.

WM 1864, S. 89, Nr. 182. – Verz. 1876, S. 76, Nr. 419 (A. Cuyp). – Cumberland-Galerie, S. 5 (B. Cuyp). – Kat. 1891, S. 92, Nr. 90. – Verz. FCG, S. 92, Nr. 90. – Kat. 1902, S. 92, Nr. 90. – Kat. 1905, S. 43, Nr. 76. – Führer 1926, S. 8f., Abb. 7. – Kat. 1930, S. 16, Nr. 27, Abb. – Kat. 1954, S. 51, Nr. 66. – Verz. 1980, S. 49. – Verz. 1989, S. 58.

Literatur: Ramdohr 1792, S. 55, Nr. 78. – Roland 1797, S. 104f. – Roland 1799, S. 60. – Söder 1824, S. 17, Nr. 13. – Söder 1856, S. 17, Nr. 13. – Söder 1859, S. 13, Nr. 13. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 61. – Graf C.H. v. Sierstorff, Für die Kunstfreunde, welche meine kleine Gemälde-Sammlung besuchen wollen, Braunschweig 1817/22, S. 249. – Ebe IV, S. 525. – Wurzbach I, S. 369. – K. Lilienfeld, Aert de Gelder, Den Haag 1914, S. 58. – K. Boström, Benjamin Cuyp, in: Konsthistorisk Tidskrift 13, 1944, S. 73, Abb. 12. – H. Engfer, Die ehemalige v. Brabecksche Gemäldesammlung zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 37, Abb. 5. – H. Jeddig, Johann Heinrich Roos, Die Verkündigung an die Hirten, in: Weltkunst 25, Heft 1, 1955, S. 11, Abb. S. 10.

– M. Mojzer, The Warsaw-Collection, Budapest 1971 unpaginiert, Nr. 104. – Bénézit 3, S. 306. – I. Ember, Benjamin Gerritsz Cuyp, in: Acta Historiae Artium 25, Budapest 1979, S. 129f., 137, Nr. 23, Abb. 37. – Museum 1984, S. 92 (H.W. Grohn). – A. Chong, Benjamin Gerritsz. Cuyp, in: Dictionary of Art 8, S. 293.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 37, Nr. 19.

■ Dalens, Dirck II.

Amsterdam 1658/59–1688 Amsterdam

Dirck Dalens II. war der Enkel des Landschaftsmalers selben Namens und Sohn von Willem Dalens, der ebenfalls Landschaften malte. Weyerman berichtet in seinen Lebensbeschreibungen, dass Dirck mit seinem Vater, dessen Schüler er vermutlich auch war, 1672 nach Hamburg übersiedelte. Ob er nur bis zu dessen Ableben im Jahre 1675 oder noch länger in der Hansestadt lebte, ist nicht überliefert. 1681 ist der Maler wieder in Amsterdam nachgewiesen, wo er bis zu seinem Tod wohnte.

38 Italienische Landschaft

Leinwand, 52,8 x 64,4 cm

Bezeichnungen: Signiert rechts unten: dirck dalens

Sammlung Stubenrauch, Halberstadt. – 1832

Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 780

Die weite, bergige Landschaft mit einem kleinen antiken Tempel galt bislang als ein Bild von Dirck Dalens I. Bereits G. Ebe meldet Zweifel an dessen Autorschaft an und schlägt eine Zuweisung an den Enkel Dirck Dalens II. vor. Dafür hat sich auch O. Le Bihan im Best. Kat. Bordeaux ausgesprochen. Während das Werk des älteren Dalens vom Einfluss seines Lehrers Moyses van Uytenbroeck zeugt und seine Landschaften in ihrem diagonalen Aufbau

mit dunklen Baumkulissen sowie den geschlossenen Baumkronen altertümlich wirken, nähert sich der Stil seines Enkels eher den Werken Frederick de Mouchérons an. Von Dirck Dalens II. sind nur wenige Werke bekannt. Bildelemente wie der Repoussoirbaum mit offener Laubkrone und die an die Italianisanten erinnernden Beleuchtungseffekte auf den Pflanzen im Vordergrund finden sich ebenfalls auf einer signierten und 1683 datierten „Landschaft mit Schlossausblick“ im Museum in Bordeaux (Leinwand, 81,2 x 65 cm). Wie hier ist auch auf einem Gemälde in Stockholmer Privatbesitz, das eine Jagdgesellschaft zeigt und Dirk Dalens II. zugewiesen wird (Leinwand, 105 x 138 cm, Photo RKD), die Behandlung der Bäume die gleiche wie bei dem hannoverschen Bild. Die Angabe in Kat. 1954, dass der kahle Ast links unten nicht ursprünglich sei, kann nach erneuter Untersuchung nicht bestätigt werden.

Kat. 1827, S. 71, Nr. 282 (D. Dalens). – Verz. 1831, Nr. 282 (nachgetragen, D. Dalens). – Verz. 1857, S. 30, Nr. 282. – Kat. 1891, S. 93, Nr. 92. – Verz. FCG, S. 93, Nr. 92. – Kat. 1902, S. 93, Nr. 92 (D. Dalens I.?). – Kat. 1905, S. 43f, Nr. 78. – Kat. 1930, S. 17, Nr. 28, Abb. (D. Dalens I.) – Kat. 1954, S. 52, Nr. 67.

Literatur: Parthey I, S. 308. – Ebe IV, S. 418. – Würzbach I, S. 374. – Thieme-Becker 8, S. 294. – Best. Kat. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. L'or & l'ombre, bearb. von O. Le Bihan, Bordeaux 1990, S. 102 mit Abb.

Delen, Dirck van

Heusden 1604/05–1671 Arnemuiden

Der aus Heusden in Brabant stammende Künstler siedelte 1626 nach Arnemuiden bei Middelburg über. 1628 wird er dort als Bürger genannt und ein Jahr später in die St. Lukasgilde aufgenommen. Aktenkundig war er nicht allein als Maler, sondern auch als Bürger- und Zollmeister. Obwohl Dirck van Delen acht Jahre nach dem berühmten Architekturmaler Saenredam geboren wurde, steht er mit seinen altertümlich anmutenden Bildern noch ganz in der Tradition der älteren Architekturmaler, etwa des 15 Jahre älteren Bartholomeus van Bassen



38 Dalens I Italienische Landschaft

oder des Nicolaes Gyselaer. Ein Grund für sein Festhalten an alten Formen mag sein, dass er abseits der Kunstzentren in Arnemuiden lebte. Zu seinen Schülern gehören Daniël Blicck und Hans Jurraensz. van Baden, vermutlich auch Willem van Ehrenberg.

39 Blick in eine offene Halle

Eichenholz, 48,8 x 66,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert mittig über Kellerbogen:
D.VAN.DELEN F 1641

Rückseite: Monogrammiert: VD (ligiert)

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechttem Faserverlauf, ca. 1,8 cm stark mit horizontalen Schrophobelspuren auf Vorder- und Rückseite, rücks. l., o. und r. ungleichmäßige Abfasungen; waagerechte Einläuferrisse, r. und u. Kanten beschnitten, rücks. mit je ca. 5 cm breiten Eichenholzbletchen aufgedoppelt und dadurch Format r. um 1,2 cm, u. um 0,8 cm vergrößert. Graue Grundierung, Architekturvorzeichnung mit Metallstift, Staffagefiguren von Anfang an mit einberechnet. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und mittlerer Pigmentgröße, zunächst Anlage der Architektur, nach der Einrahmung der Tafel Ausführung des Himmels, der weißen Hintergrundsarchitektur und der Staffage, abschließend Lasuren in den Schattenpartien,



39 van Delen | Blick in eine offene Halle

Architektur und Staffage vmtl. von gleicher Hand; Ergänzungen an den Rändern r. und u., vereinzelte Retuschen. Älterer, gleichmäßiger Firnis.

Restaurierungen: Anstückung der Eichenholzbretchen, Retuschen aus zwei unterschiedlichen Zeiträumen.

1909 Verst. Köln, Heberle, 16.11.1909, Nr. 26 mit Abb. – Kunsthandel Köln, Burg. – 1925 erworben. PAM 751

In einer phantastischen, palastartigen Architektur unterhalten sich vornehm gekleidete Paare, einige Männer spielen vor der hellen Marmorsäule Morra. Links erblickt man durch eine offene Halle mit dorischen Säulen den Ausschnitt eines umgrenzten, von der Stadt abgeschlossenen Gartenbereichs. Um einige Stufen erhöht, öffnen sich rechts prunkvolle Räume mit ionischer Pilastergliederung, während im Vordergrund von lagernden Sphingen akzentuierte Stufen in Kellerräume führen. In spielerischem Umgang mit der Perspektive gibt der Künstler eine Vielfalt von Durchblicken und Anschnitten architektonischer Motive. Den Fluchtpunkt verstellt er durch den Doppelpilaster im Vordergrund, ein gestalterisches Mittel, das er

häufiger einsetzt, so z.B. auf dem Gemälde „Portal eines Palastes mit Figuren“ im Pariser Musée du Petit Palais. Van Delens Architekturbilder zeigen durchweg Phantasiegebilde, wobei der Künstler jedoch – wie T.T. Blade nachweisen kann – einige Elemente zeitgenössischen, realen Bildarchitekturen entnommen und versatzstückhaft in unterschiedlichen Bauten verwandt hat.

G. von der Osten (Kat.1954) und U.M. Schneede (1965, S. 206, Anm. 175 zu S. 221) sehen die Hand von Anthonie Palamedesz. in der Malerei der Staffagefiguren des hannoverschen Bildes. B. Vermet (mündl. Mitteilung vom 8.9.1982, Notiz Bildakte) befindet, dass die Figuren, wie in nahezu allen Werken des Künstlers, von van Delen selbst stammen dürften, der häufig Figuren von Palamedesz. und Dirck Hals kopierte sowie auch Stiche von Abraham Bosse, Marcantonio Raimondi und nach Annibale Carracci ausgewertet hat (vgl. ders., Artikel van Delen in: Dictionary of Art 8, S. 662f.). Die maltechnische Untersuchung hat keine Anzeichen für eine Zusammenarbeit von zwei Künstlern erbracht. Eine direkte Vorlage

für die Staffage konnte bislang noch nicht ausgemacht werden.

Führer 1926, S. 4. – Kat. 1930, S. 17f., Nr. 29, Abb. – Kat. 1954, S. 52, Nr. 68. – Verz. 1980, S. 49. – Verz. 1989, S. 59.

Literatur: Kunstchronik 1926/27, S. 122. – U.M. Schneede, Das repräsentative Gesellschaftsbild in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und seine Grundlagen bei Hans Vredeman de Vries I., Diss. Kiel 1965, S. 206, Anm. 175 zu S. 221, Anm. 188 zu S. 226. – T.T. Blade, The Paintings of Dirck van Delen, Diss. Duluth (University of Minnesota) 1976, S. 68, 117, 146, 235, Kat. 64, Abb. 81. – Jantzen 1979, S. 222, Nr. 119a.

■ Diest, Willem van

Den Haag vor 1610 – nach 1663 Den Haag

Die erste Erwähnung des Willem Hermansz. van Diest findet man 1631 bei der Taufe seines Kindes, vermutlich Jeronimus van Diest, der wie sein Vater Marinemaler wurde. Willem war gleichzeitig mit Jan van Goyen und Abraham van Beyeren in Den Haag tätig. 1656 war er Mitbegründer der Haager Bruderschaft „Pictura“, zu der sich die Maler, Glasmaler, Bildhauer und Graveure zusammengeschlossen hatten, um sich von der St. Lukasgilde abzugrenzen, der auch Handwerker angehörten. Die letzte Erwähnung des Malers findet sich im September 1663, als er vor einem Notar Zeugnis ablegte. Von ihm sind ausschließlich Seestücke bekannt, wobei die Marinedarstellungen mit bewegter See den Einfluss von Simon de Vlioger und Jan van Goyen verspüren lassen, während die stillen Gewässer den Gemälden des Hendrick Dubbels verwandt sind.

40 Seestück

Leinwand, 84 x 128,5 cm

Bezeichnungen: Signiert links unten auf dem Pfosten: W. V. DIEST

Sammlung Schatzrat Merkel, Hannover. – 1851
Geschenk von diesem an den Verein für die

Öffentliche Kunstsammlung (VAM 916). – Seit 1967
Städtische Galerie.

KA 140/1967

Auf ruhiger See, in der sich die Wolken spiegeln, holen Fischer ihre Netze ein, ein Ruderboot legt an ein kleineres Frachtschiff an. Weiter im Hintergrund liegen zwei Kriegsschiffe vor Anker. Aus der Stadtsilhouette links am Horizont ragen einige Kirchtürme hervor, die jedoch in ihren einfach umrissenen Konturen topographisch nicht zugeordnet werden können. Bevor die Signatur links unten auf dem Pfosten entdeckt wurde, war das Gemälde Willem van de Velde zugewiesen worden. Bezeichnend für van Diest, der vorzugsweise Seestücke mit bewegter See schuf, ist die Darstellung einer Kräuselung des Wassers bei ruhiger See durch einfache, gelbgraue Pinselstriche. Motivisch vergleichbar ist das Bild in Hannover mit Werken der ersten Hälfte der 50er Jahre, wie z.B. zwei Seestücken von 1651 in Wien und Lübeck (Holz, 33 x 36,5 cm im Kunsthistorischen Museum in Wien; Holz, 33,5 x 36,5 cm im St. Annen-Museum, Lübeck).

Kat. 1867, S. 19, Nr. 40 (W. van der Velde). – Kat. 1876, S. 27, Nr. 47.

■ Dijck, Abraham van

Amsterdam um 1635/36–1672 Amsterdam

Das Geburtsjahr des Künstlers lässt sich nur aus einem Dokument von 1661 erschließen, in dem der Maler angibt, 25 Jahre alt zu sein. Ob Abraham van Dijck in der Werkstatt Rembrandts gearbeitet hat, ist nicht belegt, jedoch ist aus stilistischen Gründen anzunehmen, dass er um 1650 bei ihm gelernt hat. Sein kleines Werk ist von recht unterschiedlicher Qualität und zeigt neben rembrandtesken Stilelementen der Spätzeit Einflüsse von Quirin Brekelenkam, Caspar Netscher und vor allem von Nicolaes Maes, dem Meister der Darstellung alter Menschen.



40 van Diest | Seestück

41 Betende Frau

Eichenholz, 47,3 x 42,4 cm

Technischer Befund: Ein radial gesägtes Eichenholzbrett mit senkrechtem Faserverlauf, 4–10 mm dick, alle Kanten abgefast; Leimanstrich auf Rückseite, Anobienbefall an den Kanten r. und l.; r. beschnitten. Weiße, etwas rötliche Grundierung, senkrecht aufgestrichen, nach dem Trocknen Tafelkanten leicht abgeschrägt. Graue Pinselvorzeichnung im Inkarnat, Tisch in blaugrau abgestufte, körnige Unter-malung einbezogen, darauf helle, mit kurzen Pinselstrichen pastos aufgetragene Farben, Mantel über hellem Rotbraun mit rotem Farblack ausgeführt, Ärmel blau angelegt, nass-in-nass ausmodelliert, Farben vmtl. ölhaltig; stark verreinigt v.a. in den dunklen Partien, kleinere Fehlstellen am Rand, ältere Retuschen. Mindestens drei Firnis-schichten: ver-bräunte Firnisreste in den Tiefen; dünner ganzflächiger und dicker vergilbter, tw. krepierter, im Rahmen aufgetragener Firnis lässt blaue Ärmel grün erscheinen.

Restaurierungen: rücks. Reduktion des fraßgeschädigten Holzes, unvollständige Firnisabnahme, Retuschen und Firnisaufräge aus verschiedenen Phasen.

1925 Kunsthandel Amsterdam, Gebr. Douwes. –
1930 Sammlung Semmel, Berlin. – Kunsthandel
Berlin, Galerie Martin Schönemann. – 1935 Kunst-
sammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1984
Niedersächsische Zahlenlotto GmbH, Hannover.
Leihgabe der Niedersächsischen Zahlenlotto GmbH,
Hannover

Auf einem einfachen, gedrechselten Holzstuhl sitzt eine alte Frau vor dem sparsam gedeckten Tisch beim Gebet. Mit weit geöffneten Augen blickt sie andächtig versunken in die Ferne.

Ihrem Alter angemessen trägt sie eine dunkle Haube, darüber ein schwarzes Tuch mit Goldborte, was auf ihren Witwenstand deutet. Unterstrichen wird der Eindruck einer achtbaren und wohlhabenden Frau durch die Kleidung mit hochgeschlossenem Blusenkragen und der roten, pelzgefütterten Jacke. Hell sind das Gesicht mit dem nach oben gerichteten Blick und die zum Gebet gefalteten Hände beleuchtet. Auf dem rechteckigen Tisch liegt über einem orientalischen Tischteppich ein weißes Tuch, auf dem ihre Mahlzeit stilllebenhaft arrangiert ist. In der Zusammenstellung von Zinntellern mit einem Stück Schinken, einem Messer mit Korallengriff und einem Brötchen erinnert das Werk an ein „ontbijtje“, ein Frühstücksstillleben. Rechts ist als einzige Andeutung des Raumes eine Nische zu erkennen, in der vor drei Büchern eine Glasflasche steht.

Nachdem das Bild 1925 im Amsterdamer Kunsthandel aufgetaucht war, veröffentlicht es C. Hofstede de Groot als ein Werk von Nicolaes Maes und setzt es in Bezug zu dessen Gemälde einer betenden, alten Frau im Rijksmuseum in Amsterdam (Leinwand, 134 x 113 cm). Die Autorschaft Abraham van Dijcks, in dessen Werk isolierte und entrückte Frauengestalten einen wichtigen Raum einnehmen, hat H. Gerson erkannt (1949), dem J. Müller-Hofstede brieflich zustimmt (21.4. 1953). W. Sumowski ordnet die Tafel in eine Reihe von Darstellungen alter Frauen ein, die der Künstler um 1655/60 offenbar nach demselben Modell schuf. Am engsten verwandt sind die Darstellungen einer alten Prophetin in Leipzig (Leinwand, 37,5 x 36,5 cm) und in der Eremitage in St. Petersburg (Leinwand, 133 x 107 cm; Sumowski 1983ff., I, Nr. 367). Unverkennbar zeigt sich hier der Einfluss der Frauendarstellungen von Nicolaes Maes. Auf dem Gemälde „Die alte Frau im Tischgebet“ in Amsterdam ist neben der allgemeinen Komposition auch die Haltung der Frau vorgebildet, nur hat Abraham van Dijk auf dem hannoverschen Bild das Ambiente vom Ärmlichen ins Wohlhabende gewandelt. Da nur wenige Bilder des Künstlers datiert sind, konstatiert Sumowski, dass sich eine Chronologie seiner Arbeiten verbiete (S. 666).



41 van Dijck | Betende Frau

Kat. 1954, S. 83, Nr. 168 (N. Maes zugeschr.). – Verz. 1980, S. 51 (A. van Dijck). – Verz. 1989, S. 61.

Literatur: C. Hofstede de Groot, A newly discovered Nicolaes Maes, in: *The Burlington Magazine* 46, 1925, S. 82f., Taf. VI. – W. Bode, Rezension zu W.R. Valentiner, Nicolaes Maes, in: *Kunst und Künstler* 23, 1925, S. 202, Abb. – P. Wescher, Die Gemälde der Sammlung Semmel-Berlin, in: *Pantheon* 5, 1930, S. 278, Abb. S. 276. – H. Gerson, Die Ausstellung holländischer Bilder in Schaffhausen, in: *Cicerone* 1, 1949, S. 23. – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: *Weltkunst* 54, 1984, S. 704. – Sumowski 1983ff., I, S. 666f., 671, Nr. 371, Farbabb. S. 692; III, 1983, S. 2022.

Ausstellungen: Die Meister des holländischen Interieurs, Galerie Dr. Schäffer Berlin 1929, Nr. 48, Taf. 18. – Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 50, Nr. 77. – Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz, Villa Hügel Essen 1953, S.15, Nr. 7. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 26, Nr. 14, Abb. S. 42.

Dou, Gerrit

Leiden 1613–1675 Leiden

Gerrit Dou wurde am 7.4.1613 als Sohn eines Glasschneiders in Leiden geboren. Schon mit neun Jahren soll er nach Jan Orler („Beschrijvingen der Stadt Leyden“, Leiden 1641) bei einem Kupferstecher in die Lehre gekommen sein. Unterricht in der Zeichenkunst erhielt er bei Bartholomeus Dolendo und eineinhalb Jahre später bei dem Glasschneider Pieter Couwenhorn. Nachdem Gerrit Dou zunächst einige Zeit in der Werkstatt seines Vaters und dann als selbständiger Glasschneider gearbeitet hatte, ging der 15-Jährige 1628 bei dem jungen

Rembrandt in die Lehre, in dessen Werkstatt er bis zur Übersiedlung Rembrandts nach Amsterdam im Jahre 1631 blieb. Mit seinen fein und detailliert ausgeführten Gemälden gelangte Dou zu beträchtlichem Ruhm. Seine kleinformatigen Bilder erzielten hohe Preise und als Lehrer vieler Schüler begründete er eine eigene Malrichtung, die sog. Leidener Feinmalerei.

42 Bildnis eines Mohren

(Farbtaf. XVIII)

Eichenholz, 43,3 x 33,8 cm

Bezeichnungen: * Signiert rechts über der Schulter:
GDOV· (G und D liiert)

Technischer Befund: Ein ca. 10 mm starkes Brett mit vertikalem Faserverlauf, fast stehende Jahresringe, rückseitig o. und u. abgefast, horizontale Sägespuren, rotbrauner Rückseitenanstrich mit Schmutzpartikeln und 3 cm langen Pinselfaaren; Kanten o. und u. berieben, l. leicht beschnitten, vertikaler, verleimter Riss in Tafelmitte mit Eichenholzleiste gesichert. Weißlich beigefarbene, dünne Grundierung. Dicke, sehr dunkle graugrüne Untermalung, flächig deckend, nur den Inkarnatsbereich freilassend. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, relativ feines Pigment, 1–2 schichtig auf der Untermalung bzw. der Grundierung; Verreinigungen in den Gesichtsschatten, kleine aufstehende Farbgrate, Krepierungen in den Dunkelpartien, Retuschen an der Risskante. Dicker, alter, tw. krepierter Firnis mit eigenem Craquelé über Resten eines älteren Überzugs.

Restaurierungen: Rissverleimung, Firnisabnahme, Retuschen, Firnis – 1976: Verbesserung der Retuschen.

Rahmen: PPL 105, erworben 1976 als niederländischer Rahmen des 17. Jhs. Breiter Wellenleistenrahmen mit glatter, innerem Abschluss, Hohlkonstruktion aus verleimten Nadelholzbrettern, dünnes Holzfurnier; grobe, gewollte Beschädigungen. Einzelteile vmtl. schon vor Zusammenbau schwarz gefasst, spannungsreicher, craquelierter Lack, darauf wachsartiger Überzug. Alte schmiedeeiserne Aufhängung, tw. korrodiert, schwarz gefasst. Stil, Konstruktion, Fassung und Art der Schäden lassen neuere Nachempfindung eines alpenländischen Rahmens des 17. Jhs. vermuten.

Sammlung Eicke, Göttingen. – Sammlung des Malers Julius Elias Kasten, Hannover. – 1855 Vermächtnis von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 937). – Seit 1967 Städtische Galerie.
KA 156 /1967



42 Dou I Bildnis eines Mohren

Das Brustbild zeigt einen schwarzen Knaben im Dreiviertelprofil in einem orientalischen Kostüm. In porträthafter Genauigkeit hat Dou die ebenmäßigen Züge des Afrikaners erfasst: der schmale Kopf mit hoher, edel gewölbter Stirn, dünnen, kaum wahrzunehmenden Brauen, flach liegenden, dunklen Augen, einer kleinen, breiten Nase und prominenten üppigen Lippen. Melancholisch blickt der Knabe auf den Betrachter. Die glatte Haut der Stirn, die Nasenspitze, die Lippen reflektieren das Licht, das von vorn auf das Bildnis strahlt und den Turban respektive das Gewand aufleuchten lässt. Dagegen bleiben der Hinterkopf, das Ohr, Wangen- und Halspartie sowie die Schulter tief verschattet.

Im Kontrast zu dem detailliert und fein ausgeführten Gesicht sind die übrigen Partien in Gewand und Hintergrund mit freierem Pinsel gemalt. Über einem Hemd aus leichtem, weißem Stoff, das sich in kleinen Falten um den Hals legt, trägt der Jüngling einen schweren, blauen Überwurf, der über der Brust mit einer

mächtigen Goldkette zusammengehalten wird. Um den Kopf ist ein Turban aus dünnem, fein gefältelem Stoff gewickelt, an dem eine Feder steckt. Die unterschiedliche stoffliche Qualität der Kleidungs- und Schmuckstücke ist jedoch nur angedeutet, so sind die Lichtreflexe auf dem Gold der Kette durch pastos gesetzte Farbe hervorgehoben. Die lockere Pinselführung, die die sehr dunkle Untermalung unter dem unregelmäßig aufgetragenen Graugrün durchscheinen lässt, belebt den monochromen Hintergrund. Durch die unterschiedliche malerische Behandlung konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Gesicht, dessen dunkles Inkarnat malerisch virtuos im Spiel von Licht und Schatten vor dem graugrünfarbenen Grund modelliert ist.

Vermutlich handelt es sich hier nicht um ein offizielles Porträt, sondern um eine „tronie“ oder eine Studie. Hierfür spricht die spontan wirkende Wendung des Kopfes, der elegische Blick auf den Betrachter sowie die überhöhte Schönheit des Dargestellten. Der Reiz des Fremden und Exotischen zeigt sich in der kostbaren Kleidung.

Die Differenzierung zwischen detailliert gemalten Partien und freier ausgeführten Bereichen spricht für eine Datierung um 1630–35 und unterscheidet sich damit von der Malweise in späten Werken Dous, in denen er die Gemälde einheitlich in Feinmalerei ausführte.

Eine Kopie des Bildes (Holz, 20 x 14 cm, Photo RKD) befand sich im 19. Jahrhundert in der Sammlung A. Langen in Paris und wurde am 5.6.1899 (Nr. 55) als Jan Lievens in München versteigert.

Kat. 1867, S. 19, Nr. 36. – Kat. 1876, S. 21, Nr. 14. – Meisterwerke 1927, S. 24, Taf. 37. – Kat. 1930, S. 19, Nr. 32, Abb. – Kat. 1954, S. 55, Nr. 81. – Verz. 1980, S. 51, Abb. 69. – Verz. 1989, S. 60, Abb. 73.

Literatur: R. Hartmann, Geschichte der Residenzstadt Hannover, Hannover 1880, S. 741f. – HdG I, S. 365, Nr. 72. – W. Martin, Gerard Dou (franz. Ausgabe), Paris 1911, S. 180, Nr. 108. – Ders., Gerard Dou, Klassiker der Kunst XXIV, Berlin 1913, Abb. S. 36. – Plietzsch 1960, S. 38, Nr. 39. – H.W. Grohn, Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik,

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 12, Abb. 2. – Sumowski 1983ff., I, S. 527, Nr. 255, Farbabb. S. 552. – Museum 1984, S. 94, Abb. S. 95 (H.W. Grohn). – M. Koppelin, „Du bist schwarz, doch du bist schön“. Zum Bildnis des Mohren in der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts, in: Kunst und Antiquitäten, Heft VI, 1987, S. 39f, Abb. 9 auf S. 42.

Ausstellungen: Rembrandt's influence in the 17th century, The Matthiesen Gallery London 1953, Nr. 18, Abb. – Jan Lievens, ein Maler im Schatten Rembrandts, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1979, S. 240, Nr. U8, Abb. S. 241.

Dou (alte Kopie nach)

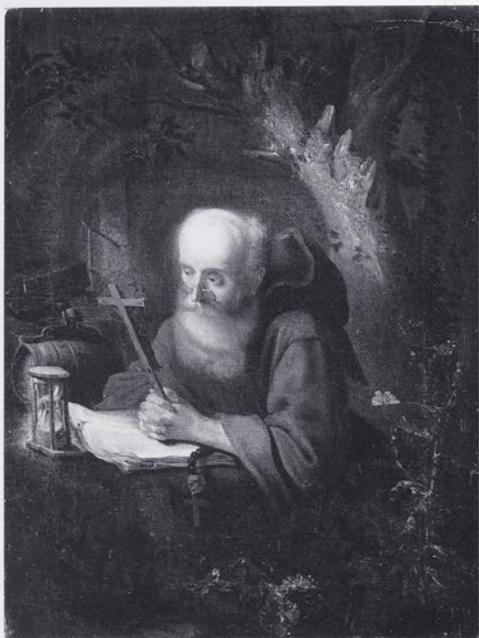
43 Ein alter Mönch

Leinwand, 45 x 34,1 cm

Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 991). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 348/1967

Die Darstellung des in Meditation versunkenen, knienden Einsiedlers geht ebenso auf eine Komposition von Gerrit Dou zurück (Sumowski 1983ff., I, Nr. 252) wie z.B. das Gemälde, das aus Berliner Privatbesitz im November 1984 bei Lempertz in Köln versteigert wurde (vgl. Ausst. Kat. Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz, Auswahl und Katalog J. Kelch, Mitarbeit I. Becker, Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins und der Gemäldegalerie, Berlin 1984, Nr. 13). Eine weitere von dem Dou-Schüler Gerrit Maas signierte Kopie befindet sich im Szépművészeti Múzeum in Budapest. Dou selbst hat das Thema häufiger dargestellt, so auf dem Werk im Amsterdamer Rijksmuseum (Nr. C 128), bei dem er allerdings auf die symbolisch gemeinten Tiere verzichtet hat. Auf Grund der zahlreichen Kopien nach dem Motiv Dous vermuten die Autoren des Leidener Ausstellungskatalogs (Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760, Stedelijk Museum De Lakenhal 1988, S. 111), dass diese Bilder der Nachfrage eines katholischen Publikums entsprechen haben.

unveröffentlicht



43 nach Dou | Ein alter Mönch

44 Lodewijk de Dieu, Prediger und Theologe in Leiden (1590–1642)

Eichenholz, 42 x 33 cm

Bezeichnungen: Auf der Rückseite: LVD De DIEU

Sammlung Friedrich Culemann, Hannover, Nr. 138
(986) – Seit 1887 Städtische Galerie.

KM 42

Das Brustbild des Theologen Lodewijk oder Lodevicus de Dieu ist im Dreiviertelprofil vor einfachen, dunklen Grund gesetzt. Der ernste Gesichtsausdruck wird durch die leicht gerunzelte Stirn, die Falte an der Nasenwurzel, das kurze Haar und den Vollbart unterstrichen. Der spanischen Mode entsprechend trägt de Dieu ein schwarzes Wams und eine weiße, wenig ausladende steife Krause. In der betonten Schlichtheit der Kleidung und dem vortragenen Ernst des Bildnisses spiegelt sich das konsequente, tief religiöse Streben, von dem der Lebensweg des Dargestellten zeugt. Lodewijk de Dieu, der am 7.4.1590 in Vlissingen getauft und am 23.12.1642 in Leiden begraben wurde, reiste nach dem Studium bei seinem Onkel in Leiden nach Frankreich. Als ihm Prinz Mauritz 1612 das Amt des Hofpredigers anbot, lehnte er ab und wurde stattdessen Hilfsprediger in Vlissingen. In der Folge war er als Prediger in Middelburg, Vlissingen und Leiden tätig, wo er 1635 die Nachfolge seines verstorbenen Onkels als Regent des „Waalschen Collegs“ antrat. Im Jahre 1636 erhielt er eine Berufung als Professor für Theologie nach Utrecht, die er, wie zuvor die Stellung am Hof, nicht annahm. Offenbar war der Prediger zu seiner Zeit wohlbekannt, denn J. Suyderhoef (1613–1686) fertigte einen posthumen Kupferstich nach dem hannoverschen Porträt an (Hollstein XXVIII, S. 233, Nr. 75) und bei Moes sind zwei Quellen zu weiteren Bildnissen des Theologen von einem unbekanntem Maler (Moes, Nr. 1997) erwähnt. Dubordieu malte den Theologen vermutlich Ende der 30er Jahre, vergleichbar ist das Porträt des Buchhändlers und Bürgermeisters Jan Jansz. Orlers (1570–1646) in der Leidener Lakenhal, das 1640 entstand (Leinwand, 60 x 51,5 cm).

■ Dubordieu, Pieter

Lille-Bouchard 1609/10 – nach 1678 Leiden

Pieter Dubordieu war französischer Abstammung, ließ sich in Leiden nieder und heiratete dort im Jahre 1633. Drei Jahre später wurde er Bürger der Stadt Amsterdam, war aber 1638 wieder in Leiden, wo er dann bis zum Ende seines Lebens wohnhaft blieb. Erst 1648 trat er in die Leidener St. Lukasgilde ein, erklärte 1651, nicht mehr malen zu wollen, revidierte jedoch diesen Entschluss 1665 mit seinem erneuten Beitritt zur Gilde. Obwohl zahlreiche Bildnisse Leidener Universitätsprofessoren von Dubordieu überliefert sind, scheint er nicht allein von der Malerei gelebt zu haben. In den 40er Jahren beteiligte er sich an einer Färberei; seine Frau betrieb in Leiden eine Mädchenschule.

Auf Grund der Bezeichnung „No. 903“ auf der Rückseite kann angenommen werden, dass das Gemälde aus Salzdahlum stammt, auch wenn es nicht in den zuständigen Inventaren verzeichnet ist (briefl. Hinweis J. Jacoby, Braunschweig, vom 9.2.1989).

Führer 1894, S. 70, Nr. 181. – Führer 1904, S. 127, Nr. 181. – Kat. 1954, S. 55, Nr. 84.

Literatur: Moes I, S. 229, Nr. 1996. – A. Bredius, in: Thieme-Becker 10, S. 1. – Molhuysen-Blok-Kossmann, Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek VIII, Leiden 1930, Sp. 396. – Bénézit, 3, S. 691.

■ Duck, Jacob

Utrecht um 1600–1667 Utrecht

Wenig ist über das Leben und Werden des Künstlers bekannt. Um 1600 wurde er in Utrecht geboren und 1611 zunächst bei einem Goldschmied in die Lehre gegeben. Obwohl er 1619 als Meister in der Goldschmiedezunft registriert und auch noch 1642 dort genannt ist, kennt man kein Werk von ihm in diesem Bereich. 1621 wird er unter den Schülern von Joost Cornelisz. Droochsloot (1586–1666) und gleichzeitig als Lehrling im Porträtfach geführt. Als Meister in der Utrechter Gilde zahlte er 1630–1632 reduzierte Gebühren. Ob schon Duck Mitte der 30er Jahre Mitglied der Haarlemer Gilde wurde und dort an Lotterien teilnahm, belegen Quellen aus der Zeit auch seine Präsenz in Utrecht. Um 1660 wohnte und arbeitete er in Den Haag, kehrte aber schon 1661 in seine Heimatstadt zurück. Gestorben ist er kurz vor dem 22.1.1667 und wurde in der Maria Magdalenenkirche in Utrecht begraben. Duck malte Wachtstuben und fröhliche Gesellschaften in der Art von Willem Duyster, Pieter Codde und Anthonie Palamedesz.

45 Kircheninneres als Wachtstube

Eichenholz, 33,1 x 46 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten rechts: JAC DUCK



44 Dubordieu I Lodewijk de Dieu

(JAC ligiert; tw. nachgezogen)

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrecht Faserlauf, 24,3 x 46 cm, 1,2 cm stark, rücks. r., l. und u. abgefast; Unterkante angeschliffen, o. alt beschnitten, Eichenholzanzstückung mit waagrecht Faserlauf, 8,5 x 46 cm, ebenfalls abgefast, Oberkante leicht beschnitten, Fuge verkittet, rückseitig über dünner, weißer Grundierung schwarzer Anstrich mit grober Pinselstruktur. Zweischichtige Grundierung, Weiß über Ocker, in wechselnde Richtungen gestrichen, ockerfarbene Imprimitur. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, zunächst Figuren detailliert dunkelbraun mit Pinsel unterzeichnet und breit im Hintergrundsfarbtönen konturiert, dann Hintergrund in wenigen Strichen mit Stift vorgezeichnet, -geritzt, und flächig eingetönt, danach Figuren tw. in Lokalfarben gedeckt, abschließend Pastositäten und Höhen; Anstückung einschichtig weiß grundiert, keine Imprimitur, vmtl. Federbinnenzeichnung in fein gemalten Fenstern, Pentiment r. am Fensterpaar, auffallend schwarze Pigmentierung; Gesichter tw. verreinigt, retuschiert und überlasert, u.a. an der Fuge kleinere Retuschen, Umkreis der Signatur übermalt. Kunstharzfirniss über gerungen alten Firnisresten.

Restaurierungen: Oberkante beschnitten, angestückt, Rückseitenanstrich, Ergänzung – 1990: Firnisabnahme, Abnahme von Übermalungen, Malschichtimpregnierung, Retusche, Firnisaufrag.



45 Duck | Kircheninneres als Wachtstube

Aus London an die Galerie St. Lucas, Wien. – Kunsthandel München, Böhler. – Am 30.8.1940 für den „Sonderauftrag Linz“ erworben. – Reichsbesitz. – Treuhandverwaltung der Oberfinanzdirektion München. – Seit 1966 Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (9637).

PAM 955

Den monumentalen Innenraum einer Kirche halten Soldaten als Wachtstube besetzt. Eine schwarz gekleidete Dame nähert sich bittend dem auf der ersten Altarstufe stehenden, wachhabenden Soldaten, der selbstbewusst den Arm in die Seite stützt und gebieterisch den Kommandostab nach ihr ausstreckt, dabei aber, ein häufiges Motiv bei Duck, Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. Vor den Stufen des Altars liegt ein Brief, möglicherweise das achtlos weggeworfene Bittgesuch. Ein anderer Soldat sitzt mit einer Pistole in der Hand auf einer großen Truhe vor dem Altar, von dem bereits erbeutete Perlenschnüre herabhängen. Im Hintergrund begutachtet eine mit Schmuck behängte Dirne goldene Becher und andere Pretiosen. Ein

weiterer Soldat sitzt hinter einer großen Trommel, ein anderer umgarnt eine junge Frau, deren mit Federn geschmückter Hut auf einen leichtfertigen Lebenswandel verweist.

Da über der Soldatengruppe an der Wand das Wappen mit den Palte der Medici angebracht und die bittende Dame in schwarzem Satinkleid mit breitem Spitzenkragen besonders kostbar gekleidet ist, vermutet W.J. Müller, Kiel (Brief vom 24.7.1978) in dem Sujet eine Allegorie auf die Situation der Maria de' Medici (Florenz 1573–1642 Köln), die 1631 aus französischer Schutzhaft ins Ausland flieht und in den Vereinigten Niederlanden um Asyl bittet; doch ist die Darstellung für eine derartige Deutung zu unspezifisch.

Zudem hat Duck das Thema der Wachtstube in der Kirche mit nur kleinen Veränderungen häufig wiederholt. Eine fast identische Komposition in etwas größeren Abmessungen (43,7 x 48,4 cm) befindet sich in Raleigh im North Carolina Museum of Art (datiert auf ca. 1635,

The North Carolina Museum of Art, Introduction to the Collection, E.P. Bowron, 1983, Abb. S. 100), bei der der Bildausschnitt enger gefasst und deshalb auch die Figuren in Nahsicht gegeben sind. Einzelne Personen, wie eine alte Frau ganz rechts, sind hinzugefügt und auch der jungen Frau am rückwärtig stehenden Tisch ist ein Partner zum Kartenspiel beigegeben. Anstelle der Palle der Medici zeigt das Wappen einen heraldischen Schrägbalken. Im Wiener Kunsthistorischen Museum wird eine Fassung bewahrt (Holz, 38 x 66 cm), die die Szene in fortgeschrittenem Stadium zeigt. Die Dame in Schwarz kniet vor dem Offizier ehrerbietig nieder. Ihr tut es der Ehemann etwas weiter hinten gleich, während die Soldaten ungerührt ihren liederlichen Beschäftigungen nachgehen. Andere Varianten in der Staffage, im Ausschnitt und bei der Architektur, zeigt eine Reihe weiterer Bilder: Warschauer Nationalmuseum (Holz, 32,5 x 47 cm, Best. Kat. National Museum in Warsaw, Catalogue of Paintings Foreign Schools I, 1969, S. 123, Nr. 339 mit Abb.), National Gallery of Scotland, Edinburgh (Holz, 45,72 x 69,25 cm, Photo Bildakte), Szépművészeti Múzeum, Budapest (Leinwand, 42,5 x 36,3 cm, Best. Kat. Budapest, S. 198, Nr. 393), 1996 Kunsthandel Gebr. Douwes Fine Art, Amsterdam (Holz, 46 x 69,5 cm, Verk. Kat. Old Master Paintings 1995/96, Nr. 13, mit Abb.), davon Wiederholung: Galerie Sanct Lucas, Wien (Holz, 49,5 x 74,5 cm, Photo Bildakte.), Louvre, Paris (Holz, 55,5 x 84,5 cm, Best. Kat. Louvre, S. 49 mit Abb.), Národní Galerie, Prag (Holz, 43 x 60 cm, Abb. in: Ausst. Kat. Von Frans Hals bis Vermeer, Gemäldegalerie Berlin 1984, Abb. 3 bei Nr. 36), Auktion 12.12.1990 bei Sotheby's London (Holz, 39,5 x 60 cm, Nr. 95 mit Abb.).

Eine Kopie der Wachtstube aus Hannover wurde als Schule von Pieter Codde am 15.1.1986 bei Christie's in New York angeboten (Holz, 27,5 x 37 cm; freundl. Hinweis von J. Rosen, Leiden).

H. Benesc ordnet im Ausst. Kat. Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum Warschau (Braunschweig u.a.1989, S. 131) das dortige Bild auf Grund des silbrigen Gesamt-

tons und der mehrfigurigen Komposition im Querformat in das Frühwerk Ducks ein und datiert diese Gruppe der Wachtstubenbilder in die 30er Jahre. Zu dieser zeitlichen Einordnung kommt auch N. Salomon: Sie stellt heraus, dass sich der Künstler zwischen 1628 und 1655 mit diesem Thema beschäftigt hat und dabei von einer didaktischen, moralisierenden Auffassung zu einem größeren Realismus in der Darstellung gekommen ist.

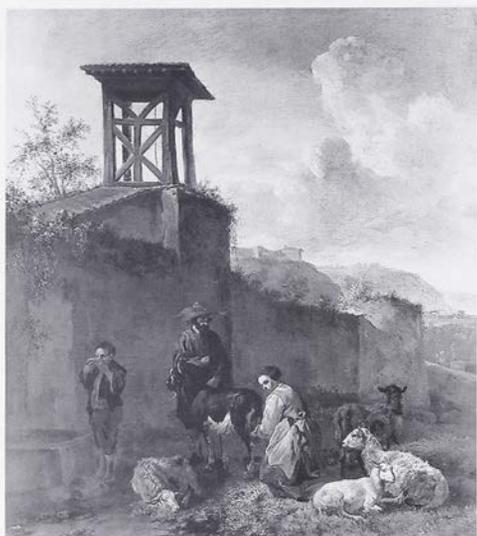
Verz. 1980, S. 51. – Verz. 1989, S. 60.

Literatur: N. Salomon, Jacob Duck and the Gentrification of Dutch Genre Painting, *Ars Picturae* Bd. 4, Soest 1998, S. 55, Abb. 36, Nr. 83B.

■ Dujardin, Karel

Amsterdam 1626–1678 Venedig

Karel Dujardin war ein Spross der Amsterdamer Patrizierfamilie Du Gardyn und Sohn des Charles de Jardin. Nach Houbraken war er bei dem nur zwei Jahre älteren Nicolaes Berchem in der Lehre, jedenfalls sind Einflüsse der italianisierenden Landschaftsauffassung Berchems im Frühwerk Dujardins zu spüren. 1646/47 machte er sich auf den Weg nach Italien, von wo er 1652 über Lyon nach Amsterdam zurückkehrte. Offenbar hat er einige Zeit in Den Haag gelebt, denn er war dort 1656 an der Gründung der „Confrerie Pictura“ beteiligt und auch als deren Hauptmann nominiert, aber nicht gewählt worden. Spätestens 1659 war er wieder in Amsterdam. Dort wurde er vom Kreis der Stadthausmaler und deren klassizistischer Kunstauffassung beeinflusst. Dujardin war vor allem Maler von Tierstücken, Hirtenidyllen und italianisierenden Landschaften, übernahm in Amsterdam aber auch Porträtaufträge und schuf große allegorische Kompositionen. 1675 brach er zu einer zweiten Italienreise auf, war in demselben Jahr in Rom, reiste dann zusammen mit Johann Reynst nach Nordafrika, kehrte 1678 nach Rom zurück und starb im selben Jahr in Venedig.



46 Dujardin | Italienische Hirten am Brunnen

46 Italienische Hirten am Brunnen

(Farbtaf. XXXVI)

Leinwand, 66 x 58 cm

Bezeichnungen: Signiert links unten: K. DU JARDIN
(nicht original)

Technischer Befund: Gewebe in einfacher Leinenbindung, 14 x 14 Fäden, leicht schräger Fadenverlauf, Spannungsländer u. und geringfügig am o. Rand erkennbar; Ränder beschnitten, Format allseitig um ca. 2 cm verkleinert, wachsdoubliert auf feine Leinwand, Leinwandkorn hervortretend, Keilrahmen nicht original, Spannrahmen mit Packpapier umklebt. Graue Grundierung, grobkörnig mit weißen und schwarzen Pigmentkörnern. Malerei mit ölhaltigem Bindemittel, Grundierungston stark in die Malerei einbezogen, in den Konturen sichtbar, Farbauftrag in der mittleren, dunkleren Zone dünn und deckend, mit Lasuren ergänzt, Pinselduktus im Himmel und in mit Weiß ausgemischten Partien deutlich erkennbar; Schwund- und Alterscraquelé, v.a. dunkle Farben stark verzeigelt, Lasuren erheblich dezimiert, Strukturhöhen berieben, weißlich; weiße Kittungen an den Rändern o. und u., Retuschen im Himmel, an Hirten und Schafen. Reste eines alten, nicht orig. Firnisses, neuer dünner Firnis.

Restaurierungen: Reinigung, dicker Firnisaufrag – Beschneidung der Leinwand, Doublierung, Aufspannen auf neuen Keilrahmen, mind. einmal stark gereinigt, Kittungen, Retuschen aus einer Phase, neuer Firnisaufrag.

1972 Leihgabe Dr. Amir Pakzad.

Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

Vor den Mauern der Stadt rastet eine Hirtenfamilie an einem Brunnen. Während sich der Junge mit dem frisch geschöpften Wasser erquickt, melkt die junge Hirtin in blauem Kleid und gelber Bluse, umgeben von ruhenden Schafen, eine Ziege. Ein braun gekleideter Mann mit einem breit krempigem Hut schaut ihr gedankenverloren zu. Als raumschaffende Bilddiagonale in starker Verkürzung fluchtet die Stadtmauer vom linken Bildrand in die Tiefe. Über sie ragt hinter dem Mann, gleichsam als dessen Verlängerung, ein hölzerner Turm hinaus und akzentuiert die Vertikale. Der abgetragene Stumpf des Befestigungsturms und auch der Bewuchs der Mauer mit verschiedenen Pflanzen nimmt der Mauer den fortifikativen Charakter. Die bergige Landschaft im Hintergrund und der Himmel mit hellen Wolken ist in mildes südliches Licht getaucht.

Vergleichbar ist ein Bild, das sich ehemals in der Sammlung Rothschild in Wien befunden hat und das auf 1651 datiert ist (Photo RKD). Vor allem die diagonal in den Hintergrund fluchtende Architektur kehrt hier wieder. Die Gestalt des Mannes mit dem großen, braunen Hut erinnert an die Figur im Hintergrund der „Morraspieler“ aus Köln von 1652. Allerdings handelt es sich bei beiden Bildern, auf denen der Ausblick in die südliche Landschaft fehlt, um abgeschlossene Hofszene in der Tradition der Bamboccianten. Auf dem 1652 datierten Gemälde „Vorposten eines Konvois“ im Brüsseler Museum (Leinwand, 48 x 62,5 cm, Best. Kat. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1984, S. 93, Nr. 1441 mit Abb.) ist die Grundkomposition des hannoverschen Bildes ins Querformat übertragen. Auch hier lagert in italianisierender Landschaft vor der bildbestimmenden Diagonale der Mauer eine Figurengruppe. Auch das Pakzadsche Bild dürfte somit in das Werk Dujardins aus der ersten Hälfte der 50er Jahre einzuordnen sein.

Bei Hauswedell & Nolte in Hamburg kam, wie M. Trudzinski bemerkt, 1993 eine Nachzeichnung des Gemäldes aus dem 18. Jahrhundert Versteigerung (Gemälde, Zeichnungen und Graphik des 15. bis 19. Jahrhunderts, Auktion 299,

10.6.1993, Nr. 200, Abb. Tafel 22). Da die Zeichnung den identischen Bildausschnitt wie das Gemälde zeigt, muss das Format bereits im 17. oder 18. Jahrhundert verändert worden sein.

Verz. 1980, S. 51. – Verz. 1989, S. 61.

Literatur: HdG IX, Nr. 123.

47 Bildnis eines vornehmen Herrn

(Farbtaf. XLI)

Leinwand, 128,6 x 103,9 cm

Bezeichnungen: * Signiert Mitte links auf der Basis der Säule: K · DU · IARDIN · fe / 1666
(N seitenverkehrt, Jahreszahl unterstrichen)

Technischer Befund: Mitteldichtes Gewebe in Leinenbindung, Ansätze von Spannungirriden an drei Seiten, nicht o.; doubliert, Format durch neuen Keilrahmen unwesentlich vergrößert. Zweifarbige Grundierung: rot bräunliche Schicht, darauf helle, grau bräunliche Schicht mit feiner, gleichmäßiger Struktur vom Auftrag. Schwarze Pinselunterzeichnung in groben Zügen. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, überwiegend dünn, deckend, nass-in-nass, mit ineinander vertriebenen Farbübergängen, teilweise Lasuren, pastoserer Farbauftrag in mit Weiß ausgemischten Partien, bes. im Spitzenkragen mit Dolden, dort Ritzungen in die nasse Farbe; in der Ecke l. u. Fehlstelle bis auf die Leinwand, kleine Ausbruchstellen auf den Hintergrund beschränkt, kleine verfarbte Retuschen, auffallende Schollenbildung. Firnis nicht original.

Restaurierung: Doublierung, Aufspannung auf neuen Keilrahmen, Firnisabnahme, zwei Retuschephasen, Firnisauftrag.

Sammlung Heinrich Wilhelm Campe, Leipzig. – 1827 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 801

In selbstbewusster Pose steht der gut gewandete Herr neben einem korinthischen Kapitell, auf das er seinen rechten Arm gelegt hat, die linke Hand ist in die Hüfte gestützt. Er trägt eine lange, dunkle Perücke, unter der kurzen, modischen Jacke ein weißes Hemd, das aus den Ärmeln hervorbaut und einen Rabat mit feinem, breitem Spitzenbesatz. Der Hosenbund und die Ärmel sind aufwendig mit Schleifen besetzt. Rechts, vom Bildrand abgeschnitten,



47 Dujardin | Bildnis eines vornehmen Herrn

ist ein von einem Lorbeerkrantz umgebenes Medaillon mit einer nicht zu enträtselnden Darstellung zu sehen. Den Porträtierten hinterfängt ein bewölkter Himmel. Links schließt ein wuchtiger Säulenschaft den Bildraum ab. Erst relativ spät übernimmt Dujardin mit diesem Bildnis den in Amsterdam modernen Porträttypus, für den der durch die Armhaltung bedingte pyramidale Aufbau, die antiken Architekturteile, der freie Himmel sowie die gesuchte Pose und reiche Kleidung des Dargestellten kennzeichnend sind. Das hannoversche Bild gilt als Dujardins Frühestes dieses Typus', den er bis zum Ende seines Schaffens beibehält (vgl. Bildnis des Gouverneurs van Huterer, Leinwand, 129 x 105, signiert und datiert 1674, Nationalmuseum Stockholm).

Bei G. Ebe, dann auch bei E.W. Moes und A. von Wurzbach, war das Bild fälschlich als Selbstbildnis verzeichnet, was bereits C. Hofstede de Groot anzweifelte, da die Gesichtszüge mit den ebenfalls als Selbstbildnisse geltenden Porträts im Louvre und in Amsterdam nicht übereinstimmen. Trotzdem wurde das Gemälde

von H. van Hall in sein Verzeichnis der „Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars“ aufgenommen, wohingegen es in den Sammlungskatalogen durchgehend als „Bildnis eines vornehmen Herrn“ geführt wurde. Die Porträtähnlichkeit mit einem Herrn auf dem Gruppenbildnis der Regenten des Spinhuis en Nieuwe Werkhuis te Amsterdam von Karel Dujardin (Amsterdam, Rijksmuseum, 1669) lässt vermuten, dass es sich bei dem Dargestellten um Hendrik Backer (1621–1688) handeln könnte, der Regent des Spinhuis en Nieuwe Werkhuis te Amsterdam, ab 1657 Regent des Almosen-Waisenhauses und ab 1672 Stadtrat war. Außerdem war er Walfischreeder.

Einen Herrn, dessen Gesichtszüge gewisse Ähnlichkeit mit dem auf dem hannoverschen Bildnis Dargestellten aufweisen, in fast identischer Kleidung vor einfachen, dunklen Grund gesetzt, zeigt ein Porträt aus englischem Privatbesitz, in Worcestershire (briefl. Mitteilung H. Padmore, Worcestershire, vom 18.4.1979, Photo Bildakte). Es wird ebenfalls Dujardin zugewiesen und um 1666 datiert. Allerdings wirkt die Statur des Mannes auf dem hannoverschen Bild korporulenter.

Das Bildnis stammt aus der Sammlung des Leipziger Kaufmanns Heinrich Wilhelm Campe (1770–1862), die im September 1827 wegen finanzieller Schwierigkeiten des Besitzers versteigert wurde. Bernhard Hausmann erwarb dort drei Gemälde, von denen zwei, der Dujardin und das Bildnis eines jungen Mannes von Arent de Gelder, in den Besitz der Landesgalerie gelangten. Hofstede de Groot hatte vorgeschlagen, das Bild mit dem Porträt von Vincent van Bronckhorst (Nr. 376) gleichzusetzen. Dieses Porträt wurde aber 1834 in Amsterdam versteigert, nachdem das hannoversche Werk bereits seit 1827 im Besitz von Hausmann war. Ebenso widerspricht G. von der Osten (Kat. 1954) zu Recht einer Gleichsetzung mit dem 1817 in Amsterdam bei Hogguer versteigerten Bild. Irrig ist aber auch die Annahme, dass das Gemälde aus der Sammlung I.C. Lampe, Leipzig, stamme (vgl. Trautscholdt, 1957, Anm. 51).

Kat. 1827, S. 41, Nr. 163. – Verz. 1831, S. 81, Nr. 163. – Verz. 1857, S. 19, Nr. 163. – Kat. 1891, S. 130, Nr. 251. – Verz. FCG, S. 130, Nr. 251. – Kat. 1902, S. 130, Nr. 251. – Kat. 1905, S. 70, Nr. 185. – Führer 1926, S. 9. – Kat. 1930, S. 21, Nr. 35, Abb. – Kat. 1954, S. 58, Nr. 89, Teilauf. Abb. – Landesgalerie 1969, S. 254, Abb. S. 96. – Verz. 1980, S. 51, Abb. 78. – Verz. 1989, S. 61, Abb. 84.

Literatur: Verzeichniss der Oelgemälde, Handzeichnungen und anderer Kunstgegenstände, welche den 24sten September 1827 (...) in dem Campeschen unter No 1212 allhier gelegenen Hause gegen baare in Conventionsgelder zu bewirkende Bezahlungen gerichtlich versteigert werden sollen, Leipzig 1827, S. 73f., Nr. 270. – Parthey I, S. 372, Nr. 18. – Ebe IV, S. 479. – Moes I, S. 485, Nr. 4004, 2. – Wurzbach I, S. 435. – HdG IX, S. 400, Nr. 371, S. 401 bei Nr. 376. – Kunsthistorische Studien II, Hannover 1929, Taf. 39. – W. Stechow, Some Portraits by Michael Sweerts, in: Art Quarterly, Detroit, Institute of Arts XIV, 1951, S. 212, 215 Anm. 30. – E. Trautscholdt, Zur Geschichte des Leipziger Sammlungswesens, in: Festschrift Hans Vollmer, Leipzig 1957, S. 244, 250, Anm. 51. – E. Brochhagen, Karel Dujardin. Ein Beitrag zum Italianismus in Holland im 17. Jahrhundert, Diss. Köln 1958, S. 113. – H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Amsterdam 1963, S. 87, Nr. 5. – Bénézit 4, S. 6. – R. Kultzen, Michael Sweerts (Brussels 1618–1664 Goa), Doornspijk 1996, S. 72, Abb. 34.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, Nr. 24.

■ Duyster, Willem Cornelisz.

Amsterdam 1599–1635 Amsterdam

Willem Duyster wurde am 30.8.1599 in der Oude Kerk in Amsterdam getauft. Sein Nachname entwickelte sich aus dem Namen des elterlichen Wohnhauses in der Koningsstraat 27, das die Familie 1620 bezog und das „De Duystere Werelt“ (Gen. 1, 2) hieß. Anlässlich eines Streites mit Pieter Codde wird der Name 1625 erstmalig erwähnt. Es ist vermutet worden, dass der gleichaltrige Pieter Codde Duysters Lehrer gewesen sei, wahrscheinlich waren jedoch beide Schüler von Barent van Someren oder des Porträtmalers und Sammlers Cornelis van der Voort. Eng befreundet war der Künstler mit dem Maler Simon Kick, mit dem er seit 1631 zusammen in dem Haus „De Duystere Werelt“ wohnte. Am 31.1.1635 erlag Willem Duyster der Pest und wurde in der Zuiderkerk begraben.

48 Der polnische Edelmann

(Farbtaf. XXXII)

Eichenholz, 51,2 x 37,5 cm

Technischer Befund: Ein Eichenholzbrett mit senkrechtem Faserverlauf, bis zu 1,5 cm stark, Säge- und Hobelspuren auf Bild- und Rückseite erkennbar, rücks. ringsum abgefast, u. schräg beschnitten, Ecke l.u. abgebrochen und wieder verleimt, am linken Rand Anobienbefall. Gebrochen weiße Grundierung mit grober weißer Pigmentkörnung, vmtl. ölgebunden, mit Pinsel über die Kanten aufgetragen. Tw. bräunlich lasierende Untermaalung, Malschicht vmtl. mit ölhaltigem Bindemittel, zunächst dunkler Hintergrund in kurzen breiten, waagerechten Pinselstrichen aufgetragen, Figur großzügig ausgespart, in feineren kurzen Pinselstrichen nacheinander Stiefel, Hose, Mantel, Jacke, dann Inkarnat ausgeführt, Hintergrund bis zu den Konturen der Figur geschlossen, Farbgrenzen mit Pinsel oder Fingern vertrieben; stark gedünnt, einige Fehlstellen und Kratzer, Retuschen tw. konturierend, tw. aufgetupft. Mehrschichtiger Firnis, Reste eines alten Firnisses am Rand, neuerer Firnis.

Restaurierungen: Tafelecke angesetzt, Firnisabnahme, Retusche, neuer Firnis – 1986: Retusche verbessert, Kunstharz- über Naturharzfirnis.

Polnische Privatsammlung. – Kunsthandel Berlin, von Diemen (als G. Terborch). – Sammlung Helen Janssen Wetzel, Spring Township, Pennsylvania, USA. – 1980 Verst. New York, Sotheby Parke-Bernet, 9.10.1980, Nr. 12 (Farbabb.) – 1981 Kunsthandel Wien, St. Lucas. – 1983 Kunsthandel München, Xaver Scheidwimmer. – 1985 erworben.
PAM 1006

Dargestellt ist ein frontal aus dem Bild blickender, polnischer Edelmann vor dunklem Grund. Seine rechte Hand hat er vorn in die Jacke gesteckt und den weiten, langen Mantel nur übergeworfen. Auf dem Kopf trägt er eine Pelzmütze. Schon Philips Angel rühmte 1642 Duysters Kunst, Kleiderstoffe wiederzugeben (Lof der schilderconst, Leiden 1642, S. 55). Im schmalen Œuvre des Künstlers gibt es neben Gesellschafts- und mehrfigurigen Soldatenstücken auch einige meist ovale Einzeldarstellungen stehender Krieger, darunter die eines jungen, nach unten blickenden Soldaten, die am 7.12.1982 bei D.A. Hooogendijk in Amsterdam versteigert wurde (Nr. 157, mit Abb.; Holz, oval 29 x 21,5 cm) oder die eines aus dem



48 Duyster I Der polnische Edelmann

Bild schauenden Kavaliere mit einem Knecht zu seinen Füßen, die zuletzt am 11.11.1992 bei Sotheby's Amsterdam zur Versteigerung kam (Nr. 1, Farbabb.; Holz, oval 27 x 19,5 cm). E. Plietzsch sieht in diesen Werken „eine Vorahnung von der Kunst ter Borchs“ (Plietzsch 1960, S. 31), der an Duysters Darstellungen anknüpfe. Tatsächlich wurde auch der „Polnische Edelmann“ bei von Diemen in Berlin als Werk des Gerard ter Borch angeboten. Eine andere Version oder vermutlich Kopie des Bildes, auf der die Figur des Edelmannes gelängt erscheint, befand sich um 1920 in der Sammlung A. Kay in Edinburgh (Holz, 50,8 x 40,6 cm; Photo RKD).

Verz. 1989, S. 61, Abb. 80.

Literatur: E. Plietzsch, Randbemerkungen zur holländischen Interieurmalerei am Beginn des 17. Jahrhunderts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XVIII, 1956, S. 196, Abb. 157. – Plietzsch 1960, S. 31, Abb. 23. – Verkaufskat. Galerie Sanct Lucas, Wien, Winter 1981/82, Nr. 9 mit Abb.

Dyck, Anton van

Antwerpen 1599–1641 London

Als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns wurde Anton van Dyck am 22.3.1599 in Antwerpen geboren. Mit nur zehn Jahren kam er bei dem erfolgreichen Maler Hendrik van Balen in die Lehre und ging vermutlich sofort nach deren Abschluss als Mitarbeiter zu Rubens. Von seiner regen Auseinandersetzung mit der neuen Kunst des kurze Zeit zuvor aus Italien zurückgekehrten Meisters zeugt das sog. Antwerpener Skizzenbuch. Zwar wurde immer wieder aus Indizien geschlossen, van Dyck habe bereits 1615 als selbständiger Maler gearbeitet und eine Werkstatt geleitet, doch ist eine solche Lizenz bei den damaligen Zunftvorschriften schwer vorstellbar. Erst am 11.2.1618 trat van Dyck als Meister in die Gilde ein und reiste zwei Jahre später nach England, wo er Werke der italienischen Hochrenaissance kennen lernte. Nachdem er erst im März 1621 nach Antwerpen zurückgekehrt war, machte er sich bereits im Oktober desselben Jahres über Frankreich nach Italien auf, wo er besonders in Genua große Erfolge als Bildnismaler der Aristokratie hatte. Im Herbst 1627 war er wieder in seiner Heimatstadt, konnte sich sofort als gefragter Porträtist (P. Stevens, 1627) etablieren und malte 1628 sein erstes großes Altarbild für die Augustinerkirche in Antwerpen. 1630 wurde er Hofmaler der Erzherzogin Isabella und festigte seinen Status als führender Maler in Antwerpen neben Rubens. 1632 berief ihn Karl I. als Hofmaler nach London unter Gewährung außerordentlicher Vergünstigungen. Bevor van Dyck 1641 in London starb, hielt er sich noch zweimal, 1634 und 1635, in den Niederlanden auf, um bedeutende Persönlichkeiten zu porträtieren.

49 Sog. Herr von Santander, angeblich Gouverneur von Antwerpen

Leinwand, 103,4 x 72,7 cm

Technischer Befund: Lockeres Gewebe in Leinenbindung, 11x11 Fäden, Spannungirlanden allseitig sichtbar, r. alte Nagellöcher; o., u. und l. Spannränder gering beschnitten, wachsdoubliert, auf Keilrahmen mit eingesetzter Holzfasertafel gespannt, durch Doublierung Leinwandstruktur an der Oberfläche deutlich. Gebrochen weiße Grundierung, grob geschliffen. Malschicht vmtl. ölgebunden, zunächst Hintergrund in Grau aufgetragen unter Aussparung der Figur, nacheinander Gewand, Inkarnat und Weißpartien eingesetzt, abschließend Fenster und – mehrschichtig – Vorhang gemalt, Pentimenti: l. Hand verlängert, r. Handhaltung geändert und Kopf verkleinert; Schollenbildung, mehrere Fehlstellen und Retuschen. Partiiell reduzierter älterer Firnis, neuer Firnis tw. getönt, Wachsfirnis mit eingebettetem Schmutz.

Restaurierungen: 1945: auf Pappe geleimt – 1970: Abtragen der Pappe, Wachsdoublierung, neuer Keilrahmen mit eingesetzter Tafel, Firnisabnahme, Retusche, partiiell getönter Kunstharz-/Naturharzfirnis, Wachsfirnis.

1819 Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Hermann Kestner, Hannover (Nr. 80). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 10

Kniestück eines Herrn in spanischer Tracht, der frontal den Betrachter anblickt. Seine Rechte hat er in die Seite gestützt und greift mit der linken Hand den Saum seines Mantels, den er über dem engen Wams vorne unterhalb der Achseln um den Leib gelegt hat. Ein voluminöser Mühlsteinkragen schafft eine Zäsur zwischen Körper und Kopf. Damit wird die Aufmerksamkeit auf die Gesichtszüge mit dem ernstesten und zugleich stolzen Blick gelenkt. Die Figur ist fest in den Bildraum eingeschrieben: Nur wenig Platz bleibt über dem Scheitel; der rechte Ellenbogen ist angeschnitten; die linke Schulter des Porträtierten überschneidet sich leicht mit dem Rahmen des Fensters, das einen Blick auf ein Wolkenfeld freigibt.

Bei August Kestner hing das Porträt – wie auf einer Zeichnung von Georg Laves aus dem Jahr 1853 zu sehen ist (Abb. in: 100 Jahre Kestner Museum Hannover 1889–1989, Hannover 1989, S. 15) – prominent in seinem Empfangszimmer im Palazzo Tomati in Rom. Er hielt das



49 van Dyck I Sog. Herr von Santander

Bild für ein Werk von Peter Paul Rubens. M. Jorns berichtet, dass Kestner Ende 1819 einem jungen Künstler das Werk zeigte und dessen merkwürdige Äußerungen notiert habe (vgl. M. Jorns, S. 142). Ende des 19. Jahrhunderts galt es offenbar bereits als ein Porträt von Dycks. Wilhelm Busch schrieb 1891 an Franz von Lenbach über seinen Besuch im Kestner-Museum: „Bemerkenswerth daselbst: Bildnis von

v. Dyck; links rother Vorhang, rechts blaue Luft, dazwischen schwarzer Mann; rechte Hand in die Seite gelegt; über der Halskrause ein Jesuitenkopf; Gouverneur von Antwerpen, wie's heißt.“ Doch blieb die Zuweisung an van Dyck in den folgenden Jahren umstritten. Zuerst hat W. von Bode das Porträt als Frühwerk von van Dyck in die kunsthistorische Literatur eingeführt. Dem schließt sich R. Oldenbourg

1918 an: Er hält das Bildnis „zweifello“ für ein Werk des jungen van Dyck und verweist auf das Halbfigurenbildnis in der Sammlung der Könige von England, London (Holz, 123,2 x 92,7 cm, *Klassiker der Kunst*, S. 271), das er in die Frühzeit des Künstlers einordnet und auf 1615–17 datiert. E. Plietzsch, der 1952 von Bodes „Die Meisterwerke der holländischen und flämischen Malerschule“ neu herausgegeben sowie bearbeitet und dort Zweifel an der Urheberschaft van Dycks geäußert hatte, revidierte 1955, trotz der von ihm konstatierten Derbheiten, seine Meinung (Brief vom 16.4. 1955). Übereinstimmend wird das Bild in die Zeit vor van Dycks Abreise nach Italien im Jahre 1621 datiert. Als Vergleich lässt sich neben dem von Oldenbourg benannten Porträt u. a. das Bildnis eines Mannes im New Yorker Metropolitan Museum (Holz, 106 x 72,7 cm) anführen, auch wenn es im Detail eleganter ausgeführt ist. Liedtke datiert das New Yorker Werk auf um 1618 (Best. Kat. *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, W.A. Liedtke, New York 1984, S. 48f.).

Deutlich erkennbar ist der starke Einfluss von Rubens. Dieser manifestiert sich sowohl in der Auffassung der Figur als auch in motivischen Entlehnungen, wie dem Fensterausblick, der bei Rubens seit 1615 zu finden ist (vgl. Porträt eines Gelehrten, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Alte Pinakothek). Ebenso ist aber auch die Maltechnik des jungen Künstlers von dem großen Lehrer geprägt. Ob das Bild in der Zeit der Werkstattzugehörigkeit van Dycks bei Rubens entstanden ist, ist schwer zu entscheiden. Die Abhängigkeit vom älteren Meister ist jedoch unübersehbar. Die Identität des Dargestellten konnte noch nicht geklärt werden. Traditionell wird er als Herr von Santander angesprochen, obwohl bislang der Nachweis, dass ein Träger dieses Namens im zweiten Jahrzehnt Gouverneur von Antwerpen war, noch nicht gelungen ist.

Führer 1894, S. 70, Nr. 182 (van Dyck). – Führer 1904, S. 127, Nr. 182, Abb. – Kat. 1954, S. 58f., Nr. 90, Teilauf. Abb. – Verz. 1980, S. 51, Abb. 56. – Verz. 1989, S. 61, Abb. 56. –

GHB 1, 1993, S. 14ff., Nr. 1 mit Farbabb. (M. Trudzinski).

Literatur: W. von Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, 2. Auflage, Leipzig 1907, S. 272 (Anm.). – E. Schaeffer, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst)*, Stuttgart-Leipzig 1909, Abb. S. 138, – W. von Bode, *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen*, Leipzig 1917, S. 372, 2. Aufl. 1919, S. 348, 6. u. 7. Aufl. 1952. – R. Oldenbourg, *Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin (Bd. 177)*, Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts, Berlin 1918, S. 65. – H. Rosenbaum, *Der junge van Dyck*, München 1928, S. 23. – M. Jorns, *August Kestner und seine Zeit, 1777–1853*, Hannover 1964, S. 142. – W. Busch, *Sämtliche Briefe*, kommentiert von F. Bohne, Bd. 1, Hannover 1968, S. 335. – *Bénézit* 4, S. 82.

Ausstellungen: Restaurieren - Konservieren, Im Blickpunkt 13, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1981, unpaginiert, Abb. (M. Körning).

50 Apostel Paulus (Farbtaf. IX)

Eichenholz, 64,7 x 50,8 cm

Technischer Befund: Eichenholztafel aus drei durch Holzdübel verbundenen Brettern mit senkrechtem Faserverlauf, entlang aller Ränder 28 Dübellöcher bzw. -reste durch die Tafel; auf 4 mm gedünnt, angeschnittene Dübel und breite Fraßgänge eines Anobienbefalls, l. und r. 2 mm starke Leisten angestückt, parkettiert. Warmweiße Grundierung. Vmtl. geringe Reste einer Vorzeichnung im Gesicht. In eine noch nasse, braune Teiluntermalung mit trockenem Pinsel und wenig Farbe Bart, Haare und Gesicht angelegt und tw. mit Pinselstil strukturiert, vmtl. ölhaltige, weitgehend einschichtige Malerei, zunächst Gewand bei Aussparung der Hand, danach Schwert und Hand, Hintergrund, schließlich Inkarnat, Pentimenti an Schwert und Fingern, die nachträglich gestreckt wurden; ältere Retuschen in Gewand, Haaren, entlang der linken Fuge und der Ränder, neuere am o. Rand. Dicker älterer, nicht originaler Firnis.

Restaurierungen: Holztafel gedünnt, Leisten angesetzt, parkettiert, Kittung, Retusche – 1953: Kittung, mit Firnis isoliert, Retusche.

1748 Verkauf der Sammlung Brignole Sale, Genua. – Sammlung Cellemare, Neapel. – 1914 Kunsthandel München, Galerie Julius Böhrer. – Sammlung Bernhard von Back, Szegedin. – Kunsthandel Berlin, Haberstock. – 1936 Sammlung Fritz Beindorff, Hannover. – Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1983 durch Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen erworben. PAM 992



50 van Dyck | Apostel Paulus

Das Brustbild zeigt den Apostelfürsten frontal mit versunkenem, ernstem Blick. Helles Licht fällt auf das von dunkelbraunem Haupthaar und langem Bart gerahmte Gesicht und betont besonders die hohe, gedankenvolle Stirn. An seiner rechten Schulter lehnt das Schwert als Hinweis auf seinen Märtyrertod in Rom. Nur leicht, der Schwere der Waffe nicht angemessen, stützt er diese mit der linken, segnigen Hand, in der die Parierstange zwischen Daumen und Zeigefinger aufliegt. Die anderen Finger ruhen gespreizt auf dem Griff.

Das Werk ist Bestandteil einer Serie von zwölf Apostelbildern, die nach dem Kunsthändler, der sie 1914 in München angeboten hatte, die Böhlersche Folge genannt wird. Julius Böhler hatte den vollständigen Zyklus, allerdings ohne den eigentlich dazugehörigen Christus (Genua, Palazzo Rosso), aus Italien erworben und einzeln oder in Gruppen weiterverkauft. Petrus und Thomas gelangten in eine Privatsammlung in New York, Simon, Philippus und Judas

Thaddäus ins Wiener Kunsthistorische Museum, Bartholomäus und Jacobus d.Ä. in die Sammlung Bergsten in Stockholm, Andreas nach Sarasota/Florida in das John and Mable Ringling Museum und Johannes nach Budapest ins Szépművészeti Múzeum. Der Verbleib der Tafeln von Matthäus und Matthias ist nicht bekannt.

Neben dieser Serie existiert noch eine weitere Reihe von Aposteldarstellungen des Künstlers, deren Verhältnis zueinander, etwa als Fragmente einer Folge oder als Einzeldarstellungen, in der Forschung kontrovers diskutiert wurde. Aus einem Bericht über einen Prozess (vgl. L. Galesloot, *Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck, 1660–1662*, in: *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique XXIV*, 1868, S. 561–606) in den Jahren 1660/62 in Antwerpen erfährt man, dass van Dyck und seine Werkstatt die Apostel häufiger wiederholt haben, und dass schon damals der Grad der Beteiligung van Dycks an den Bildern nicht klar war. Denn Guiliam Verhagen hatte nach eigenen Angaben etwa 46 Jahre zuvor bei van Dyck eine Apostelfolge in Auftrag gegeben und hatte sie im Glauben, es handele sich um Originale, als Werke van Dycks weiterverkauft. Franciscus Hillewerwen, der die Folge 1660 besaß, bezweifelte die Authentizität und klagte den vormaligen Besitzer an. Der Ausgang des Prozesses, bei dem namhafte Künstler wie Jan Brueghel II. und Jacob Jordaens als Zeugen gehört wurden, ist nicht bekannt. Aus den Unterlagen wurde aber geschlossen, dass es sich bei der zur Debatte stehenden Folge um die von van Dyck übergangenen Kopien handelt. Gleichzeitig arbeitete van Dyck nach Aussagen von Zeugen damals an einer eigenen Folge, die von der Forschung im allgemeinen als die Böhlersche Apostelserie angesehen und mit den Bildern gleichgesetzt wird, die laut Prozessaussage zwischen 1624 und 1640 ins Ausland verkauft worden waren. Auf Grund der Aussage von Guiliam Verhagen schließen R. Oldenbourg (1914/15) und auch später L. van Puyvelde (Brief vom 10.9.1952), dass die Kopien und die Böhlersche Folge etwa 1616–18 entstanden

sein müssten. Dieser Einschätzung widerspricht zuerst G. Glück 1927, indem er die Verlässlichkeit bestimmter Zeugenaussagen anzweifelt und die Apostelfolge wegen ihrer Nähe zu Rubens aus stilistischen Gründen um 1620/21 datiert, kurz vor van Dycks Aufbruch nach Italien. Spätere Forscher folgen diesem Argument grundsätzlich. M. Roland (1983) bekräftigt noch einmal die von Glück vorgeschlagene Datierung und weist auf die hohe Unwahrscheinlichkeit hin, dass van Dyck vor seinem Eintritt in die Gilde im Jahre 1618 schon eine Werkstatt betrieben haben könnte. Sie interpretiert die Aussage Jan Brueghels II., van Dyck habe die Apostelfolge vor einer Italienreise geschaffen, dahingehend, dass sie erst kurz vor der Abreise gemalt worden sei. Somit kommt sie auf eine Entstehungszeit in den sechs bis sieben Monaten zwischen der Rückkehr aus England im Frühjahr 1621 und seiner Abreise nach Italien im Oktober desselben Jahres. S. Barnes (1990) hält die zeitliche Eingrenzung für zu eng und kehrt zu der von Glück vorgeschlagenen allgemeineren Datierung 1620/21 zurück.

L. Burchard (1938) hat beobachtet, dass van Dyck einen mit dem Paulus verwandten Kopf auf dem großen Leinwandbild „Lasset die Kinder zu mir kommen“ (134 x 198 cm) in der National Gallery of Canada, Ottawa, in der Gestalt hinter Christus nochmals verwendet. Ob hier – wie M. Roland vermutet – nur eine Typenähnlichkeit vorliegt (S. 25) oder ob der Böhlersche Apostelkopf als Vorlage diente, sei dahingestellt. Das Gemälde, das Burchard auf ca. 1618 datiert hatte, wird in der neueren Forschung mit guten Argumenten auf ca. 1620/21 angesetzt (vgl. Ausst. Kat. Anthony van Dyck, 1990, S. 127f.), so dass der hannoversche Pauluskopf durchaus als Vorlage gedient haben könnte.

Die Darstellung des Paulus entspricht in Typus und Haltung derjenigen auf dem Stich, den Cornelius van Cauckerken um 1660 nach dem Vorbild van Dycks geschaffen hat. Da die sog. Böhlersche Serie sich wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Antwerpen befand, sondern vermutlich bereits ins Ausland verkauft

worden war, nutzte Cauckerken wohl eine Version, die in der Werkstatt van Dycks oder nach van Dyck entstanden war, als Vorlage. Kopien des hannoverschen Bildes sind in folgenden Sammlungen nachgewiesen: Bayerische Staatsgemäldesammlung in Aschaffenburg (Holz, 64,3 x 48,7 cm); Jeffersontown (Kentucky), Sammlung George Roche (Holz, 60 x 51 cm); Kunsthandel Kostanjevic na Krki, Galerija Božidar Jakac (1980, vgl. Urbach S. 21, Abb. 41); ehemals Paris, Ch. Sedelmeyer (Holz, 61,5 x 48 cm, vgl. Urbach S. 35, Abb. 27).

Trotz der scheinbaren Naturnähe der Apostelköpfe hebt S. Urbach (1983, S. 6f.) mit Recht die typisierende Auffassung der einzelnen Köpfe und deren Darstellungstradition hervor, die sie über die berühmte Apostelfolge von P.P. Rubens, Frans Floris (Tronie eines männlichen Kopfes, Friedrichshafen, Privatsammlung, Urbach, Abb. 36) bis hin zu frühen niederländischen Gemälden in der Nachfolge Rogier van der Weydens zurückverfolgen kann.

Kat. der Pelikan-Kunstsammlung Hannover, Ms., I, S. 25, Nr. 8. – Kat. 1954, S. 59, Nr. 91. – Verz. 1980, S. 51, Abb. 54. – Verz. 1989, S. 61, Abb. 54. – GHB 1, 1993, S. 18ff., Nr. 3 mit Farbabb. (M. Trudzinski).

Literatur: Kat. *Descriptione della Galleria de quadri esistenti nel Palazzo del Serenissimo Doge Gio. Francesco Brignole Sale* (Genua 1748) – *Pitture e quadri del Palazzo Brignole Sale ...* (Genua 1756), S. 4. – *Inventario dei quadri esistenti nel Palazzo Rosso ...*, Genua 1763. – C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Bd. I., Genua 1766, S. 230. – R. Oldenbourg, *Studien zu van Dyck*, in: *Münchener Jahrbuch*, 9, 1914/15, S. 225, 227, 231, Abb. 4. – G. Glück, *Van Dycks Apostelfolge*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 131, 144. – H. Rosenbaum, *Der junge Van Dyck*, München 1928, S. 37. – G. Glück, *van Dyck, Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst), Stuttgart-Leipzig 1931, S. 39, Abb. S. 22. – L. Burchard, *Christ Blessing the Children* by Anthony van Dyck, in: *The Burlington Magazine* 72, 1938, S. 29. – L. van Puyvelde, *Van Dyck*, Brüssel 1950, S. 122. – J. Schultze, *Paulus*, Recklinghausen 1964, Farbabb. S. 13, S. 35. – Ausst. Kat. *Le siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Brüssel 1965, S. 58 (L. van Puyvelde). – M. Lechner, *Artikel Paulus*, in: *LCI*, 8, 1976, S. 132. – Ausst. Kat. *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*, J. Foucart, Grand Palais Paris 1978, S. 72. – Ausst. Kat. *The Young van Dyck* (A. McNairn), National Gallery of Canada, Ottawa 1980, S. 41, S. 263, Abb. 19. – E. Larsen, *L'opera completa di van Dyck (1613–1626)*, Mailand 1980, S. 101f., Nr. 238, mit Abb. – S. Urbach, *Preliminary Remarks on the*

Sources of the Apostle Series of Rubens and van Dyck, in: Essays on van Dyck, National Gallery of Canada, Ottawa 1983, S. 11, Anm. 25, S. 19, 20, 21, Anm. 72, Abb. 37, 21. – M. Roland, Some Thoughts on van Dyck's Apostle Series, in: Essays on van Dyck, National Gallery of Canada, Ottawa 1983, S. 33. – Museum 1984, S. 88 (H.W. Grohn). – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 705, Abb. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1983, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1984, S. 13, Nr. 81 mit Abb. – E. Larsen, The Paintings of Anthony van Dyck, Freren 1988, Bd. II, S. 86, Nr. 188. – R.B. Simon, F. Dabell, Important Old Master Paintings (Fall Exhibition), New York 1989, S. 40, Anm. 1. – M. Trudzinski, Museen in Niedersachsen, Hannover 1989, S. 173, Farbabb. 14. – Ausst. Kat. Anthony van Dyck, National Gallery of Art Washington 1990, Nr. 19/20, S. 130 (S.J. Barnes).

Ausstellungen: Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz, Villa Hügel Essen 1953, S. 12, Nr. 1a. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 26, Nr. 11, Abb. S. 37. – Le siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1965, 2. Ausg. S. 58, Nr. 56. – Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 42, Nr. 12, Farbabb. S. 43 (H.W. Grohn).

51 Der hl. Georg

Papier auf Eichenholz 64,5 x 49 cm

Technischer Befund: Ein Blatt Papier auf grundierter Eichenholztafel mit senkrechtem Faserverlauf aus einem großen Brett und u. zwei kleinen Brettern; o. Leiste angesetzt, evtl. original rücks. Ränder gedünnt und mit Holzrahmen und Anstrich versehen, Mittelstrebe des Holzrahmens fehlt, drei senkrechte Risse, o. und u. beschnitten, parkettiert.

Papier nicht grundiert. Vmtl. ölhaltige Malschicht, zunächst Hintergrund, dabei Kopf und Figur ausgespart, erste weiße, pastose Schicht im Bereich der Rüstung mit horizontalen Ritzungen versehen, darauf braune Modellierung, Schatten im Gesicht mit bindemittelreichen Brauntönen, abschließend helle Gesichtspartien, rote Fahne und Höhungen im Bereich der Rüstung aufgetragen, Pentiment I. neben Kopf; tw. bis auf das Papier gedünnt, mehrere Fehlstellen und Risse, Retuschen aus verschiedenen Phasen, tw. konturierend, tw. übermalend. Mehrschichtig, tw. auch im Rahmen gefirnis, über den Rissen neuerer, partieller Firnis.

Restaurierungen: 1947: Riss verleimt, mit Parkett versehen, Kittungen am Riss, Reinigung, Firnis – Retuschen, partieller Firnisaufrag – 1993: Retuschen am Riss.

Kunsthandel Berlin, Martin Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1984 Niedersächsische Zahlenlotto GmbH, Hannover.

Leihgabe der Niedersächsischen Zahlenlotto GmbH, Hannover

Der geharnischte Heilige hat den Kopf nach rechts gewandt und blickt leicht über die Schulter in die rechte untere Ecke, in der – wie erst M. Trudzinski entdeckt hat (GHB I, S. 16) – schemenhaft der Rachen des feuerspuckenden Drachens zu erkennen ist. Vor sich hält er in seiner gepanzerten Linken die rote Fahne. Der Heilige trägt eine gerippte, deutsche Rüstung mit gewölbtem Stückpanzer. Hoch aufgeworfen ist der Rand des Schulterschildes.

L. v. Puyvelde schätzt 1952 das Bild, mit dem Vorbehalt mangelnder Autopsie (Brief vom 10.9.1952), für wahrscheinlich von van Dyck stammend ein, datierbar in die italienische Zeit des Malers (1622–27), und überlegt, es mit der Nummer 236 des Nachlassinventars von Rubens in Verbindung zu bringen, zu der es heißt: „un visage du mesme (Dyck) sur fond de bois, représentant S. George“. M. Jaffé und J.M. Muller wollen dieses Bild als einen hl. Georg aus englischem Privatbesitz identifizieren (vgl. J.M. Muller, Rubens: The Artist as Collector, Princeton, New Jersey 1989, S. 135, Abb. 100). Die Entscheidung zwischen den zwei Georgsdarstellungen muss letztlich offenbleiben (vgl. Trudzinski, ebda.).

Große Ähnlichkeit hat der Kopf (vgl. von der Osten, Kat. 1954) mit dem hl. Georg auf dem Gemälde „Maria mit Jesus und Johannes, von reuigen Sündern und Heiligen verehrt“ in der Kasseler Gemäldegalerie, so dass zu Recht angenommen worden ist, dass beide nach demselben Modell entstanden sind. Vielleicht handelt es sich auch um eine Studie zu diesem Gemälde, das um 1619 im Atelier von Rubens entstand, also in einer Zeit, in der van Dyck dort gearbeitet hat. Welcher Anteil Rubens, welcher van Dyck, seinem zu dieser Zeit bedeutendsten Mitarbeiter, oder welcher vielleicht doch einem anonymen Schüler zuzuweisen ist, ist in der Forschung umstritten. Zuletzt hat B. Schnackenburg die Ansicht vertreten, dass die männlichen Figuren von der



51 van Dyck | Der hl. Georg

Hand van Dycks seien (B. Schnackenburg, Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Kassel 1996, Bd. 1, S. 263). Folgt man Schnackenburgs Zuschreibung, hätte man einen Grund mehr, den hl. Georg vor der italienischen Zeit von van Dyck anzusetzen; für eine Entstehung zwischen 1618 und 1620 in Antwerpen hat sich auch Trudzinski (ebda.) ausgesprochen.

Stuttman 1953, S. 54f., Abb. – Kat. 1954, S. 59f., Nr. 92. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 46, Taf. 42. – Verz. 1980, S. 51. – Verz. 1989, S. 61. – GHB 1, Nr. 2, S. 16–18, Farbabb. (M. Trudzinski).

Literatur: S. Cauman, das lebende museum. erfahrungen eines kunsthistorikers und museumsdirektors alexander dörner, Hannover 1960, S. 56, Abb. S. 58. – Museum 1984, S. 88 (M. Trudzinski). – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 705.

Ausstellungen: Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz, Villa Hügel Essen 1953, S. 12, Nr. 1d. Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 26, Nr. 12, Abb. S. 36.



52 nach van Dyck | Apostel Paulus

van Dyck (alte Kopie nach)

52 Apostel Paulus

Leinwand, 67 x 51,5 cm

Sammlung Ralph Leopold von Retberg, Hannover. – 1852 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 926). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 146/1967

Das Brustbild des alten, melancholisch zur Seite blickenden Apostels Paulus, der sich mit der Linken auf den Schwertknauf stützt und die Rechte an die Glocke gelegt hat, ist eine der zahlreichen Kopien nach dem Pauluskopf in der Dresdner Gemäldegalerie (Holz, 63 x 46,5 cm), der zu einem in der Werkstatt von van Dyck entstandenen Apostelzyklus gehört (vgl. die Lit. zu Kat. Nr. 53).

Kat. 1867, S. 18, Nr. 22 (Rubens-Schule). – Kat. 1876, S. 26, Nr. 39.

53 Apostel Bartholomäus

Leinwand, 68,5 x 53 cm

Sammlung Ralph Leopold von Retberg, Hannover. – 1852 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 927). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 147/1967

Die Darstellung des nach rechts unten blickenden Apostels Bartholomäus, der in seiner Linken als Attribut ein Schindemesser hält, ist eine Kopie nach van Dycks entsprechendem Gemälde aus der Böhlerschen Apostelfolge (vgl. Kat. Nr. 50), das heute der Stockholmer Sammlung Bergsten (Holz, 64 x 51 cm) angehört. Weitere Versionen dieses Apostelkopfes, die z.T. van Dycks Werkstatt zugewiesen werden oder auch zeitgenössische Kopien anderer Maler sind, befinden sich in der Dresdner Gemäldegalerie, der Staatsgalerie in Aschaffenburg und in der Sammlung F.G. Macomber, Boston (vgl. A. McNairn, Ausst. Kat. The



53 nach van Dyck | Apostel Bartholomäus

Young van Dyck, National Gallery of Canada Ottawa 1980, S. 46, Nr. 7) sowie im Kunsthandel Kostanjevica na Krki, Galerija Božidar Jakac (vgl. S. Urbach, Preliminary Remarks on the Sources of the Apostle Series of Rubens and van Dyck, in: Essays on van Dyck, National Gallery of Canada 1983, S. 22). Eine eigenhändige Wiederholung war früher Bestandteil der Sammlung Lord Spencers in Althorp (Ausst. Kat. Anthony van Dyck, National Gallery of Art, Washington 1990, S. 130, Anm. 3 gibt an, dass die fünf Apostelköpfe von der Hand van Dycks bei Lord Spencer „recently“ durch Colnaghi's einzeln verkauft worden sind, der Simon davon an Getty 1985; vgl. Trudzinski, GHB 1, S. 20), der derzeitige Aufenthaltsort ist nicht bekannt.

Die in beiden Katalogen der Öffentlichen Kunstsammlung vermerkte Bezeichnung „Rubens“ ist nicht mehr festzustellen.

Kat. 1867, S. 18, Nr. 23 (Rubens-Schule). – Kat. 1876, S. 26, Nr. 40.

54 Kruzifixus

Leinwand, 69,8 x 43,8 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert links auf dem Pflock nachträglich in hellrot: AD. F. / 162(3?)8 (AD ligiert)

1880 Geschenk des Legationsrats von Alten, Hannover.
HS 1161

Die Darstellung des in Untersicht vor dunklem Himmel gesehenen Gekreuzigten geht auf eine Komposition van Dycks zurück, die dieser zwischen 1626 und 1632 mehrfach wiederholte. Die früheste Fassung befindet sich im Königlichen Museum der Schönen Künste in Antwerpen (Holz, 104 x 72 cm; vgl. E. Larsen, The paintings of Anthony van Dyck, Frenen 1988, Bd. II, S. 286f., Nr. 713–716 und zu den zahlreichen Kopien S. 462f.). Als Vorlage für die hannoversche Kopie könnte die Version aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien gedient haben, die zwischen 1628 und 1630 entstanden ist (Leinwand, 133 x 101 cm, unten 22 cm angestückt; W. Prohaska, in: Ausst. Kat. Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos, Kunsthistorisches Museum Wien 1997, S. 425). Auch sie zeigt den steil aufragenden Felsen rechts und die Stadtsilhouette in der Ferne, allerdings fehlt das krumme, kleine Kreuz am rechten Bildrand.

In der linken unteren Bildecke ist ein Wappen aufgemalt, das vermutlich auf einen früheren Besitzer des Bildes weist, dessen Name jedoch bislang nicht ermittelt werden konnte.

unveröffentlicht



54 nach van Dyck | Kreuzifixus

55 Kopf eines aufblickenden Mannes

Leinwand, 50,5 x 39,5 cm

1836 Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Hermann Kestner, Hannover. – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 9

Bei dem im Profil gezeigten Männerkopf handelt es sich um eine alte Kopie nach der Stifterfigur aus dem Gemälde „Madonna mit Stiftern“ von Anton van Dyck, das sich im Louvre befindet (Leinwand, 250 x 191 cm, urspr. 193 x 191 cm). Die Leinwand hat einen schrägen Fadenverlauf und weist zwei Nähte auf. Vermutlich wurde der Kopf aus einem Großformat, möglicherweise der Gesamtkopie des

Bildes, herausgeschnitten. Die Büste des Stifterns, der auf dem Gemälde von van Dyck direkt auf die Madonna blickt, wurde gedreht, um den Blick nach oben zu erzeugen.

August Kestner hat das Bild 1836 in Rom erworben und schreibt am 25. Mai desselben Jahres an seinen Neffen Hermann Kestner: „Auch habe ich einige hübsche Acquisitions gemacht (...) einen Kopf von van Dyck, Studium aus einem Bilde (...)“ (zitiert nach Jorns 1964). Wie auf einer Zeichnung von Georg Laves aus dem Jahre 1853 zu sehen ist (Abb. in: 100 Jahre Kestner-Museum Hannover 1889–1989, hrsg. von U. Gehrig, Hannover 1989, S. 15), hing der Kopf in Kestners Empfangszimmer im Palazzo Tomati in Rom.

Führer 1894, S. 70, Nr. 183. – Führer 1904, S. 127, Nr. 183.

Literatur: M. Jorns, August Kestner und seine Zeit 1777–1853, Hannover 1964, S. 270.

van Dyck (Nachahmer)

56 Die hl. Magdalena

Leinwand, 58 x 51 cm

1929 Vermächtnis Dr. August Nitzschner, Hannover.

– Städtische Galerie.

Slg. N. 177

Das oval gefasste Brustbild zeigt die hl. Maria Magdalena vor einfachem, dunklem Grund. Der dunkelgrüne Mantel lässt ihre rechte Schulter frei. Flehentlich blickt sie mit geröteten Augen nach oben, Tränen laufen über ihre Wangen. Vor ihrer Brust hält sie ein Salbgefäß.

Als Werk eines Nachahmers von Guido Reni gelangte das Bild aus dem Vermächtnis Dr. August Nitzschners in die Städtische Galerie und wurde dort in die Nachfolge van Dycks eingeordnet, in dessen Werk die Heilige durch einen vergleichbaren Frauentypus repräsentiert wird.



55 nach van Dyck | Kopf eines aufblickenden Mannes



56 van Dyck-Nachahmer | Die hl. Magdalena

Offenbar handelt es sich jedoch nicht um eine Kopie nach einem bestimmten Werk von van Dyck. Eine ähnliche Kopfhaltung, der Augenaufschlag und auch das wirre Haar findet sich z. B. auf der Darstellung einer Maria Magdalena in der National Gallery of Canada in Ottawa (Leinwand, 113 x 92,8 cm, Inv. Nr. 3749). Die Zuweisung dieses Bildes an van Dyck ist jedoch umstritten. E. Larsen schreibt es ohne Einschränkung diesem Künstler zu (E. Larsen, *The paintings of Anthony van Dyck*, Freren 1988, Bd. II, S. 290f.), im Bestandskatalog wird es als italienische oder spanische Nachfolge van Dycks geführt (M. Laskin, M. Pantazzi, *European and American Painting, Sculpture, and Decorative Arts*, Ottawa 1987, Bd. I/1300–1800/Text, S. 147f. mit Abb.).

Durchaus erwägenswert ist der Vorschlag von U. Härting (mündl. 1997), den Künstler des Bildes in der Umgebung von Simon de Vos zu suchen. Vergleichbar, wenn auch in den Gesichtszügen schärfer geschnitten und im

Faltenwurf bewegter, ist die „büßende Maria Magdalena“ im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum sowie eine dem Künstler zugewiesene Heilige, die am 18.12.1987 bei Christie's in London versteigert wurde (Photo RKD).

unveröffentlicht

■ Es, Jacob van

Antwerpen ca. 1590/9–1666 Antwerpen

Über das Geburtsjahr von Jacob van Es kann nur gemutmaßt werden, da er jedoch 1616/17 Mitglied der St. Lukasgilde wurde, ist davon auszugehen, dass er zwischen 1590 und 1596 geboren wurde. Aus der Ehe, die er 1617 schloss, gingen sieben Kinder hervor, von denen ein Sohn, Nicolaus, ebenfalls das Malerhandwerk ergriff. In den Jahren 1621/22 und 1623/24

meldete er je einen Schüler an. Offenbar hat er ausschließlich in seiner Heimatstadt gearbeitet, wo er am 11.3.1666 in der Onze-Lieve-Vrouwe-Kerk begraben wurde.

57 Blumenstillleben

(Farbtaf. VI)

Eichenholz, 51,2 x 36,4 cm

Bezeichnungen: * Signiert rechts unten:

IACO · VAN · ES

Technischer Befund: Radial geschnittenes Brett mit senkrechtem Faserverlauf, rücks. Ränder abgefast; Tafelrückseite geglättet, beschliffen, mit Klötzchen und zwei Einschubleisten versehen. Weiße Grundierung mittlerer Schichtdicke, an der o. Kante Linie eingraviert, Ausbrüche der Grundierung an den Kanten bei umlaufendem Farbauftrag lassen eine Beschneidung der grundierten Tafel vor dem Farbauftrag vermuten. Ölhaltige Malerei mit feinem Pinsel feinezeichnerisch aufgetragen, auf differenzierter Untermalung: Tisch und Hintergrund hellbraun, Glas und Schatten mit dunklerem Rotbraun unterlegt, die Tulpen zunächst dunkelgrau konturiert, Hintergrund mittelgrau angelegt, dabei Tulpen und große Rosen ausgespart, flächig weiß oder hellgelb angelegt, am Rand das Grau überlappend, roter Farblack darauf tw. mit Frühschwundrissen, Blätter, Iris und kleinere Rosen auf der Hintergrundfarbe ausgeführt; Ränder gekittet, Craquelé und Schollenbildung mit verreinigten Kanten, großflächige Retuschen im Hintergrund und auf der Tischfläche, viele kleine an den Craquelékanten. Reste eines alten Firnis in den Strukturiefen; hochglänzender neuer Firnis auftrag.

Restaurierungen: Abschleifen der Tafelrückseite, Aufbringen des Klötzchenparketts, rötlicher Überzug auf der Tafelrückseite, Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnis-Retuschen, neuer Firnis.

Sammlung H.H. Ten Cate, Niederlande. – 1934 Kunsthandel Amsterdam, P. de Boer. – 1978 Verst. London, Christie's, 14.4.1978, Nr. 116 (Farbabb.). – 1986 Kunsthandel Zürich, David Koetser. – 1986 Geschenk des Förderkreises der Niedersächsischen Landesgalerie.
PAM 1011

In einem genoppten Rauchglas ist ein Strauß aus verschiedenfarbigen Rosen und Tulpen sowie einer Iris arrangiert. Dabei bilden die Rosen eine von links unten nach rechts oben zur Iris ansteigende Diagonale, die durch einzelne Tulpen weit überragt wird. Ihre Kostbarkeit



57 van Es I Blumenstillleben

wird durch die exquisite, brillante Malweise auch gegenüber der malerischen Ausführung der voll erblühten Rosen hervorgehoben. Um das Glas arrangiert liegen Kirschen, von denen der Zwilling mit einer Tripelkirsche eine botanische Seltenheit darstellt (vgl. GHB I).

Im Gegensatz zu den üppigen, barocken Stillleben eines Cornelis de Heem oder Frans Snyders wirkt das Blumenarrangement von Jacob van Es fast karg. Innerhalb der über 100 Stillleben seiner Hand sind Blumenstücke die Ausnahme. Bislang sind nur neun bekannt geworden. Einen vergleichbaren Aufbau der Rosen zeigt ein Gemälde, das am 9.11.1985 bei Bödiger in Bonn versteigert wurde (Leinwand, 45 x 39,5 cm; Photo RKD). Doch handelt es sich hierbei um ein reines Rosenstillleben, dessen diagonaler Aufbau von Knospen bekrönt ist.

Da Jacob van Es seine Bilder nicht datiert hat, ist eine Chronologie seiner Werke schwierig und

steht noch aus. Auch die dendrochronologische Untersuchung der Eichenholzplatte bietet keinen Anhaltspunkt zu einer näheren Eingrenzung innerhalb der Schaffenszeit des Künstlers. Die Tafel an sich hätte ab 1600 schon bemalt werden können.

GHB I, S. 22f., Nr. 4, Farbabb. (M. Trudzinski).

Literatur: M.-L. Hairs, *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVIIe Siècle*, Brüssel 1955, S. 132, 211. Überarbeitete Ausgabe: Brüssel 1985, Bd. I, S. 353. – *Flemish Painters* 1994, I, S. 146.

Ausstellungen: *De Helsehe en de Fluweelen Brueghel*, Kunsthandel P. de Boer Amsterdam 1934, S. 32, Nr. 278 mit Abb.

Everdingen, Allaert van

Alkmaar 1621–1675 Amsterdam

Allaert van Everdingen war der Sohn eines Notars in Alkmaar und wurde dort am 18.6.1621 getauft. Houbraken berichtet in seiner Künstlerbiographie, dass Allaert bei den Landschaftsmalern Roelant Savery und bei Pieter de Molyn in Haarlem in der Lehre war. Neuerdings wird jedoch diskutiert, ob Houbraken nicht den Marinemaler Pieter Mulier gemeint haben könnte, da keine Anklänge an Molyns Landschaftsmalerei im Werk van Everdingen zu finden sind und mit einer Lehrzeit bei einem Marinemaler auch die frühen Seestücke des Künstlers zu erklären wären. Der bedeutendste Einschnitt in seinem Werk resultiert aus einer Reise nach Schweden und Norwegen 1644 bis 1645. In vielen Zeichnungen und Skizzen hielt er Landschaftseindrücke fest, die er später immer wieder in Gemälden auswertete. Nach seiner Rückkehr nach Haarlem wurde er mit seinen skandinavischen Landschaften sehr erfolgreich und beeinflusste nachhaltig die niederländische Landschaftsmalerei, besonders in Amsterdam, wohin der Künstler 1652 gezogen war. Selbst Künstler wie Jacob van Ruisdael gingen dazu über, skandinavisch anmutende Landschaften zu malen, vermutlich weil sie höhere Preise erzielten. Sein einziger eingeschriebener Schüler war Ludolf Backhuizen. Als Allaert van Everdingen mit 54

Jahren starb, hinterließ er eine umfangreiche und bedeutende Gemäldesammlung mit Werken von Raphael, Giorgione, Tizian, Holbein, Hals und Rembrandt. Am 8.11.1675 ist er in der Oude Kerk zu Amsterdam beigesetzt worden.

58 Gebirgslandschaft

Eichenholz, 48,5 x 60,2 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert unten rechts:

EVERDINGEN / Anno 1647

Rahmen: rechts und links ein gelber Punkt

Technischer Befund: Tafel aus zwei Brettern mit waagrechttem Faserverlauf, o. Brett ca. 23,3 cm, u.ca. 25,5 cm breit, unbeschnitten, ca. 10 mm stark, mit senkrechten Sägespuren, an den Rändern abgefast; Fuge durch Holzleiste verstärkt, an den Rändern zwei Lagen Papierabklebungen. Weiße Grundierung mit groben Weißpartikeln, wenige dunkle Linien und Ritzungen einer Unterzeichnung erkennbar, partiell braune Untermalung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und mittlerer bis grober Pigmentgröße, streifig, meist waagerechter Pinselauftrag, gelegentlich pastos, an den Bildrändern vereinzelt Fingerabdrücke; verfärbte Retuschen, bes. an der Fuge. Reste eines alten Firnis am Rand; übermalt, neuer Firnis.

Restaurierungen: Sicherung der Fuge, Firnisabnahme, Retuschen und Übermalungen, neuer Firnisauftrag.

Vermutlich aus der Sammlung Jacob Albrecht von Sienen, Hamburg. – Bis 1823 Sammlung Heinrich Theunes de Jager, Hamburg. – Kunsthandel Hamburg, Ernst Georg Harzen. – Seit 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 784

In der Senke einer weiten, felsigen Berglandschaft ergießt sich zwischen schroffen Felsformationen ein Wildbach über große Gesteinsbrocken in ein Becken, das das Wasser breit und ruhig im Vordergrund des Bildes dahinfließen lässt. Vereinzelt stehen Nadel- und kahle Laubbäume in der kargen Landschaft, die jedoch, wie Blockhütten, Zäune und winzige Figuren andeuten, bewohnt ist. Das 1647 entstandene Werk gehört zu den frühen nordischen Landschaften van Everdingens, mit denen der Künstler nach seiner Rückkehr aus Schweden und Norwegen großen Erfolg in seiner Heimat



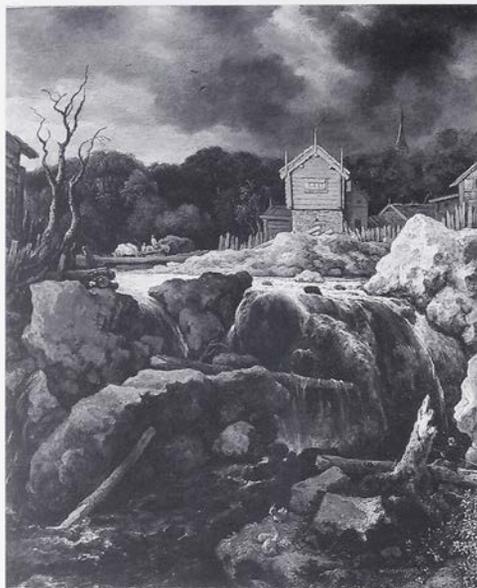
58 van Everdingen | Gebirgslandschaft

hatte. Aus demselben Jahr sind neben dem hannoverschen Bild noch drei datierte Werke van Everdingens bekannt, die sich in der Eremitage in St. Petersburg (111 x 135 cm), im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (82,5 x 111 cm) und im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum (64,3 x 89 cm) befinden. Die Braunschweiger Landschaft ist ebenfalls auf Holz gemalt, die beiden größeren Gemälde sind Leinwandbilder. In diesen ersten nach der Skandinavienreise datierten Werken sind bereits alle Motive zu finden, die zum festen Repertoire der skandinavischen Landschaft gehören (Davies, 1978, S. 108). Typisch für die Frühzeit ist das Querformat. Im Gegensatz zu anderen Frühwerken setzt van Everdingen hier aber statt eines dunklen Repoussoirs einen hellen Felsen in den Vordergrund. Die an der einen Seite weit hochgezogene Landschaftskulisse verrät die Herkunft des Künstlers aus der Tradition des Roelant Savery oder Hercules Seegers. Schon W. Stechow verweist auf den Einfluss Cornelis Vrooms nach 1645, also nach der Rückkehr van Everdingens (Stechow, 1968, S. 143), was z. B. bei einem von A. I. Davies (S. 122) angestellten

Vergleich mit den dunklen Umrissen der Bäume vor hellem Himmel auf Vrooms „Waldigem Flussufer“ in Karlsruhe verständlich wird. Davies, die das hannoversche Bild „a painting about rocks and water“ nennt, bemerkt, dass auch das Thema mehr von Vroom als von eigenen frühen Zeichnungen des Künstlers inspiriert ist (S. 122).

Kat. 1827, S. 57, Nr. 227. – Verz. 1831, S. 110f., Nr. 227. – Verz. 1857, S. 25, Nr. 227. – Kat. 1891, S. 104, Nr. 136. – Verz. FCG, S. 104, Nr. 136. – Kat. 1902, S. 104, Nr. 136. – Kat. 1905, S. 51, Nr. 109. – Führer 1926, S. 11. – Kat. 1930, S. 21f., Nr. 36, Abb. – Kat. 1954, S. 61, Nr. 96. – Landesgalerie 1969, S. 254, Abb. S. 101. – Verz. 1980, S. 52.

Literatur: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung der Frau Wittwe des verstorbenen Heinrich Theunes de Jager. Beschrieben durch Johannes Noodt, Makler, Hamburg 1823, S. 18, Nr. 42. – Parthey I, S. 411, Nr. 36. – Ebe IV, S. 541. – Stechow 1966, S. 144. – Bénézit 4, S. 219. – A.I. Davies, Allart Van Everdingen, New York-London 1978, S. 108, 122, 317, 326, Nr. 29, Abb. 99. – Ausst. Kat. Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting (P.C. Sutton), Rijksmuseum Amsterdam, Museum of Fine Arts Boston, Museum of Art Philadelphia 1987/88, S. 309, Abb. 1. – E.J. Walford, Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape, New Haven-London 1991, S. 104, Abb. 96.



59 van Everdingen | Landschaft mit Wasserfall und Angler

59 Landschaft mit Wasserfall und Angler (Farbtaf. XXVIII)

Leinwand, 85 x 70 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert rechts unten: A V Everdingen 1648 (AV ligiert)

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, Spangirlanden r. und ansatzweise an den anderen Ränder; allseitig beschnitten auf 83 x 68,7 cm, kleisterdoubliert, Leinwandstruktur an die Oberfläche gedrückt, auf Keilrahmen geklebt, genagelt, Ränder mit Packpapier umklebt. Ockerfarbene Grundierung. Reste von konturierenden Vorritzungen, tw. mit Schraffuren, partiell flächige, dünne Untermalung. Farbauftrag vmtl. ölgebunden, sehr sparsam, Grundierung bleibt tw. sichtbar, zunächst im Himmel dunkles Blau, dann Landschaft in Brauntönen mit Aussparungen für Details, die in pastosem Farbauftrag mit deutlicher weißer Pigmentkörnung aufgetragen sind; Alterscraquelé, stark verreinigt, mehrere kleine Fehlstellen, starke Übermalungen, fragmentarische Signatur nachgezogen, grobe Ergänzung der Malerei auf der Papierabklebung. Neuerer Firnis.

Restaurierungen: Beschnitten, doubliert, neu aufgespannt, neuer Keilrahmen, Firnisabnahme, Wachs- und Kreidekittung, Retusche, Firnis.

1971 Verst. Kopenhagen, Bruun Rasmussen, 27.4.1971, Nr. 34. – 1972 Kunsthandel

London, Leger Gallery. – Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1981 Leihgabe Dr. Amir Pakzad, Hannover.

Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad, Hannover

Unter der Vielzahl der Darstellungen mit einem Wasserfall als Hauptmotiv nimmt diese „Landschaft mit Wasserfall und Angler“ bei van Everdingen eine besondere Stellung ein: als frühestes Beispiel dieses Themas im Hochformat. Bevor das Bild im Handel auftauchte, galt die „Nördliche Abendlandschaft“ von 1650 aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in Sarnberg als erstes hochformatiges Gemälde des Künstlers. Einzelne Bildmotive, wie abgestorbene Bäume, Blockhäuser und stürzende Wasser, sind bereits auf dem ein Jahr zuvor entstandenen „Wasserfall“ aus der Eremitage in St. Petersburg (111 x 135 cm) zu finden, doch wird die Dramatik des Naturschauspiels durch die Übertragung ins Hochformat gesteigert. Vom Betrachter in leichter Untersicht wahrgenommen, stürzt der Fluss zwischen großen Felsbrocken in eine Schlucht und reißt Baumstämme mit sich in die Tiefe. Über dem hohen Horizont ballen sich dunkle Wolken, durch die links, außerhalb des Bildes, die Sonne bricht, so dass die Wasserfläche und das Blockhaus am gegenüberliegenden Flussufer hell erstrahlen. Wie A. I. Davies (1978, S. 139) in ihrer Monographie über den Künstler herausstellt, hat van Everdingen eine vergleichbare Komposition bereits in einer früheren Radierung vorgebildet (Davies, Abb. 134; Hollstein VI, S. 157). Die Darstellung des Blockhauses geht auf eine signierte Zeichnung (ehemals Sammlung Deiker, Braunfels; Davies, Abb. 135) zurück, wobei sich van Everdingen für sein Werk ungewöhnlich eng an die Vorlage hält.

Unter den z.T. sehr ähnlichen Wasserfällen van Everdingens ist vermutlich nur der „Wasserfall mit Sägemühle“ (ehemals Sammlung Hölischer-Stumpf, Berlin; Davies, Abb. 137) ebenfalls zu diesem frühen Zeitpunkt entstanden. Da dieses Gemälde nachträglich beschnitten worden ist (ehemals 86 x 73 cm, heute 77 x 66,5 cm), vermutet Davies sogar, dass es sich ursprünglich um Pendants gehandelt haben

könnte. Allerdings übertrifft das hannoversche Bild durch die Beleuchtungseffekte das sog. Gegenstück an dramatischer Wirkung, die in der Intensität auch von späteren Bildern des Künstlers nicht mehr erreicht wird.

Verz. 1989, S. 61.

Literatur: Verkaufskat. Leger, London 1972, Nr. 19. – A.I. Davies, Allart Van Everdingen, New York, London 1978, S. 137ff., 329, Nr. 46, Abb. 133. – A.Ch. Steland, Wasserfälle. Die Emanzipation eines Bildmotivs um 1640, in: NBK 24, 1985, S. 99f., Abb. 20. – Ausst. Kat. Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting (P.C. Sutton), Rijksmuseum Amsterdam, Museum of Fine Arts Boston, Museum of Art Philadelphia 1987/88, S. 309f., S. 311, Abb. 2. – A.I. Davies, in: Dictionary of Art 10, S. 661.

60 Landschaft mit einer Kapelle

Leinwand, 62,5 x 79 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten links:

A v : EVERDINGEN

Spannrahmen links und rechts je ein roter Punkt

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung; auf grobe Leinwand doubliert, Keilrahmen des 19. Jhs., Ränder mit braunem Papier überklebt. Braunockerfarbene Grundierung, im Bereich der Kapelle wenige dünne Linien und Ritzungen einer Unterzeichnung erkennbar. Malschicht mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und relativ grobem Pigment, Grundierung in weiten Teilen sichtbar, z.B. im Bereich der Kapelle und der vorderen Felsen, zunächst Landschaft und Felsen, dann Himmel bei Aussparung des Baumes, schließlich den Baum gemalt, Schatten in Steinpartien durch braune, parallele Schraffuren; Farbschicht bes. im Bereich der Berge und des Himmels schollig, Retuschen und Übermalungen in Himmel, Kapelle und Felsen r. Älterer, relativ gleichmäßiger Firnis.

Restaurierung: (vor 1893:) Doublierung und neuer Keilrahmen, Randabklebung, Retuschen – 1994: Festigung, Kittung, Retusche.

Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 783

Zwischen steilen Felsen, auf denen links ein vom oberen Bildrand abgeschnittener Baum und gegenüber etwas zurückversetzt eine Kapelle steht, führt der Weg über einen Bergpass.

Über dem dunklen Streifen des dahinter, tiefer liegenden Waldes erhebt sich rechts eine hellgraue bis zum oberen Bildrand reichende Felswand, die den Hintergrund wie durch eine Mauer abriegelt. Da zudem der aufragende Baum die Sicht in die Ferne verstellt, ist nur an wenigen Stellen ein Durchblick auf den Himmel gegeben. Dadurch wirkt der Bildraum vollkommen abgeschlossen. Von links beleuchten einige Sonnenstrahlen die dunkle Szenerie und setzen Lichteffekte auf die Bäume und Blätter im Vordergrund. Anstatt wie sonst vorzugsweise Hell- und Dunkelzonen miteinander abwechseln zu lassen, beginnt van Everdingen hier mit einem mittleren Braunton, gefolgt von dem dunklen, blaugrünen Waldstreifen und schließt mit dem hellen Grau des Felsens und dem Blau des Himmels ab. Das Interesse an dramatischer Lichtführung ist laut A.I. Davies (1978) bei van Everdingen seit der Mitte der 50er Jahre zu beobachten und zeigt sich z.B. in dem Aquarell „Zwei Reisende in bergiger Landschaft“ von 1656 aus dem British Museum in London (Davies, S. 177, Abb. 192). Ebenfalls lässt sich die nahsichtige Felsdarstellung in van Everdingens Werk in der Mitte der 50er Jahre als ein neues Motiv ausmachen, so z. B. auf der „Norwegischen Landschaft“ von 1656 im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Davies, S. 177, Abb. 191). Auf Grund dieser stilistischen Übereinstimmungen datiert Davies die hannoversche Landschaft überzeugend in diesen Zeitraum. Elemente der Komposition, wie der vom oberen Bildrand angeschnittene Laubbaum links und der große Felsen im Vordergrund, finden sich auch auf der Radierung „Felsen im Wald“ (Hollstein VI, S. 193, Abb. S. 192, W. Drugulin, Allart van Everdingen. Catalogue raisonné, Leipzig 1873, Nr. 97).

Verz. 1876, S. 79, Nr. 439. – Kat. 1891, S. 104, Nr. 135. – Verz. FCG, S. 104, Nr. 135. – Kat. 1902, S. 104, Nr. 135. – Kat. 1905, S. 51, Nr. 108. – Führer 1926, S. 11. – Meisterwerke 1927, S. 25f., Taf. 39. – Kat. 1930, S. 22, Nr. 37, Abb. – Kat. 1954, S. 61, Nr. 97. – Verz. 1980, S. 52.

Literatur: Roland 1797, S. 131. – Roland 1799, S. 75. – Söder 1824, S. 13, Nr. 50. – Söder 1856, S. 13, Nr. 50. – Söder 1859, S. 11, Nr. 50. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 93. – Ebe IV, S. 541. – O. Granberg, Allart van Everdingen och hans „Norska“ landskap: Det gamla Julita och Wurm-



60 van Everdingen | Landschaft mit einer Kapelle

brandts kanoner, Stockholm 1902, Nr. 92. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 11. – H. Engfer, Die ehemalige von Brabecksche Gemäldesammlung zu Söder, in: *Alt-Hildesheim* 26, 1957, S. 37. – *Bénézit* 4, S. 219. – A.I. Davies, *Allart Van Everdingen*, New York–London 1978, S. 176 ff., 339, Nr. 81, Abb. 203. – A.I. Davies und F. Duparc, *Werkverzeichnis* (in Vorbereitung) Nr. A91.

Ausstellungen: *El Siglo de Oro del Paisaje Holandés*, *Collecion Thyssen-Bornemisza Madrid* 1994, S. 110, Nr. 21, Farbabb. S. 111 (P.C. Sutton).

Everdingen

(Kopie oder Nachahmer)

61 Berglandschaft

Leinwand, 115 x 101,5 cm

*Sammlung Kunsthändler Minnig, Köln. – 1853
Geschenk von diesem an den Verein für die
Öffentliche Kunstsammlung (VAM 931). – Seit 1967
Städtische Galerie.
KA 151/1967*

Wahrscheinlich handelt es sich bei der Berglandschaft mit Wasserfall um eine Kopie nach einem Gemälde von Allaert van Everdingen. Bislang konnte das direkte Vorbild allerdings nicht ausgemacht werden. Ähnliche Wasserfalldarstellungen befinden sich in den Museen von Leipzig (A.I. Davies, *Allart Van Everdingen*, New York–London 1978, Nr. 146, Abb. 319) und Warschau (Davies, Nr. 145, Abb. 318) sowie im *Trippenhuis* zu Amsterdam (Davies, Nr. 103, Abb. 230).

Kat. 1867, S. 19, Nr. 37 (Everdingen). – Kat. 1876, S. 22, Nr. 17.

Fabritius, Barend

Midden-Beemster 1624 – 1673 Amsterdam

Barend Fabritius wurde als Sohn eines Lehrers und Küsters am 16.11.1624 in Midden-Beemster getauft. Wahrscheinlich erhielt er erste Anleitungen zur Malerei von seinem Vater, der sich als Amateurmaler betätigte. Zunächst (1641) arbeitete Barend Fabritius jedoch als Zimmermann. 1643 und 1647 ist sein Wohnsitz in Amsterdam nachgewiesen. Das früheste datierte Gemälde stammt von 1650. Auch wenn sein Malstil dem der Rembrandt-Schule der 40er Jahre entspricht, ist eine Lehrzeit beim Meister nicht dokumentarisch belegt. Barends älterer Bruder Carel Fabritius, der um 1641 Werkstattmitglied war, dürfte ihm Rembrandts Stil vermittelt haben. 1652 heiratete Barend Fabritius in Midden-Beemster, wohnte aber weiterhin in Amsterdam und ist auch in den folgenden Jahren abwechselnd in beiden Städten nachgewiesen. Seit 1669 war er ständig in Amsterdam ansässig, wo er mit 49 Jahren starb und am 20.10.1673 begraben wurde. In seinem etwa 45 Bilder umfassenden Werk bilden Historien Gemälde den größten Anteil, darüber hinaus malte er aber auch allegorische Genreszenen und Porträts.

62 Die Großmutter des Scipio

(Farbtaf. XX)

Leinwand, 124,8 x 162,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert rechts unten auf der Stufe:
B Fabr...us · / 166... (schwer lesbar)

Technischer Befund: Drei Gewebestücke in Leinenbindung: Zwei ca. 14,7 cm hohe Streifen senkrecht vernäht, l.u. 111,5 cm breit mit 12–13 x 10–11 Fäden, r.u. 51,3 cm breit mit 13–14 x 10–12 Fäden, darüber großes, ca. 111,3 cm hohes Stück mit 10–11 x 13 Fäden horizontal angenäht, dieses und das Stück l.u. vmtl. aus einem Ballen, allseitig Ansätze von Spangirlanden; Umspann nicht erhalten, r., l. und u. geringfügig, o. stärker beschnitten, doubliert und hinterspannt. Dunkelbraune Grundierung; schwarze grobe Pinselunterzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Farbauftrag vom Hinter- zum Vordergrund aufgebaut, zahlreiche Pentimenti, partiell Lasuren, Lichter und Akzente teils nass-in-nass vermalte, teils pastos aufgesetzt; stark,



61 nach van Everdingen | Berglandschaft

tw. bis auf Leinwandhöhen beriebene Malschicht, verpresste Pastositäten, allseitig gekitteter und retuschierter Randbereich, Übermalungen im Himmel und im Gesicht von Allucius. Firnis nicht original.

Restaurierung: Verkleinerung, Abtrennung der Umspannanten, Aufspannung auf neuen Rahmen – (zwischen 1983 und 1990:) Doublierung, Aufspannung auf neuen, größeren Keilrahmen, Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnisaufrag.

Sammlung Montague, Duke of Manchester. – Sammlung F.C. Lukis, Esq. – W.C. Lukis, The Grange. – 1975 Kunsthandel London, Brian Koetser. – Kunsthandel Amsterdam, John H. Schlichte Bergen. – 1990 mit Unterstützung des Förderkreises der Niedersächsischen Landesgalerie erworben.
PAM 1024

Dargestellt ist eine Begebenheit aus dem Zweiten Punischen Krieg nach der Eroberung von Nova Carthago im Jahre 209 v. Chr., von der u.a. ausführlich Livius in der „Römischen Geschichte“, Buch XXVI, berichtet und die vom Umgang des römischen Feldherrn Scipio mit seinen Geiseln handelt. Nach der Unterwerfung und Gefangennahme vieler Karthager versucht der Feldherr, die Besiegten durch



62 B. Fabritius | Die Großmut des Scipio

Güte für sich zu gewinnen, dem römischen Grundsatz folgend, ein Volk lieber durch ein Bündnis als durch Knechtschaft an Rom zu binden. Unter den Gefangenen war die besonders schöne Braut des Fürsten Allucius. Scipio gibt sie dem Bräutigam unbeschadet zurück, fordert ihn aber auf, ein Freund des römischen Volkes zu sein. Darüber hinaus schenkt er ihm das Gold und Silber, das die Eltern der Braut Scipio als Dank für seine edle Geste überreicht hatten.

Fabritius stellt den Moment dar, in dem Scipio die Hände der Brautleute ineinanderlegt. Alle drei stehen erhöht auf einem Podest unter dem Baldachin des Feldherrnsessels. Römische Soldaten haben sich versammelt, um dem Schauspiel beizuwohnen; im Hintergrund sieht man die Zelte und Standarten des Lagers. Im Vordergrund knien die Brauteltern in Dankbarkeit nieder, drei Knaben bringen als Geschenke goldene Krüge und Teller, einen Sack mit Geld sowie wertvolle Hunde.

Die Großmut des Scipio gehört zu den Themen, die von der Rembrandt-Schule und deren Kreis seit den 40er Jahren besonders häufig dargestellt wurden (vgl. Zusammenstellung bei Sumowski 1979ff., V, S. 3438f.). Ferdinand Bol, Gerrit Willemsz. Horst oder Gerbrand van den Eeckhout verlegen die Szene aber durchgängig in eine städtische Umgebung und exponieren

nur Scipio als stehenden Feldherrn auf dem Podest, während Brautleute und Eltern vor dem Podest stehen oder knien. Eine Lagerszene, wie auf dem Bild von Fabritius, ist dagegen in der flämischen Kunst verbreitet, so z.B. auf der vielfigurigen Darstellung von Jan Brueghel in der Alten Pinakothek in München oder bei Frans Francken II., der das Thema mehrfach in ganz ähnlicher Weise im römischen Lager gestaltet hat (vgl. U. Härting, Frans Francken II., *Freren* 1989, Nr. 323–329); allerdings ist auf den flämischen Bildern der Feldherr immer sitzend dargestellt (zum Einfluss der Illustrationsfolgen zu Livius von Jost Amman und Tobias Stimmer auf die Ausbildung der Ikonographie vgl. ausführlich Tietjen, 1998, S. 92ff.).

Die Mehrzahl der Gemälde dieses Themas entstand offenbar für private Kunden, obwohl die Begebenheit vom gerechten, weisen und unbestechlichen Feldherrn als Exempel für Tugendhaftigkeit und Gerechtigkeit als Schmuck für öffentliche Gebäude geradezu prädestiniert erscheint (vgl. Tietjen, S. 101ff.). F. Tietjen stellt heraus, dass auf dem hannoverschen Bild Scipio und Allucius nicht wie Sieger und Gefangener, sondern als gleichberechtigte Krieger aufgefasst sind und sieht im Ineinanderlegen der Hände nicht nur einen ehelichen Bund, sondern auch die Schließung eines Vertrages oder Handels. Er bezieht die Darstellung auf die aktuelle politische Situation in den Niederlanden und interpretiert sie auch wegen der mit Bedacht in die Komposition eingesetzten Farbe Orange als eine Parteinahme für die Oranier (S. 128).

Von der Signatur und der Datierung sind nur noch Reste erhalten, die unterschiedlich interpretiert werden. In der Kunsthandlung Brian Koetser, London, wurde die Zahl zunächst als 1656 gelesen, dem folgte W. Sumowski 1981. 1983 gibt er die beiden letzten Zahlen als nicht entzifferbar an, setzt das Bild jedoch in die zeitliche Nähe des 1653 entstandenen Gemäldes „Petrus im Hause des Cornelius“ im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum. In der Kunsthandlung Schlichte Bergen, Amsterdam, fällt die Lesart 1653 aus, W.A. Liedtke datiert hingegen auf 166(8). Er rückt das Bild

in die Nähe von „Simeon im Tempel“ (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) und der „Anbetung der Hirten“ von 1667 in der National Gallery in London. Dem folgen G. Jansen und W. van de Watering im Ausst. Kat. *The Impact of a Genius*, 1983. Auch nach einer nochmaligen Untersuchung der Signatur lässt sich die Jahreszahl nicht eindeutig ermitteln. Im Vergleich mit der zweiten Zahl ist die Dritte durchaus als „6“ zu identifizieren, wohingegen die Reste der letzten Zahl auf eine „4“ schließen lassen. Demnach wäre die Zahl als 1664 zu interpretieren. Sumowski hat beobachtet, dass Barend Fabritius in den 60er Jahren wiederholt auf frühere Werke zurückgriff (1983ff., II, S. 912). Die stilistische Nähe zum Braunschweiger „Petrus im Hause des Cornelius“ sowie auch die Ähnlichkeit der Figuren von Petrus und Scipio sind aus diesem Zusammenhang zu erklären. Seitenverkehrt findet sich die Petrusfigur bereits 1660 im Gemälde mit „Ruth und Boas“ aus der Eremitage in St. Petersburg (Sumowski 1983ff., II, Nr. 558) wieder.

Literatur: Verkaufskat. Spring Exhibition of Dutch and Flemish Old Master Paintings, Brian Koetser London 1975, Nr. 14 mit Abb. – W.A. Liedtke, *The Three 'Parables' by Barend Fabritius with a chronological list of his paintings dating from 1660 onward*, in: *The Burlington Magazine* 119 (1977), S. 327, Nr. 18. – Sumowski 1979ff., IV, 1981, S. 1785, S. 2316 mit Abb. 55. – Sumowski 1983ff., II, S. 911, 912, 916, Nr. 551, Farbabb. S. 931. – *La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1991, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts*, März 1992, S. 40, Nr. 128 mit Abb. – F. Tietjen, Barent Fabritius und „Die Großmutter des Scipio“, in: *NBK* 37, 1998, S. 87–130, Abb. 1, Farbabb. Frontispiz.

Ausstellungen: *The Impact of a Genius. Rembrandt, his Pupils and Followers in the Seventeenth Century* (G. Jansen, W. van de Watering), K. & V. Waterman Amsterdam, Groninger Museum 1983, S. 144, Nr. 27, S. 145 mit Abb.

Fabritius, Carel

Midden-Beemster 1622–1654 Delft

Als Sohn eines Lehrers sowie Küsters und älterer Bruder von Barend Fabritius (s. Kat. Nr. 62) wurde Carel Fabritius im Gebiet der neu gewonnenen Polder in Midden-Beemster geboren

und am 27.2.1622 getauft. Seinen ersten Unterricht erhielt er beim Vater, der sich als Amateurmaler betätigte. Nach seiner Hochzeit mit Aeltge Hermannsdr. siedelte er 1641 nach Amsterdam über und trat in die Werkstatt Rembrandts ein. Zwei Jahre später starb seine Frau und der Künstler kehrte in seine Heimatstadt zurück, wo er ab 1645 als selbständiger Meister tätig war. 1650 heiratete er wieder und zog mit seiner zweiten Frau, der Witwe Agatha van Pruysen, nach Delft. Hier trat er am 29.10.1652 der St. Lukasgilde bei. Am 12.10.1654 kam er bei der Explosion des Delfter Pulvermagazins, die die halbe Stadt verwüstete, ums Leben und wurde in der Oude Kerk beigesetzt. Der Ruf Carel Fabritius', der beste Schüler Rembrandts zu sein, gründet sich auf nur 14 Gemälde, die ihm heute mit Sicherheit zugewiesen werden können.

63 Frau mit Federbrett und Perlenschmuck (Farbtaf. IX)

Leinwand, 66,5 x 57,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten links: fabritius. 1654 (links angeschnitten)

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, ca. 14x12 Fäden, Spannungirriden in Ansätzen r., l. und u.; alle Ränder beschnitten, mehrere Risse, doubliert, auf Keilrahmen mit Mittelstrebe gespannt, Ränder zweifach mit Papier umklebt. Relativ dünne, hellgraue, in unterschiedliche Richtungen aufgetragene Grundierung mit groben Weißpartikeln. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und unterschiedlicher Pigmentgröße, Hut und r. Hälfte des Hintergrundes braun unterlegt, überwiegend einschichtiger Farbauftrag, Grundierung als Farbe oder Schattenpartie einbezogen, wenige, akzentuierende Pastositäten; durch starke Verreinigungen Grundierung und Leinwand tw. bloßgelegt, Farbe in die Craquelés gerieben, viele kleinere Retuschen aus zwei Phasen, das Haar tw. überlasert, Farbschicht und Craquelé stark verpresst. Älterer, tw. reduzierter und neuerer, leicht glänzender Firnis.

Restaurierungen: partielle Firnisabnahme, Doublierung, neuer Keilrahmen, Kittung der Risse, Retusche, Firnisaufrag.

Rahmen: Geschnitzter und vergoldeter Eichenholzrahmen, niederländisch, vmtl. letztes Viertel 17. Jh., nicht urspr. zum Bild gehörig. Profil von innen nach außen: schmale Hohlkehle mit graviertem Ornament, gedrehtes Bandornament, glatte Hohlkehle, halber Rundstab mit Blatt-, Beeren- und Blumenmotiven, schmaler, etwas zurückversetzter seitlicher



63 C. Fabritius | Frau mit Federbaret und Perlenschmuck

Abschluss mit stilisierten Blattmotiven. Konstruktion: astreicher Eichenholzgrundrahmen aus 9,4 cm breiten Leisten, darauf geschnitzter Eichenholzhalbrundstab 2,5 x 4,5 cm; Rahmen verkleinert, Mittelornamente versetzt. Fassung: helle, graubraune Grundierung, partiell graviert, Blattvergoldung auf ockerbrauner Unterlage; v.a. an neuen Fugen überfasst, zahlreiche Ausbrüche.

Vielleicht Nachlass Adriaan Evertsz. van Bleyswijk, Delft 1666, und Anna van Eyck, Delft 1669. – Sammlung John Beech, England. – Privatbesitz, Schweiz. – Kunsthandel Zürich, Galerie Kurt Meissner. – 1981 erworben. PAM 986

Das Gemälde zeigt das Brustbild einer jungen Frau im strengen Profil nach links. Das Samtbaret mit einer Straußenfeder hat sie schräg auf den Kopf gesetzt, so dass es das braune, mit einer Spange zurückgehaltene Haar und das Ohr frei lässt. Blickfang ist eine große, schimmernde Glasteile, die mit einem Band an einem Ohring befestigt ist und auf das tiefe Dekolleté ihrer weißen Bluse hinweist. An der Spange und am Baret ist ein feiner, stellenweise mit eingewirkten Farbfäden geschmückter, langer Schleier befestigt und um die vordere Schulter gelegt.

Wie ein Relief hebt sich die Frau vor dem einfachen Grund ab, in dem schemenhaft eine architektonische Struktur erkennbar ist. Die lockere Malweise und virtuose Farbsetzung, die nur in Tupfen und Flecken skizziert, mutet sehr modern an. Die Darstellung im strengen Profil, ein vor allem in der Renaissancekunst verbreiteter Bildtypus, ist in der Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts eher selten anzutreffen. Einige Beispiele, die aber häufig den Charakter von Studienköpfen haben, finden sich in der Rembrandt-Schule, besonders bei Jan Lievens, aber auch bei Govaert Flinck oder Jacob Backer. Vermutlich handelt es sich hier nicht um ein offizielles Porträt, sondern um das Bildnis einer dem Maler nahestehenden Person. Gegen eine „tronie“ spricht die Andeutung der Architektur im Hintergrund.

Fabritius malte die Frau mit dem Federbaret im Jahr seines Todes. Im schmalen Œuvre des Künstlers, das nur etwa 14 in der Forschung einhellig akzeptierte Werke umfasst, nimmt das Gemälde eine isolierte Stellung ein und löste eine lebhaft, kontrovers geführte Diskussion über seine Echtheit aus. Als ein stupendes Beispiel der Bildniskunst des Carel Fabritius hat W. Sumowski 1968 das Gemälde erstmals publiziert und dabei vermutet, es sei wegen des annähernd gleichen Formats das Gegenstück zum Londoner Selbstporträt des Künstlers und demnach ein Bildnis von dessen zweiter Frau Agatha van Pruysen. Diese habe Fabritius auch bei der „Weinenden Ehebrecherin“ in Detroit, deren Zuweisung an ihn allerdings umstritten ist, Modell gestanden. Das Schweizer Institut für Kunstwissenschaft konnte nach einer Untersuchung des Bildes im Jahre 1978 bestätigen, dass die Signatur zusammen mit dem Bild entstanden ist, welches eindeutig aus dem 17. Jahrhundert stammt. Ch. Brown hingegen, der 1981 eine Monographie über Fabritius vorgelegt hat, grenzt das Werk aus dem Œuvre des Fabritius aus und hält das Porträt zunächst für eine Fälschung des 19. Jahrhunderts. Im selben Jahr wird das Gemälde als ein Werk von Carel Fabritius durch die Niedersächsische Landesgalerie angekauft und von H.W. Grohn im Ausst. Kat. 1985 und von M. Trudzinski im Verz. 1989

unter diesem Namen publiziert. Nach genauer Untersuchung des Bildes 1987 in Hannover akzeptiert Brown zunächst mündlich die Autorschaft von Fabritius, äußert jedoch sein Erstaunen über die schlechte Qualität (vgl. Protokoll des Restaurators in der Bildakte). Im Bestandskatalog der National Gallery 1991 folgt allerdings erneut eine schriftliche Ablehnung. Auch J. Bruyn kann 1987 in der Rezension von Sumowskis Corpusband II der „Gemälde der Rembrandt-Schüler“ in dem Bildnis den Stil von Fabritius nicht entdecken und hält es eher für ein Werk der Rubensschule. Der ablehnenden Haltung folgen auch J. Giltaj und G. Jansen 1988 im Rotterdamer Ausstellungskatalog. Dagegen schließt sich F. Duparc der Fraktion der Befürworter im Streit um die Urheberschaft an, wenn er schreibt, es gebe immer weniger Gründe, das Gemälde nicht als einen Fabritius zu akzeptieren. Positiv äußern sich auch J. Foucart (1988), A. Ziemba (1990), P.H. Janssen (1992), E. van de Wetering (mündl., Juni 1998). I. Haberland urteilt im Dictionary of Art: „the handling and colouring of the picture fit in with other known examples of Fabritius's work from this year“ (S. 731).

Wie andere neu entdeckte Gemälde von Carel Fabritius und weitere Zuweisungen an diesen Künstler in jüngster Zeit zeigen, muss das mit zehn Werken zunächst sehr eng umrissene und definierte Œuvre des Meisters doch weiter gefasst werden. Eine gewisse stilistische Inkohärenz lässt sich besonders im Werk der letzten Lebensjahre deutlicher erkennen.

Verz. 1989, S. 62, Farbtafel 17.

Literatur: W. Sumowski, Zu einem Gemälde von Carel Fabritius, in: Pantheon 26, 1968, S. 278 ff., Abb. 1 (Detail), Farbtaf. S. 279 – Sumowski 1979ff., IV, S. 1875. – Ch. Brown, Carel Fabritius, Oxford 1981, S. 136, Nr. R 21. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1981. Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1982, S. 20, Nr. 108, Abb. – Artis 34, April 1982, S. 20, Abb. – R., Ein Fabritius für Hannover, in: Kunst & Antiquitäten 1982, S. 38, Abb. – M. Arnold, Der Maler Carel Fabritius, in: Kunst & Antiquitäten, 1982, S. 48, Abb. 9, S. 49, Anm. 10. – Sumowski 1983ff., II, S. 979, 987, Nr. 608, Farbabb. S. 995 – Ch. Brown, „Mercury and Argus“ by Carel Fabritius: a newly discovered painting, in: The Burlington Magazine 128, 1004, 1986, S. 797, Anm. 2. – F. J. Duparc, A „Mercury

and Aglauros“ reattributed to Carel Fabritius, in: The Burlington Magazine 128, 1004, 1986, S. 799, Anm. 3. – J. Bruyn, Rezension von W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, II (G. van den Eeckhout – I. de Joudreville), Landau 1983, in: Oud Holland 101, 1987, S. 224. – J. Giltaj, G. Jansen, in: Ausst. Kat. Een gloeiend palet, Schilderijen van Rembrandt en zijn school, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1988, S. 36. – J. Foucart, Peintres rembranesques au Louvre, Paris 1988, S. 96. – A. Ziemba, Die Auferweckung des Lazarus von Carel Fabritius in Warschau, in: NBK 29, 1990, S. 100. – Ch. Brown, National Gallery Catalogues: The Dutch School, 1600-1900, London 1991, Bd. 1, S. 139f. – P.H. Janssen, in: P.H. Janssen und W. Sumowski, The Hoogsteder Exhibition of Rembrandt's Academy, Zwolle 1992, S. 146. – W. Sumowski, Ein Gemälde von Carel Fabritius, in: Pantheon 54, 1996, S. 77, Anm. 8. – I. Haberland, in: Dictionary of Art 10, S. 731.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, Nr. 13, S. 44f., Farbabb. S. 45 (H.W. Grohn).

■ Flämisch 1596

64 Bildnis einer Frau von 33 Jahren

Holz, rund, Durchmesser 25,5 cm

Bezeichnungen: rechts in der Mitte: *ÆTATIS. 33/ ANNO. 96*

1909 Kunsthandel Berlin, Galerie H. Wenstenberg. – Sammlung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg). – Sammlung Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover. – 1983 Geschenk als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg. PAM 993

Brustbild einer jungen Frau im Dreiviertelprofil nach rechts mit gescheiteltem, nach hinten gekämmten braunen Haar, das durch ein perlenübersätes Diadem gehalten wird. Sie trägt ein einfaches, schwarzes Gewand mit einer kleinen Kröse und als zusätzlichen Schmuck zwei Goldketten. Die lateinische Inschrift gibt das Alter der Dargestellten und das Entstehungsjahr des Gemäldes an.

Das Bildnis war in der Sammlung Spiegelberg dem Antwerpener Porträtmaler Frans Pourbus d.J. (Antwerpen 1570–1622 Paris) zugewiesen,



64 Flämisch | Bildnis einer Frau von 33 Jahren

H.W. Grohn hält es wegen seiner „trockenen Formen“ zu Recht für ein Werk eines unbekanntenen Meisters.

Literatur: Slg. Spiegelberg 1910, S. 119f., Nr. 408 (E. Pourbus d.J. zugew.).

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 86, Nr. 34, Abb. (H.W. Grohn).

Flämisch um 1600

65 Taufe Christi

Pappelholz, 29,5 x 42,8 cm

Technischer Befund: Ein Brett aus Pappelholz mit horizontalem Faserverlauf, Stärke 14 mm; umlaufend 7 mm starke Leisten angenagelt, zwei konische Einschubleisten aus Eichenholz in gegenläufiger Richtung quer zur Faserrichtung in Holztafel eingesetzt, wohl nicht original. Hellgraue Grundierung, deutlich blau pigmentiert. Komposition mit braunen, lasierenden Pinselstrichen untermalt, in Figuren zeichnerischer. Landschaft in kühlen Farbtönen mit hohem Anteil an Blaupigment, seitliche Uferbereiche im Vordergrund in warmen Farbtönen gemalt, relativ deckend, die Figuren dabei weitgehend ausgespart, diese abschließend alla prima gemalt, Vögel im Hintergrund auf die Landschaft aufgesetzt. Dunkle Firnisreste, darüber gelbliche Firnissschicht, im Bereich der zentralen Figurengruppe reduziert; dünner neuer Firnis.

Restaurierungen: Rücks. Einschubleisten eingesetzt, Ränder abgeschrägt, Rückseite partiell dunkel nachgebeizt, schmale, gebeizte und lackierte Holzleisten angenagelt, vmtl. mind. eine Firnisabnahme – 1954: „Firnis erneuert anlässlich einer Generalrestaurierung“, zahlreiche kleine Retuschen.

1935 Geschenk von Dr. Anna Rodewald, Hannover.
PAM 923

Ein Fluss schlängelt sich vom Vordergrund durch eine hügelige Landschaft in die Tiefe. Seitlich steigt das felsige und z.T. baumbestandene Ufer sanft an. Zwischen den Bäumen sind einzelne Gebäude und in der Ferne eine Stadt, Jerusalem, zu erkennen. In der vorderen Bildebene ist die Taufe Christi dargestellt: Johannes kniet in härenem Gewand auf einem Felsen am Ufer. Im Arm hält er das Kreuz als Hinweis auf den Opfertod des Erlösers und vollzieht an dem vor ihm im Jordan stehenden Gottessohn in Menschengestalt die Taufe. Am gegenüberliegenden Ufer gestikuliert und diskutiert eine Gruppe von Pharisäern oder Sadduzäern; hinter Johannes weisen zwei Engel auf das Geschehen.

Als Werk eines unbekanntes niederländischen Meisters um 1600 kam das Bild in die Sammlung und wird von E. Plietzsch brieflich dem Frankenthaler Maler Anton Mirou zugewiesen (18.9.1935). Diesem Befund folgt G. von der Osten (Kat. 1954), hält aber später Zweifel für angebracht (Vermerk Bildakte). Auch von andere Seite kamen Einsprüche: Nach einer Notiz von S.J. Gudlaugsson handelt es sich um ein Werk von Karel van Mander (RKD, Den Haag) und auch die Urhebererschaft des Augsburger Malers Anton Mozart wurde diskutiert. Jedoch hat M. Rudelius-Kamolz das Gemälde nicht in ihren Werkkatalog zu Anton Mozart aufgenommen (mündl. Mitteilung 11.8.1992). Eine Zuweisung an Anton Mirou hält M. Krämer für gänzlich ausgeschlossen und grenzt das Bild aus dem Kreis der sog. Frankenthaler Malerschule aus (Brief G. Krämer, 6.5.1997).

Eine Einordnung des Bildes in das Œuvre bekannter Maler ist schwierig: Entgegen dem in den Niederlanden gebräuchlichen Bildträger Eichenholz ist das Bild auf Laubholz (Pappel),



65 Flämisch | Taufe Christi

einem in Italien häufig vorkommenden Bildträger, gemalt. Auch die Farbigeit und die überlängten Figuren lassen darauf schließen, dass der Maler in Italien gearbeitet hat. Einige niederländische Meister, die sich längere Zeit in Italien aufgehalten haben, wurden von verschiedener Seite (G. Krämer, Brief vom 6.5.1997; B.W. Meijer, Brief vom 4.12.1997) als denkbare Urheber versuchsweise vorgeschlagen: Lambert und Friedrich Sustis sowie Anton Stevens.

Es ist nicht auszuschließen, dass das Gemälde nach einer graphischen Vorlage geschaffen wurde. Johannes Sadeler I. hat eine Folge von Landschaften mit Geschichten aus dem Alten und dem Neuen Testament nach Zeichnungen von Hans Bol (Albertina, Wien) gestochen. Die Taufe Christi (Hollstein XXI/XXII, Nr. 569) weist sowohl motivisch als auch kompositorisch viele Parallelen zum vorliegenden Bild auf.

Kat. 1954, S. 97, Nr. 206 (A. Mirou). – Verz. 1980, S. 63. – Verz. 1989, S. 76.

Flämisch

17. Jahrhundert

66 Die Auffindung Mosis

Kupfer, 29,3 x 41,2 cm

Lucie Gräfin Wickenburg, Niederrhein. – Matthias Constantin Graf Wickenburg, Gleichenberg (Steiermark). – 1914 von Otto Matthias, Hannover, erworben.
PAM 739

Aus dem dichten Wald sind rechts die Tochter des Pharaos und ihre Gespielinnen an das Ufer des Nil getreten, wo sie im Schilf das Weidenkörbchen mit dem Mosesknaben erblickt haben (2. Mose 2,5). Der Künstler stellt den Moment dar, in dem die Pharaotochter die herbeigerufene, leibliche Mutter des Moses als Amme einsetzt (2. Mose 2,9). In der anderen Kleidung und auch im Alter ist die Hebräerin deutlich von den jugendlichen Ägypterinnen unterschieden, wobei das hohe Alter der Amme nicht aus dem biblischen Text zu erklären und auch in der Bildtradition ungewöhnlich ist.



66 Flämisch I Die Auffindung Mosis



67 Flämisch I Kartenspieler mit Lautenbegleitung

Das auf sehr dünner Kupferplatte gemalte Bild war 1914 als ein Werk eines unbekanntes niederländischen Meisters erworben worden. Erst im Katalog von 1930 wurde es Abraham Govaerts zugewiesen und auf ca. 1620 datiert. U. Härting, die eine Monographie über den Künstler vorbereitet, lehnt eine Zuweisung an den Künstler ab (mündl., Juni 1997). Im Bildaufbau mit der die rechte Bildhälfte einnehmenden Waldkulisse, dem Durchblick auf eine von Hügeln gesäumte Wasserfläche und den Bäumen am linken Bildrand lassen sich jedoch Parallelen zu den späten Werken von Abraham Govaerts feststellen. Vergleichbar ist vor allem die Komposition des „Raubs der Europa“ aus dem Antwerpener Koninklijk Museum voor Schone Kunsten von 1621. Auf dem hannoverschen Bild sind allerdings die Figuren für die sie umgebende Landschaft zu groß und in sich unproportioniert, die Ausführung besonders der Landschaft ist summarisch und die Malschicht sehr dünn aufgetragen. Während sich das Bild motivisch durchaus an die Antwerpener Malerei um 1620 anschließt, lässt die sehr dünne Kupferplatte eine Entstehung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zweifelhaft erscheinen.

J. de Maere, Antwerpen, schlägt (briefl. 17.2.1997) als Schöpfer des Bildes Pieter van Veen vor, dessen Werk bislang noch gänzlich unbearbeitet ist.

Die rückseitige Inschrift „Gräfinn Wickenburg“ bezieht sich laut G. von der Osten (Kat. 1954),

der sich auf Auskünfte des Urgroßenkels Alfred Wickenburg (Brief vom 4.2.1954) stützt, auf Lucie, geb. Gräfin Hallberg, die ein niederrheinisches Gut mit einer Bildergalerie in die Ehe mit Anton Graf Wickenburg brachte. Durch ihren Sohn Matthias Constantin Graf Wickenburg wurde die Sammlung nach Gleichenberg (Steiermark) überführt und um 1900 größtenteils veräußert.

Kat. 1930, S. 28, Nr. 44, Abb. (A. Govaerts). – Kat. 1954, S. 65, Nr. 109. – Verz. 1980, S. 54. – Verz. 1989, S. 64.

Flämisch

Anfang des 17. Jahrhunderts

67 Kartenspieler mit Lautenbegleitung

Leinwand, 115 x 157 cm

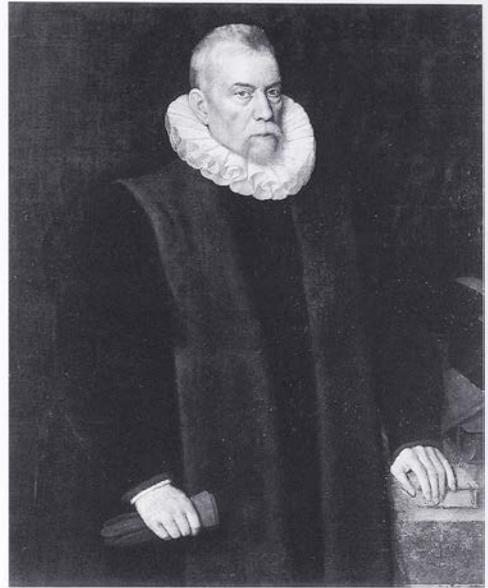
Sammlung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg). – Sammlung Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover. – 1983 Geschenk als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg. PAM 1039

An einem Tisch sitzen sich fast in Lebensgröße dargestellte Landsknechte gegenüber und spielen Karten. Offenbar befindet sich das Spiel

in einer diffizilen Phase, denn der Hintere wendet sich Rat suchend an einen neben ihm stehenden Kollegen und lässt ihn in die Karten schauen, derweil der Vordere dem Betrachter Einblick in sein Blatt gewährt und sich dabei nachdenklich am Kopf kratzt. Vom Geschehen unberührt, spielt links ein Mann auf einer Laute mit abgestuftem Griffbrett.

Die Themenwahl und auch der Bildaufbau mit Halbfiguren vor dunklem Grund weisen auf einen Künstler aus der Nachfolge Caravaggios. Welchem Künstler unter den Caravaggisten das Bild zuzuordnen ist, konnte bislang nicht geklärt werden. In der Sammlung Spiegelberg wird es als ein Werk des Italieners Bartolomeo Manfredi geführt. Das Bild gilt dann (Bildakte, H.G. Gmelin) als Werk eines französischen Nachahmers des Valentin de Boulogne vom Anfang des 19. Jahrhunderts. P. Rosenberg sieht Anklänge sowohl an Wouters Crabeth als auch an Theodor Rombouts (Brief vom 22.8.1989). Auch der Umkreis Louis Finson wird in Erwägung gezogen: G.J.M. Weber macht auf die motivische Ähnlichkeit mit einem Lautenspieler aus der Dresdner Galerie (Leinwand, 105 x 77 cm) aufmerksam, der dort diesem Maler zugewiesen wird, vermutlich aber von einem unbekannteren südniederländischen Künstler stammt (vgl. B. Nicolson, *The international Caravaggesque movement*, Oxford 1979, S. 48). In den südlichen Niederlanden wird man wahrscheinlich auch die Entstehung des hannoverschen Gemäldes vermuten dürfen.

Literatur: Slg. Spiegelberg 1910, S. 117f., Nr. 402 (B. Manfredi).



68 Flämisch | Bildnis eines Herrn im Pelzmantel

Flämisch

Umgebung von Antwerpen

68 Bildnis eines Herrn im Pelzmantel

Leinwand, 106 x 88 cm

Vielleicht Sammlung Kestner, Rom. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 95). – Seit 1884 Städtische Galerie. KM 69

Dreiviertelfigur eines Mannes neben einem Büchertisch vor dunklem Grund. Der Ernst des Gesichtsausdrucks des etwa 50-jährigen Herrn ist durch einen auffallend kurzen Haarschnitt sowie Schnurr- und Kinnbart hervorgehoben. Der mit einem breiten, dunklen Pelz verbrämte Mantel und der weit gefaltete Mühlsteinkragen geben dem Bild ein repräsentatives Gepräge. In seiner rechten Hand hält der Mann Handschuhe. Seine Linke ruht auf einem Buch, das neben anderen Folianten auf dem Tisch liegt und ihn als Gelehrten ausweist.

P.E. Küppers hält das Porträt für ein italienisches Werk aus dem Umkreis des Francesco Bassano. H. Gerson und S.J. Gudlaugsson sehen den niederländischen Ursprung des Bildes und rücken es in die Nähe des Herman van der Mast (Brief vom 1.2.1954), auch der Name Jacob Willem Delff wird vorgeschlagen (Notiz Bildakte, H.G. Gmelin). Doch fügt sich das Bild in keine näher zu begrenzende Kreise. R. Ekkart (RKD, Den Haag) dagegen ordnet das Porträt der südniederländischen Schule in der Umgebung von Antwerpen zu (mündl. Mitteilung November 1997).

Führer 1894, S. 65, Nr. 50 (venezianische Schule). – Führer 1904, S. 121, Nr. 50. – Kat. 1954, S. 86, Nr. 178 (Art des H. van der Mast).

Literatur: P.E. Küppers, Die italienischen Gemälde des Kestner-Museums zu Hannover, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 9, 1916, S. 125ff.



69 Flämisch | Judith mit dem Haupt des Holofernes

Flämisch

1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

69 Judith mit dem Haupt des Holofernes

Leinwand, 110 x 78 cm

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 241). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 274

In den Apokryphen wird die Geschichte der schönen Judith überliefert (Judith 13, 4–9), die durch den listigen Mord an Holofernes ihr Volk und ihre Stadt vor dem Untergang rettete. Von der im 17. Jahrhundert sehr populären Geschichte wurde meistens – wie auch hier – die Szene unmittelbar nach der Tat dargestellt. Die reich geschmückte, mit prunkvollen Gewändern und ausladendem Turban ausgestattete Judith zieht mit ihrer rechten Hand ein Tuch über das abgeschlagene Haupt des Holofernes, das auf einem mit Leder bespannten Stuhl liegt, und reicht mit der anderen die

Tatwaffe der alten Dienerin im Hintergrund. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Kopie nach einer vermutlich südniederländischen Vorlage. Vergleichbare Darstellungen von derartig reich geschmückten Frauengestalten mit alabasterfarbener, glatter Haut in weit ausgeschnittenen prunkvollen Kleidern, deren Stoff wie auch der Schmuck metallisch hart glänzen, finden sich z.B. bei Louis Finson oder seinem Umkreis (vgl. „Simson und Delilah“, Leinwand, 158 x 149 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts). Eine qualitativ schlechte Wiederholung der Komposition (Leinwand, 115 x 88 cm) wurde am 4.4.1981 als Theodor von Thulden bei Leo Spik in Berlin versteigert.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 128. – Führer 1894, S. 71, Nr. 223 (unbekannter Maler). – Führer 1904, S. 128, Nr. 223.



70 Flämisch | Gewitterlandschaft

70 Gewitterlandschaft

Leinwand, 114 x 137 cm

1966 aus dem Kunstgutlager Celle überwiesen.

PAM 991

Das Gemälde vereint verschiedene Landschaftsmotive, wie z.B. zwei Flussabschnitte, weite Weiden mit Rindern, schroffe, steile Felsen mit Wasserfall, eine baumbestandene Ebene, Baumgruppen und Buschwerk im Vordergrund in kontrastreicher Helldunkelbeleuchtung unter wolkenreichem Himmel. Als Entstehungszeit ist die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts anzunehmen.

unveröffentlicht

Floris, Frans

Antwerpen 1519/20 – 1570 Antwerpen

Frans Floris entstammt einer aus Brüssel nach Antwerpen übergesiedelten Steinmetzfamilie. Seine Ausbildung erhielt er bei Lambert Lombart in Lüttich, 1539/40 wurde er Meister der Antwerpener St. Lukasgilde. Kurze Zeit später reiste er bereits nach Italien, wo er vermutlich bis 1545/46 blieb. Seine intensive Auseinandersetzung mit der Kunst der Antike und Italiens, nach der er zahlreiche Zeichnungen ausführte, wirkte sich grundlegend auf sein Schaffen aus. Nach seiner Rückkehr gründete er in Antwerpen eine große Werkstatt nach italienischem Vorbild, in der er – nach Angaben Karel van Manders – 120 Lehrlinge und Mitarbeiter beschäftigte. Floris wurde der gefragteste Maler Antwerpens und der südlichen Niederlande, der viele bedeutende Aufträge erhielt. Trotz finanzieller Erfolge, die es ihm ermöglichten, ein großes Haus zu errichten, war er am Ende seines Lebens zahlungsunfähig. Hohe Baukosten und die spürbare Rezession in den Jahren 1567–70 mögen die Ursache dafür gewesen sein. Van Mander führt die persönliche Krise allerdings auf die Trunksucht des Malers zurück.

71 Mutter und Kind

Eichenholz, 46 x 33 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert in der Mitte rechts: FF (ligiert)

Sammlung Duke of Lauderdale. – Lord Dysart. –

1951 Kunsthandel Amsterdam, P. de Boer. – 1959 erworben.

PAM 952

Eine junge Frau hält auf ihrem Arm ein Kind, das sie schützend mit ihrer Jacke umfängt. Sie blickt lächelnd den Betrachter an. Auf dem Kopf trägt sie eine scheibenförmige, mit breiten Bändern umwickelte Kopfbedeckung, die als typisch für Ägypterinnen galt (vgl. F. Desprez, „L'Égyptienne“, in: Recueil de la diversité des



71 Floris I Mutter und Kind

habits..., Paris 1567). Einer Legende zufolge hatten die Ägypter der Hl. Familie die Gastfreundschaft verwehrt und waren deshalb verdammt worden, als Zigeuner durch das Land zu ziehen. Deswegen wurden im 17. Jahrhundert mit diesem Hut auch Zigeunerinnen charakterisiert (vgl. F. de Vaux de Foletier, *Iconographie des „Egyptiens“*. Précisions sur le costume ancien des tsiganes, in: *La Gazette des Beaux-Arts*,

6me Per., 68, 1966, S. 165; freundl. Hinweis U. Härting).

Die Tafel wurde allseits beschnitten, doch sind auf der Rückseite noch an drei Seiten Reste der Abfassung zu erkennen. Mit Sicherheit handelt es sich also nicht um ein Detail aus einem größeren Kompositionszusammenhang, obgleich der Hut an drei Seiten vom Bildrand

angeschnitten ist. Vielmehr ist die Tafel eine Studie, die in der Mitte rechts signiert ist. C. van de Velde nennt nur das hannoversche Bild als Beispiel für eine Doppel-F-Signatur des Künstlers, der ansonsten den Namensinitialen ein drittes F (= fecit) hinzufügte.

Des weiteren sieht van de Velde einen Zusammenhang mit dem Gemälde „Lasset die Kinder zu mir kommen“, das er auf 1553-54 datiert (Holz, 168 x 212 cm; van de Velde, Nr. 41, Verbleib unbekannt), wobei seiner Einschätzung nach das Gemälde „Mutter und Kind“ durchaus etwas später entstanden sein könnte. Ein ähnliches Gewand mit Flechtwerkbesatz, wie er hier am Ärmel zu beobachten ist, trägt auch die Frau auf einem um 1556 entstandenen Gemälde aus einer Züricher Privatsammlung (vgl. van de Velde, Nr. S92, Abb. 41).

Auf einer etwas kleineren Wiederholung oder Kopie der Studie, die fast den identischen, rechts etwas erweiterten Bildausschnitt zeigt, ist die Frau älter und statt des Kindes ist ein Mann mittleren Alters hinter der Frau dargestellt (Privatbesitz, Holz, 39,1 x 31 cm, freundl. Hinweis B. Schöppler, Heidelberg).

Altniederländische Malerei, Landesgalerie Hannover, (o.J.), unpaginiert (S. 6), Abb. 10 (G. Thiem).

Literatur: R. Behrens, Neuerwerbungen von Museen. In der Landesgalerie Hannover, in: Die Weltkunst 29, 1959, Nr. 23, S. 10, Abb. – C. van de Velde, Frans Floris (1519/20–1570). Leven en Werken, 2 Bde., Brüssel 1975, Bd. 1, S. 103, 190f., Nr. S39; Bd. 2, Abb. 10.

Ausstellungen: Tentoonstelling van oude schilderijen, Kunsthandel P. de Boer Amsterdam, 1951, Nr. 14.

■ Francken, Frans II.

Antwerpen 1581–1642 Antwerpen

Als Spross der über drei Jahrzehnte die Kunstproduktion Antwerpens entscheidend mitgestaltenden Malerdynastie wurde Frans Francken d.J. in Antwerpen geboren. Er erhielt seine Ausbildung wahrscheinlich bei seinem Vater, der zu Un-

terscheidung seiner Werke von denen des Sohnes bereits seit 1597 als „D(en) o(uden) F. Franck“ signiert (Dresdner Kreuztragung). Das erste datierte Bild von Frans II. stammt von 1604, ein Jahr später wird er als Freimeister in die St. Lukasgilde aufgenommen, deren Dekan er im September 1615 wird. Frans Francken II. war ein ausgesprochen produktiver Maler, dessen Œuvre mit mehr als 1500 Gemälden veranschlagt wird. Offenbar betrieb er ein professionelles Atelier, in dem allerdings nur ein Lehrling offiziell gemeldet war und das vielmehr eine familiäre Basis hatte. Die Söhne Frans III., Hieronymus III. und Ambrosius III. sowie wohl auch die Schwiegersöhne waren als Maler in der Werkstatt beschäftigt. Zudem arbeitete Frans II. mit mehr als 20 Künstlern der verschiedenen Fachrichtungen zusammen.

72 Kreuzigung Christi

(Farbtaf. VIII)

Eichenholz, 75,5 x 105,3cm

Bezeichnungen: * Signiert am Bildrand unten rechts: D. j ffranck f.

(Kat. Nr. 72) Technischer Befund: Drei radial geschnittene Bretter mit waagrecht Faserverlauf verleimt und gedübelt, 4–6 mm stark, Reste der Abfasung o., l. und r.; rücks. gedünnt und geglättet, Unterkante geringfügig beschnitten, parkettiert, Risse rücks. z.T. mit Eichen- und Nadelholzklotzchen stabilisiert, Ecke r. u. Eichenholzergänzung. Weiße körnige Grundierung mit breitem Pinsel in unterschiedlichen Richtungen aufgetragen. Zunächst Landschaftshintergrund in der Bildhälfte o. flächig farbig angelegt, dabei Aussparung größerer Figuren und Gebäude, schwarzbraune Pinselzeichnung auf Grundierung und Hintergrund, partiell rote Pinselunterzeichnung an den Figuren im Bildvordergrund, feine Ausarbeitung der Figuren und Architektur, deckender, tw. pastoser Farbauftrag, reichliche Verwendung von blauem Pigment, kleine Figuren mit locker gesetzten Farbtupfern direkt auf dunklem Hintergrund angelegt, goldene Metallauflage am Nimbus des Gekreuzigten und in zwei Figuren; starke Verreinigung v.a. im Himmel und in mit Braun ausgemischten Partien, ältere Kittungen über Niveau ausgeführt, Retuschen mit Frühschwundrissen. Ältere, verbräunte, z.T. krepierete Firnisreste in den Strukturteilen, neuerer dicker, matter Firnis, partiell krepieret.

Restaurierungen: Dünnen der Tafel, rücks. Stabilisieren der Risse, Parkettierung, Kittungen, Retuschen, großflächige Übermalungen – 1975: Verleimen der oberen Fuge, Abnahme von Firnis und großflächigen Übermalungen, Kittungen, Retuschen, Wachs-Harzfirmis.



72 Francken I Kreuzigung Christi

1975 Geschenk von Dr. Amir Pakzad, Hannover.
PAM 961

In die Mitte der Tafel platziert, zeichnet sich das aufgerichtete Kreuz Christi scharf vor dem Himmel ab und zieht die Aufmerksamkeit trotz der vielfigurigen Kalvarienbergszene unmittelbar auf sich. Unzählige Zuschauer haben sich vor den Toren Jerusalems versammelt, das durch die mittelalterliche Stadt auf der Anhöhe mit dem Roodepoort von Antwerpen symbolisiert wird, um dem Spektakel der Kreuzigung beizuwohnen. Links auf einer Anhöhe im Vordergrund bemüht sich Johannes um die in Verzweiflung hingesunkene Maria, neben der zwei weitere trauernde Frauen knien. Eine Grube mit Tierkadern und -gebeinen trennt sie vom übrigen Geschehen. Am Abhang der Schädelstätte sitzt ein Vogelhändler, hinter ihm ziehen, unberührt durch das Geschehen, Handelsleute mit Kiepen gepackt und einem mit Körben beladenen Esel ihres Weges. Ein hohler, toter Baum auf einem Hügel, den zwei Jungen als Aussichtsplattform nutzen wollen, begrenzt den rechten Bildrand.

Die Signatur, die rechts unten angebracht ist, umfasst den Namen Frans Franckens sowie den Zusatz „D.j.“ (also Den jongen = der Jüngere) und ist nicht anzuzweifeln. U. Härting ordnet das Werk auf Grund der dunklen, fast düsteren Farbgebung dem Frühwerk des Künstlers aus der Zeit vor 1600 zu, in der er „sich tastend mit Vorbildern auseinandersetzt“ (Härting, 1991, S. 98).

Dafür kommt ein verschollenes Original von Pieter Bruegel d.Ä. in Frage: Nach Forschungen von G. Glück und F. Grossmann könnte dieses mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts im Besitz des Leidener Bartholomeus Ferreris vermeldeten Bild von 1559 identisch sein, bei dem es sich wahrscheinlich um eine Grisaille handelte (zu der Diskussion vgl. Härting, 1991, S. 100ff.). Nach diesem Prototyp ist eine Vielzahl von Bildern entstanden, die von Pieter Bruegel d.J. stammen oder ihm zumindest zugewiesen werden (vgl. G. Marlier, Pierre Brueghel le Jeune, Brüssel 1969, S. 287). Neben den 14 bei G. Marlier aufgelisteten Gemälden, die das Geschehen in unterschiedlicher, meist als Überschaullandschaft aufgefasster Umgebung vor Augen führen, die Stadtkulissen in weiter Ferne aufweisen und stets die Aufrichtung des linken und nicht des rechten Schächerkreuzes zeigen, stellt U. Härting eine Gruppe von Kreuzigungsdarstellungen zusammen (Härting 1991, S. 108, 110f.), die sich eindeutig an dem hannoverschen Bild orientieren. Zu dieser Gruppe gehören folgende drei Versionen: 1980 veröffentlichte M. Díaz Padrón ohne Angabe von Maßen und Bildträger ein Gemälde aus spanischem Privatbesitz (Madrid, Sammlung Duque de Roda) als ein Werk Pieter Brueghels d.J. (M. Díaz Padrón, La obra de Pedro Brueghel el Joven en España, in: Archivo Español de Arte, 53, 1980, S. 300, Abb. 9, Härting, 1991, Abb. 14). Ein weiteres von einem anonymen flämischen Maler wurde am 13.12.1982 als ein Werk von Pieter Bruegel d.Ä. bei de Vos in Gent zur Auktion gebracht (Leinwand, 89,5 x 108 cm, vgl. J.-P. De Bruyn, De Kruisiging: Een Schilderij van Pieter I. Brueghel, in: Kunstveilingen de Vos, Katalogus 133, Dezember 1982, S. 17ff., Härting, 1991, Abb. 15) und ein drittes, auf Holz gemaltes Bild befindet sich in der Sint-Salvatorkerk in Meerle, Bezirk Hoogstraten.

Wie U. Härting richtig bemerkt, erinnern die trauernden Frauen mit Johannes an die Gruppe auf der Wiener Kreuztragung von Pieter Bruegel d.Ä. aus dem Jahre 1564, wohingegen andere Motive wie die Schädelstätte eher dem Kalvarienberg von Jan Bruegel d.J. in München aus dem Jahre 1598 entnommen zu sein scheinen (Härting, 1991, S. 100).

Härting hat versucht, die Gestalt im hohlen Baum am rechten Bildrand als den hl. Bavo von Gent zu deuten und die Kreuzigungsdarstellung als eine bildliche Umsetzung der Kreuzesvision des Heiligen zu sehen (Härting, 1991, S. 111). Gegen diese These spricht die Komposition, in der die Figur der negativen Seite zugeordnet ist. Zudem scheint die männliche Gestalt im Baum eher noch ein Kind zu sein, das, auf dem Hügel kniend, dem von unten Ansteigenden helfend die Hand bietet, als – wie Härting vermutet – der Eremit Bavo, dem ein Stück Brot gereicht wird.

Verz. 1980, S. 52, Abb. 52. – Verz. 1989, S. 62, Abb. 52.

Literatur: U. Härting, Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II (1581–1642), Hildesheim 1983, S. 78ff., Nr. A 162, Abb. 74f. – Dies., Frans Francken der Jüngere (1581–1642), Freren 1989, S. 34ff., Abb. 37f., S. 290, Nr. 216. – Dies., Fragen an eine „Kreuzerrichtung“ – mit dem heiligen Bavo? Bemerkungen zu einer verlorenen „Cruyssingh Cristy“ von Pieter Brueghel I., in: NBK 30, 1991, S. 97–118, Abb. 1f. – Dies., in: Dictionary of Art 11, S. 719.

■ Francken, Frans II.

(Umkreis)

73 Das Gastmahl des Belsazar

Eichenholz, 83 x 137,5 cm

Bezeichnungen: # Tafelrückseite: Antwerpener Brand-Beschauzeichen Hände und Burg, Marke des Tafelmachers G. Gabron in Form einer Blume

Technischer Befund: Tafel aus vier jeweils ca. 20 cm breiten Brettern mit waagrecht Faser- und Fugenverlauf, Stärke 0,8–1,35 cm, rücks. unterschiedlich grobe Sägespuren, ein Brett mit Schrophobel bearbeitet, Niveauversatz an den Fugen belassen, Ränder abgefast, in einem Brett mehrere Holzstücke zur Ausbesserung von Harzgallen und Ästen eingesetzt, Vorderseite sorgfältig geglättet; Tafel leicht verwölbt, o. l. ca. 25 cm langer, einlaufender Riss, Brettfugen o. und u. mit Leinwandstreifen hinterklebt, vereinzelt Ausflugschlöcher von Anobien. Weiße Grundierung bis zum Rand. Graue, streifig aufgetragene Imprimitur mit grobkörnigem Weißpigment, Figuren umrisshaft mit brauner Pinselzeichnung angelegt. Malerei vmtl. ölgelbunden, viele Figuren mit wenigen Farben sparsam „koloriert“.

Hintergrund und Figuren im Vordergrund in pastosem Farbauftrag vollständig ausgeführt, Umrisslinien tw. nachgefahren; Lasur auf grünen Partien verbräunt, Malschicht gleichmäßig verreinigt, dabei Weißpigment der Imprimitur freigelegt, Malschichtausbrüche an den Rändern, um Holzintarsien und entlang der Fuge u., tw. gekittet und retuschiert. Mehrere Firnissschichten; leicht vergilbt, verbräunte Reste eines alten Überzuges an den Rändern.

Restaurierungen: Aufleimen von Leinwandstreifen zur Sicherung der geöffneten Fuge und des Risses (vor 1900), Firnisabnahme – 1934: Regenerieren der Malschicht, Kitten von Fehlstellen, Retusche, Finisauftrag – 1967: keine näheren Angaben – 1981: Planieren der Tafel, Kittungen, Retusche entlang der unteren Fuge, Firnisauftrag – 1987: Regenerieren der Malschicht, Retuschen.

1779 Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 785

Figuren- und detailreich wird der Höhepunkt der Geschichte des frevelnden, babylonischen Königs aus dem apokryphen Buch Daniel geschildert. Belsazar hatte bei einem Festmahl befohlen, die Kultgefäße aus dem Tempel in Jerusalem herbeizubringen, die sein Vater Nebukadnezar gestohlen hatte, und aus ihnen zu trinken. Um eine lange, diagonal in die Bildtiefe fluchtende Tafel hat sich die Festgesellschaft der 1000 Mächtigen versammelt. Einigen wird bereits in das goldene Tempelgeschirr eingeschenkt. Von rechts tragen Diener weitere Gefäße und Speisen herbei. Der Herrscher, der der Tafel vorsitzt, ist im Stuhl zurückgeschreckt und starrt auf die Zeichen, die auf der gegenüberliegenden Wand erscheinen und die – wie Daniel es ihm deuten wird – seinen Untergang verkünden (Daniel 5). Von rechts betritt Daniel würdevoll den Festsaal. Ein Knappe leuchtet ihm mit zwei Fackeln den Weg.

Die Komposition geht auf einen Kupferstich von Jan Muller von etwa 1595 zurück (Hollstein XIV, S. 105, Nr. 11). Offensichtlich nimmt der Künstler in der diagonalen Anordnung der Tafel Anregungen von Kompositionen Tintoretto auf, deren Prominenteste, das



73 Francken - Umkreis I Das Gastmahl des Belsazar

„Abendmahl“ in San Giorgio Maggiore in Venedig, seit 1594 zu sehen war. Der Stich Mullers (abgebildet z.B. bei Czobor, 1955, oder Legrand, 1955) erfuhr in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts große Resonanz. Neben direkten malerischen Umsetzungen der Vorlage (z. B. „Frans Francken II.“, Eiche 73 x 104 cm, Lenthe, von Reden; H. Mueller zugew., Privatbesitz Budapest, keine Maße, Photo RKD unter Frans Francken II.) gibt es Darstellungen mit einigen Abwandlungen, wie die große Leinwand des Johann Heinrich Schönfeld von 1633 (138 x 206 cm, München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen) und eine umfangreiche Gruppe, die vor allem Frans Francken II. und seinem Umkreis zugeschrieben wird. Hierzu zählt auch das Gemälde in Hannover. Gegenüber der Vorlage wird das räumliche Gefüge minimal verändert, wenn z.B. die Musikerempore nun als oberer Abschluss einer Anrichte fungiert, vor allem aber wird die Ankunft des Deuters hier deutlicher in Szene gesetzt.

Das Bild galt zunächst als ein Werk von D.F. Franck, dann von Frans Francken d. J. und

wurde Ende des letzten Jahrhunderts dessen Sohn, dem sog. Rubens-Francken zugewiesen. J. Gabriëls äußert sich indifferent, F.-C. Legrand bezeichnet das Gemälde als das beste Werk des Sohnes (1963, S. 47). Dieser Zuschreibung folgt U. Härtling nicht, da sich die Handschrift Frans Franckens III. „unter anderem in den untersetzten Figuren“ zeige (U. Härtling, Frans Francken der Jüngere [1581–1642]), Freren 1989, S. 186) und dies im hannoverschen Fest des Belsazar nicht nachvollziehbar sei. Härtling ordnet das Gemälde in den weiteren Umkreis von Frans Francken II. ein (Härtling, 1983, B47).

Besonders im Hintergrund ist das Gemälde nicht in allen Einzelheiten ausgeführt; es ist z.T. nur flüchtig angelegt. Denkbare wäre, dass das Bild auf Fernsicht angelegt war, also in einer Galerie weiter oben gehangen haben könnte (freundl. Hinweis U. Härtling).

Kat. 1827, S. 22, Nr. 85 (D.F. Franck). – Verz. 1831, S. 45f., Nr. 85 (F. Frank d.J.). – Verz. 1857, S. 12, Nr. 85 (D.F. Franck). – Cumberland-Galerie, S. 5 (F. Francken II.). – Kat. 1891, S. 106, Nr. 141 (F. Francken III.). – Verz. FCG, S. 106, Nr. 141. – Kat. 1902, S. 106, Nr. 141. – Kat. 1905,

S. 52, Nr. 113. – Führer 1926, S. 3. – Kat. 1930, S. 22, Abb. – Kat. 1954, S. 63, Nr. 103 (F. Francken III. zugeschr.). – Landesgalerie 1969, S. 255, Abb. S. 94 (F. Francken). – Verz. 1980, S. 53, Abb. 53 (F. Francken III.). – Verz. 1989, S. 62, Abb. 53.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 25, Nr. 109. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung, Nr. 56. – Ebe IV, S. 325. – J. Gabriëls, Een kempisch schildergeslacht. De Francken's, in: Studien over Herenthals II, Hoogstraten 1930, S. 121. – G. Wentzel, Artikel Belsazar, in: RDK II, Stuttgart 1947, Sp. 228f. – K. Simon, Abendländische Gerechtigkeitsbilder, Frankfurt a.M. 1948, S. 22. – A. Czobor, Remarques sur une composition de Jan Muller, in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, Nr. 6, Budapest 1955, S. 34ff., Abb. 6. – F.-C. Legrand, Un „Festin de Balthazar“ au musée des beaux-arts de Poitiers, in: Dibatade II, Poitiers 1955, S. 10f., Abb. – S.G. Lidmar, En „Belsazars Gästebud“ i Stockholm Högskolas Samling, Ms. Stockholm 1960, S. 29, 32f., 54f. – F.-C. Legrand, Les peintres flamands de genre au XVIIe siècle, Brüssel 1963, S. 47, Abb. 19. – Pigler 1974, I, S. 215. – Bénézit 4, S. 495. – U.A. Härting, Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. (1581–1642), Hildesheim 1983, Nr. B47.

Ausstellungen: Das Gastmahl des Belsazar, Im Blickpunkt 11, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie 1980/81, S. 6f., Abb. S. 6 (H.G. Gmelin).

Fyt, Jan

Antwerpen 1611–1661 Antwerpen

Am 15.3.1611 wurde Jan Fyt in der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen getauft. Bereits mit zehn Jahren ging er bei Hans van den Berch und anschließend wahrscheinlich bei Frans Snyders in die Lehre. 1629 oder 1630 trat er als Meister der Antwerpener St. Lukasgilde bei. Auf seinem Weg nach Italien blieb Fyt 1633 und 1634 in Paris, reiste dann weiter nach Venedig und Rom. Vermutlich besuchte er auch Neapel, Florenz und Genua. 1641 kehrte er nach Antwerpen zurück, wo er, abgesehen von einer kurzen Reise in die nördlichen Niederlande im darauffolgenden Jahr, bis zu seinem Lebensende blieb. In seiner Heimatstadt trat er 1650 der Antwerpener Gilde der Romanisten bei, die ausschließlich aus ehemaligen Romfahrern bestand, und hatte 1652 deren Vorsitz inne. Unter seinen Schülern sind Jacob van de Kerckhoven (1649/50) und vermutlich auch Pieter Boel zu finden.

Sein umfangreiches Werk wird dominiert von Wildstillleben, daneben schuf er aber auch Blumen- und Jagdstücke, Szenen mit lebenden Tieren oder Fabeln.

74 Stillleben mit Vögeln und Katze

Leinwand, 67,7 x 76,6 cm

Technischer Befund: Lockeres Gewebe in Leinenbindung, ca. 7 x 7 Fäden, ausgeprägte Spanggirlanden, vmtl. senkrechte Kette; Spannränder unregelmäßig abgeschnitten ohne große Formatänderung, auf dickere Leinwand unter Druck doubliert, dadurch Oberflächenstruktur geprägt, neuer Keilrahmen mit Kreuz, leicht verbogen, Umspann der Doublieleinwand aufgenagelt und verklebt, zwei Packpapierumklebungen. Rote Grundierung, Malschicht vmtl. Öl, zunächst flächig in Dunkelgrau- und Brauntönen aufgetragen mit Aussparung für den Korb, pastoser Farbauftrag für Katze, Vögel, Früchte und Flechtwerk; Malschicht bis zum Leinwandkorn stark verreinigt, viele Retuschen und Übermalungen. Mehrschichtiger Firnis.

Restaurierungen: Beschnitten, doubliert, auf neuen Keilrahmen gespannt, bei Firnisabnahme verreinigt, übermalt – Doublieleinwand entfernt, vmtl. mit Kunstharzkleber erneut doubliert, neuaufgespannt, Abnahme von Firnis und Übermalungen, Retuschen, neuer Firnis.

Französischer Privatbesitz. – Kunsthandel Wien, Galerie Sanct Lucas – 1983 erworben. PAM 998

Aus einer geflochtenen Strohtasche sind tote Singvögel herausgefallen und werden von einer sich anschleichenden Katze als leichte Beute betrachtet. Einen kleinen Vogel hat sie bereits am Flügel gepackt. Neben den toten Vögeln, einer Haustaube und einigen zusammengebundenen Lerchen, liegen Feigen und Pfirsiche, die offenbar ebenfalls zum Tascheninhalt gehörten. Der räumliche Zusammenhang ist schwer zu erschließen, wahrscheinlich wurde die Tasche auf einer Steinstufe abgestellt, eventuell von der Katze umgestürzt. Scharfes Seitenlicht von links hebt das Strohgeflecht, die rotgelben Pfirsiche und das weißbraun gesprenkelte Gefieder der Haustaube mit den weißen Schwungfedern sowie die hellen Bäuche der Lerchen hervor. Die Schattenpartien sind in Braun- und Schwarzönen gehalten.



74 Fyt | Stilleben mit Vögeln und Katze

Neben seinen berühmten großformatigen Jagdstilleben malte Jan Fyt eine Reihe kleinerer mit Hund oder Katze. Nicht selten gestaltete er auch Vogelstillleben als separates Thema, bisweilen erweiterte er diese um Utensilien des Vogelfangs, z.B. Vogelfalle und Lockpfeife (Wien, Kunsthistorisches Museum, Leinwand, 49 x 68 cm). Das Motiv der Katze, die sich toten Singvögeln nähert, kommt mehrfach im Werk Jan Fyts vor: als großformatiges Gemälde in der Mailänder Brera (Leinwand, 145 x 106 cm) oder in einer in Format und Bildelementen vergleichbaren Darstellung in einer Privatsammlung in Dallas (Holz, 31,8 x 43,5 cm; Photo RKD). Auf einem anderen Gemälde, das am

7.7.1994 bei Christie's in London (Nr.78) zusammen mit einem Gegenstück mit totem Hasen versteigert wurde (Leinwand, 73 x 95 cm, Photo RKD), ist die Komposition im Blickwinkel gedreht und spiegelverkehrt wiedergegeben. Im dazugehörigen Katalogtext von Christie's wird die Ansicht vertreten, dass diese Gegenstücke in der italienischen Zeit zwischen 1634 und 1641 entstanden seien, während H.W. Grohn das hannoversche Bild in das Spätwerk des Künstlers einordnet. Unter den datierten Bildern des Künstlers zeigt das sehr viel größere Stillleben mit Geflügel in Liechtenstein von 1646 die nächste Verwandtschaft, so dass eine Einordnung in das künstlerische Werk der

40er Jahre glaubhaft ist. Gewisse statische Elemente der Komposition werden im Spätwerk zu Gunsten von größerer Dynamik aufgegeben.

Häufig ließ Fyt in seiner Werkstatt Repliken seiner Werke anfertigen. Eine mit dem hannoverschen Bild identische Komposition wurde 1973 bei Sotheby's London aus dem Besitz von Elisabeth und Fielding Marshall angeboten (Verst. Kat. 31.12.1973, Nr. 37 mit Abb.).

GHB I, S. 24ff., Nr. 5, Farbabb. (M. Trudzinski).

Literatur: Museum 1984, S. 88 (H.W. Grohn). – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1983, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1984, S. 57.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 46, Nr.14, Farbabb. (H.W. Grohn). – Jean Siméon Chardin 1699–1779, Werk, Herkunft, Wirkung. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1999, S. 288, Nr. 127 mit Farbtaf. S. 294 (G. Reising).

Gael, Adriaen II.

Haarlem 1618/24–1665 Haarlem

Als Sohn des gleichnamigen Malers erhielt Adriaen seine erste Ausbildung wahrscheinlich bei seinem Vater, bevor er im Jahre 1640 in das Atelier von Jacob Willemsz. de Wet eintrat. Die vielfigurigen Bilder meist biblischen Inhalts sind eindeutig von Werken dieses Lehrers beeinflusst. Am 22.5.1665 wurde er in Haarlem begraben.

75 Melchisedek segnet Abraham

Eichenholz, 47,2 x 63,4 cm

Bezeichnungen: Signiert links unten: A gael

Technischer Befund: Zwei radial aus dem Stamm geschnittene Bretter mit waagrecht Faserverlauf Splint- an Splintholzseite verleimt, rücks. Sägespuren und Fasen ringsum; r. Kante etwas abgearbeitet, Ecken l.u. und r.u. bestoßen und gekittet. Äußerst dünne, porenfüllende, gebrochen weiße, feinkörnige Grundierung. Dünne, braune Untertermalung mit Pinsel zur Bildanlage, v.a. im Bildvordergrund, im Waffenstillleben r.u. noch sichtbar, farbige Ausführung mit dünnen, deckenden, ölhaltigen Farben, im Vordergrund mit pastosen-weißen und gelben Lichtern akzentuiert, im Mittel- und

Hintergrund mit Weiß ausgemischte Lokalfarben flüssig aufgetragen; Himmel in weiten Teilen übermalt (evtl. über dunklen Firnisresten), Weißschleier durch Bindemittelveränderung v.a. im roten Mantel l.u., Kratzer und sehr kleine Ausbrüche bes. im Vordergrund, ungekittet retuschiert. Reste von verbräuntem Firnis in Strukturiefen, moderner Kunstharz-Wachsfirnis mit feinem Eigencraquelé.

Restaurierungen: Geringfügige Verkleinerung des Bildformates, Firnisabnahme, Übermalung des Himmels, Kittung und Retuschen an den Ecken – 1980: Firnis- bzw. Bindemittelregenerierung, kleinere Retuschen, neuer Firnis.

Rahmen: Niederländisch 17. Jh., schlichter, dunkler Profileistenrahmen mit Hohlkehle, dunkelbraune Politur über geflammtem Holz auf Grundrahmen; alter Anobienbefall v.a. im Grundrahmen, Risse, kleine Ausbrüche, alte Ausbesserungen.

Sammlung Carl Freiherr von Löw, Hannover. – Sammlung Freiherr von Steinberg, Hannover. – Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 281). – Seit 1884 Städtische Galerie. KM 1

Vor einem schroffen Felsen steht Melchisedek, König von Salem und Hohepriester des Herrn, mit seinem Gefolge und segnet den vor ihm knienden Abraham, dem er Brot und Wein dargeboten hat (1. Mose 14,18–20). In der Ferne sind Krieger der vorangegangenen Schlachten und die zurückgeholte Habe zu sehen, die beim Krieg der Könige aus Sodom und Gomorrha von den Siegern erbeutet worden war. Isoliert in der Geschichte des Erzvaters ist sein Auftreten als Krieger. Da die Begebenheit typologisch als Präfiguration des Abendmahles gedeutet wurde, gewann sie gerade in der bildenden Kunst der Gegenreformation vor allem in den südlichen Niederlanden an Bedeutung. In der nordniederländischen Kunst hingegen sind andere Themen aus der Abrahamsgeschichte, wie „Abraham bewirte die Engel“ oder „Verstoßung der Hagar“, häufig dargestellt worden, die hier geschilderte Begebenheit hingegen wurde dort nur selten verbildlicht.

Bei der Themenwahl und in der Darstellungsweise als vielfigurige Historienszene wirkt sich vermutlich der über den Lehrmeister Jacob de Wet vermittelte Einfluss der sog. Prärebrandtisten, wie Claes Moeyaert und Jan Pynas, aus,



75 Gael | Melchisedek segnet Abraham

die sich beide in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts in Amsterdam mehrfach mit dem Thema auseinandergesetzt haben (vgl. A. Tümpel, Claes Cornelisz. Moeyaert, in: *Oud Holland* 88, 1974, S. 248, Nr. 8–10 und Jan Pynas, Privatsammlung, Photo D.I.A.L.). Die ausgeprägte Diagonalkomposition, das Hinterfangen der Figurengruppe und der weite Ausblick rechts sind charakteristisch für die Werke von Gaels Lehrmeister in den 40er Jahren, so dass W. Sumowski schreibt, das Bild „wäre als schwächeres Werk de Wets im Stil seit Beginn der vierziger Jahre akzeptabel“ (1983ff., IV, S. 2728). Wie sehr die Werkstatt de Wets einen einheitlichen Malstil vertrat, zeigt der Vergleich des Melchisedek auf dem hannoverschen Gemälde mit der Figur des Saul auf dem 1640 entstandenen Bild „David bringt Saul das Haupt Goliaths“ (Amsterdam, Rijksmuseum, Sumowski ebda., Abb. S. 2737) von Gerrit de Wet, der ebenfalls seit 1640 in der Werkstatt seines Bruders Jacob arbeitete.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 136. – Führer 1894, S. 71, Nr. 192. – Führer 1904, S. 127, Nr. 192. – Kat. 1954, S. 63, Nr. 104.

Literatur: C. Hofstede de Groot, in: *Thieme-Becker* 13, S. 35. – Sumowski 1983ff., IV, S. 2728, Abb. S. 2762, VI, S. 3712.

■ Geel, Jacob Jacobsz. van

Middelburg (?) 1584/85 – nach 1637
Dordrecht (?)

Da Jacob van Geel im Jahre 1628 angab, er sei ungefähr 43 Jahre alt, muss er etwa 1584/85 geboren worden sein. Zum ersten Mal erwähnt wird er in Middelburg, 1615–17 als Mitglied der St. Lukasgilde, 1617–18 als deren Dekan. Später ist er, vermutlich um seinen vielen Gläubigern zu entkommen, nach Delft gezogen, wo er 1626 genannt wurde. Kurz nach dem Tod seiner Frau 1632 verließ er Delft und ging nach Dordrecht. So wenig, wie man seinen Geburtsort und das Geburtsjahr genau bestimmen kann, so wenig weiss man, wann und wo er

gestorben ist. Geel gehört zu den Malern der stark von flämischen Künstlern beeinflussten sog. Middelburger Brueghel-Gruppe. Die Flamen hatten aus religiösen Gründen ihre Heimat verlassen und sich in Middelburg niedergelassen. Unverkennbar ist auch in Geels Frühwerk die Anlehnung an die Kunst Brueghels. Der Künstler schuf fast ausschließlich kleine, durch meist winzige Figuren belebte Landschaften mit phantastischem Baumbewuchs oder bizarren Felsen. Sein Œuvre ist schmal und umfasst heute maximal 28 Gemälde.

76 Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht

(Farbtaf. XXV)

Eichenholz, 30,4 x 38,3 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert am Bildrand unten, Mitte links: *iacob v geel / 1633* (die letzte Zahl nur oben erhalten, unten nach den Abplatzungen rekonstruierbar)

Technischer Befund: Ein Eichenholzbrett mit waagrecht Faserverlauf, 1 cm stark, beidseitig sorgfältig geglättet, rücks. Hobelspuren, Fase r., sonst verlaufend abgeschrägt, o., r. und l. geringfügig beschnitten. Sehr dünne, graue Grundierung mit sichtbarer Pinselstruktur, keine Unterzeichnung. Bildanlage im Bereich der Bäume in dünnem, deckendem Grün modellierend, dickere Baumstämme und Vordergrund mit schwingenden Pinselzügen in hellgrau, ocker und dunkelbraun pastos aufgebracht, Blattwerk und Flechten in kleinen Häkchen, Malerei nach Trocknungspausen fortgeführt und mehrfach verändert, die Figuren- und Tiergruppe sowie ein Baumstamm nach längerer Trocknungspause hinzugefügt; Schäden durch Firnisabnahme, Pinselstrukturen der Grundierung in der dunklen Malerei tw. aufgedeckt, in heller Malerei Abrieb der Kuppen, viele feinteilige Retuschen, im Dunklen lasierend. Alte bräunliche Firnisreste in den Struktururtiefen, neuerer, transparenter Firnis ganz-flächig, sehr dünn, an Bildrändern r. und l. durch Einrahmung oberflächlich beschädigt.

Restaurierungen: Ganzflächige Firnisabnahme, zahlreiche Retuschen, neuer Firnis – 1980: Rahmenrestaurierung.

Rahmen: Dunkler Wellenleisten-Rahmen, zeitgleich aber nicht original, urspr. für Hochformat; überplatteter Grundrahmen, breites Profil mit Wulst und nach innen aufsteigendem Binnenkarnies abwechselnd mit Wellenleisten, dunkelbraun gebeizt und poliert, innere Wellenleiste ölgoldet über Braun, durchgerieben, starker Anobienbefall alt.

Verst. London, Christie's, 14.2.1938, Nr. 102. – Sammlung Prof. Dr. Einar Perman, Stockholm. – Stiftung R.G. de Boer, Laren. – Kunsthandel Zürich, Galerie Bruno Meissner. – 1980 erworben. PAM 980

Nahezu der gesamte Bildraum wird von großen, knorrigen, gespenstisch aussehenden Bäumen eingenommen. Dicht beieinander stehend, überwölben ihre geschlossenen Wipfel, aus denen dicke, abgestorbene Äste ragen, einen breiten Weg, der durch scharfes Seitenlicht abwechslungsreich beleuchtet ist. Joseph und Maria mit dem Kind auf ihrem Schoß rasten am Wegesrand, während der Esel wartend neben ihnen steht und in der Nähe einige Kühe grasen. Links fällt das Gelände steil und abrupt ab, so dass ohne räumlichen Übergang der Blick auf eine weit in die Ferne führende Flusslandschaft freigegeben ist. Während die phantastische Waldlandschaft keinen realen Bezug zum historischen Ort des Geschehens herstellt, kann der Fluss im Hintergrund als Hinweis auf den Nil verstanden werden. Schon das für die nördlichen Niederlande ungewöhnliche Thema zeugt vom Einfluss der flämischen Kunst auf van Geel (vgl. Gmelin, 1982, S. 70). Motivisch vergleichbar ist die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ von Jan Brueghel d. Ä., der ebenfalls eine Waldlandschaft als Szenerie wählt (St. Petersburg, Eremitage).

L. Bol, der das Gemälde 1957 in seinem Aufsatz über van Geel in die Forschung eingeführt hat, liest die Datierung als 1638 und betrachtet es folglich als das letzte datierte Werk im schmalen Œuvre des Malers und gleichzeitig als dessen letztes Lebenszeichen. Nach der Erwerbung wird die Jahreszahl zuverlässig als 1633 (vgl. Trudzinski, 1981, und Grohn, 1981) gelesen. Demnach hat van Geel die Tafel bald nach seinem Umzug nach Dordrecht geschaffen. Sie kann als Auftakt seines Spätwerkes gelten. Folgerichtig kann Gmelin 1982 die beiden Werke in Amsterdam (Rijksmuseum, Bol, 1957, Nr. 19) und Berlin (Gemäldegalerie Staatliche Museen, Bol, 1957, Nr. 18), die sich kompositorisch eng an die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ anschließen, ebenfalls



76 van Geel | Landschaft mit der Ruhe
auf der Flucht

zeitlich früher ansetzen als Bol es tat und sie um 1633/34 datieren, so dass nun das Braunschweiger Gemälde des Künstlers von 1637, „Baumlandschaft mit Mühle am Fluss“, als letztes bekanntes datiertes Bild anzusehen ist.

Van Geel malte überwiegend reine Waldlandschaften, die gelegentlich von einsamen Wanderern belebt sind. Es existieren nur drei Bilder mit biblischer Staffage, neben dem hannoverschen und dem erwähnten Berliner Bild, das „Elias und die Witwe von Zarith“ (Bol, 1957, Abb. 16) zeigt, eine „Flusslandschaft mit Versuchung Christi“, die aus der Sammlung Willem M.J. Russel in Amsterdam stammt, dann im Kunsthandel in Den Haag auftauchte, bei S. Nystad, und sich jetzt in Privatbesitz befindet (Bol, 1957, Abb. 94). Gmelin ist der Ansicht, dass auf der hannoverschen Tafel die Figuren, die, wie die technische Untersuchung zeigt, nachträglich in die dafür freigelassene Waldlichtung gemalt wurden, von einem Staffagemaler stammen, „dessen Figuren die van Geels übertreffen“ (S. 70). Eine andere Künstlerhand sieht auch U. Hanschke (S. 145).

Verz. 1989, S. 63, Abb. 64.

Literatur: L.J. Bol, Een Middelburgse Breughel-groep. VI. Jacob Jacobsz. van Geel (1584/5–1638 of later), in: Oud Holland 72, 1957, S. 20, 29, 32f., 38, Nr. 20, Abb. 20. – Bol 1969, S. 116. – Best. Kat. Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode-Museum

(I. Meyer Meinschel), Berlin 1976, S. 38. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1980, Supplément zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1981, S. 16, Nr. 83, Abb. – M. Trudzinski, Van Geel in Hannover, in: galerie der künste, Nr. 4, April 1981, S. 13, Abb. – H.W. Grohn, Neuerworbene Werke, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1147, Abb. – H.G. Gmelin, Zu drei wenig bekannten Landschaftsbildern des Jacob Jacobsz. van Geel, in: NBK 21, 1982, S. 69ff., Abb. 1. – J. Briels, Vlaamse Schilders in de Noordelijke Nederlanden in het Beginn van de Gouden Eeuw (1585–1630), Haarlem 1987, S. 343, Farbabb. 439, S. 345. – U. Hanschke, Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert (Diss. Gießen), Worms 1988, S. 144f. – O. Le Bihan, L'or & l'ombre, La peinture hollandaise du dix-septième et du dix-huitième siècles au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 1990, S. 77, Anm. 9. – Ausst. Kat. Tussen fantasie en werkelijkheid. 17de Eeuwse Hollandse Landschapschilderkunst (E. Buijsen), Tokyo Station Gallery, Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden 1992/93, S. 153f., Abb. – Ausst. Kat. Masters of Dordrecht. 17th, 18th and 19th century paintings from the collection of the Dordrechts Museum, Huis ten Bosch Den Haag, Nagasaki, Sasebo 1993/94, S. 78, Abb.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 48, Nr. 15, Farbabb. (H.W. Grohn).

■ Gelder, Arent de

Dordrecht 1645–1727 Dordrecht

Arent de Gelder wurde als drittes Kind wohlhabender Eltern am 26.10.1645 in Dordrecht geboren und am 11. November in der reformierten Kirche getauft. Zunächst begann er,

vermutlich im allgemein üblichen Alter von 14 Jahren, bei dem führenden Dordrechter Maler der Zeit, Samuel van Hoogstraten, einem Rembrandt-Schüler, seine Ausbildung in der Malerei. Anschließend ging er nach Amsterdam zu Rembrandt. Der Zeitpunkt des Eintritts in die Werkstatt des Meisters ist nicht überliefert, doch könnte der Wechsel dadurch ausgelöst worden sein, dass Samuel van Hoogstraten 1662 nach England ging. Wahrscheinlich blieb Arent de Gelder zwei Jahre im Atelier Rembrandts, auch wenn er erst 1669 wieder in Dordrecht nachweisbar ist. In seiner Heimatstadt zog er in das Haus seiner Eltern und führte ein ruhiges Leben ohne materielle Sorgen. Seine finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte es ihm, entgegen dem gewandelten Zeitgeist und Geschmack, an Rembrandts Spätstil festzuhalten und die rein malerischen Effekte zu steigern. Er starb hochbetagt am 27.8.1727.

77 Bildnis eines jungen Mannes

Leinwand, 85,3 x 72,8 cm

Bezeichnungen: * Signiert rechts in Schulterhöhe: ADe Gelder. f. (A D ligiert); darüber große Aufschrift original übermalt: C.suijtP...(?); auf den Längschenkeln des Keilrahmens je zwei rote Punkte

Technischer Befund: Grobes Gewebe in Leinenbindung, 12 x 12 Fäden von unregelmäßiger Stärke, leichte Spinn- und Fädenbildung r. und u.; mit Kleister auf dichteres Gewebe doubliert, leicht gegen den Uhrzeiger gedreht auf neuen, ca. 1 cm höheren Keilrahmen gespannt, Kanten mit Papier umklebt, Beulen in Gesicht und Kopfbedeckung vmtl. von Doublirmasse. Graugrüne, splittrige Grundierung mit gleichmäßiger Struktur vom Auftragen oder Glätten von l. nach r., vorgrundiert. Rote Pinselunterzeichnung. Freier Umgang mit Farbkonsistenz, Auftragstechnik und Werkzeugen: Figur mit hellen, pastosen Pinselstrichen angelegt, tw. mit braunen, roten und gelben Lasuren abgetönt und modelliert, Pentiment am linken Arm, schlängelinienförmiger Farbauftrag in unterschiedlichen Pinselbreiten, Farbe an Stuhllehne bis zur Grundierung weggetupft, dunkelbraune, dünnflüssige Farbe an Kopfbedeckung mit ca. 4 cm breitem Spachtel verteilt und bis zur Grundierung abgeschabt, abschließende großzügige Korrektur und Konturierung mit fast schwarzen, breiten Pinselstrichen, oberhalb der Signatur großzügige Übermalung einer Aufschrift; Schollenbildung mit aufstehenden Spitzen, Fehlstellen an der r. Schulter, tw. Verreinigungen, Retuschen v.a. an den Bildrändern, zwei Kratzer r. u. Wohl zwei spätere Firnissschichten.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Doublierung, neuer Keilrahmen, Retuschen, Firnis, Papierabklebung – Retuschen, Firnis – 1998: Ausgerissene Leinwanddecke l.o. gefestigt, Malschichtfestigung, Retuschen.

Sammlung Heinrich Wilhelm Campe, Leipzig. – Kunsthandel Hamburg, Ernst Georg Harzen. – Sammlung Hausmann, Hannover. – Seit 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 786

In „formelhafter Positur“ (E. Mai) – im Typus der angeschnittenen Büste mit aufgelegtem Arm in Dreiviertelansicht, das Gesicht ein wenig mehr als den Oberkörper zum Betrachter gewandt – ist ein dunkelblond gelockter, lächelnder junger Mann dargestellt. Er trägt einen auffälligen Kopfputz, eine Art Hut, an dem hinten ein Schleier befestigt ist. Die breite gebogene Krempe verschattet nur leicht den oberen Teil des Gesichts. Starkes Streiflicht beleuchtet die untere Gesichtshälfte und die vordere Schulter- sowie Oberarmpartie über der Stütze einer geschwungenen Stuhllehne in streng bildparallel gegebener Seitenansicht. Der Blick der etwas eng zusammenstehenden Augen geht versonnen am Betrachter vorbei, kräftig tritt das Rot der Lippen aus der hellen Gesichtsfarbe hervor. Weder die Gesichtszüge noch die Kleidung sind in allen Einzelheiten ausgeführt, nicht die Wiedergabe des Gegenständlichen steht im Vordergrund, sondern die „Freisetzung formaler Mittel“ (Sumowski 1983ff., II). Arent de Gelder brilliert malerisch mit Licht- sowie Schattenstufungen und erzeugt eine mit Pinsel, Pinselstiel und Spachtel höchst abwechslungsreich belebte Bildoberfläche. Typisch für das Alterswerk des Künstlers, das in das 18. Jahrhundert reicht, ist die Farbgebung des hannoverschen Bildes mit beige-, ockerfarbenen sowie grüngrauen Tönen, die sich hier in den vorherrschenden Goldklang mischen.

Auch die fleckig aufgelösten Farbformen des Gesichts sprechen für eine relativ späte Entstehung des Werkes. Bereits K. Lilienfeld rückt das hannoversche Gemälde – ohne nähere zeitliche Festlegung – in einen Zusammenhang mit



77 de Gelder | Bildnis eines jungen Mannes

dem Bildnis des Arztes und Gelehrten Herman Boerhaave, das nach einer rückseitigen Bezeichnung aus dem 19. Jahrhundert wahrscheinlich um 1722 entstanden ist (Den Haag, Mauritshuis; von Moltke, 1994, Nr. 85). Die hannoverschen Katalogbearbeiter seit A. Dorner (Kat. 1930) setzen das Bildnis um 1700 an, W. Sumowski datiert es um 1715/20, J.W. von Moltke plädiert für eine Entstehung um 1710 (bzw. Ende des ersten Jahrzehnts). Ihm schließt sich E. Mai im Ausst. Kat. Arent de Gelder von 1998/99 an. Sumowski und von Moltke verbinden das Werk mit einem anderen, zeitgleich, also wieder 1715/20 oder um 1710 angesetzten Brustbild in der Aachener Sammlung A. Kranz (von Moltke, Nr. 89). Auf diesem ist ein junger Mann in ähnlicher, nur seitenverkehrter Haltung und phantastischer Kostümierung dargestellt, der seinen Arm auf eine Steinbrüstung lehnt. Dem Aachener Bild wird ebenso wie dem Hannoverschen in der Art der Farbgebung eine Sonderstellung im Portätschaffen des Künstlers zuerkannt.

Arent de Gelder kleidete die Dargestellten häufig in Phantasiekostüme: Ein ähnlich in Querstreifen abgesetztes Hemd wie hier trägt auch der junge Mann in der Sammlung A. Kranz. Der Lehnstuhl war offenbar ein Requisit des Ateliers, denn er befindet sich auf zwei weiteren Bildern des Künstlers („Homer diktierend“ in Boston und dem sog. „Dr. Faustus“ im Frankfurter Goethemuseum, vgl. von Moltke, S. 44).

Kat. 1827, S. 48, Nr. 191. – Verz. 1831, S. 94f., Nr. 191. – Verz. 1857, S. 21, Nr. 191. – Cumberland-Galerie, S. 9. – Kat. 1891, S. 108, Nr. 152. – Verz. FCG, S. 108, Nr. 152. – Kat. 1902, S. 108, Nr. 152. – Kat. 1905, S. 53, Nr. 116. – Führer 1926, S. 8, 9, Abb. 8. – Meisterwerke 1927, S. 25, Farbtaf. IV. – Kat. 1930, S. 26, Nr. 41, Abb. – Kat. 1954, S. 63, Nr. 105. – Verz. 1980, S. 53, Abb. 82. – Verz. 1989, S. 63, Abb. 88.

Literatur: Verzeichniss der Oelgemälde, Handzeichnungen und anderer Kunstgegenstände, welche den 24sten September 1827 (...) in dem Campeschen unter No 1212 allhier gelegenen Hause gegen baare in Conventionsgelder zu bewirkende Bezahlungen gerichtlich versteigert werden sollen, Leipzig 1827, S. 73f., Nr. 278. – Parthey I, S. 476, Nr. 25. – Ebe IV, S. 530. – Würzbach I, S. 573. – K. Lilienfeld, Arent de Gelder. Sein Leben und seine Kunst, Diss. Halle-Wittenberg, Halle 1911, S. 66. – Ders., Arent de Gelder, Den Haag 1914, S. 66, 202f., Nr. 178. – Jahrbuch des Provinzial-

Museums Hannover 1927, S. 89, Farbtaf. – F. Grossmann, The Rembrandt Exhibition at Schaffhausen, in: The Burlington Magazine 92, 1950, S. 12, Abb. 9. – E. Trautscholdt, Zur Geschichte des Leipziger Sammlungswesens, in: Festschrift Hans Vollmer, Leipzig 1957, S. 244. – Plietzsch 1960, S. 183, Abb. 337. – D.R. van Fossen, The Paintings of Aert de Gelder, Diss. Harvard University, Cambridge, Mass. 1969 (ungedruckt), S. 87f., S. 235, Nr. 20 und Abb. 21. – Bénézit 4, S. 660. – Sumowski 1983ff., II, S. 1157, 1179, Nr. 812, S. 1272, Farbtaf. VI, S. 3713. – W. Sumowski in: Ausst. Kat. Rembrandts Academy, Hoogsteder & Hoogsteder Den Haag 1992, S. 80, Farbabb. 53. – J.W. von Moltke, Arent de Gelder, Dordrecht 1645–1727, Doornspijk 1994, S. 44, 104, Nr. 94, Abb. 94, Farbtaf. XL. – Ders., Arent de Gelder, in: Dictionary of Art 12, S. 241.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 40, Nr. 29. – Rembrandt's influence in the 17th century, The Matthiesen Gallery London 1953, Nr. 35, Abb. – Arent de Gelder (1645–1727), Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger, Dordrechts Museum Dordrecht, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1998/99, S. 32, Farbabb. 12, Nr. 44, S. 226, Farbtaf. S. 227 (E. Mai).

■ Goltzius, Hendrick

(nach)

Mühlbracht (Bracht am Niederrhein)
1558–1617 Haarlem

Hendrick Goltzius entstammt einer nieder-rheinischen Künstlerfamilie und wurde um 1574 nach Xanten zu dem humanistischen Kupferstecher Dirck Volkertsz. Coornhert in die Lehre gegeben. 1577 folgte er seinem Lehrer nach Haarlem. Zunächst führte der Künstler 1577–78 große Aufträge für den Antwerpener Verleger Philip Galle aus, machte sich aber bereits 1582 selbständig. Aus gesundheitlichen Gründen reiste Goltzius 1590 nach Italien, wo er intensiv die Kunst studierte und eine Vielzahl von Zeichnungen nach der römischen Architektur oder Skulptur, ebenso wie nach zeitgenössischen Werken italienischer Maler anfertigte. Zudem porträtierte er einige der prominentesten Künstler. 1591 war er wieder zurück in Haarlem. Seinen Namen machte sich Hendrick Goltzius vor allem als Kupferstecher. Seine Stiche waren überaus begehrt; sie wurden auch im Ausland gehandelt und gesammelt. Um 1600 begann der Künstler, der sich bis



78 nach Goltzius I Beschneidung Christi

dahin ausschließlich mit den graphischen Künsten beschäftigt hatte, zu malen, erlangte aber als Maler nicht die gleiche Berühmtheit wie als Kupferstecher.

78 Beschneidung Christi

Eichenholz, 104,5 x 77 cm

Schlosskapelle Aurich. – 1826 Neukloster. – Vor 1866 Welfenmuseum.
WM XXVII, 112a

Die Darstellung der Beschneidung Christi, kurz nach 1600 gemalt (H.G. Gmelin), geht zurück auf einen Stich von Hendrick Goltzius (Hollstein VIII, S. 5, Nr. H 12, Abb. S. 4) aus der Folge der sog. Meisterstiche, die sechs Szenen aus dem Marienleben umfasst und 1593/94 entstanden ist. Goltzius seinerseits hat in der „Beschneidung“ von 1594 den Holzschnitt B. 86 des Marienlebens von Albrecht Dürer aus-

gewertet. Gemälde nach dem Stich vom Anfang des 17. Jahrhunderts sind zahlreich vorhanden, ein rundes Dutzend sind allein in der Bildakte verzeichnet.

Laut Inventar diente das Bild ursprünglich zur Ausstattung der Schlosskapelle in Aurich. Dort war es Teil einer Serie von 24 Gemälden, bestehend aus den Darstellungen der zwölf Apostel und zwölf Szenen aus der Heilsgeschichte von der Geburt Christi bis zur Himmelfahrt. Die anderen 23 Bilder sind offenbar verloren. Nach Abriss der Schlosskapelle im Jahre 1826 kamen alle damals noch vorhandenen 24 Bilder in die Kirche von Neukloster bei Buxtehude (H.W.H. Mithoff, *Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen*, Bd. 5, *Herzogthümer Bremen und Verden mit dem Lande Hadeln, Grafschaften Hoya und Diepholz*, Hannover 1878, S. 74). Das Bild gelangte vor 1866 in die Sammlung des Welfenmuseums in Hannover, was H.W.H. Mithoff entgangen zu sein scheint. Zu dieser Zeit war die Kirche von Neukloster bereits baufällig. Sie wurde 1903 durch einen Neubau ersetzt.

Literatur: O. Hirschmann, *Hendrick Goltzius als Maler 1600–1617*, Den Haag 1916, S. 94.

Ausstellungen: Dürerrenaissance um 1600, Im Blickpunkt 7, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie Hannover 1979, unpaginiert S. 8f., Abb. 10 (H.G. Gmelin). – Dürerrenaissance um 1600, Aurich und Emden 1979, S. 15, Abb. S. 16 (F. Müller, B.P. Seeck).

■ Govaerts, Abraham

Die Auffindung Mosis

siehe: *Flämisch 17. Jahrhundert*

■ Goyen, Jan van

Leiden 1596–1656 Den Haag

Jan van Goyen war der Sohn eines Schuhmachers und wurde am 13.1.1596 in Leiden



79 van Goyen | Landschaft mit Bauernhaus

geboren. Bereits im Alter von zehn Jahren kam er bei dem Landschaftsmaler Coenraet Adriaensz. van Schilperoort in die Lehre. Doch wechselte er nach drei Monaten zu Isaac Nicolai van Swanenburgh, anschließend zu Jan Arentz. de Man und darauf ging er für zwei Jahre nach Hoorn zu dem Landschaftsmaler Willem Gerritsz. Nach einer einjährigen Wanderung durch Frankreich schloss er seine Ausbildung bei dem sechs Jahre älteren Esaias van de Velde in Haarlem, dessen Einfluss auf van Goyens Frühwerk deutlich zu erkennen ist, ab. Bis 1632 war van Goyen in Leiden als Maler, aber auch als Taxator von Gemäldesammlungen sowie als Immobilienhändler tätig. Danach lebte er bis zu seinem Tode am 27.4.1656 in Den Haag. Er war äußerst produktiv und schuf rund 1200 Gemälde. Durch Spekulationen verarmt, hinterließ er seiner Witwe nur Schulden. Eine der drei Töchter heiratete den Genremaler Jan Steen, der ebenso wie Nicolaes Berchem sein Schüler war.

79 Landschaft mit Bauernhaus

Eichenholz, 30,0 x 51,0 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten rechts:

VG 1632 (VG ligiert)

Rückseite: zwei rote Punkte

*Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechttem Faser-
verlauf, Splintholzseite o., rücks. Kanten abgefast, Brett
4–10 mm dick; geringfügiger Wurmbefall l. an Ober-
und Unterkante, Kante u. um ca. 10 mm ungleichmäßig
beschnitten. Warmweiße, sehr dünne Grundierung.
Unterzeichnung mit schwarzem, weichzeichnendem Stift
schnell skizzierend, die Landschaft in lockeren Schwüngen,
die Häuser r. exakter. Malschicht sehr dünn, überwiegend
einschichtig, ölhaltige Farben nass-in-nass gesetzt; tw.
gedünnt durch Firnisabnahmen, Gerbsäure des Eichen-
holzes braun hervortretend, zahlreiche kleinere Retuschen
bes. im Himmel. Über der Landschaft alter, aber nicht
originaler Firnis erhalten, neue Firnissschichten.*

*Restaurierungen: Beschneidung Unterkante, Firnisabnahme,
Retuschen, Firnis – 1982: partielle Abnahme von Firnis
und Übermalungen, Retuschen, neuer Firnis.*

*1921 Sammlung Jules Porgès, Paris. – Kunsthandel
Berlin, Leo Blumenreich. – 1925 erworben.*

PAM 752

Aus dem verschatteten Vordergrund führt ein gewundener, sandiger Weg auf die Düne zu einem Bauernhaus. Das hochgezogene Reet-

dach ragt zwischen einzelnen Bäumen auf, deren nach rechts ansteigende Höhe den diagonalen Bildaufbau bestimmt. Kleine Figuren am Wegesrand beleben die Landschaft: So bückt sich ein Mann neben einem Baumstamm, an den ein Wagenrad gelehnt ist, um einen Ast aufzuheben, während hinter ihm ein Junge mit einem Hund spielt. Doch ist die Figurengruppe der Landschaft untergeordnet. In der linken Bildhälfte, jenseits einer dunkel abgesetzten Bodenwelle, erstreckt sich in die Tiefe ein Feld mit aufgereihten Korngarben und öffnet den Blick auf ein kleines Stück Horizont. Über mehr als zwei Drittel der Bildfläche spannt sich ein wolkenverhangener Himmel, der nur an den Bildrändern durch ein kräftigeres Blau aufgehellt wird.

Mit dem unspektakulären Naturausschnitt, dem diagonalen Bildaufbau und auch der gedämpften Farbigkeit, die sich, abgesehen vom Blau des Himmels sowie dem Blassrosa des Schornsteins und der Jacke des Mannes, auf grüne und gelbliche Töne beschränkt, ist die Tafel ein typisches Beispiel für die Schaffensperiode von Goyens in der ersten Hälfte der 30er Jahre. Im Gegensatz zu seinem Frühwerk hat der Künstler hier bereits die Lokalfarben ganz zurückgenommen und auch die Landschaft einer großräumigen Komposition unterworfen.

H. Volhard (1927) vermutet, dass es sich bei der Landschaft mit Bauernhaus um das bei C. Hofstede de Groot unter der Nummer 1148 verzeichnete Gemälde handele, räumt jedoch ein, dass ein Nachweis schwierig sei, da bei der dortigen Zuweisung die Beschreibung fehlt.

Führer 1926, S. 7, 12. – Meisterwerke 1927, S. 23, Taf. 33. – Kat. 1930, S. 28f., Nr. 45, Abb. – Kat. 1954, S. 65, Nr. 110. – Verz. 1980, S. 54. – Verz. 1989, S. 64.

Literatur: R. Grosse, Die holländische Landschaftskunst. 1600–1650, Berlin, Leipzig 1925, S. 31, 70, Taf. 41. – Kunstchronik 1926/27, S. 122. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 9. – H. Volhard, Die Grundtypen der Landschaftsbilder Jan van Goyens und ihre Entwicklung (Diss. Halle), Frankfurt a.M. 1927, S. 173. J. Havelaar, De Nederlandsche Landschapskunst tot het einde der zeventiende Eeuw, Amsterdam

1931, S. 121, Abb. – A. Dobrzycka, Jan van Goyen, Posen 1966, S. 37, 94, Nr. 56. – H.-U. Beck, Jan van Goyen 1596–1656. Ein Œuvreverzeichnis, Bd. II. Katalog der Gemälde, Amsterdam 1973, S. 486, Nr. 1104, Abb. – Bénézit 5, S. 146. – Museum 1984, S. 92 (H.W. Grohn). – U. Wegener, Künstler - Händler - Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, Abb. 2 (Detail). – M. Risch-Stolz, Der niederländische Kunsthandel im 17. Jh., in: Weltkunst 69, 1999, S. 1140.

■ Grebber, Pieter Franz. de

Haarlem um 1600–1652/53 Haarlem

Pieter de Grebber lernte bei seinem Vater, dem Porträt- und Historienmaler Frans Pietersz., der auch als Kunsthändler tätig war, und bei Hendrick Goltzius. 1618 reiste er mit seinem Vater nach Antwerpen, wo er höchstwahrscheinlich mit Rubens zusammentraf, dessen Kunst de Grebber in der Frühzeit stark beeinflusste. Erst 1632 trat er als Meister der Haarlemer St. Lukasgilde bei. Sechs Jahre später ist er in Delft nachweisbar, stand jedoch 1642 in Haarlem der St. Lukasgilde vor. Berühmt sind seine elf Malerregeln, die er offenbar als Richtschnur für seine Schüler verfasste und die 1649 in Haarlem bei P. Casteleyn im Foliodruck veröffentlicht wurden. Ungefähr 70 Werke seiner Hand sind bislang bekannt, darunter etwa 20 Porträts. Vor allem schuf de Grebber großfigurige, biblische oder mythologische Historien sowie Allegorien. Sein Stil zeigt zum einen seine Herkunft aus dem Kreis der Haarlemer Klassizisten und zum anderen den Einfluss der flämischen Kunst von Rubens und Jordaens. Wegen der vielen katholischen Bezüge, die sich im Werk des Künstlers summieren, und nach dem Kenntnisstand der Haarlemer Kirchenhistorie besteht kaum ein Zweifel an seiner Religionszugehörigkeit. Dessen ungeachtet erhielt er einige Aufträge vom Hof: Er lieferte Gemälde für das Schloss Honselaersdijk sowie für den Oranjezaal im Haager Huis ten Bosch.



80 de Grebber | Weiblicher Studienkopf

80 Weiblicher Studienkopf

Eichenholz, 50,9 x 39,3

Technischer Befund: Tafel aus zwei radial geschnittenen Brettern, senkrechter Faserverlauf, Stärke ca. 11 mm, seitlich konisch zulaufend bis 5 mm, rücks. u. abgefast, Säge- und Schrophobelspuren; geringer Anobienbefall, Verleimungsfuge zur Hälfte geöffnet, Einlaufsrisse verleimt, Kanten allseits bearbeitet. Sehr dünne, hell ockerfarbene Grundierung bis zum Rand, auch Rückseite grundiert, mit Leimüberzug. Kopf vmtl. flüchtig in rotbraun, Schleierkontur in schwarz vorgelegt. Ölgebundene, deckende Farben nass-in-nass, meist dünn, selten pastos aufgetragen, deutlicher, weicher Pinselduktus, Grundierungston partiell einbezogen, zuerst Inkarnat, schwarzer Schleier in nasse Farbe gezogen, Hintergrund spart Schleier aus; Malschicht z. T. leicht verreinigt, kleine Fehlstellen an Rissen und Rändern sowie Goldflitter vom Rahmen mit verfärbten Retuschen aus zwei Phasen. Mind. zwei Firnissschichten; deutlich vergilbt, Oberfläche matt.

Restaurierungen: Bearbeitung der Tafelränder, Verleimung des Einlaufisses, Firnisabnahme, Retuschen, Firnisaufrag – Partielle Erneuerung der Retuschen, Firnisaufrag.

Wahrscheinlich aus Kurfürstlich hannoverschem Besitz. Wohl 1802 im Schloss Hannover. – Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 790

Die Studie, ein Brustbild, zeigt eine junge Frau im Profil nach rechts. Sie hat das Gesicht und den Blick aufwärts gerichtet sowie den Mund leicht geöffnet. Da sie einen schwarzen Schleier über ihren kurzen lockigen Haaren trägt, dessen Enden vorn über der Brust übereinandergeschlagen sind, handelt es sich wahrscheinlich um die Darstellung einer Witwe. Dasselbe Modell, nur glatt frisiert, benutzte de Grebber für die junge Witwe im „Gleichnis des ungerichten Richters“ im Szépművészeti Múzeum in Budapest (Eichenholz, 88,5 x 74 cm, signiert und datiert 1628). Überzeugend ordnet W. Stechow den Studienkopf, auf dessen Rückseite ehemals in alter Schrift der Name „Lievens“ stand und als dessen Urheber auch Jacob Backer erwogen wurde (vgl. Kat. 1902 und Kat. 1905) – wegen der engen stilistischen Verwandtschaft mit dem Budapester Gemälde – in das Werk des Künstlers um 1628/30 ein (Brief vom 6.9.1928).

Vorstellbar ist die Deutung des Kopfes als Maria Magdalena (Notiz RKD, C. Wansink). Diese Heilige hat de Grebber häufig dargestellt, vgl. z.B. den ähnlichen Frauenkopf von ca. 1630 (Holz, 71 x 52,7 cm; Hoogsteder Fine Art, Den Haag, April 1989, Nr. 10).

Wahrscheinlich handelt es sich um das Bild, das sich 1802 im Leineschloss von Hannover befand und im Katalog von 1802/03 auch schon als „weinende Magdalena“ aus der Rubens-Schule mit den fast identischen Maßen (1' 7 1/2" x 1' 2 1/2") geführt ist.

Kat. 1802/03, I, Nr. 29 (Rubens-Schule). – Verz. 1876, S. 72, Nr. 404 (Eeckhout). – Kat. 1891, S. 111, Nr. 164 (P. de Grebber?). – Verz. FCG, S. 111, Nr. 164. – Kat. 1902, S. 111, Nr. 164. – Kat. 1905, S. 56, Nr. 128. – Kat. 1930, S. 29, Nr. 46 mit Abb. (P. de Grebber). – Kat. 1954, S. 65f., Nr. 112. – Verz. 1980, S. 54. – Verz. 1989, S. 64.

Literatur: Ebe IV, S. 425. – W. Sumowski, Zu einem Gemälde von Carel Fabritius, in: Pantheon 26, 1968, S. 283, Anm. 7a, Abb. 3. – A. Pigler, Katalog der Galerie alter Meister-Museum der Bildenden Künste Budapest, Tübingen 1968, S. 285, Nr. 295. – Bénézit 5, S. 182. – Sumowski 1983ff., I, S. 982, Anm. 7.

81 Mariä Verkündigung (Farbtaf. XLVI)

Eichenholz, 85 x 112,5 cm

*Bezeichnungen: * Monogrammiert und datiert in der Mitte des Lesepults: P · DG, 1633 (D G ligiert); Schrift im aufgeschlagenen Buch: ECCE VIRI GO CONI CIPIETI ETI PARIETI FILIUM*

Technischer Befund: Drei Bretter mit waagerechtem Faserverlauf – o. Brett ca. 27 cm, m. ca. 30,2 cm und u. ca. 27–27,8 cm breit –, ca. 1 cm stark, rücks. vertikale Sägespuren, Ränder abgefast; 5,2–6 cm von u. horizontaler Bruch. Hellockerfarbene, horizontal, streifig aufgetragene Grundierung, Unterzeichnung locker mit breitem Pinsel in Braun. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und mittlerer Pigmentgröße, weitgehend einschichtig, teils deckend, teils dünn und bindemittelreich, oft mit trockenem Pinsel vertrieben und strukturiert, dabei vielfach Untergrund und Pinselvorzeichnung als Element der Bildgestaltung sichtbar gelassen. Zunächst Figuren, dann konturierend den Hintergrund angelegt, schließlich einzelne Partien mit Pinselstiel bearbeitet und pastose Lichter v.a. zur Goldimitation gesetzt; vereinzelt ältere konturierende Retuschen sowie Retuschen an Fuge

zwischen Brett o. und Mitte sowie am Bruch. Wolkige Reste des alten Firnis, neue Firnissschicht.

Restaurierungen: Rückts. Sicherung des Bruchs mit Papierklebestreifen, ungleichmäßige Firnisabnahme, Retuschen aus zwei Phasen, neuer Firnisauftrag

Verst. Dr. Walcher, G. Eberle u.a., Köln 16.11.1909, Nr. 44. – Verst. Sammlung Frau Jandorf, Lepke, Berlin, 4.3.1936, Nr. 209. – Kunsthandel Berlin, W.A. Lutz, vor 1958. – Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1975 Leihgabe Dr. Amir Pakzad. Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad



81 de Grebber | Mariä Verkündigung

Als Dreiviertel- bzw. Halbfigur vor wolkigem, grauem Grund beherrschen der Erzengel Gabriel und die Jungfrau Maria die Bildfläche. De Grebber verzichtet auf die sonst in der Malerei gern genutzte Gelegenheit zur Ausgestaltung des Gemachs der Maria und konzentriert die Darstellung auf den Vorgang der Verkündigung (Luk. 1, 26–35). Maria kniet an ihrem Lesepult, auf dem das aufgeschlagene Alte Testament liegt. Die Hände vieldeutig erhoben, blickt sie auf die Stelle, die ihr der Engel mit dem Olivenzweig weist: „Ecce virgo concipiet et pariet filium“ ist in Versalien zu lesen. Es handelt sich um die Worte aus dem Buch Jesaja, mit denen der Prophet die Geburt des Gottessohns durch die Jungfrau voraussagt (Jesaja 7, 14). Gabriel in prächtigem Diakongewand deutet mit der Rechten zum Zeichen der Herkunft seiner Botschaft zum Himmel. Über Gabriel und Maria schwebt der Heilige Geist in Gestalt der Taube. Wolken in der linken unteren Ecke und die geöffneten Flügel des Engels machen überirdische Wirkungsmomente sinnfällig.

A. Blankert, R. Dance referierend (vgl. Ausst. Kat. Gods, Saints and Heroes, 1980/81), wies auf die ungewöhnliche Ikonographie des Bildes hin: Der Engel trägt eine nach den Regeln der katholischen Liturgie vom Diakon während der Eucharistiefeier anzulegende Dalmatik aus schwerem Brokat mit goldenem Granatapfelmuster und hält in der Hand statt der üblichen Lilie, dem Symbol der Reinheit Mariens, einen Olivenzweig, also ein altes Friedenssymbol. Gebräuchlich war der Ölzweig auf Verkündigungsdarstellungen der sienesischen Malerei des

14. und 15. Jahrhunderts (Simone Martini). Der katholische Ornat und der Olivenzweig bei de Grebber können als eine Stellungnahme zur politischen Situation in den Niederlanden, als Ausdruck des Friedenswunsches gelesen werden. Als das Gemälde entstand, fanden Friedensverhandlungen zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden statt.

Mehrfach taucht im Werk de Grebbers dieser Zeit der Frauentypus der Maria auf, so z.B. auf dem im selben Jahr entstandenen Bild mit der „Anbetung der Hirten“ aus der römisch-katholischen Kirche in Ouden-Ade bei Leiden, das sich jetzt als Leihgabe im Utrechter Museum Catharijneconvent befindet.

Eine Kopie des hannoverschen Gemäldes befand sich in der New Yorker Central Picture Gallery (80 x 110 cm) und wurde am 20.11.1980 unter Nr. 52 bei Sotheby Parke Bernet New York (mit der genaueren Maßangabe 77,5 x 109 cm) versteigert. Eine schwache Kopie, die wahrscheinlich mit der vorherigen identisch ist, besitzt die Bob Jones University Collection in Greenville S.C. (1988 Hinweis R. Klessmann, Braunschweig). Ein anderer Engel der Verkündigung von de Grebber, mit einer ähnlichen Dalmatik angetan und ebenfalls einen Ölzweig vorweisend, war 1979 im Kunsthandel (Spencer & Samuels, New York; Abb. in: The Burlington Magazine, Jan. 1979, S. XC) vertreten.

A. van Nieulandt nutzt die Komposition zehn Jahre später in einem Gemälde, wählt aber eine ganzfigurige Darstellung, deutet den Raum durch Fußbodendielen an und verzichtet auf die katholisch-liturgische Einkleidung des Engels (Holz, 35 x 47 cm, ehemals oben um eine 26 cm hohe Holztafel mit einem Engelreigen ergänzt, signiert und datiert 164[3?], London, Christie's 11.12.1959, Photo RKD). Ebenso zeigt auch Adriaen van de Velde auf der 1667 entstandenen, ganzfigurigen Verkündigung im Rijksmuseum Amsterdam (Leinwand, 128 x 176 cm) Gabriel in einem schlichten weißen Gewand.

Verz. 1980, S. 54, Abb. 70. – Verz. 1989, S. 64, Abb. 74.

Literatur: R. Dance, 'The iconography of 'The Annunciation' by Pieter de Grebber, Ms. Yale University 1980. – Ausst. Kat. Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper, Institut Néerlandais Paris, Musée des Beaux-Arts Quimper 1987, S. 27f. (J. Foucart). – P. Sutton, in: Dictionary of Art 13, 1996, S. 337.

Ausstellungen: Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt, National Gallery of Art Washington, Detroit Institute of Art Detroit, Rijksmuseum Amsterdam 1980/81, S. 15, 194, Nr. 47, Abb. (A. Blankert).

■ Grimmer, Jacob

Antwerpen um 1525–1590 Antwerpen

Im Jahre 1539 ist Jacob Grimmer als Lehrling des Antwerpener Malers Gabriël Bouwens genannt. Laut Karel van Mander hat er die weitere Ausbildung bei Matthijs Cock und anschließend bei Christiaan van Queboom erhalten. Obwohl Grimmer bereits 1547 als Meister der St. Lukasgilde beitrug, sind datierte Werke seiner Hand erst seit 1573 überliefert. Van Mander lobt vor allem seine Veduten aus der Umgebung Antwerpens und seine Architekturdarstellungen.

82 Winterlandschaft

Eichenholz, ovales Format 30,3 / 26,5 cm

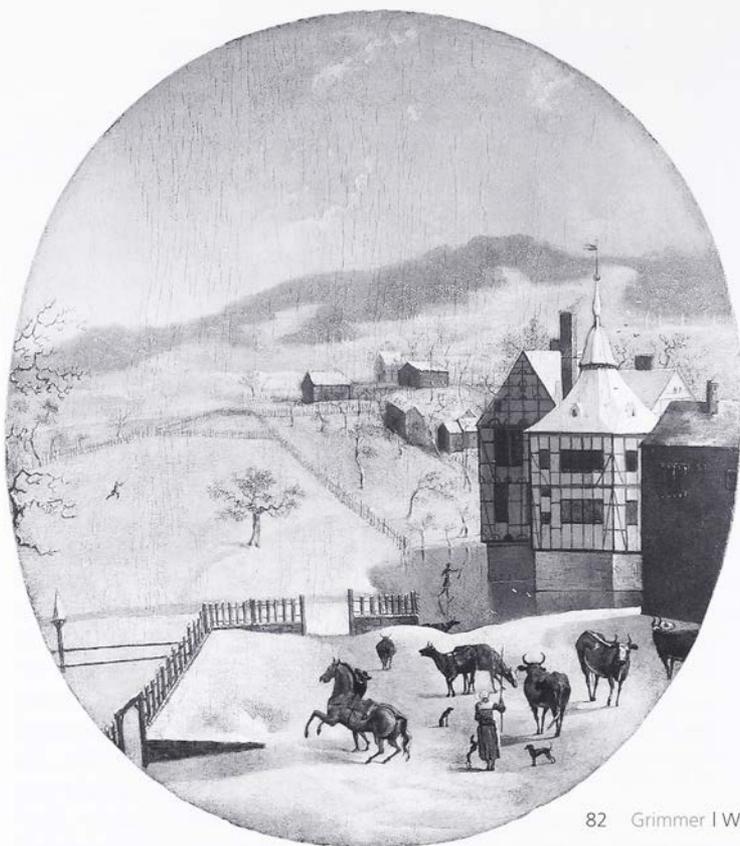
Technischer Befund: Ein Brett mit senkrechtem Faserverlauf, 6 mm stark, rücks. Flacheisen- und Hobelspuren, Ovalformat original; Kante im Viertel u. r. beschnitten. Grundierung aus zwei dünnen Schichten, Schwarzbraun auf Weiß, mit Pinselstrukturen. Malerei gleichmäßig dünn und deckend aufgebracht, tw. ineinander vertrieben, vmtl. ölhaltig; durch Firnisabnahme sehr stark gedünnt, zahlreiche Kittungen und z.T. vergilbte Retuschen. Neuer Firnis.

Restaurierungen: Kittungen, Retuschen – 1984: Abnahme des Firnis, einiger Kittungen und Retuschen; neue Kittungen und Retuschen, neuer Firnis.

1909 Kunsthandel Berlin, Galerie Wenstenberg. – Sammlung Kommerzienrat Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg). – Sammlung Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover. – 1983 Geschenk als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg. PAM 994

Neben einem schlossähnlichen Anwesen in Fachwerkbauweise, von einer vereisten Wasserfläche umgeben, erstrecken sich schneebedeckte Weiden und Obstbaumwiesen. Angrenzend stehen einige Wirtschaftsgebäude. Auf dem mit Mauern und Zäunen umgrenzten Plateau im Vordergrund wird ein aufspringendes Pferd von einem Herrn im Zaum gehalten und eine kleine Rinderherde von einer Magd mit Hunden bewacht.

Nach Angabe des Kataloges der Sammlung Spiegelberg war das Bild unten links signiert und galt deshalb als eine Arbeit des niederländischen Architekturmalers Jan van der Heyden. Von der Signatur sind heute keine Spuren mehr auszumachen. Eine bereits von M. Trudzinski (Brief vom 17.5.1983) vermutete Zuschreibung an Jacob Grimmer wird durch R. de Bertier de Sauvigny bestätigt, die das Werk als eines der unsignierten, aber sicheren Werke in den Œuvrekatalog Grimmers aufgenommen hat. Für die Zuweisung an den Künstler sprechen die Tiere und allgemein die Staffage im Vordergrund, ebenso typisch sind die schneebedeckten Äste am linken Bildrand. Isoliert im Werk des Künstlers stehen die deutsch anmutende Bebauung und die miniaturhaften Frucht bäume.



82 Grimmer | Winterlandschaft

Der Künstler schuf zahlreiche Winterbilder meist runden Formats, die häufig Teil von Jahreszyklen waren. Ungewöhnlich ist das ovale Format der hannoverschen Tafel. Offenbar wurde diese zwar unten rechts beschnitten, doch gehen Grundierung und Farbe oben rechts über die Tafelkante hinaus, so dass das ursprüngliche Format dem heutigen fast entsprochen haben wird.

Verz. 1989, S. 64 (J. Grimmer).

Literatur: Slg. Spiegelberg 1910, S. 116, Nr. 398 (J. van der Heyden). – A. Donath, Privatsammlungen im Reiche. VII. Sammlung Spiegelberg, Hannover, in: B.Z. am Mittag, 6.2.1911. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1983, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1984, S. 57. – H.W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983. – R. de Bertier de Sauvigny, Jacob et Abel Grimmer, Catalogue Raisonné, Brüssel 1991, S. 132, Nr. 9, Abb. 72.

Ausstellung: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 54, Nr. 18, Farbabb. (H.W. Grohn).

■ Gyselaer, Nicolas de

Dordrecht (?) 1583–1654/59 Amsterdam (?)

Die Daten zum Leben Nicolas de Gyselaers sind spärlich. Vermutlich wurde er 1583 in Dordrecht geboren. Nachweislich heiratete er 1616 in Amsterdam, trat aber in demselben oder im folgenden Jahr in die St. Lukasgilde von Utrecht ein und ist in dieser Stadt noch 1644 sowie 1654 belegt. Gestorben ist er jedoch angeblich in Amsterdam. Nur wenige signierte Bilder des Künstlers, der vor allem als Architekturmaler tätig war, sind bekannt.

83 Kircheninneres (Farbtaf. XXIII)

Leinwand, 102,4 x 125,4 cm

Technischer Befund: Leinenbindung, 18 x 16 Fäden, Webkante am linken Rand, Spannrand o. evtl. original beschnitten, am Rand o. drei Löcher einer alten Fixierung; alter Triangelriss, doubliert, neuer, dunkel gebeizter Keilrahmen, Spannrand r. inkl. Doublierleinwand beschnitten, Reste einer auf die Malschicht überlappenden Papierabklebung, Bildträger leicht wellig. Graue, vertikal aufgetragene auch die Spannänder bedeckend. Unterschiedlichste Arten der zeichnerischen Anlage, teils unter, teils in der Malschicht: partiell braune Pinsellinien, Vorrizung, Vorstechung in die nasse Farbe und Metallstiftzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und mittelfeinem Pigment, ein- bis mehrschichtig, Fußbodenfliesen tw. sehr flüchtig koloriert, mit braunen Linien nachgezogen, Malerei im Rahmen beendet, Staffage nach völliger Fertigstellung der Architekturmalerei aufgebracht, Balustrade im Vordergrund erst nachträglich im Rahmen mit anderem Bindemittel aufgemalt und mit wässriger Farbe schattiert; Frühschwundcraquelé im Bereich der Balustrade, vereinzelte größere, ältere Retuschen und Übermalungen, bes. im Bereich des Triangels. An den Rändern Reste von altem Firnis, darüber leicht vergilbter Firnis mit partiellen Krepierungen.

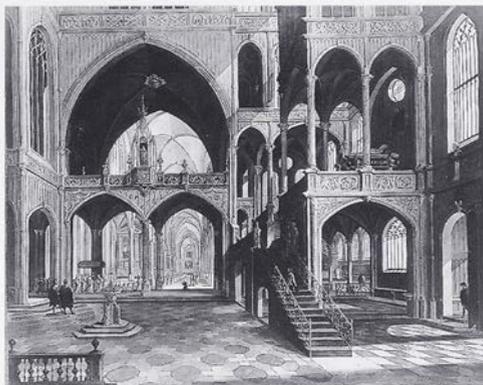
Restaurierungen: Firnisabnahme, Doublierung, Kittung des Triangels, Retusche, Firnisauftrag, neuer Keilrahmen.

Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1975

Leihgabe Dr. Amir Pakzad.

Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

Das große, zentralperspektivisch konstruierte Architekturbild zeigt das Innere einer prunkvollen gotischen Kathedrale mit reicher Figurenstaffage. Von einer geräumigen Vorhalle führt der Blick links durch eine lettnerartige Doppelarkade in das breite Mittelschiff zum Hauptaltar. Rechts schließt sich eine komplizierte, mehrstöckige, lichtdurchflutete Arkaden- und Emporenarchitektur mit gradlinig geführtem Treppenaufgang an, die weit in die Vorhalle hineinragt und einen Kontrast zur einfach gegliederten, die Tiefe des Raumes durchmessenden Mittelschiffsarchitektur links bildet. Die Ausstattung des Gebäudes ist bunt und offenbar kostbar: Die Treppenstufen und vorgelegerten Säulen sind blau, die Emporen- und anderen frei stehenden Säulen sind aus rotem Marmor, die Kapitelle und das ausgesetzte Maßwerk sind vergoldet.



83 de Gyselaer | Kircheninneres

Den Perspektivlehren der Zeit entsprechend, wie sie z. B. von Hans Vredeman de Vries 1604 veröffentlicht wurden, ist der Raum nach den Regeln der Zentralperspektive konstruiert, wobei der Fluchtpunkt nicht in der Mitte des Bildes, sondern nach links versetzt im Hauptaltar liegt, zudem liegen auf gleicher Höhe links außerhalb des Bildes und rechts unterhalb der Grabmalsempore zwei Seitenfluchtpunkte.

Als Vorlage für die Phantasiekathedrale diente ein Stich von Jan van Londerseel (tätig Antwerpen 1570 – um 1624 Rotterdam; Hollstein XI, S. 101, 75, mit Abb.). Mit großer Genauigkeit überträgt der Maler die aufwendige Architektur des Kupferstichs auf die große Leinwand, wobei er allerdings Einzelheiten verändert. Er hat die Architektur am oberen Bildrand um ein ornamentales Band und den Anschnitt eines weiteren Geschosses verlängert, das Blendmaßwerk auf den Wänden der Vorhalle etwas vereinfacht und die Staffage, die im Prinzip übernommen wurde, in Details reduziert. Vor allem fehlt im Vordergrund rechts der Repossoirpfeiler mit der davorknieenden, etwa die Mitte der Darstellung einnehmenden Papstfigur; stattdessen wurde in der linken Ecke der Bildraum durch ein kurzes Stück Geländer nach vorn abgeschlossen.

Eindeutig handelt es sich hier um eine bedeutende katholische Kirche, die in der Unterschrift

des Stichts als Lateranskirche bezeichnet wird, obwohl diese auch vor der Barockisierung (1646–49) durch Francesco Borromini im gotischen Zustand keine Ähnlichkeit mit der hier dargestellten Architektur hatte. Auf den katholischen Kult weisen zwei Heiligenfiguren: die Madonna über der lettnerartigen Doppelarkade und die Petrusfigur am Ausgang zur Grabmalsemaphore. Unübersehbar sind auch die Hinweise auf das Papsttum. Im Gemälde ist an erster Stelle die Papstprozession zu nennen, die sich auf den Hauptaltar zubewegt und motivisch auf einen Stich von van Heemskerck zurückgeht (vgl. New Hollstein, Maarten van Heemskerck, II, S. 178, Nr. 498, Abb. S. 179). Zudem weist auf der Empore die Tiara die Grabfigur als einen Papst aus. L. Schreiner erkennt auf dem Stich van Londerseels in den Zügen der knienden Papstfigur die von Hadrian VI., dem für lange Zeit letzten nicht aus Italien stammenden Papst, der 1498 in Utrecht geboren wurde, und sieht eine mögliche Anspielung auf das Grab Hadrians in Santa Maria dell'Anima im Emporengrabmal. Im Gemälde erinnern noch die vier gewundenen Säulen des schemenhaft im Hintergrund zu erkennenden Hochaltars an die des 1633 fertiggestellten Altarbaldachins von St. Peter von Gian Lorenzo Bernini. Der Hinweis auf einen konkreten Papst, wie ihn Schreiner für den Stich glaubhaft machen konnte, fehlt auf dem Gemälde. Während der Stich vielleicht zum Gedenken an Hadrians 100. Todestag am 14.9.1623 entstanden ist, fehlt für das Gemälde ein erkennbarer Anlass.

Der Stich van Londerseels geht nach der Beschriftung auf eine Zeichnung oder ein Gemälde des kaum greifbaren Malers Hendrick Aerts (1665?– tätig 1602?) in der Nachfolge der Architekturtheoretiker sowie Maler Hans und Paul Vredeman de Vries zurück, von dem bislang nur drei signierte Gemälde bekannt sind. G.L.M. Daniels (Kerkgeschiedenis en politiek in het perspectief van Hendrick Aerts, in: *Antiek* 9, 1974, S. 65) ist der Überzeugung, das Original in niederländischem Privatbesitz entdeckt zu haben. Bemerkenswert ist, dass hier der Vordergrund offenbar später übermalt wurde und dass man unter dem knienden Herrn die Reste der Papst-

figur ausmachen kann. Daniels führt für das Ersetzen der Papstfigur durch die von ihm als Heinrich von Navarra interpretierte männliche Gestalt politische Gründe an (ebda., S. 66ff.).

Schreiner (1980) verzeichnet mehr als 25 Gemälde mit dieser Komposition, die von den unterschiedlichsten Malern des 17. Jahrhunderts signiert sind oder ihnen zugewiesen werden. Weitere sind seitdem auf Auktionen und im Kunsthandel aufgetaucht: 1991 bei Sotheby's in London am 12./13.11. unter der Nummer 77 ein P. Neefs signiertes Werk (Holz, 74,6 x 105,7 cm), 1992 ein Paul Vredeman de Vries zugewiesenes Leinwandbild (53 x 64 cm) im Dorotheum in Wien (18./19.3.1992, Nr. 352), 1993 ein weiteres bei Dobiaschofsky in Bern in der Auktion 76 als Nachfolge von Bartholomeus van Bassen (Nr. 65, 65 x 76 cm) und 1998 bei Otto Naumann, New York, eine H.J. van Baden zugewiesene Holztafel (88 x 130 cm) des gleichen Motivs (alle Photos RKD).

Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 65.

Literatur: Jantzen 1979, S. 224, Nr. 160, S. 157, Farbabb. I. – L. Schreiner, Ein Gemälde von Hendrick Aerts. Die Phantasiikirche, in: *Weltkunst* 50, 1980, S. 872, Abb. 3.

Ausstellungen: Aspekte der niederländischen Architekturmalerei des 17. Jahrhunderts, Im Blickpunkt 6, Niedersächsische Landesgalerie Hannover 1978, unpaginiert, Farbabb. 1 (L. Schreiner).

■ Hals, Dirck

Haarlem 1591–1656 Haarlem

Die Eltern von Dirck Hals stammten aus Antwerpen und siedelten vermutlich in der Folge der Besetzung der Stadt durch spanische Truppen im Jahre 1585 nach Haarlem über. Am 19.3.1591 sind sie dort anlässlich der Taufe ihres Sohnes Dirck zuerst registriert. Wahrscheinlich lernte dieser bei seinem um zehn Jahre älteren Bruder Frans Hals das Malerhandwerk. Aus dem Zeitpunkt der Taufe seines Sohnes Anthonie im Jahre 1621 wird geschlossen, dass er um 1620/21 geheiratet hat. Sein künstlerisches



84 Hals | Pärchen

Schaffen lässt sich seit 1619 verfolgen, jedoch ist Dirck Hals erst 1627 der St. Lukasgilde beigetreten. In den Jahren 1641/42 sowie 1648/49 ist er in Leiden nachgewiesen und hat dort vermutlich in der Zwischenzeit auch gewohnt. Begraben wurde er in Haarlem am 17.5.1656, letzte datierte Werke stammen von 1654. Hals war vor allem Maler von „Fröhlichen Gesellschaften“ und deren Ausschweifungen.

84 Pärchen

Eichenholz, 17,3 x 13,1 cm

Bezeichnungen: Signiert rechts unten in der Schattenzone: DH..AL.. (D H ligiert, hellgraue Farbe, reduziert)

Technischer Befund: Ein Eichenholzbrett mit senkrechtem Faserverlauf, Dicke ca. 10 mm, Ränder rücks. abgefast;

Splintholzseite r. mit geringfügigem Anobienbefall; Tafelränder r. und l. vmtl. leicht behobelt. Sehr dünne, elfenbeinfarbene Grundierung. Holzmaserung sichtbar, keine Unterzeichnung erkennbar. Malerei sehr dünn, Details und Höhungen zeichnerisch sowie mit ölhaltiger Farbe recht trocken, tw. pastos aufgetragen; Malschicht durch Firnisabnahme stark gedünnt, nur pastose Lichter gut erhalten, kleinteiliges Craquelé mit z.T. aufstehenden Malschicht-rändern, großflächige Retuschen sowie Übermalungen im Hintergrund und in den Gewändern. Alter Firnis an den Rändern erhalten, neuer Firnis leicht pigmentiert.

Restaurierungen: 1931: Firnisabnahme, vmtl. Retuschen – 1979: partielle Firnisabnahme, Auftrag eines neuen Firnis – 1996: Festigung der aufstehenden Malschichtschollen.

Sammlung des Kupferstechers Johann Gerhard Huck, Hannover. – 1813 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 791

Auf einem Plateau im Vordergrund steht ein tändelndes Pärchen. Der Mann fasst die junge Frau ans Kinn und zieht sie an sich. Im Hintergrund links sitzt ein weiteres Paar; rechts ist mit wenigen Strichen grün und blau eine Landschaft unter niedrigem Horizont angedeutet. Seit etwa 1629 findet sich bei Dirck Hals der Typus der kleinen Tafel mit nur einer oder zwei Figuren, die in dünner Farbe skizzenhaft angelegt sind. Häufig wiederholt der Künstler einzelne Figurengruppen in größeren Bildzusammenhängen und führt sie dort sorgfältiger aus. Das tändelnde Pärchen des hannoverschen Bildes erscheint in identischer Haltung als Hauptgruppe auf der „Fröhlichen Gesellschaft“ aus dem Kopenhagener Statens Museum for Kunst (Holz, 50 x 64 cm). Eine zweite Version dieser Komposition (Holz, 51 x 84 cm) wurde 1987 bei Nagel in Stuttgart versteigert (vgl. J. Briels, *Vlaamse Schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw 1585–1630*, Haarlem 1987, S. 91, Abb. 91). Sie wird von Briels um 1625 datiert. Offenbar existiert ein Stich nach diesem Bild, denn 1890 kam im Schloss Schadow eine seitenverkehrte Kopie (Holz, 52 x 85 cm) zur Auktion (Photo RKD).

Kataloge: Kat. 1827, S. 33, Nr. 131 (A. Palamedesz.). – Verz. 1831, S. 66, Nr. 131. – Verz. 1857, S. 16, Nr. 131. – Kat.

1891, S. 112, Nr. 166 (D. Hals). – Verz. FCG, S. 112, Nr. 166. – Kat. 1902, S. 112, Nr. 166. – Kat. 1905, S. 56, Nr. 129. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1954, S. 66, Nr. 115. – Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 65.

Literatur: Ebe IV, S. 421. – Verst. Kat. Hugo Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 197. – Bénézit 5, S. 370.

85 Der Musikunterricht

Eichenholz, 28,7 x 22,2 cm

*Bezeichnungen: * Signiert rechts unten im Schatten; DHALS / 1646 (D H ligiert)*

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrecht Faser-verlauf, ca. 12 mm stark, tangential aus dem Stamm gesägt. Splintholzseite u., rücks. unterschiedlich stark abgefast; Kanten u. und geringfügig r. beschnitten, o. ca. 18 mm breite nachträgliche Eichenholzanzstückung, Unterkante durch Anobienbefall geschädigt, Ecke l.u. Substanzverlust. Weißliche Grundierung, darauf gelbbraunliche Imprimitur mit leichtem Pinselduktus. Malerei mit vorwiegend dünnem Farbauftrag, relativ feinem Pigment und vmtl. ölhaltigem Bindemittel, pastoserer Auftrag in mit Weiß ausgemischten Partien der Figuren, dunklen Brauntönen der Kleidung und in zuletzt aufgesetzten Lichtern sowie Akzenten, Inknarnatsfarbtöne ineinander vertrieben, darauf Augen, Lippen und Nase gemalt, Hintergrundfarbe umrandet und überlappt tw. die Figurengruppe und ist mit der Haarfarbe der Frau vertrieben, Fingerabdrücke in der Malschicht; auf Anstückung abweichender Grundierungs- und Malschichtaufbau; Fugenbereich überkittet und -retuschiert, Retuschen v.a. in Boden und Hintergrund. Firnis nicht original.

Restaurierung: Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, neuerer Firnisauftrag.

Aus einer älteren Sammlung von Bülow (Verst. Harburg). – 1814 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 792

In einem nur angedeuteten Raum sitzen eine junge Frau und ein junger Mann mit imposantem Federhut auf einer Holzbank, sie hält in ihren Händen eine Blockflöte. Der Kavalier beugt sich zu ihr hinüber und justiert ihre Finger auf den Flötenlöchern. Beide sind in ihre Tätigkeit versunken. Die scheinbar harmlose Beschäftigung erhält einen erotischen Unterton,



85 Hals I Der Musikunterricht

denn die Flöte diente in Malerei, Literatur und Liedgut der Zeit häufig als Phallussymbol.

Die Figur des Mädchens verwendet Dirck Hals bereits auf dem 1645 datierten Gemälde „Zwei Damen mit Notenbüchern und drei Kavalierere“ (Holz, 50 x 40 cm), das 1986 bei J. Böhler in München angeboten wurde (Abb. in: *Weltkunst* 15.2.1986, S. 402). Dort hält die junge Frau ein Notenbuch in der linken Hand, gibt mit der Rechten den Takt an und trägt ein rotes anstelle eines gelben Kleides.

Kat. 1827, S. 37, Nr. 145. – Verz. 1831, S. 73, Nr. 145. – Verz. 1857, S. 17, Nr. 145. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 112, Nr. 167. – Verz. FCG, S. 112, Nr. 167. – Kat. 1902, S. 112, Nr. 167. – Kat. 1905, S. 57, Nr. 130. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 30, Nr. 49, Abb. – Kat. 1954, S. 67, Nr. 116. – Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 65.

Literatur: Parthey I, S. 544, Nr. 7. – Ebe IV, S. 421. – Würzbach I, S. 635. – *Kunsthistorische Studien II*, Hannover 1929, Taf. 36. – *Bénézit* 5, S. 370.

Hals, Frans (Kopie nach)

Haarlem 1581/85–1666 Haarlem

Frans Hals gilt neben Rembrandt als der beste Porträtmaler der Niederlande im 17. Jahrhundert. Zu Lebzeiten konzentrierte sich sein Ruhm vor allem auf seine Heimatstadt Haarlem, wo er viele Aufträge hochgestellter Persönlichkeiten erhielt. Berühmt sind seine Schützenbilder, daneben schuf er aber auch eine Reihe von musizierenden, singenden und trinkenden Knaben. Im 18. Jahrhundert fand seine lockere, flüchtig wirkende Malweise wenig Anklang und der Maler geriet in Vergessenheit. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts stieg die Beliebtheit des Malers auf Grund seiner lockeren Pinselführung sprunghaft an und er wurde als ein Vorläufer der modernen Malerei gepriesen.

86 Geigenspieler

Eichenholz, 31 x 22,8 cm

Kunsthandel Berlin, Galerie Martin Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1984 erworben.
PAM 1029

Die Darstellung des kleinen, Geige spielenden Jungen, der dem Betrachter sein lachendes Gesicht zuwendet, geht auf ein Gemälde von Frans Hals zurück (HdG, 88b). Offenbar entstand die Kopie nach dem heute verschollenen Original, denn der 1732 von George White nach dem Bild geschaffene Stich zeigt die Komposition seitenverkehrt. Die kleine Tafel war 1933 für die Kunstsammlung der Pelikan-Werke als ein Werk von Frans Hals erworben worden und wurde dann seinem Sohn Harmen zugewiesen (der Ausst. Kat. Die Pelikan-Kunstsammlung 1963 zitiert eine mündl. Mitteilung von K. Bauch). Die bescheidene Qualität des Bildes lässt aber eine Zuordnung an diese Künstler nicht zu. Im Photo (Bildakte) ist eine andere, größere Kopie von Jan Miense Molenaar überliefert (Leinwand, 65 x 55 cm), deren Verbleib jedoch nicht zu ermitteln ist.

Kat. 1954, S. 67, Nr. 117, Teilauf. Abb. (F. Hals zugew.).

Literatur: H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 704.

Ausstellungen: Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 26, Nr. 13, Abb. S. 34.

Hanneman, Adriaen

Den Haag ca. 1604–1671 Den Haag

Adriaen Hanneman erhielt seine Ausbildung bei dem Bildnismaler Anthonie van Ravesteyn, in dessen Werkstatt er 1619 als Lehrling eintrat. Um 1626 ging er nach London und heiratete dort 1630 Elizabeth Wilson. Zu dem Malerkollegen Cornelis Janssens van Ceulen und dessen Familie hatte er ein besonders enges Verhältnis. Auswirkung auf seine Kunst hatten zunächst die Werke des in London ansässigen Porträtmalers Daniel I. Mytens. Später ist vor allem die Dominanz der Porträtkunst Anton van Dycks zu spüren, in dessen Londoner Werkstatt der Maler durchaus gearbeitet haben könnte. Vermutlich 1638 kehrte Adriaen Hanneman nach Den Haag zurück, ehelichte dort 1640 eine Nichte seines Lehrers, Maria van Ravesteyn, trat der St. Lukasgilde bei, deren Dekan er erstmals 1645 war, und wurde ein geschätzter Porträtist in Den Haag. 1656 war er Mitbegründer und erster Dekan der Malergemeinschaft „Pictura“. Er heiratete ein drittes Mal 1670, obwohl nach einem Leben auf großem Fuß inzwischen verarmt; am 11.7.1671 wurde er begraben.

87 Gräfin Maulevrier

Leinwand, 97,2 x 77,2 cm

Technischer Befund: Leinwand in Leinenbindung, 14 x 18 Fäden, Webkante r., Kette senkrecht; auf ähnliches Gewebe doubliert, auf neuen Keilrahmen gespannt, an den Längskanten je 1 cm der Malerei umgeschlagen. Weiße Grundierung, leicht vergraut. Modellierende Unterzeichnung bzw. Untermalung mit braunen Pinselstrichen, in Konturbereichen und in den Halbtönen des Gewandes sichtbar. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, schnell und additiv ausgeführt,



86 nach Hals | Geigenspieler

im Gewand Höhen kompakt aufgesetzt, Schatten dunkel verstärkt, Hintergrund abschließend um die Figur gelegt, erst die Landschaft, dann der Vorhang, am Bildrand r. u. in einem Streifen Malerei in der ersten Anlage stehengelassen; Malschicht stark verputzt, Schäden durch Doublierung, Hitzebläschen, Brüche durch Druck, zahlreiche Retuschen, einzelne Übermalungen. Mind. eine matte Firnissschicht mit blasiger Struktur.

Restaurierungen: (vor 1953:) radikale Firnisabnahme, Kittungen – 1953: Firnisabnahme, Wachs/Harz-Doublierung, Abnahme von Übermalungen, Kittung, Retusche, Firnis-auftrag – 1970–72: Planierung/Festigung auf Heiztisch, Wachs- und Firnisabnahme, Retusche, Firnis-auftrag (Dammar/Wachs).

1679 in der Sammlung des Herzogs Johann Friedrich, Schloss Hannover. – Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 322). – Seit 1884 Städtische Galerie. KM 200

Dreiviertelfigur einer leicht nach rechts gewandten, jungen Frau, die einen langen weißen Handschuh überstreift. Ihre braun gelockten

Haare, die sie entsprechend der zeitgenössischen Mode mehr oder weniger à la Sévigné trägt, rahmen das wohlgeformte Gesicht mit seinen ausdrucksvollen mandelförmigen Augen. Das ockerfarbene Seidenkleid mit weitem Dekolleté hat füllig gebauschte Ärmel, unter denen jene des weißen Hemdes hervortreten. Ein Schal liegt über der rechten Armbeuge. Vorne ist das Kleid mit perlen- und edelsteinbesetzten Agraffen geschlossen. Als Schmuck bevorzugt die Dargestellte Perlen: Je zwei große tropfenförmige Perlen dienen als Ohrhänger, eine einfache Schnur als Halskette, eine doppelschnürige Kette ist schräg von der Schulter zur Hüfte geführt, andere Perlenschnüre rafften die Ärmel des Hemdes oder betonten den Ärmelansatz des Kleides. Eine weitere Kette aus Perlen und Diamanten ist am Rockansatz befestigt. Vor dem Dunkel des Felsens hebt sich das helle, gleichmäßige Inkarnat effektiv ab. O. ter Kuile (1976) datiert das Bild auf Grund der Kleidung und der Frisur auf etwa 1662.

Im Inventar von 1679 wird ein Bildnis der „Madelle Meu Livrié“ von Hanneman erwähnt und Georg Kestner, bei dem das Bild später im Vestibül des Gartenhauses hing, schreibt in seinem Verzeichnis, dass die rückseitige Bezeichnung „Mlle Monlevrier“ ausgelöscht sei. Trotz des Namens konnte die historische Rolle der Dargestellten bislang nicht ermittelt werden. Eine Gräfin Maria Theresä Maulevrier, die Tochter von Edouard François Colbert Graf Maulevrier, wurde um 1650 geboren und war somit zur Entstehungszeit des Bildes erst ungefähr zehn Jahre alt (vgl. Seiler, 1966, S. 136). Eine Mlle Maulevrier wird unter den Damen genannt, die 1698 und 1699 Herzog Georg Wilhelm um Besucherlaubnis bei seiner Tochter, der Prinzessin von Ahlden, bitten (vgl. Seiler, ebda., S. 135). H. Seiler zitiert auch W. Beulecke, der in den Listen der eingewanderten Hugenotten in den Jahren 1668/69 in Celle eine Elisabeth Bonnéguiton de Maulevrier verzeichnet. Ein Damenbildnis Hannemans in Braunschweig, auf der Rückseite bis zur Doublierung 1897 mit dem Namen „Malle Moboier“ bezeichnet, nach der Kleidung und Haltung laut O. ter Kuile



87 Hanneman | Gräfin Maulevrier

(1976) und R. Klessmann (1983) dem Typus des Kurtisanenporträts entsprechend, zeigt dieselbe Person.

Kataloge: Inv. 1679, Nr. 69. – Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 381. – Führer 1894, S. 72, Nr. 237. – Führer 1904, S. 129, Nr. 237. – Kat. 1954, S. 67f., Nr. 119. – Landesgalerie 1973, S. 18, Farbabb. S. 19. – Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 65.

Literatur: H. Schneider, in: Thieme-Becker 25, S. 592. – H. Seiler, Bilder zu Leibniz' Zeit am hannoverschen Hof, in: Leibniz. Sein Leben – sein Wirken – seine Welt, hrsg. von W. Totok u. C. Haase, Hannover 1966, S. 135f.,

Abb. 22. – Best. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum. Verzeichnis der Gemälde, Braunschweig 1969, S. 69, Nr. 224 (3). – O. ter Kuile, Adriaen Hanneman 1604–1671: Een Haags portrettschilder, Alphen aan den Rijn 1976, S. 15, 110f., Nr. 73, Abb. 72. – Bénézit 5, S. 390. – R. Klessmann, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die holländischen Gemälde, Braunschweig 1983, S. 82. – A.Ch. Steland, Ausst. Kat. Menschen-Bilder. Das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1992, S. 35.

88 François van de Poll

Leinwand, 106,5 x 87,9 cm (original ca. 97–98 x 85–85,5 cm)

Bezeichnungen: Signiert rechts im Hintergrund (nicht original): *B v Helst / Ætatis 4...* (untere Zeile original); rechts unten auf dem weißen Zettel Reste einer Signatur

Technischer Befund: Leinenbindung, 18 x 15 Fäden, o. Webkante, l., r. und o. Spangirlanden; u. mind. 5 cm beschnitten, dort 7 cm breite Anstückung/Ergänzung, übrige Ränder durch Umschlagen um ca. 2 cm erweitert, doubliert, dadurch mittelfeine Leinwandstruktur dominant, Nadelholzkeilrahmen. Dünne weiße Grundierung mit grobkörnigen Weißbeimengungen, leichter Pinselduktus, Grundiergrat an ehemaliger Bildkante. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Pinseluntermalung tw. braun, lasierend, an der linken Hand und Ärmelmanschette grau, grüner Vorhang zunächst mit grauen Schatten und Weißhöhlungen untergelegt, mit grünem Farblack übergangen, darüber schwarze Lasuren; Inkarnat gut erhalten, sonst stark retuschiert und übermalt. Mind. ein älterer Firnis, unterschiedlich stark gedünnt.

Restaurierungen: (vor 1929:) Anstückung, Umliegen der Spannänder, Kleisterdoublierung, Übermalungen und Retuschen – 1929: Abnahme von Übermalungen, Retusche – 1985: Aquarellretuschen an verfärbten Übermalungen.

Kunsthandel München und Kassel, S. Lasalle. – Seit etwa 1832 Sammlung Wilhelm Nahl, Kassel. – 1858 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 782

Dreiviertelfigurenbildnis eines sitzenden Mannes vor einer Säulen- und Pilasterarchitektur mit grünem Vorhang. Neben ihm auf einem Tisch liegen Bücher. Seine linke Hand hat er mit gespreizten Fingern auf die Brust gelegt, die andere ruht auf der Armlehne des Stuhls. Über den Arm fallen die üppigen Falten eines Mantels. Der Körperfülle entsprechend hat der Porträtierte ein volles Gesicht mit Doppelkinn, zudem eine ausgeprägte Kinn- und Nasenpartie sowie eine hohe Stirn. Die Hintergrundmotive von Säule, Pilaster und Vorhangsdraperie unterstreichen die selbstbewusste Pose und entsprechen der wichtigen, gesellschaftlichen Position, die François van de Poll (1611–1667) einnahm. Nach Informationen von Jhr. E.G.L.O. van Kretschmar entstammt der Dargestellte einem alten Stadtrege-

tengeschlecht aus Amsterdam und Utrecht, war Ratsmitglied in Utrecht 1639 und hatte seit 1656 als promovierter Jurist das Amt des Ersten Sekretärs des Rechnungshofes der Generalstaaten in Den Haag inne.

Das hannoversche Bild ist eine erweiterte Fassung nach einem Porträt in niederländischem Privatbesitz. Dort ist François van de Poll als Halbfigur vor neutralem dunklen Grund wiedergegeben, der die Jahresangaben „A^o: 1660 / Ætatis.49“ enthält. Das Familienwappen links oben in der Ecke hat die Identifizierung ermöglicht. Offenbar wurde dieses für die Familie gemalt und immer in deren Besitz gebliebene Bildnis nochmals als Staatsporträt in Dreiviertelfigur mit repräsentativer Hintergrundgestaltung in Auftrag gegeben. Der maltechnische Aufbau des Bildes entspricht weitgehend dem der Gräfin Maulevrier (Kat. Nr. 87).

Zusammen mit vier weiteren Gemälden hatte der Kunsthändler S. Lasalle 1832 das Bild als ein Werk des Bartholomeus van der Helst der Kurfürstlichen Galerie in Kassel angeboten und war darin in einer gedruckten Bekanntmachung vom 24. April von namhaften Kasseler Künstlern, Architekten und Professoren unterstützt worden. Der Ankauf kam nicht zustande und die Bilder gelangten in den Besitz des Kasseler Porträtisten Wilhem Nahl, der zu den Unterzeichnern gehörte. Im Jahr 1858 erstand der König von Hannover den vermeintlichen van der Helst und stellte ihn öffentlich im Hausmannschen Hause aus. Daraufhin entbrannte in der lokalen Presse ein heftiger und polemisch geführter Streit über die Echtheit des Bildes. Ein anonymen Autor H. zweifelte Ende Juni die Echtheit der Signatur an. Carl Oesterley und Friedrich Kaulbach, die beide zum Ankauf geraten hatten, verteidigten die hohe Qualität des Bildes und seine Authentizität. Weitere Artikel der Kontrahenten folgten, wobei die beiden Hofmaler Oesterley und Kaulbach von dem Kasseler Historienmaler und Professor Friedrich Müller unterstützt wurden.

Später ließ sich der Name van der Helst offensichtlich nicht mehr halten: Der Katalog von

1891 führt das Bild als eine Kopie nach van Dyck; im Führer 1926 und im Katalog 1930 wird Jan de Baen erst vorgeschlagen und dann wieder verworfen. Diskutiert wird daneben eine Zuweisung an Jan Ovens, die auch G. von der Osten (Kat. 1954) vertritt. Für Hanneman spricht sich erstmals Schmidt-Degener aus (vgl. Kat. 1954). Van Kretschmar von der Stichting Iconographisch Bureau gibt 1967 den entscheidenden Hinweis, dass es sich bei dem Bildnis um das Porträt von van de Poll handele.

Kataloge: Verz. 1857, S. 32, Nr. 312 (nachgetr. v.d. Helst). – Kat. 1891, S. 103, Nr. 131 (Kopie nach A. van Dyck). – Verz. FCG, S. 103, Nr. 131. – Kat. 1902, S. 103, Nr. 131. – Kat. 1905, S. 50, Nr. 104. – Führer 1926, S. 6 (J. de Baen). – Kat. 1930, S. 2f., Nachtrag S. 174, Nr. 3, Abb. (J. de Baen?/ unbekannt) – Kat. 1954, S. 115f., Nr. 261 (J. Ovens zugew.).

Literatur: Anonym, in: Neue Hannoversche Zeitung, 30.6.1858, Nr. 299. – H., in: Hannoverscher Courier, 30.6.1858, Nr. 1163. – C. Oesterley, F. Kaulbach, Das Portrait von van der Helst, in: Neue Hannoversche Zeitung, 14.7.1858, Nr. 323. – H., Noch einmal das Portrait von van der Helst, in: Hannoverscher Courier, 16.7.1858, Nr. 1177. – C. Oesterley, F. Kaulbach, in: Neue Hannoversche Zeitung, 23.7.1858, Nr. 339. – H., Das gefälschte Bild von van der Helst und die Ankäufer desselben, die Herren Oesterley und Kaulbach, in: Hannoverscher Courier, 28.7.1858, Nr. 1187. – Ebe IV, S. 317. – J. J. de Gelder, Bartholomäus van der Helst, Rotterdam 1921, S. 161, Nr. 31 – Jhr. F.G.L.O. van Kretschmar, Iconographische sprokkelingen. Een keuze uit enige proeven tot identificatie van onbekende of foutief benaamde portretten, in: Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie 21, 1967, S. 80f., Abb. 3 (Halbfigurenbild). – O. ter Kuile, Adriaen Hanneman 1604–1671: Een Haags portrettschilder, Alphen aan den Rijn 1976, S. 104, zu Nr. 62.

Heda, Willem Claesz.

Haarlem 1594–1680 Haarlem

Wenig ist über das Leben Willem Hedas bekannt. Angeblich malte Jan de Bray 1678 den 84-jährigen Heda, so dass man sein Geburtsdatum erschließen kann. Obwohl sein erstes datiertes und signiertes Gemälde bereits von 1621 stammt, trat er erst zehn Jahre später 1631 der Haarlemer St. Lukasgilde bei, deren Obmann er seit 1637 mehrfach war. Unter seinen Schülern wird 1642 auch sein Sohn Gerrit

genannt, der sich künstlerisch eng am Werk des Vaters orientierte. Neben Pieter Claesz. gilt Willem Heda als der bedeutendste Vertreter des monochromen Frühstückstilllebens.

89 Stilleben (Farbtaf. XXVI)

Eichenholz, 72,3 x 64,3 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert unten links:
/ HED.A · F · 1634

Technischer Befund: Drei Bretter mit vertikalem Faserverlauf, linkes Brett radial aus dem Stamm gesägt, Bretter Mitte und r. tangential; rücks. auf ca. 0,6 cm Stärke gedünnt und mit Flachparkett versehen, Kanten geringfügig beschnitten. Dünne, weißliche Grundierung, darauf ockerfarbene Imprimitur. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Farben bis auf den gefüllten Teil des Römers, den Zinnteller, die geschälte Zitrone, Teile des Pokals und der Porzellanschale auf das Braun des Hintergrundes aufgetragen; Transparenz des leeren Glases durch grünfarbene Lasuren auf Dunkelbraun wiedergegeben, Stofflichkeit der Pfirsiche und Zitronenschale durch strichelnden und stufenden Farbauftrag nass-in-nass gestaltet, Lichter und Reflexe tw. vertrieben, tw. pastos aufgesetzt, Signatur mit rotbräunlicher Lasur und deckenden hellbraunen Lichtern; starker Malschichtabrieb im Bereich der Porzellanschale, des Glases I., des Hintergrundes oberhalb und I. vom Römer, geringfügige Kittung der Leimfugen. Firnis nicht original, ungleichmäßig.

Restaurierung: Parkettierung, Firnisabnahme, Übermalungen, neuer Überzug – 1983: Abnahme von Firnis und Übermalungen, Kittungen, Retuschen, Firnisauftrag.

Sammlung W. von Hodenberg, Celle – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 949). – Seit 1967 Städtische Galerie.
KA 167 / 1967

In einer Nische steht ein halb mit Wein gefüllter Römer mit genopptem Schaft, rechts daneben ein zartes Flötglas, vor dem eine silberne Trinkschale umgestürzt liegt, sowie eine chinesische Porzellanschale mit Oliven. Auf der anderen Seite wird die Komposition durch eine einzelne Olive, zwei Pfirsiche und einen Pfirsichzweig geschlossen, hinter dem ein Kelchglas mit geschwungener Kuppe noch schemenhaft zu erkennen ist. Illusionistisch gemalt, ragen im Vordergrund ein kunstvoll gearbeiteter Messergriff und ein Zinnteller mit einer angeschnittenen, halb geschälten Zitrone über den



88 Hanneman | François van de Poll

Nischenrand hinaus, betont durch die über den Tellerrand herabgeschwungene Zitronenschale. Der tiefenräumlichen Anordnung der Gegenstände und der malerischen Wiedergabe der verschiedenen Materialien gilt das Hauptbemühen des Künstlers. Alle dargestellten Objekte sind von ausgesuchter Kostbarkeit: die zarten Gläser, das aufleuchtende Silber, die blauweiße chinesische Schale und vor allem der Messergriff mit den schachbrettartig gearbeiteten kleinen Perlmutter- und Ebenholzintarsien.

Das 1634 datierte Gemälde gehört zum Frühwerk des Künstlers, in dem er einfache Kompositionen bevorzugte. Einzelne Gegen-

stände und auch deren Stellung zueinander finden sich auf verschiedenen anderen Bildern Hedas wieder. Meist dominiert – wie auf dem hannoverschen Bild – der halbgefüllte Römer die Komposition, neben dem häufig in gleicher Position die silberne Trinkschale platziert ist, wenn auch mit unterschiedlichen Dekors versehen, sowie der Zinnteller mit der halbgeschälten Zitrone im Vordergrund. Ein vergleichbarer Bildaufbau findet sich z.B. auf der querformatigen Tafel im Thyssen-Bornemisza-Museum in Madrid (Holz, 43,5 x 68 cm). Gelegentlich sind, wie im hannoverschen Bild, die Objekte in einer Nische angeordnet (vgl. Gammelbo, 1960), häufiger jedoch werden sie auf einem Tisch präsentiert.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 43. – Kat. 1876, S. 22, Nr. 18. – Führer 1926, S. 11. – Kat. 1930, S. 31, Nr. 50, Abb. – Kat. 1954, S. 68, Nr. 120. – Verz. 1980, S. 55, Farbtaf. 16. – Verz. 1989, S. 66, Farbtaf. 14.

Literatur: Verzeichnis der Gemälde des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg 1843, Nr. 352. – Bericht 1862, S. 8. – P. Gammelbo, Dutch Still-Life Painting from the 16th to the 18th Centuries in Danish Collections, Kopenhagen 1960, S. 44, zu Nr. 47. – N.R.A. Vroom, A modest message as intimated by the painters of the „Monochrome banketje“, Schiedam 1980, Bd. 1, S. 69; Bd. 2, S. 69, Nr. 345, Abb. – H.W. Grohn, Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 12.

Heil, Daniel van

Brüssel um 1604–1662 Brüssel

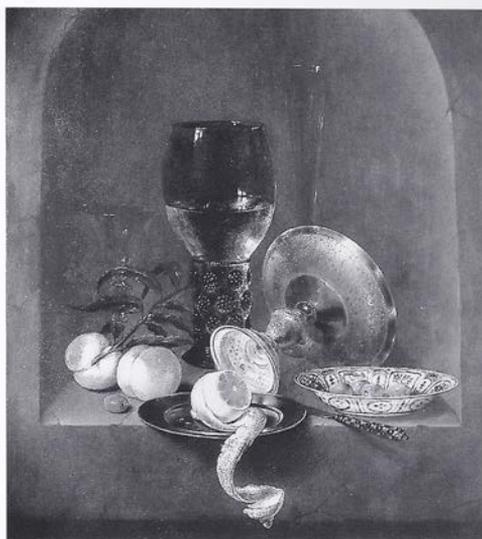
Daniel van Heil wurde als Sohn des Malers Leonius van Helen am 18.1.1604 in St. Goedele in Brüssel getauft und wählte wie auch zwei seiner Brüder die Profession des Vaters. Nach einer Ausbildung bei diesem trat er 1627 als Meister der Brüsseler Gilde bei. Zwischen 1643 und 1660 sind sechs Lehrlinge in seiner Werkstatt nachgewiesen, darunter auch einer seiner Söhne. Daniel van Heil schuf höchst unterschiedliche Landschaften mit Feuer- und Ruinendarstellungen, aber auch offenbar von Salomon van Ruysdael beeinflusste Winterlandschaften.

90 Feuersbrunst

Leinwand, 56,5 x 89 cm

Sammlung Johann Friedrich Franz Giere, Hannover. – 1816 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 793

Links im Vordergrund schlagen helle, gelbrote Flammen aus einer mittelalterlichen Stadtanlage. Das Feuer erleuchtet die nächtliche Szenerie vor dem nachtblauen Himmel und lässt den



89 Heda I Stilleben

noch unversehrten Stadtteil auf der Anhöhe, den Fluss und die Silhouette am anderen Ufer mit hohen Kirchtürmen erkennen, von denen der Linke an den Turm der Kathedrale von Antwerpen erinnert. Auf dem schmalen, felsigen Uferstreifen im Vordergrund füllen die Bewohner der Stadt Flusswasser in Gefäße, um den Brand zu löschen, entfliehen Familien den Flammen, während andere ihren Hausrat bereits in Sicherheit gebracht haben.

Das Bild war von Hausmann als ein Werk von Carel Fabritius gekauft worden. In den Katalogen wird dieser Name aber schon handschriftlich durch den Namen Daniel van Heil ersetzt, in dessen Werk Ansichten von brennenden Städten bei Nacht einen breiten Raum einnehmen. D. Vincent äußert in seiner maschinenschriftlich im Rubenianum vorliegenden Arbeit anhand eines Schwarz-Weiß-Photos Zweifel an der Eigenhändigkeit der Figuren und verweist auf eine weitere Fassung, die 1931 in München zur Auktion kam, die aber mit der hannoverschen identisch ist.



90 van Heil | Feuersbrunst

Da nur wenige Bilder van Heils datiert sind, ist eine Chronologie seiner Werke schwierig. Eine vergleichbare Anordnung der Gebäude auf der Anhöhe links findet sich auch auf einer Berglandschaft (Leinwand, 60 x 84 cm), die 1959 von P. de Boer in Amsterdam verkauft wurde (Photo Rubenianum, Antwerpen).

Kat. 1827, S. 36, Nr. 141 (C. Fabritius). – Verz. 1831, S. 71, Nr. 141. – Verz. 1857, S. 17, Nr. 141 (D. van Heil). – Kat. 1891, S. 115, Nr. 180. – Verz. FCG, S. 115, Nr. 180. – Kat. 1902, S. 115, Nr. 180. – Kat. 1905, S. 59, Nr. 143. – Kat. 1930, S. 31, Nr. 51. – Kat. 1954, S. 68, Nr. 121. – Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 66.

Literatur: Parthey I, S. 569, Nr. 1. – Ebe IV, S. 366. – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 16, S. 270. – Verst. Kat. Hugo Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 198, Taf. 10. – Bénézit 5, S. 463. – D. Vincent, Daniel van Heil – een monografie, Proefschrift Universiteit Gent 1986, S. 96f., Nr. STW 19, Abb. 47. – Flemish Painters 1994, 1, S. 205.

■ Holländisch

17. Jahrhundert

91 Landschaft mit Vieh

Leinwand, 33 x 39,4 cm

Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 139). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 8

Vor einem Felsen sitzen zwei Hirten mit Hund. Sie hüten eine Kuh und einige Schafe, die zu Füßen zweier sich kreuzender, schütter belaubter Bäume lagern oder stehen. Der schlechte Zustand und auch die mäßige Qualität des Bildes lassen nur eine grobe Einordnung in die Tradition der Adriaen-van-de-Velde-Schule, vielleicht in den Umkreis von Dirck van Bergen (1645–1690) oder Jacob v.d. Does d.Ä. (1623–1673), zu. Ungewöhnlich ist, dass die Ecken der Leinwand von der Bemalung ausgespart und nur grundiert sind.

Die kleine Landschaft stammt aus dem Besitz August Kestners und hing in seinem Empfangszimmer im Palazzo Tomati in Rom, das Georg Laves 1853 gezeichnet hatte (Abb. in : 100 Jahre Kestner Museum Hannover 1889–1989, Hannover 1989, S. 15).

Führer 1894, S. 70, Nr. 188. – Führer 1904, S. 127, Nr. 188.

Holländisch

2. Hälfte 17. Jahrhundert

92 Seeschlacht

Leinwand, 95 x 152 cm

Herkunft unbekannt.

PAM 989

Dargestellt ist eine Seeschlacht zwischen Holländern und Engländern, wobei die Überzahl der von links mit achterlichem Wind heraneilenden holländischen Schiffe den Ausgang der Schlacht suggestiv vorwegnimmt. In der Bildmitte treffen zwei feindliche Segelschiffe unter heftigem, gegenseitigen Beschuss aufeinander. Die stilisierte Darstellung mit gleichförmig geblähten Segeln erinnert an die frühe holländische Marinemalerei. Allerdings begannen die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen England und den Vereinigten Niederlanden erst 1652, so dass das Bild frühestens zu diesem Zeitpunkt entstanden sein kann.

Ein großes „D“ unter der englischen Galeere und ein „C“ oder „G“ unter der Barke lassen vermuten, dass das Geschehen ehemals durch eine Legende kommentiert war. Da keine Buchstaben unter den anderen Schiffen zu entdecken sind, gehörte das Gemälde möglicherweise ursprünglich zu einer Folge von Bildern, die Seeschlachten darstellten.

unveröffentlicht



91 Holländisch | Landschaft mit Vieh

Holländisch

17. Jahrhundert

93 Pferde im Stall

Schiefer, 32,8 x 41 cm

Sammlung Kestner, Hannover, (Nr. 140). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 5

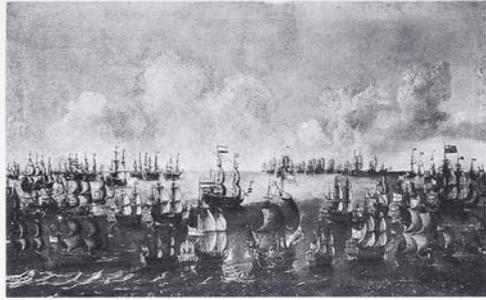
Das Werk ist völlig zerstört: Die Schiefertafel mehrfach gebrochen, die Malerei zur Festigung mit einer dicken Wachsschicht überzogen, so dass die Darstellung nicht mehr zu erkennen ist. Laut Führer des Kestner-Museums von 1904 handelt es sich um ein holländisches Bild des 17. Jahrhunderts, einen „Stall mit zwei scheckigen Pferden und einer Ziege“ darstellend (S. 127). Schiefertafeln werden zu dieser Zeit in den Niederlanden nur selten als Malgrund verwandt (vgl. M. Plomp, J. ten Brink Goldsmith, in: Ausst. Kat. Leonaert Bramer, Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft 1995, S. 51).

Führer 1894, S. 70, Nr. 187. – Führer 1904, S. 127, Nr. 187.

d'Hondecoeter, Gysbert Gillisz.

Utrecht (?) 1604–1653 Utrecht

Wahrscheinlich wurde Gysbert Gillisz. d'Hondecoeter 1604 in Utrecht geboren. Sein Vater und auch Lehrer war der berühmtere Gillis Claesz. d'Hondecoute, der Ende des 16. Jahrhunderts von Antwerpen nach Holland ausgewandert war, 1602 in Utrecht und im Jahre 1610 in Amsterdam nachgewiesen ist. 1630–32 ist Gysbert in den Listen der Utrechter St. Lukasgilde aufgeführt.



92 Holländisch I Seeschlacht

94 Diana mit Nymphen im Bad

Eichenholz, 44 x 68,5 cm

Bezeichnung: *Signierung in der Mitte unten: J. G. d'Hondecoeter*

Sammlung Friedrich August von dem Bussche-Lohe, Hannover. – Sammlung Restaurator Plincke, Hannover. – Seit 1825 Sammlung Hausmann, Hannover. – Seit 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 799

In einem engen Flusstal vergnügen sich zwischen großen Felsbrocken Diana, begleitet von ihren Jagdhunden, sowie einige Nymphen beim Bad. Zu beiden Seiten steigen die mit Buschwerk und Bäumen bewachsenen Felsen steil an. Zwischen ihnen führt eine weite, bergige Landschaft in die Tiefe. Die vorherrschenden Grün- und Brauntöne der Landschaft werden durch die blauen, roten und violetten Gewänder der Nymphen farblich akzentuiert.

Zunächst wurde das Gemälde irrtümlich als ein Werk des Johann van Bronckhorst angesehen. Bereits O. Eisenmann, der Autor des Katalogs von 1891, publiziert es gemäß der Signatur unter dem Namen Hondecoeter und vermutet, dass die Figuren entweder von J.G. van Bronckhorst oder A. van Cuylenborch geschaffen worden seien.

Wenn auch nur wenige Bilder Gysbert d'Hondecoeters bekannt und diese nur selten datiert sind, erscheint die von A. Dorner (Kat. 1930) vorgeschlagene Datierung gegen Ende der 40er Jahre des 17. Jahrhunderts, von der G. von der Osten (Kat. 1954: um 1650) geringfügig abweicht, durchaus plausibel. Vergleicht man die Darstellung „Diana mit Nymphen im Bad“ mit der Berglandschaft von 1646 in Utrecht, so zeigen sich kompositionelle und stilistische Übereinstimmungen. Eine in Straßburg bewahrte Tafel, die leider nicht datiert ist, zeigt ebenfalls einen vergleichbaren Landschaftsausblick und weist im Vordergrund ähnliche großblättrige Pflanzen wie das hannoversche Bild auf (Photos RKD).

Die Erwähnung einer Datierung des hannoverschen Bildes durch C. Lewis als „a landscape of 1637“ muss auf einem Irrtum beruhen, denn auf der Tafel ist keine Jahreszahl zu erkennen.

Kat. 1827, S. 54, Nr. 215 (J. van Bronckhorst). – Verz. 1831, S. 105, Nr. 215). – Verz. 1857, S. 24, Nr. 215. – Kat. 1891, S. 121, Nr. 200 (G. d'Hondecoeter). – Verz. FCG, S. 121, Nr. 200. – Kat. 1902, S. 121., Nr. 200. – Kat. 1905, S. 64, Nr. 157. – Kat. 1930, S. 33f., Nr. 55, Abb. – Kat. 1954, S. 70, Nr. 126. – Verz. 1980, S. 56.

Literatur: Ebe IV, S. 388. – Thieme-Becker 17, S. 432. – C. Lewis, A Note on a Landscape Painting by Hondecoeter at the New York Historical Society, in: *Marsyas* 13, 1966/67, S. 19. – Bénézit 5, S. 602.



94 G. d'Hondecoeter I
Diana mit Nymphen im Bad

■ d'Hondecoeter, Melchior

Utrecht 1636 – 1695 Amsterdam

Melchior d'Hondecoeter entstammt einer Künstlerfamilie: Bereits sein Großvater, der vermutlich aus Antwerpen eingewanderte Gillis Claesz. d'Hondecoute, war wie auch sein Vater, Gysbert Gillisz. (s. Kat. Nr. 94), Landschafts- und Tiermaler. Bei ihm erhielt er bis zu dessen Tod im Jahre 1653 die erste künstlerische Ausbildung. Anschließend ging er zu seinem Onkel Jan Baptist Weenix und wurde dort Gehilfe in der Werkstatt. Von 1659 bis 1663 war er Mitglied der Malergemeinschaft „Pictura“ in Den Haag und wohnte dann in Amsterdam, wo er am 9.2.1663 geheiratet hat und ab März des Jahres bis zu seinem Tod in der Lauriergracht wohnte. Am 3.4.1695 wurde er in Amsterdam begraben. Melchior d'Hondecoeter war bereits zu Lebzeiten der bekannteste Tiermaler der Niederlande. Neben kleinformatigen Bildern statete er auch in Häusern reicher Amsterdamer Bürger ganze Räume mit seinen Gemälden aus. Noch im 19. Jahrhundert galt er als „Raphael der Geflügelmalerei“.

95 Hühnerhof (Farbtaf. XXXVIII)

Leinwand, 82,5 x 102 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert
rechts oben: M D Hondecoeter A° 16..
(letzte Ziffern schwer lesbar)

Technischer Befund: Leinengewebe in Leinenbindung, ca. 11 x 11 Fäden, Spannungslanden an der l. Seite und in Ansätzen auch r.; allseitig leicht beschnitten, langer, verzweigter Geweberiss in der Bildhälfte r., mit Wachs auf dichteres Leinengewebe doubliert. Einsichtige, grün-bräunliche Grundierung mit weißem Pigmentkorn. Untermalung großflächig, rot pigmentiert in der unteren, dünn rotbraun in der oberen Bildhälfte. Ölhaltige Malerei mit grobkörnigen Pigmenten, darüber ehem. sehr differenzierte Ausführung mit Lasuren und Farblacken; starke Schollenbildung, viele kleine Ausbrüche in der Malschicht, breites Schwund- und Risscraquelé, großflächige Verreinigungen, nur noch wenige Lasuren vorhanden, zahlreiche Retuschen und Übermalungen. Alte Firnisreste in den Strukturtafen unter dickem, stark fluoreszierendem Firnis, darüber wachshaltiger Überzug.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnisauftrag – Beschneidung, Wachsdoublierung, Retuschen, Firnisauftrag.

1971 Verst. Luzern, Fischer, 18./19.6.1971, Nr. 500, Abb. Taf. 32. – Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1972 Leihgabe Dr. Amir Pakzad. Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

Vor einem Gemäuer rechts und einem Landschaftsausblick links tummelt sich unterschiedliches, in Aussehen und Bewegung naturgetreu erfasstes Federvieh: ein französischer Faverolleshahn mit angezogenem Bein, ein Kiebitz, ein Fasanenhahn und eine Hochbrutflugente. Auf einem Holzverschlag im Schatten des Gemäuers sitzt ein gelbfahler, altholländischer Kapuziner, während der holländische Weißhaubenhahn, ein in den Niederlanden seit Jahrhunderten ansässiges Zierhuhn, soeben herabflattert. Im Mittelgrund glücken weitere Haubenhühner beisammen (Informationen zu den dargestellten Tieren freundl. Auskunft von G. Boenigk, Staatliches Naturhistorisches Museum Braunschweig). Auf dem Boden liegen Tonscherben und einzelne Federn. Weit in der Ferne wandert ein Mann. Die Nahsichtigkeit der Tiere, der niedrige Horizont, die Bewegung und die geöffneten Schnäbel der Vögel vermitteln den Anschein des unmittelbar beobachteten Tierlebens. Hondecoeter verzichtet hier auf erzählerische Momente, die häufig in seine Tierdarstellungen einfließen, besonders solche der Dramatik, die aus dem Einfall eines Feindes entsteht. Vielmehr hat er die Tiere mehr oder weniger unaufgeregt in einem Oval auf der Bildfläche angeordnet.



95 M. d'Hondecoeter | Hühnerhof

Eine im Bildaufbau vergleichbare Darstellung, auf der der Hahn allerdings in Gegenrichtung stolziert, befindet sich z.B. in der Karlsruher Kunsthalle oder auch auf dem 1690 datierten Hühnerhof (Leinwand, 94,6 x 144,1 cm), der vor 1946 von M. Knoedler & Co, New York, angeboten wurde (Photo RKD).

Typisch für d'Hondecoeter ist die versatzstückhafte Verwendung einzelner Tiermodelle, bei denen er vielleicht, wie Arnold Houbraken berichtet, ausgestopfte Tiere verwendete. Er benutzte aber mit Sicherheit ab 1668 immer wieder gemalte Modelle mit zahlreichen Tierstudien nach der Natur. 14 solcher Leinwände, von denen eine erhalten ist (Lille), fanden sich in seinem Nachlass (vgl. R.C. Mühlberger, in: Dictionary of Art 14, S. 707). Häufig nimmt der Hahn eine zentrale Stellung ein, wobei der hier dargestellte französische Faverolleshahn zu dieser Zeit ungewöhnlich ist, erst ab 1880 wird er als Augsburger Hahn bekannt. Der weiße Haubenhahn, der von dem Holzverschlag flattert und hier auf der Schwanzfeder des Hahns aufzukommen scheint, läuft in gleicher Haltung auf dem Gemälde in der Dresdner Gemäldegalerie auf einem Mäuerchen (Leinwand, 107 x 139 cm, Best. Kat. Dresden von 1930, Nr. 1301). Eine Wiederholung des Bildes mit geringfügigen Veränderungen wurde auf der Auktion vom 23./26.4.1975 unter der Nr. 170 bei Bukowsky in Stockholm versteigert (Leinwand, 76,5 x 99 cm, Photo RKD).

Häufig findet sich im Werk d'Hondecoeters die Aufteilung der Bildfläche in eine Landschaft links und ein Gemäuer rechts, zwischen denen Bäume und Büsche vermitteln (vgl. z.B. „Das Pfauenpaar“, Wien, Akademie der Künste).

Obwohl die letzten beiden Ziffern der Jahreszahl schwer zu entziffern sind, können die Reste durchaus als 1686 gelesen werden.

Verz. 1980, S. 56. – Verz. 1989, S. 67.

96 Landschaft mit Enten

Leinwand, 113,5 x 92,5 cm

Sammlung W. von Hodenberg, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 950). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 168/1967

Vor einem weiten Landschaftsausblick scharen sich im Vordergrund Hochbrutflugenten, ein Erpel und eine Gans um einen Trog. Dahinter sitzt auf dem abgestorbenen Ast eines schräggewachsenen Baumes ein Eisvogel, ein weiterer fliegt herbei. Der schnatternde Erpel, die fressende Gans und die watschelnde Ente sind in ihren Bewegungen naturgetreu erfasst. Selten bedient sich Melchior d'Hondecoeter bei dieser Art der Darstellung des Hochformats. Eine vergleichbare Komposition zeigt ein signiertes Werks, das 1968 bei Geb. Douwes in Amsterdam angeboten wurde (Leinwand, 102 x 86 cm, Photo RKD).

Qualitätsunterschiede innerhalb des Werkes von Melchior d'Hondecoeter lassen vermuten, dass der Künstler eine Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern betrieb und nicht alle Bilder eigenhändig ausführte. Auch auf dem hannoverschen Bild ist die Ausführung des Gefieders zum Teil summarisch, so dass hier die Mitarbeit eines Schülers nicht auszuschließen ist.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 46. – Kat. 1876, S. 22f., Nr. 19.

Literatur: Bericht 1862, S. 8.



96 M. d'Hondecoeter | Landschaft mit Enten

Honthorst, Gerrit van

Utrecht 1592–1656 Utrecht

Als Sohn von Herman Gerritsz. van Honthorst wurde Gerrit van Honthorst am 4.11.1592 in eine wohlhabende, katholische Familie hineingeboren. Seine erste Ausbildung erhielt er bei Abraham Bloemaert. Zwischen 1610 und 1615 brach er nach Italien auf. In Rom wurde er maßgeblich von der Kunst Caravaggios beeinflusst und gehörte nach seiner Rückkehr 1620 zu den Hauptvertretern des Utrechter Caravaggismus. 1622 trat er der St. Lukasgilde bei, der er in den 20er Jahren wiederholt als Dekan vorstand, und baute in kurzer Zeit eine große sowie erfolgreiche Werkstatt mit vielen Schülern auf. Als 1627 Rubens nach Utrecht kam und auch ihn besuchte, richtete van Honthorst zu Ehren des berühmten Malerfürsten ein großes Bankett aus. Er spezialisierte sich zunehmend auf Porträts und wurde 1628 von Karl I. für acht Monate als Bildnismaler an den englischen Hof berufen. Seit Anfang der 30er Jahre unterhielt der Künstler Kontakt zum Hof in Den

Haag und wurde 1637 dort Hofmaler. Schon vorher hatte er die Kinder des in Den Haag im Asyl lebenden Kurfürsten von der Pfalz und Königs von Böhmen, Friedrich V., und seiner Gemahlin, Elisabeth von England, unterrichtet. Im Gegensatz zu seinen caravaggischen Halbfigurenbildern und Nachtszenen knüpfen seine Porträts an die eher traditionelle Bildniskunst z.B. Michiel van Mierevelts an. Van Honthorst starb am 27.4.1656 in seiner Heimatstadt.

97 Mademoiselle de Valkenburg et d'Osemal

Eichenholz, 74,3 x 59,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert im Hintergrund links: GHonthorst / 1641 (G H ligiert). Aufschriften (Tafelrückseite): Mademoiselle de Valkenburg et d'Osemal

Technischer Befund: Tafel aus drei radial geschnittenen Brettern, senkrechter Faserverlauf, Stärke ca. 10 mm, allseitig flach abgefast, vordere Kante o. und u. gebrochen; rücks. geglättet, Hochparkett, farbiger Überzug. Warmweiße Grundierung mit weißen, körnigen Beimengungen bis zum Rand, Auftragsstärke porenfüllend bis deckend. Untermalung der Figur in Grau- und Brauntönen, z.T. mit kräftigem Pinselduktus, Malerei vmtl. ölgebunden, Inkarnat mehrschichtig aufgebaut mit vertriebenen Weißhöhungen, braunen, roten und blauen Lasuren, Grundierungston in Inkarnat, Haaren und grüngrauem Hintergrund einbezogen, unterhalb der Perlenkette Ansatz in der Malerei, Spitzenkragen und Lichter pastos mit weiß aufgesetzt, Pentiment an der Schleife; zwei größere Kratzer, zahlreiche kleine Ausbrüche im Hintergrund, Kittungen und Retuschen aus drei Phasen, flächige Verreinigungen. Mind. drei Firnissschichten; deutliches, feines Craquelé, vergilbt, erste Schicht gefärbt, partiell abgenommen (Inkarnat, Spitzen), Oberfläche matt glänzend.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnisauftrag – Partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnisauftrag – (nach 1930:) Bearbeitung der Rückseite, Parkettierung, Retuschen, Firnisauftrag.

Aus Kurfürstlich hannoverschem Besitz. – 1803 Schloss Hannover. – 1844 im Königlichen Schloss zum Georgengarten. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 800

Die Tafel zeigt im ovalen Ausschnitt das Brustbild einer jungen Frau in Trauerkleidung mit



97 van Honthorst | Mademoiselle de Valkenburg et d'Osemal

einem schwarzen Schleier über dem braunen gelockten Haar. Sie trägt ein tief ausgeschnittenes, schwarzes Kleid mit breitem, weißem Spitzenbesatz. Die Ärmel sind geschlitzt, so dass der weiße Unterstoff zu sehen ist. Als Schmuck trägt sie verschiedene Perlen. Eng um den Hals liegt eine Kette aus gleichmäßig runden Perlen. Je eine große, tropfenförmige Perle ist mit einer Schleife an die Ohrenläppchen gebunden bzw. zusammen mit einem Edelstein auf einer breiten Schleife als Brosche arrangiert.

Laut der alten Inschrift auf der Rückseite handelt es sich bei der Dargestellten um Mademoiselle de Valckenberg et d'Osemal. Es wurde angenommen, dass es sich hierbei um Margaretha, eine Tochter von Jan de Hertoghe van Osmael, Herr von Valkenburg, und von Josina de Bye handele, die unter diesem Namen verschiedentlich mit Constantijn Huijgens in Briefkontakt stand (briefl. Hinweis vom 29.5.1954 von R. van Luttervelt, Rijksmuseum Amsterdam). Ihr Interesse an Musik, Literatur

und Gemälden geht aus einem Brief von Huijgens an sie hervor (De briefwisseling van Constantijn Huijgens, hrsg. von J.A. Worp, IV, Den Haag 1915, S. 113). Allerdings ist keine Tochter dieses Namens nachzuweisen, deshalb vermutet R. Ekkart, dass es sich bei dem Namen Magaretha um ein Pseudonym von einer der vier Töchter des Jan de Hertoghe van Osmael handelt. Auf Grund des Schleiers, der auf den Witwenstand weist, schließt R. Ekkart, dass es sich um die älteste Tochter Anna (ca. 1610–1673 Den Haag) handelt, die 1635 Willem Bloys van Treslong heiratete, der 1639 in der Seeschlacht bei Dünkirchen umkam. Sie war mit Constantijn Huijgens befreundet und darüber hinaus Mitglied in der Dichtervereinigung de Muiderkring.

Den älteren Katalogen zufolge war das Gemälde als ein Werk des Bruders Willem van Honthorst angesehen worden, doch weisen es H. Gerson und S.J. Gudlaugsson (RKD, Den Haag, Brief vom 9.2.1954) wegen seiner Qualität Gerrit zu, worin ihnen G. von der Osten (Kat. 1954) sowie auch R. Ekkart folgen.

Kat. 1802/03, III., Nr. 116 (Honthorst). – Verz. 1844, S. 70, Nr. 39. – WM 1864, S. 90, Nr. 208 (W. van Honthorst). – Verz. 1876, S. 47, Nr. 251. – Kat. 1891, S. 123, Nr. 210. – Verz. FCG, S. 123, Nr. 210. – Kat. 1902, S. 123, Nr. 210. – Kat. 1905, S. 66, Nr. 167. – Kat. 1930, S. 34, Nr. 56, Abb. – Kat. 1954, S. 70f, Nr. 127 (G. van Honthorst).

Literatur: Parthey I, S. 621, Nr. 28. – Die Kunst für Alle, I, 1886, S. 308. – Ebe IV, S. 392. – Wurzbach I, S. 713. – G.J. Hoogewerff, in: Thieme-Becker 17, S. 451. – J. Judson, R. Ekkart, Gerrit van Honthorst (in Vorbereitung), Nr. 424.

98 Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619–1682)

Eichenholz, 74,3 x 59,8 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert links im Hintergrund: GHonthorst / 1642 (G H liigert)

Technischer Befund: Tafel aus drei radial geschnittenen Brettern mit senkrechtem Faserverlauf, Stärke ca. 12 mm, an den Rändern abgefast; Fugen mit Niveaueversatz wieder-verleimt, rücks. partiell behohelt, öliger Überzug. Dünne, blass hellbraune Grundierung mit körnigen, weißen Beimengungen bis zum Rand. Flächige Untermalung in Grautönen, unter Inkarnat mit Brauntönen. Malerei vmtl. ölgebunden,

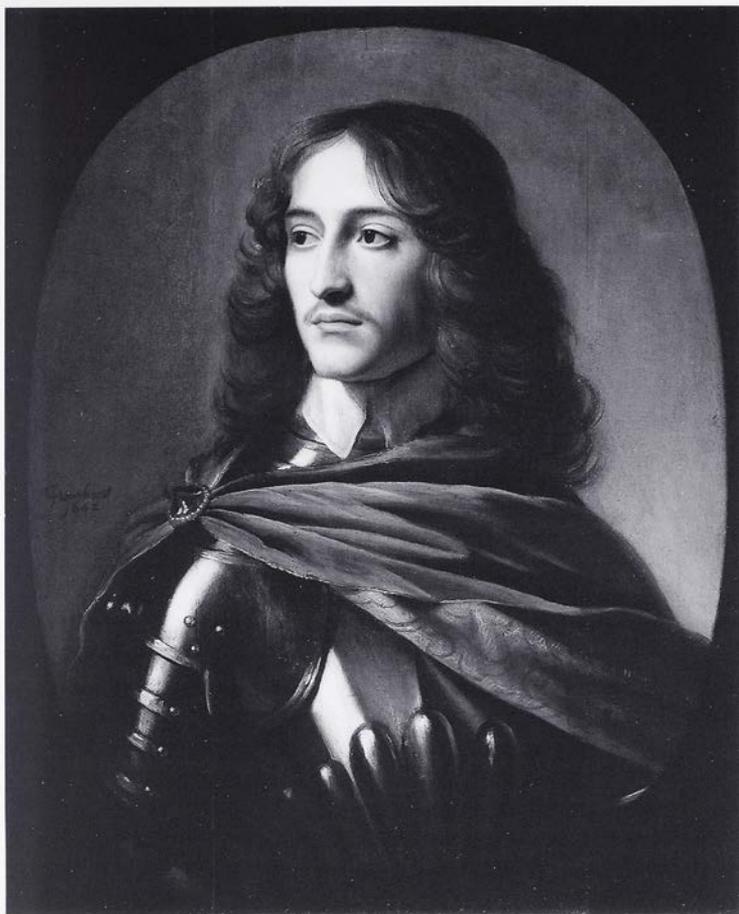
mit leichtem Pinselduktus, Inkarnat mit deckenden, weißen und rosafarbenen Höhungen und wenigen braunen Lasuren, Grundierungston in Halbschatten, Haaren und Hintergrund einbezogen, Rüstung dunkelgrau mit weißen und ockerfarbenen Höhungen nass-in-nass angelegt, im Umhang hellrote Faltenstege auf dunkelrotem Farblack; Schleifspuren und größere, gekittete und retuschierte Fehlstellen entlang der Fugen, v.a. im Hintergrund I., leichte Verreinigungen. Zwei Firnissschichten, gestrichen und gespritzt; dadurch störende Oberflächenstruktur, unregelmäßig matt.

Restaurierungen: (vmtl. um 1860:) Neuverleimung der Fugen, Bearbeitung der Fugenbereiche an Vorder- und Rückseite, rücks. Überzug, Kittungen, Retuschen, Übermalungen, Firnisauftrag – Partielle Firnisabnahme (Inkarnat), Firnisauftrag – 1986: Verleimung der Fugen, Abnahme von Firnis, Übermalungen und Kittungen, neue Kittungen, Retusche, Firnisauftrag.

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 266). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 253

Die Tafel zeigt Prinz Ruprecht von der Pfalz in Rüstung als Halbfigur, oval gerahmt. Der Oberkörper ist leicht nach rechts, sein von langen, gewellten braunen Haaren eingefasstes Gesicht nach links gewandt. Die Identität des Dargestellten war durch eine Inschrift auf der Rückseite, die von Georg Kestner dokumentiert ist, als „Robert par la grace de Dieu Prince Palatin Duc de Baviere“ überliefert. Offenbar war diese Aufschrift schon Anfang des Jahrhunderts nicht mehr zu lesen. C. Schuchhardt (Führer 1904) meint, dass es sich um ein Bildnis Willems II. von Oranien handele und hielt es für das Gegenstück zu Maria Stuart, Prinzessin von Nassau (s. Kat. Nr. 99). Neben der heute nicht mehr lesbaren Bezeichnung auf der Rückseite zeugen von der Identität des Dargestellten auch andere Bildnisse des pfälzischen Prinzen von Honthorst, z.B. in der National Portrait Gallery in London.

Prinz Ruprecht wurde 1619 als viertes Kind von Friedrich V., Kurfürst von der Pfalz, und Elisabeth Stuart in Prag geboren, wenige Wochen nach der Wahl seines Vaters zum König von Böhmen. Nach der Schlacht am Weißen Berge floh die Familie aus Prag und fand schließlich in den Niederlanden Asyl. Dort wurde Ruprecht zunächst mit seinem älteren



98 van Honthorst | Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619–1682)

Bruder Karl Ludwig in Den Haag und Leiden erzogen, schlug dann die militärische Laufbahn ein und wurde zu seinem Großonkel Frederik Hendrik von Oranien gegeben. Während eines Kriegszuges seines Bruders Karl Ludwig kam er 1638 als Gefangener der kaiserlichen Truppen nach Wien. 1642 ging er nach England zu Karl I. und unterstützte ihn bei den Auseinandersetzungen mit dem Parlament. Nachdem er sich geschlagen geben musste, floh er nach Frankreich, lebte anschließend kurze Zeit am Heidelberger Hof und kehrte 1660 nach dem Tod Oliver Cromwells nach England zurück. Dort wurde er zum Admiral ernannt, nahm an dem englisch-niederländischen Seekrieg teil und

war als Mitglied der Hudson Bay Company seit 1670 wesentlich an der Erschließung Kanadas beteiligt, wo er erster Gouverneur des nach ihm benannten Rupert's Land war. 1682 starb er in London und wurde in der Westminster Abbey neben seiner Mutter beigesetzt. Das hannoversche Bild zeigt den 23-jährigen Prinzen vermutlich kurz vor seiner Abreise nach England 1642.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 95. – Führer 1894, S. 72, Nr. 225. – Führer 1904, S. 128, S. 225. – Kat. 1954, S. 71, Nr. 128. – Verz. 1980, S. 56. – Verz. 1989, S. 67.

Literatur: Moes II, S. 606, Nr. 9095,18. – C.V. Wedgwood, *The Kings War 1641–1647*, London 1958, Abb. S. 96. –

P. Young, Edgehill 1642. The Campaign and the Battle, London 1985, Farbabb. – D. Roger, Prince Rupert of the Rhine: Principal Initiator and First Governor of the Hudson Bay Company, in: Prince Rupert of Rupert's Land. In Commemoration of the Tri-Centennial of his Death on Nov. 29. 1682, German-Canadian Yearbook, Vol. VI, Toronto 1981, Abb. S. 67. – D. Howarth, Famous Sea Battles, London 1981, S. 36, Farbabb. – W.-J. Hoogsteder, De schilderijen van Frederick en Elizabeth, koning en koningin van Bohemen, London-Utrecht 1984–1986, Bd. I, S. 125, Nr. 64, Bd. III, Abb. 61. – J. Judson, R. Ekkart, Gerrit van Honthorst (in Vorbereitung), Nr. 357.

Ausstellungen: Oranje-Nassau, Rijksmuseum Amsterdam 1898, Nr. 418 (W. v. Honthorst, dargestellt Prinz Willem II.). – England und Kurpfalz, Heidelberger Schloss 1963, S. 25. – The Orange and the Rose, Victoria and Albert Museum London 1964, S. 34, Nr. 27.

99 Prinzessin Maria von England (1631–60), Gemahlin Willems II. von Oranien

Eichenholz, 73,3 x 58,4 cm

Technischer Befund: Tafel aus drei radial geschnittenen Brettern, senkrechter Faserverlauf, Stärke ca. 10 mm, rücks. an den Rändern abgefast, Verleimungsfugen behohelt; l. und r., evtl. auch o. und u. leicht beschnitten, rücks. bräunlicher Überzug, kleine Einlaufrisse. Dünne, blass hellbraune Grundierung mit körnigem, weißen Pigment bis zum Rand. Dunkelrote Pinselunterzeichnung. Inkarnat in Grau- und Brauntönen, Gewand in Weiß- und Rosatönen untermalt, Malerei vmtl. ölgebunden, mit leichtem Pinselduktus, Hintergrund graugrün angelegt, Figur aussparend, Inkarnat mit deckenden, weißen sowie rosafarbenen Höhungen und wenigen grünbraunen Lasuren, Gewand flächig mit kühlem, rotem Farblack angelegt, darauf warme, rote und schwarze Lasuren, Grundierungs- und Untermalungston tw., auch im Hintergrund, einbezogen; Ränder r. und l. überkittet und übermalt, wenige retuschierte Fehlstellen in Inkarnat, Haaren und Hintergrund. Mind. zwei dünne Firnissschichten, gestrichen und gespritzt, Weitere auf gemaltem ovalem Rahmen; Oberfläche matt mit Glanzflecken.

Restaurierungen: Bearbeitung der Kanten, seitl. Anstückungen, Überkittung, schwarze Übermalungen – Entfernung der Anstückungen, partielle Firnisabnahme, Übermalungen in Hintergrund und Haaren, Firnisauftrag, rücks. Überzug – 1986: Abnahme von Übermalungen und Firnis im ovalem Bildfeld, Kittung, Retusche, Firnisauftrag.

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 265). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 254

Das oval gefasste, halbfigurige Bild Marias von England entstand nach dem ganzfigurigen Ehepaarbildnis „Willem II. von Oranien und seine Gemahlin Maria Stuart“, das Gerrit van Honthorst 1647 für die Ausstattung von Huis ten Bosch geschaffen hatte und das sich heute im Rijksmuseum Amsterdam befindet (Leinwand, 300,5 x 193,5 cm). G. van Honthorst griff wiederholt auf dieses Gemälde des Statthalterpaares für Einzelporträts zurück. R. Ekkart listet drei Repliken, zwei Varianten aus späterer Zeit sowie Kopien und Werkstattarbeiten auf (vgl. R. Ekkart, Nr. 25–33). Das hannoversche Bild zählt zu den Repliken und ist das einzige Brustbild, wobei das Porträt geringfügig abgewandelt wurde, denn Maria Stuart trägt hier keinen Schleier. Als Cornelis Visscher 1649 eine Porträtfolge der Familie des Statthalters schuf (Fredericus Henricus illustrissimus Orangiae Princeps), legte er seinem Kupferstich Marias von England eben dieses Bildnis zu Grunde (Hollstein, XL, S. 130, Nr. 121, Abb. S. 131). Eine verkleinerte Kopie des hannoverschen Bildes befindet sich im Historischen Museum, Hannover (Inv. Nr. VM 22935, Leinwand, 41 x 31 cm).

Maria Henrietta Stuart (1631–60) war das zweite Kind von Karl I. von England und Henrietta Maria von Bourbon. Erst elf Jahre alt, wurde sie 1641 mit Willem II. von Oranien-Nassau verheiratet und ein Jahr später nach Holland gegeben. 1647 wurde Willem II. Statthalter der Niederlande, drei Jahre später starb er. Nach seinem Tod gebar Maria Henrietta Stuart den gemeinsamen Sohn Willem III., den späteren König von England.

Ehemals war die Tafel auf der Rückseite mit dem Namen der Dargestellten bezeichnet, den Georg Kestner wie folgt überliefert: „Maria Princesse d'Orange, fille de Charles Steward, Roy de la Grande Bretagne Buse (sic) de Guillaume d'Orange“. E. Berckenhagen folgte dagegen einem Vorschlag von R. van Lutveld (vgl. Kat. 1954, S. 71) und hält die Dargestellte fälschlich für Louise Henriette, Kurfürstin von Brandenburg und Schwester Willems II., also für die Schwägerin der Maria von England.



99 van Honthorst I Prinzessin Maria von England (1631–60),
Gemahlin Willems II. von Oranien

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 94. – Führer 1894, S. 72, Nr. 226. – Führer 1904, S. 129, Nr. 226. – Kat. 1954, S. 71, Nr. 129. – Verz. 1980, S. 56. – Verz. 1989, S. 67.

Literatur: H. Braun, Gerard und Willem van Honthorst, Diss. Göttingen 1966, S. 266, Nr. 118b. – E. Berckenhagen, Die Malerei in Berlin vom 13. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert, Berlin 1964, Abb. 189. – J. Judson, R. Ekkart, Gerrit van Honthorst (in Vorbereitung), Nr. 27.

Ausstellungen: Oranje-Nassau, Rijksmuseum Amsterdam 1898, Nr. 440. – England und Kurpfalz, Heidelberger Schloss 1963, S. 31.

Honthorst (Werkstatt)

100 Henriette Marie (1626–1651), Tochter des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz

Eichenholz, 75 x 59,5 cm

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 319). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 128

Oval gefasstes Bild einer nach rechts gewandten, den Betrachter anblickenden jungen Frau in Halbfigur mit schulterlangem, leicht lockigem Haar, das sie teilweise in einem mit Perlen geschmückten Dutt gebunden hat. Das rote, weit ausgeschnittene Kleid mit geschlitzten Ärmeln lässt die Schultern frei und wird unter der Brust mit Perlenschnüren gehalten. Georg Kestner gibt in seinem handschriftlichen Verzeichnis an, dass es sich hier um eine der Töchter des Kurfürsten von der Pfalz und Königs von Böhmen Friedrich V. handelt. Im Ausst. Kat. „England und Kurpfalz“ wurde die Dargestellte als die dritte Tochter von Friedrich V. und Elisabeth Stuart, nämlich Henriette Marie, Prinzessin von der Pfalz, Fürstin Rakoczi von Siebenbürgen (1626–1651), identifiziert. Es handelt sich um eine Werkstattarbeit oder eine Kopie nach dem Gemälde in der Sammlung des Duke of Atholl (Holz, 76,2 x 63,5 cm) von 1642 (R. Ekkart, Nr. 375). R. Ekkart verzeichnet zwei weitere Werkstattarbeiten oder Kopien nach diesem Bild: eine ehemals im Besitz des Grafen van Limburg-Stirum in Noordwijk, jetzt Privatbesitz (Holz, 74 x 59,5 cm); der Verbleib der zweiten, etwas kleineren Wiederholung (Holz, 56 x 43 cm), die sich in der Sammlung J. Stein in Paris befand, ist nicht bekannt (Ekkart, Nr. 375, 1 und 3).

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 96 (G. Honthorst). – Führer 1894, S. 72, Nr. 227. – Führer 1904, S. 129, Nr. 227.

Literatur: W.-J. Hoogsteder, *De schilderijen van Frederick en Elizabeth, koning en koningin van Bohemen*, London-Utrecht 1984–1986, Bd. I, S. 131, Nr. 85,2. – J. Judson, R. Ekkart, *Gerrit van Honthorst (in Vorbereitung)*, Nr. 375,2.

Ausstellungen: England und Kurpfalz, Heidelberger Schloss 1963, S. 31.

Honthorst

(Kopie nach oder Umkreis)

101 Prinz Moritz von der Pfalz (1621–1654) als Knabe

Eichenholz, 44 x 35 cm



100 Honthorst-Werkstatt I Henriette Marie (1626–1651), Tochter des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover, (Nr. 293). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 183

Die Tafel zeigt die Halbfigur eines Knaben in antiker Tracht, der in seiner Linken einen Stab und in der Rechten ein rote Rose hält. Über einem langärmeligen Hemd trägt er einen an die Kleidung der römischen Legionäre erinnernden, grauen Schuppenpanzer aus festem Stoff, dazu einen geknoteten, grünlich braunen Schal. Rose und langer Stab dagegen muten weniger militärisch als pastoral an.

Prinz Moritz von der Pfalz (1621–1654) wurde als vierter Sohn Friedrichs V., des Kurfürsten von der Pfalz und Königs von Böhmen, 1621 auf der Flucht aus Prag in Küstrin geboren. Unter der Leitung seines Großonkels Frederik Hendrik nahm er 1637 an der Belagerung und Eroberung von Breda teil. 1651 brach er mit seinem Bruder Ruprecht zu einer Reise zu den



101 Honthorst-Umkreis | Prinz Moritz von der Pfalz (1621–1654) als Knabe

Westindischen Inseln auf. Einer Überlieferung zufolge geriet das Schiff in einen Sturm, bei dem er ertrank, andere berichten, er sei in die Sklaverei geraten und verschollen.

Georg Kestner erwähnt in seinem handschriftlichen Verzeichnis von 1849/1867 eine Wiederholung des Bildes, die völlig verdorben gewesen sei, aber auf der Rückseite die Inschrift „Maurice Prince Palat.“ getragen habe. Da der Knabe auf der Tafel zwischen fünf und acht Jahre alt ist, muss das Bildnis respektive seine Vorlage ungefähr zwischen 1625 und 1630 entstanden sein. Schon Kestner räumt die mindere Qualität des Gemäldes ein, wenn er schreibt, dass es von G. van Honthorst oder unter dessen Leitung entstanden sei. Das Bild hing im Kestnerschen Gartenhaus im dortigen Wohnzimmer seiner Frau. Von wem Kestner es erworben hat, ist nicht bekannt, doch befindet sich auf der Rückseite ein nicht zu identifizierendes Siegel mit fünf Kreuzen oder Sternen.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 345 (G. Honthorst ?). – Führer 1894, S. 72, Nr. 228 (G. Honthorst). – Führer 1904, S. 129, Nr. 228.

Ausstellungen: England und Kurpfalz, Heidelberger Schloss 1963, S. 30.

Hooch, Pieter de

(Umkreis)

Rotterdam 1629–1684 Amsterdam

Am 20.12.1629 wurde Pieter de Hooch als Sohn eines Maurers und einer Hebamme in Rotterdam geboren. Laut Houbraken lernte er zusammen mit Jacob Ochtervelt bei Nicolaes Berchem in Haarlem. Allerdings begann de Hooch seine Künstlerlaufbahn mit Soldatenszenen und Bauerninterieurs, die keine Anklänge an den Stil des Haarlemer Landschaftsmalers aufweisen. 1655 trat er der Delfter St. Lukasgilde bei. Seine ersten datierten Gemälde mit häuslichen Interieurs sowie Hofszene stammen von 1658 und weisen ihn als Hauptvertreter der sog. Delfter Schule aus. 1660 oder 1661 siedelte er dauerhaft nach Amsterdam über und passte in der Folge seinen Stil dem dortigen städtischen Publikum an: Seine Figuren wurden eleganter, die Räume der Interieurs prunkvoller, die perspektivischen Verschachtelungen komplizierter. Seine Gemälde der 70er und 80er Jahre sind von sehr unterschiedlicher Qualität, neben Meisterwerken stehen Bilder in durchaus milderer Ausführung. Obwohl keine Schüler des Künstlers nachweisbar sind, fanden besonders die Werke Pieter de Hoochs aus der Delfter Zeit viele Nachahmer und Nachfolger. Die bekanntesten sind Hendrick van der Burch, Pieter Janssens Elinga, Cornelis de Man und Jacob Ochtervelt.

102 Interieur (Die Näherin)

Leinwand, 50 x 38,5 cm

Bezeichnungen: auf der Keilrahmenrückseite ein gelber Punkt

Technischer Befund: Mittelfeine Leinwand, ca. 14 x 11 Fäden, Leinenbindung; kleisterdoubliert auf gröberem Gewebe, dadurch Leinwandstruktur an der Oberfläche dominierend; Beschädigungen an allen vier Ecken und der Umspannkante r., vmtl. urspr. Spannrahmen aus Eichenholz, zu Keilrahmen verändert, leicht verzogen. Dünne, zweischichtige, ölhaltige Grundierung, dunkles Graugrün über Orangebraun, mit ehem. relativ glatter Oberfläche, bis zur Leinwandkante, d.h. vorgrundiert. Vorwiegend dünne, ölige Malerei, Schürze, Nähkorb und ein kleiner Bereich darüber hell unterlegt, pastoser Farbauftrag nur bei weißer Kleidung, Teppich und Lichtern; viele Retuschen aus mehreren Phasen, bes. Gesicht und Hände überarbeitet, größere Retuschen in der Ecke l. o., der Schürze, im Bauch der Kanne, am Bildrand l. u., die Kuppen der Malerei partienweise verreinigt, feinteilig retuschiert. Streifiger, dicker Firnis, im Bildviertel l. o. entfernt, darüber transparenter, dünner Firnis.

Restaurierungen: Doublierung, Neuauflösung, Veränderung des Spannrahmens, Firnisabnahme vor streifigem Firnisauflage, Retuschen – Partielle Firnisabnahme im Bildviertel l.o., verschiedene Retuschen – 1974: Firnisregenerierung, dünner Firnisauflage, punktelnde Retuschen an den Malschichtkuppen, Rahmenausbesserung – 1990: Oberflächenreinigung, Firnisregenerierung, Retuschen, Firnisauflage, neuer Rahmen.

Verst. Amsterdam 1779, Nr. 105. – Verst. J. Pekstok, Amsterdam 17.12.1792, Nr. 70. – Kunsthandel Berlin, Fritz Rothmann. – 1926 erworben.
PAM 893

Bei geöffnetem Fenster sitzt eine Frau in einer bürgerlichen Stube bei Näharbeiten. Gerade hat sie ihre Tätigkeit unterbrochen und schaut den Betrachter an. In dem schwarzen Oberteil mit den gebauschten Ärmeln, dem unter dem Kinn geknoteten Kragen und dem weiten Rock mit einfacher Streifenbordüre, vor den eine weiße Schürze gebunden ist, wirkt sie etwas plump. Einen Pantoffel hat sie ausgezogen, um den Fuß auf einem Stövchen zu wärmen. Die große Landschaft in breitem Goldrahmen, der Tisch mit dem wertvollen orientalischen Teppich, die Bierkanne aus Steingut, die gepresste Ledertapete im Nebenzimmer sowie andere Details verweisen auf einen begüterten und die blankgeputzten Fliesen der auch sonst reinlichen Räume auf einen ordentlichen Haushalt. Der Idealvorstellung weiblicher Sittsamkeit im 17. Jahrhundert entsprechend, beschäftigt sich die Frau innerhalb des Heims mit Handarbeiten; auch der abgestreifte Pantoffel ist als Zeichen

der Häuslichkeit zu lesen. Laut Plutarch trugen schon die Frauen im alten Ägypten keine Schuhe, um zu demonstrieren, dass ihr Platz im Hause sei und sie ihr Gefängnis der Liebe akzeptierten (vgl. W. Franits, *Paragons of Virtue, Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1995, S. 77ff.).

Die Zuschreibung des Bildes ist umstritten. Bildmotive wie die sitzende Frau am geöffneten Fenster, durch das Licht einfällt, und der Durchblick ins Nachbarzimmer mit der Goldtapete sind sowohl aus den Werken Jan Vermeers als auch Pieter de Hoochs bekannt. Deshalb galt das Gemälde bis zum Anfang dieses Jahrhunderts als ein Werk Jan Vermeers und wird so noch bei W. Bürger-Thoré und C. Hofstede de Groot geführt. W. von Bode schreibt es Pieter de Hooch zu (Brief vom 18.9.1925) und als Werk dieses Künstlers wird es 1926 aus dem Berliner Kunsthandel von A. Dorner für das Museum erworben. K. Valentiner grenzt das Bild 1929 aus dem Werk de Hoochs aus und weist es dem Delfter Genremaler Hendrick van der Burch zu, was W. Stechow 1931/32 jedoch anzweifelt. Die Meinung, dass weder de Hooch noch van der Burch in Frage kommen, vertritt auch P.C. Sutton (1980) und rückt das Interieur in die Nähe von Samuel van Hoogstraten, was aber im Vergleich zu dessen feinerer, detaillierteren Malweise der Interieurs nicht zu überzeugen vermag (vgl. Kat. Nr. 103).

Trotz ausgeprägter Charakteristik in der Pinselführung, lebhafter Strukturierung z.B. der Schürze, gekonnter Setzung der Höhungen am Goldrahmen und auffälliger Details wie der Kopfform oder des etwas plumpen Körperbaus der Frau konnte das Werk bislang noch nicht überzeugend einem Meister zugeschrieben werden. Sowohl A. Blankert 1975 als auch M.C.C. Kersten im Ausst. Kat. Delftse Meesters, 1996 publizieren es als Werk eines unbekanntes Delfter Meisters.



102 de Hooch - Umkreis | Interieur (Die Näherin)

Führer 1926, S. 11, 12, Abb. 10 (P. de Hooch). – Meisterwerke 1927, S. 25, Farbt. III. – Kat. 1930, S. 35, Nr. 57, Abb. – Kat. 1954, S. 72, Nr. 130. – Verz. 1980, S. 56, Abb. 75. – Verz. 1989, S. 67, Abb. 81.

Literatur: W. Bürger-Thoré, Van der Meer de Delft, in: La Gazette des Beaux-Arts 21, 1866, S. 566, Nr. 43. – HdG I, S. 593, Nr. 12. – Kunstchronik 1926/27, S. 122. – Cicerone 19, 1927, S. 158, Abb. S. 157. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Farbt. – K. Valentiner, Ein unbekanntes Meisterwerk der holländischen Genre-Malerei, in: Pantheon 3, 1929, S. 108, Anm. 2. – Ders., Pieter de Hooch, Stuttgart 1929, Abb. S. 254, 297. – W. Stechow, Rezension zum Katalog der Kunstsammlung im Provinzialmuseum zu Hannover, in: Zeit-

schrift für bildende Kunst 65, 1931/32, Kunstchronik S. 26f. – A. Blankert, Johannes Vermeer van Delft 1632–1675, Utrecht-Antwerpen 1975 (überarbeitete englische Auflage Oxford 1978), S. 96, Abb. 45. – P.C. Sutton, Pieter de Hooch, Oxford 1980, S. 139, D 4 (unter „fälschlich zugeschriebenen Werken“). – G. Aillaud, A. Blankert u. J.M. Montias, Vermeer, Paris 1986, S. 169 Anm. 90 (zu S. 158), Farbabb. 105. – Ausst. Kat. Delftse Meesters. Tijdgenoten van Vermeer, Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft 1996, S. 197f., Abb. 194 (M.C.C. Kersten).

■ Hoogstraten, Samuel van

Dordrecht 1627–1678 Dordrecht

Samuel van Hoogstraten lernte zunächst bei seinem Vater, dem Silberschmied und Maler Dirck van Hoogstraten. Nach dessen frühem Tod im Jahre 1640 ging er nach Amsterdam und war zur gleichen Zeit wie Carel Fabritius und Abraham Furnerius Schüler in der Werkstatt Rembrandts, wo er etwa bis 1646/47 blieb. Nach Dordrecht zurückgekehrt, eröffnete er eine Malerwerkstatt. Zu seinen Schülern gehörte sein Bruder Jan und Arent de Gelder. Im Mai 1651 brach Samuel nach Wien auf. Dort erhielt er von Kaiser Ferdinand III. für seine Trompe-l'œils die goldene Ehrenkette. Seine Reise führte ihn weiter nach Rom, wo er 1653 nachgewiesen ist, dann wieder zurück über Wien und Regensburg nach Dordrecht. Wahrscheinlich ist er Ende 1655 in seiner Heimatstadt angekommen. Zeichen seines hohen Ansehens war es, dass er im Mai 1656 erster Provost der Münze in Dordrecht wurde. Möglicherweise bewog ihn die Aussicht auf lukrative Angebote, im Jahre 1662 nach London zu reisen. Dort blieb er bis nach dem großen Brand von 1666 und baute sich als Porträtmaler einen festen Kundenkreis auf. Nach seiner Rückkehr wohnte er zunächst in Den Haag und trat 1667 auch in die dortige Künstlergemeinschaft „Pictura“ ein. Im Jahre 1671 kehrte er nach Dordrecht zurück und blieb dort bis zu seinem Tod 1678. In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte er sich theoretisch mit der Malerei und veröffentlichte in Rotterdam wenige Monate vor seinem Tode noch das umfangreiche Traktat „Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderconst, anders de Zichtbaere Werelt“.

103 Mutter an der Wiege (Farbtaf. XXXIII)

Leinwand, 48,5 x 40 cm

Bezeichnungen: * Monogrammiert rechts auf der untersten Treppenstufe: S.v.H.

Technischer Befund: Leinenbindung, ca. 16 x 16 Fäden, Spangirlanden am Rand u. und ansatzweise l.; allseitig

beschnitten auf 46,8 x 38,4 cm, Leinwandanstückungen l. und r. um je 0,7 cm, o. vmtl. um 1 cm, doubliert auf Gewebe mit Leinenbindung, auf Keilrahmen geklebt, genagelt, Ränder zweifach mit Papier umklebt. Weiße Grundierung. Reste einer dünnen, schwarzen Unterzeichnung mit Kohle oder Kreide, Ritzlinien an der Treppe. Flächig angelegte Untermalung in Braun-, Schwarz-, Rot-, und Grüntönen. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, mittelfeines Pigment, teils deckend, teils lasierend die Untermalung abtönend, kleines Pentiment r. am roten Tisch, vereinzelt 0,6 cm lange Pinselhaare; stark verpresst, abgesehen von der Hauptgruppe verreinigt, Retuschen konturieren, korrigieren und ergänzen das Original. Relativ neuer, streifiger Firnis.

Restaurierungen: (vor 1981:) beschnitten, angestückt, doubliert, neuer Keilrahmen, entdoubliert, neu doubliert, Firnisabnahme, Retuschen, Firnis.

Vermutlich Sammlung Lennep-Backer, Heemstede (1915). – 1935 Verst. London, Christie's, 14.6. 1935, Nr. 9. – Sammlung H. A. Clowes, Norbury Ashburn, Derbyshire. – 1950 Verst. London, Christie's, 17.2.1950, Nr. 31. – Kunsthandel London, Galerie Eugene Slatter. – 1951 Verst. New York, Parke Bernet, 16.5.1951, Nr. 36. – 1978 Kunsthandel Amsterdam, Geb. Douwes. – Sammlung Mrs. S. Bradshaw. – 1980 Verst. London, Christie's, 18.4.1980, Nr. 66. – Kunsthandel München, Xaver Scheidwimmer. – 1981 erworben.
PAM 984

Die junge Mutter sitzt in einer gutbürgerlichen Wohnstube vor einem mit einem Teppich bedeckten Tisch. Neben ihr schläft in einer Korbwiege das Kind. An dem weißen Satinkleid der Frau prangen breite, golddurchwirkte Bordüren und um die Schultern hat sie ein gelbes Tuch gelegt. Ihr pelzgefütterter Umhang dagegen liegt als wärmende Decke auf der Kinderwiege. Die Kleidung der Frau wie auch die Einrichtung des Zimmers zeugen von Wohlstand: die rote Gardine aus schwerem, glänzendem Stoff, der fein gemusterte Tischteppich, das Landschaftsgemälde in breitem, goldenen Rahmen sowie der goldene Teller mit dem Nautiluskrug auf dem Tisch. Von links fällt durch ein Fenster Licht auf Mutter und Kind, so dass ihre Haut alabasterfarben erscheint. Die ruhige, gelassene Grundstimmung der Szene spiegelt sich in der gemalten, weiten Landschaft, die über der Dame hängt, wider. Rechts blickt man in das um sechs Stufen erhöht liegende



103 van Hoogstraten | Mutter an der Wiege

Schlafzimmer mit einem roten Alkoven. Daneben wird in einem schmalen Fensterstreifen ein Blick aus der häuslichen Abgeschlossenheit in die Außenwelt gewährt.

Samuel van Hoogstraten wandte sich erst in seinem späten Schaffen dem Thema der häuslichen Interieurs zu. Format, Motiv sowie Finesse in der Ausführung zeigen Parallelen zum Werk von Pieter de Hooch, wobei van Hoogstraten die Gewichtung stärker auf die Figuren legt, während de Hooch der Schilderung des Raumes größere Bedeutung beimisst. Van Hoogstraten schuf eine ganze Reihe ähnlicher Darstellungen, von denen „Das erste Kind“ im Museum of Fine Arts in Springfield, Mass. (Brusati, 1995, Abb. 88) ins Jahr 1670 datiert ist und einen Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung der anderen Beispiele bietet. Folglich datiert W. Sumowski (1983ff. II) das hannoversche Bild in die späten 60er oder frühen 70er Jahre. Unter den etwa 25 Varianten dieses Themas bei van Hoogstraten befinden sich u.a. eine „Mutter an der Wiege“, in englischem Privatbesitz (Brusati, 1995, Abb. 85), eine „Mutter an der Wiege“, ehemals J. Herbrand, Paris (Brusati, 1995,

Abb. 86) oder „Eine Dame an der Wiege“, die früher bei F.C. Doncker Curtius in Den Haag bewahrt wurde (Brusati, 1995, Abb. 84). Eine spätere Kopie des hannoverschen Bildes existierte 1933 in der Sammlung James Murnaghan in Dublin (Foto RKD).

C. Brusati stellt die Frage nach der möglichen Funktion dieser häufigen Darstellungen und vermutet, dass es sich hierbei um Geschenke an Wöchnerinnen gehandelt habe. Derartige Gemälde könnten, auch zusammen mit der Darstellung eines „Arztbesuchs“, also des Feststellens der Schwangerschaft, als Gegenstück, Wöchnerinnenzimmer geschmückt haben (S. 124).

M. Roscam Abbing meint, das Gemälde zusammen mit einem Gegenstück Anfang des 18. Jahrhunderts in einer Amsterdamer Sammlung lokalisieren zu können (Nachlassinventar von Joan Frederik Zeeboth von 1735, Versteigerung Amsterdam 1776, Nr. 43 [44]. – Versteigerung Leiden, 11.9.1776, Nr. 19 [20] – Lugt Nr. 2584, vgl. Roscam Abbing, S. 95f.). Als Pendant nennt diese Quelle die Darstellung einer jungen Frau an einem Tisch, auf dem ein Hund sitzt. Dieses Gemälde war nur in einem Stich des 18. Jahrhunderts von Hubert bekannt, bis es 1993 in einer Privatsammlung in Shropshire wiederauftauchte und 1994 vom Dordrechts Museum erworben wurde. Die Maße von 52,5 x 45 cm differieren jedoch erheblich von den Abmessungen des hannoverschen Gemäldes, so dass schon deshalb eine Zusammengehörigkeit zweifelhaft erscheinen muss. Zudem beziehen sich die beiden Bilder weder inhaltlich noch in der räumlichen Konzeption unmittelbar aufeinander.

Verz. 1989, S. 67, Farbtaf. 16.

Literatur: Verkaufskat. Eugene Slatter, Summer Exhibition, London 1950, Nr. 2 mit Abb. – F.W. Robinson, Dutch Life in the Golden Century. An Exhibition of seventeenth century Dutch painting of daily life, Museum of Fine Arts St. Petersburg, Florida 1975, S. 43. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1981, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1982, S. 20, Nr. 109 mit Abb. – Sumowski 1983ff., II, S. 1288, 1289, 1295, Nr. 842, Farbabb. S. 1325. – M. Roscam Abbing, De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten 1627–1678,

Eigentijdse bronnen & œuvre van gesigeneerde schilderijen, Leiden 1993, S. 95f., Abb. 54, S. 153. – J.M. de Groot, Interieur met dame en hondje door Samuel van Hoogstraten (Dordrecht 1627–1678), in: Bulletin Dordrechts Museum 19, 1994, Nr. 6, S. 2 (40), Abb. 3. – C. Brusati, Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago-London 1995, S. 121, 124, Abb. 87 S. 122, S. 358, Nr. 65. – S. Jäkel-Scheglmann, Zum Lobe der Frauen, Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, Beiträge zur Kunstwissenschaft 55, München 1994, S. 50, 148, Abb. 19.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 58, Nr. 20, Farbabb. (H.W. Grohn).

Huysmans, Cornelis

Antwerpen 1648–1727 Mecheln

Der flämische Landschaftsmaler Cornelis Huysmans wurde am 2.4.1648 in Antwerpen getauft und kam dort bei Jasper de Witte, einem Vertreter der klassisch italianisierenden Landschaftsmalerei, in die Lehre. Später ging Huysmans nach Brüssel, wo ihn Jacques d'Artois, der wichtigste Brüsseler Landschaftsspezialist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, beeinflusste. Vermutlich war er von 1672–74 d'Artois' Geselle, selbst Meister wurde er 1675 in der Brüsseler St. Lukasgilde. 1682 heiratete Huysmans in Mecheln Maria Anna Scheppers. Der englische Kunstschriftsteller und Sammler Horace Walpole (1717–1797) berichtet, allerdings ohne genaue Zeitangaben, dass Huysmans eine Zeitlang in England gearbeitet habe. Von 1702 bis 1716 zog der Maler vorübergehend nach Antwerpen, kehrte dann aber für den Rest seines Lebens nach Mecheln zurück, wo er 1727 starb und am 1. Juni in der St. Janskerk begraben wurde.

104 Waldlandschaft

Leinwand, 102 x 93 cm

Sammlung W. von Hodenberg, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 952). – Seit 1967 Städtische Galerie.

KA 169/1967

Dargestellt ist eine mit hohen Bäumen bestandene, lichte Waldlandschaft mit einer Schäferszene im Mittelgrund. Ein Weg, neben dem im Vordergrund zwei Ziegen zu sehen sind, führt gewunden in die Tiefe des Bildes. Zwei Rückenfiguren in roter und blauer Kleidung deuten, hinter dem Felsen am rechten Bildrand verschwindend, den weiteren Verlauf des Weges an. In der rechten Bildhälfte öffnet sich die Landschaft und gibt die Sicht über einen Wasserfall auf ferne Hügel frei. Am tiefblauen Himmel türmen sich schwere, weiße Wolken.

Typisch für die Gemälde von Huysmans sind die starken Beleuchtungseffekte: Dem dunklen unteren Bildrand folgt ein heller Streifen; aus der anschließenden verschatteten Zone leuchtet das Schäferpaar hell auf. In der atmosphärischen Behandlung des Lichts zeigt sich der Einfluss der idealen Landschaften des Claude Lorrain und der italianisierenden Landschaftsmalerei der nördlichen Niederlande. Mit der in der Phantasie konzipierten Landschaft entwirft der Künstler ein ideales, schematisch wiederholtes Naturbild ohne Realitätsbezug. Landschaften von Huysmans mit ähnlichem Bildaufbau befinden sich in der Alten Pinakothek in München (Leinwand, 66 x 57 cm) und auch in den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen, Barockgalerie in Aschaffenburg (Leinwand, 44,5 x 62,3 cm).

Kat. 1867, S. 20, Nr. 47. – Kat. 1876, S. 23, Nr. 21. – Kat. 1930, S. 35f., Nr. 58, Abb. – Kat. 1954, S. 72, Nr. 131. – Verz. 1980, S. 57. – Verz. 1989, S. 67. – GHB I 1993, S. 28f., Nr. 6, Farbabb. (U. Wegener).

Literatur: Verzeichnis der Gemälde des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg 1843, Nr. 336 (?). – H.A. Schmidt, Böcklin und die alten Meister, in: Die Kunst für Alle 33, 1917/18, S. 136, Abb. – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 18, S. 203. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVII^e siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 153. – Bénézit 5, S. 686. – Flemish Painters 1994, I, S. 225.

Ausstellungen: Kunstförderung – Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 9.



104 Huysmans I Waldlandschaft

Jacobsz., Lambert

Amsterdam um 1598 – 1636 Leeuwarden

Lambert Jacobsz. wurde als erstes von sieben Kindern eines wohlhabenden Tuchhändlers in Amsterdam geboren. Seine Ausbildung erhielt er wahrscheinlich bei einem Künstler aus dem Kreis der sog. Prärembrandtisten. Für die in der Literatur immer wieder vermutete Italienreise gibt es keine Belege. 1620 heiratete er in Leeuwarden, dem Heimatort seiner Frau, und erwarb dort ein Jahr später die Bürgerrechte. Aus einer strenggläubigen Mennonitenfamilie stammend, betätigte er sich in Leeuwarden auch als Prediger, wodurch er wiederholt in Konflikt mit der Obrigkeit geriet. Zwei Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er 1634 erneut.

Zu seinen Kindern aus erster Ehe gehört Abraham van den Tempel, der sich später als Porträtmaler einen Namen machte. Einer seiner wichtigsten Schüler war Govaert Flinck. Sein Werk gliedert sich in zwei Gruppen, zum einen malte er Landschaften mit biblischen und mythologischen Szenen in der Nachfolge der Prärembrandtisten um Pieter Lastman, zum anderen Halbfigurenbilder vor einfachem Grund im Stil der Utrechter Caravaggisten. Am 24.6.1636 starb Lambert Jacobsz. an der Pest.

105 Elisa und Gehasi (Farbtaf. XLVIII)

Leinwand, 62,5 x 84 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert rechts oben:

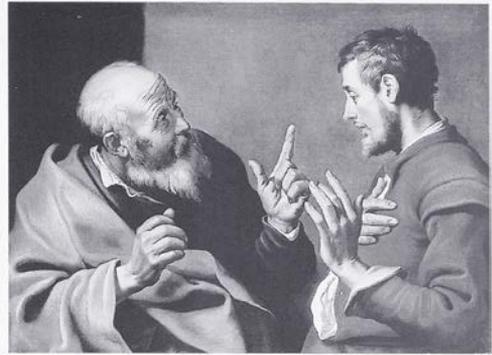
Lambert Jacobsz / A 1629 (mehrfach retuschiert)

Technischer Befund: Feines Leinengewebe in einfacher Leinenbindung, 15 waagerechte Fäden pro cm, Spannungirlanden an allen Seiten erkennbar; allseitig beschnitten auf 61 x 83 cm, Knick zum Umspann nur l. vorhanden, Geweberisse im Hintergrund/Mitte, 10 cm langes Gewebestück mit anderer Struktur in die Hand des Elisa eingesetzt, Wachs/Harz-Doublierung auf dichteres, schweres Gewebe, neuer größerer Keilrahmen. Zweischichtige Grundierung, dünne hellgraue auf dunkelgrauer Schicht. Verschiedene Untermalungen/Pentimenti?: Bildviertel l.o. rosarot untermalt mit gelbem Streifen im Hintergrund/Mitte, gelbes Gewand des Elisa weiß untermalt, ölhaltige Malerei, dünner deckender Auftrag mit deutlichem Pinselduktus; Lasuren größtenteils verloren, großflächige Verreinigungen, Abrieb der Craquelékanten, zahlreiche Ausbrüche in der Malschicht, viele Kittungen und Retuschen auf der gesamten Bildfläche. Alte Firnisreste in den Strukturiefen, neuer streifiger Firnis.

Restaurierungen: Beschneidung, Wachs/Harz-Doublierung – (nach 1982:) Reinigung, Freilegung der Signatur und Datierung, Retuschen – 1983: Entfernen der Doublierung und erneute Wachs/Harz-Doublierung, Abnahme von Firnis und Übermalungen, umfangreiche Kittungen und Retuschen, Keton/Wachs-Firnis.

Schweizer Privatbesitz. – Kunsthandel Zürich, Kurt Meissner. – 1983 aus Mitteln der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg erworben. PAM 996

Der Prophet Elisa hatte den aramäischen Feldhauptmann Naëman vom Aussatz geheilt, aber dessen Dankesgaben abgewiesen. Sein Diener Gehasi folgte Naëman, behauptete, dass Elisa die Geschenke nun doch annehmen wolle und unterschlug die Gaben, Silber sowie Festkleider. Lambert Jacobsz. stellt den Moment dar, in dem der Prophet Gehasi zur Rede stellt (2. Könige 5,25–26). Mahnend hat Elisa den Finger erhoben, klagt seinen Knecht an und bestraft ihn mit Aussatz. Gehasi wehrt erschrocken ab und weicht zurück. In der Tradition der Utrechter Caravaggisten sind die beiden Männer als Halbfiguren mit expressiver Gestik und Mimik vor einfachem Grund wiedergegeben. Dabei ist das Erzählerische ganz auf die Gebärdensprache reduziert, die zwischen den Figuren vor monochromem Hintergrund ausgeführt wird. Die moralische Überlegenheit des Propheten erfährt in der Komposition ihren sinnfälligen Ausdruck dadurch, dass Elisa über die Hälfte des Bildraumes zugewiesen bekommt, wohingegen der im Profil gezeigte Gehasi an den Bildrand gedrängt ist.



105 Jacobsz. | Elisa und Gehasi

Die Geschichte aus dem zweiten Buch der Könige wird selten in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dargestellt. Einige Male wählten Künstler die Szene, in der Elisa die Geschenke Naëmans zurückweist (vgl. z. B. Pieter de Grebber, Haarlem, Frans Hals-Museum), die Strafpredigt wurde dagegen fast nie thematisiert. Mit seinem Bild „Elisa und Gehasi“ hat sich Lambert Jacobsz. als erster damit auseinandergesetzt; daran lehnt sich sehr eng ein Gemälde von Hendrik Bloemaert an (Leinwand, 82 x 115; M. Roethlisberger, 1993, Nr. H 147, S. 503), wohingegen Cornelis Brouwer (?–1681) 1634 die Szene in einen detailreich ausgestatteten Innenraum verlegt (Holz, 64 x 54 cm, Kassel, Gemäldegalerie).

Das Bild hat zunächst als ein Werk des Jacob Adriaensz. Backer gegolten, bis es W. Sumowski dessen Lehrer Lambert Jacobsz. zuweist, was anschließend durch die Freilegung der Signatur bestätigt wird. Zudem gelingt es W. Sumowski erstmals, die dargestellte Szene zu entschlüsseln (Gutachten vom 26.7.1982).

Verz. 1989, S. 67, Abb. 65.

Literatur: Sumowski 1983ff., I, S. 133, 141, Anm. 5, Farbabb. S. 145, II, S. 998, S. 1006, Anm. 2, V, S. 3062, Anm. 2, S. 3104 zu Nr. 2102. – Erwerbungsbericht in: *Artis* 10, 1983, S. 21 mit Abb. – *La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1983, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts*, März 1984, S. 57. – H.W. Grohn, *Aus der*

Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 984 (mit Abb.). – S. Ringbom, *Action and Report: the Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, S. 43, Abb. Taf. 13b. – M. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert, Doornspijk 1993*, Bd. I, S. 503.

Ausstellungen: *Ausst. Kat. Hannover 1985*, S. 60, Nr. 21, Farbabb. (H.W. Grohn) – *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, Westfälisches Landesmuseum Münster 1994, S. 285, Nr. 53 (J. van Gent).

Jordaens, Jacob

Antwerpen 1593–1678 Antwerpen

Der 1593 in Antwerpen geborene Jacob Jordaens kam 14-jährig bei Adam van Noort, bei dem auch Rubens gelernt hatte, in die Lehre. 1616 heiratete er dessen Tochter, Catharina van Noort. Von größter Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung war der Einfluss von Rubens. Es ist umstritten, ob Jordaens direkt in der Rubenswerkstatt beschäftigt war, oder ob er sich außerhalb der Werkstatt mit dessen Kunst auseinandergesetzt hat. Durch Quellen ist eine Zusammenarbeit mit Rubens erst 1634 für die Bemalung der Festarchitektur bei dem Einzug des Kardinal-Infanten in Antwerpen und 1637/38 für die Ausschmückung der Torre de la Parada bei Madrid, dem Jagdschloss Philipps IV., gesichert. Beide Male führte Jordaens die Gemälde nach Entwürfen von Rubens aus. Jordaens zählt mit Anton van Dyck und Frans Snyders zu den bedeutendsten Malern im Rubensumkreis; er wurde nach dessen Tod der gefragteste Historienmaler in Antwerpen. Schon vorher spielte er im kulturellen Leben Antwerpens eine Rolle, erhielt bedeutende Aufträge für Altarbilder und entwarf umfangreiche Serien für Wandteppiche. Sein Renommee brachte ihm auch Aufträge aus England und Holland ein, wo er maßgeblich an der Ausmalung von Huis ten Bosch, dem Lustschloss der Statthalter der nördlichen Niederlande in Den Haag, beteiligt war.



106 Jordaens | Die Heilige Familie mit Elisabeth, Johannes und Zacharias

106 Die Heilige Familie mit Elisabeth, Johannes und Zacharias (Farbtaf. XII)

Leinwand, 143,6 x 166,2 cm

Technischer Befund: Leinwand mit waagrecht verlaufendem Fischgrätmuster (1+3-Köper); alle Kanten beschnitten, auf grobes Gewebe kleisterdoubliert, 7x7 Fäden, Umspann auf neuen Keilrahmen geleimt. Ockerfarbene Grundierung, graue Untermalung in mehreren Partien, dunkle Pinselfzeichnung. Pastoser Farbauftrag mit ölhaltigem Bindemittel und breiten Pinseln in mehreren Stadien: erste vielfigurige Komposition vor intensiv blauem Himmel ohne den Johannesknaben, Maria mit Haube und anderem Kragen, Blumen- statt Lorbeerkranz, der r. stehende Mann bartlos, mit rotem Mantel und Korb mit Weintrauben, Kopf der Elisabeth stärker geneigt. Nach längerer Trocknungsphase Übermalung des Himmels,



106a nach Jordaens | Die Heilige Familie mit Anna und Franziskus. Palm Court Galleries, Baarn

der Männerköpfe und Figuren am r. und l. Bildrand, später Johannesknabe hinzugefügt; roter Farblack im Gewand Mariens auf grauer Untermalung ausgebleichen, Transparenz der Überarbeitungen erhöht, tw. verreinigt, Krepierung zwischen Maria und Joseph, Retuschen aus mind. zwei Phasen, blauer Rock Mariens ganz überlasert, Engelsflügel konturiert. Dicker, mehrschichtiger, vergilbter Firnis, im Himmel gedünnt.

Restaurierungen: 1929: Abnahme eines gefärbten Firnisses, Retuschen, Firnis.

Kunsthandel Berlin, Rothman. – 1929 erworben.

PAM 914

In dichtgedrängter Figurenkomposition ist der Besuch der Familie von Johannes d. T. bei der Heiligen Familie dargestellt. Sechs Figuren rahmen den Christusknaben im Bildzentrum. In der Mitte sitzt nach links gewandt Maria; sie hat das Kind offenbar soeben aus der im Vordergrund stehenden Wiege gehoben und hält den nackten, nur mit einem Tuch und der Nabelbinde umschlungenen Christusknaben Elisabeth, der Mutter des Täufers, entgegen. Das Kind stemmt sich unbeholfen mit den Füßen vom Schoß der Mutter ab und wendet sich aufmerksam der betagten Frau zu, der es mit beiden Händen ins Kopftuch greift. Helles Licht fällt auf Elisabeth, die andächtig auf das Kind blickt und ihm mit der Linken auf einem flachen Zinnteller einen halben Pfirsich und mit der Rechten die andere Hälfte der Frucht darbietet. Etwas abseits, von dem Christuskind unbeachtet, steht der kleine Johannes mit dem Lamm als Hinweis auf den Opfertod Christi. Zacharias und Joseph rahmen die Mittelszene zu beiden Seiten. Hinterfangen wird die Hauptgruppe von einem Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln, der über Christi Haupt einen Lorbeerkranz hält.

Fast profan wirken die Charakterisierung der Personen mit geröteten oder vom Alter zerfurchten Gesichtern und die alltäglichen Gegenstände wie die Korbwiege und die Nabelbinde. Allein durch die Erscheinung des Krönungsengels wird eine überirdische Tragweite des Geschehens erzeugt. Als Zeichen der Verehrung und als Hinweis auf den zukünftigen Sieg des Erlösers über den Tod hält der Engel einen Lorbeerkranz über das Haupt des Christusknaben. Symbolische Bedeutung hat auch die von

Elisabeth dargebotene Frucht, die schon durch die differenzierte Beleuchtung und die delikate Malerei besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der aufgeschnittene Pfirsich gibt seine Dreiteilung in Fruchtfleisch, Stein und Kern zu erkennen und gilt deshalb als Sinnbild der Dreifaltigkeit; auch die Anzahl der Blätter am Pfirsich dürfte auf die Trinität zu beziehen sein. Die Bedeutung der Zahl klingt ebenfalls in der Komposition an, die durch ein die Hauptgruppe überspannendes, leicht aus der Bildmitte gerücktes Dreieck bestimmt wird, das, vom Kopf des Engels ausgehend, die Gruppe der heiligen Frauen und des göttlichen Kindes umfasst, den Johannesknaben und auch die Korbwiege mit einschließt, die beiden alten Männer aber ausgrenzt. Die starke Konzentration auf die Mittelgruppe wurde durch eine Abänderung der ursprünglichen Figurenkomposition erreicht, die teilweise schon mit bloßem Auge zu erkennen ist. 1994 tauchte im Londoner Kunsthandel (Christie's, 22.4.1994, Nr. 126) eine Kopie (Leinwand, 117,8 x 145,8 cm) des hannoverschen Bildes auf, die dessen Zustand vor der durchgreifenden Übermalung durch Jacob Jordaens zeigt (Abb. 106a). Komposition und Ikonographie wurden hierbei weitgehend verändert. Ursprünglich waren Maria, der Christusknabe und die hl. Anna dargestellt. Rechts neben Maria las, von dieser abgewandt, Joseph in einem Buch (sein Kopf ist unter dem Flügel des Engels heute noch zu erahnen). Von rechts bringt ein Engel einen Korb mit Früchten dar, von dem einzelne Ranken schemenhaft zu erkennen sind. Links dicht an die hl. Anna herangerückt, blickt der hl. Franziskus auf den Christusknaben und weist das Wundmal an seiner rechten Hand vor. Bei der Übermalung wurde der Heilige durch Zacharias ersetzt und weiter an den Bildrand gerückt. Des weiteren kam der Johannesknabe mit dem Lamm neu hinzu, so dass die weibliche Gestalt nun als Elisabeth zu lesen ist und die Szene folglich die Begegnung der Heiligen Familie mit der Familie Johannes d. T. abbildet.

Das Zusammentreffen der beiden Familien hat Jacob Jordaens mehrfach in Gemälden und in Zeichnungen behandelt. Die meisten dieser Darstellungen entstanden im Zeitraum zwischen

1614 und 1620. Offenkundig ist der Zusammenhang mit dem Gemälde im Muzeum Narodowe in Warschau, das um 1618 entstanden ist (Holz, 106 x 222 cm, Ausst. Kat. Jacob Jordaens, 1993, S. 65): Im extremen Querformat ist hier das Zusammentreffen beider Familien dargestellt, wobei Johannes auf dem Lamm kniend den segnenden Christusknaben anbetet und von links zwei Mädchen Früchte herbeibringen. Im Vergleich zum hannoverschen Bild fallen nicht nur motivische Entsprechungen, sondern auch Übereinstimmungen in der Malweise, im Kolorit und in der Formauffassung ins Auge. Aus diesem Grund ordnen K. Zoege von Manteuffel (Brief 8.6.1929) und J. Müller-Hofstede (Brief 10.9.1954) das hannoversche Gemälde in das Frühwerk vor 1620 ein. R.A. d'Hulst (brieflich am 16.2.1953) sieht dagegen im Bild aus der Landesgalerie nur eine Anlehnung an Kompositionselemente der Frühzeit und datiert es in die 40er bis 50er Jahre, worin ihm G. von der Osten (Kat. 1954) folgt.

Beiden Einschätzungen ist nun, da das Bild nachweislich in zwei Phasen entstand, Recht zu geben. Im Œuvre des Künstlers sind spätere Ergänzungen, Veränderungen und besonders auch Vergrößerungen von Gemälden nicht ungewöhnlich. „Die Heilige Familie mit hl. Anna, Johannes dem Täufer und seinen Eltern“ (Holz, 169,9 x 149,9 cm) im Metropolitan Museum New York weist eine ähnliche Geschichte auf. Von der ersten Fassung des Bildes, die von W. Liedtke ca. 1620/25 angesetzt wird, existiert eine Kopie in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München (Leinwand, 122 x 145 cm). 30 bis 40 Jahre später überarbeitete Jordaens das Gemälde grundlegend und ergänzte Johannes d. T., seine Eltern, den Engel und das Lamm (vgl. hierzu: W. Liedtke, in: *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1984, S. 113f. mit Abb.).

Erstaunlich ist die Vorliebe des Künstlers gerade für dieses unkanonische Thema. Die Evangelisten berichten nicht vom Zusammentreffen von Johannes d. T. und Christus als Knaben. Erst Pseudo-Bonaventura erzählt in den *Meditationes XI*, dass sich deren Familien nach der Rückkehr

aus Ägypten begegnet seien. W. Liedtke bringt die Häufigkeit des Motivs mit der religiösen Überzeugung von Jordaens in Verbindung. Bereits um 1650 könnte Jacob Jordaens der reformierten Kirche beigetreten sein. Er musste sich in der folgenden Zeit jedenfalls vor Gericht verantworten, da man ihm das Veröffentlichende von „skandalösen“ (also calvinistischen) Schriften zur Last legte. Es ist viel darüber gerätselt worden, ob der Konfessionswechsel Auswirkung auf seine Themenwahl und -ausführung gehabt habe. Gerade die Calvinisten hoben die Bedeutung von Johannes d. T. hervor, da er als erster in Christus den Erlöser erkannt hatte (zu dieser These vgl. W. Liedtke, a. a. O., S. 115f.).

Diese Argumentation kann nur eingeschränkt für das hannoversche Bild gelten, denn hier ist der Johannesknabe an den Rand gedrängt und Christus wendet sich ausschließlich dessen Mutter zu. Für die ikonographisch ungewöhnliche Darstellung, die ursächlich in der umdeutenden Übermalung begründet liegt, lässt sich ein Vorbild bei Frans Floris benennen (vgl. U. Wegener, in: *Ausst. Kat. Familientreffen*, 1993, S. 19f.). Auf dem Gemälde im Louvre (Holz, 165 x 135 cm) und auch auf dem Stich von F. Menton nach dem Entwurf von Frans Floris (C. van de Velde, *Frans Floris, Leven en werken*, Brüssel 1975, Nr. P25) steht der Johannesknabe im Hintergrund, während sich die Aufmerksamkeit des Christusknaben ganz auf die hl. Elisabeth konzentriert, die ungewohnt jugendlich dargestellt ist. Eine Hinwendung des Christusknaben zur hl. Elisabeth findet sich ebenfalls auf Zeichnungen von Jacob Jordaens: Eine ist in Besitz der Stuttgarter graphischen Sammlung und wird auf 1650/55 datiert (vgl. *Erwerbungen der Graphischen Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart 1983–1990*, S. 41, Nr. 15, Abb. S. 40). Auf dieser wendet sich das in den Armen Mariens liegende Jesuskind zu der alten Frau um, die zu ihm spricht und in der Hand eine Birne hält. Auf der Zeichnung im British Museum in London reicht Elisabeth einen Gegenstand dem auf dem Schoß der Mutter stehenden Kind (vgl. *Ausst. Kat. Jacob Jordaens*, 1993, S. 18, Abb. B9a).

Kat. 1930, S. 36, Nr. 59, Abb. – Kat. 1954, S. 73, Nr. 134,

Abb. – Landesgalerie 1969, S. 255, Abb. S. 99. – Verz. 1980, S. 57, Farbtaf. 15. – Verz. 1989, S. 68, Farbtaf. 19. – GHB 1, S. 30ff., Nr. 7, Farbbabb.

Literatur: Best. Kat. der Galerie des Nationalmuseums Warschau 1938, S. 90, Nr. 145. – L. Van Puyvelde, Jordaens, Paris-Brüssel 1953, S. 188. – Museum 1984, S. 88 (H.W. Grohn). – Der deutsche Museumsführer in Farbe. Museen und Sammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin, hrsg. von K. Mörmann, 2. überarb. Neuausg. Frankfurt 1983, S. 441, Farbbabb. – Ausst. Kat. Jacob Jordaens (R.-A. d'Hulst), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1993, Bd. I, S. 70, Nr. A11, Anm. 2.

Ausstellungen: Familientreffen – Bilder heiliger Familien von Rubens und Jordaens (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover I), Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1993, S. 16ff., Farbbabb. (U. Wegener).

Kalf, Willem

Rotterdam 1619–1693 Amsterdam

Willem Kalf wurde am 3.11.1619 in Rotterdam als Sohn eines vermögenden Tuchhändlers getauft, der nur sechs Jahre später starb. Nach dem Tod seiner Mutter im Jahre 1638 ging der Künstler vermutlich schon bald nach Paris, wo er seit 1642 nachweisbar ist und bis 1646 verblieb. In Paris malte er vorwiegend Bauerninterieurs, aber auch halbmonochrome Stillleben. Aus der Zeit zwischen seiner Rückkehr nach Rotterdam und seiner Übersiedlung nach Amsterdam im Jahre 1652 sind kaum Quellen und keine Werke von ihm überliefert. Bekannt ist, dass er 1651 Cornelia Pluvier in Hoorn heiratete. In Amsterdam folgte eine produktive Periode, in der er sich auf Prunkstillleben spezialisierte. Ab 1663 nahmen Quantität und Qualität seines Schaffens nach und nach ab. In den letzten Jahren seines Lebens scheint Kalf vor allem als Kunsthändler tätig gewesen zu sein. Am 31.8.1693 starb der Künstler nach einem Unfall und wurde am 3. August in der Zuiderkerk begraben.

107 Stillleben (Farbtaf. XL)

Leinwand, 66 x 55,6 cm

Bezeichnungen: Signiert links unten (schwer erkennbar): W KALF

Technischer Befund: Feines Gewebe in Leinenbindung; Umspann allseitig abgeschnitten, Leinwandstück ca. 65 x 54,5 cm, auf 4 mm starke, dreilagige Sperrholzplatte kaschiert, Leinwand gegenkaschiert, kleine Unebenheiten, tw. Ablösung der Leinwände von der Holzplatte. Relativ dicke, gelblich weiße Grundierung. Zweischichtige Unter-malung in grobkörnigem Hellgrau und einer dünnen schwarzbraunen Schicht, darin vmtl. Bildanlage, Farbauftrag darauf dünn mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, blasige, pastige Konsistenz in mit Weiß vermischten Farben, Orangen- und Zitronenschale gestupft, tw. zweischichtig; Bindemittelveränderung („Weißschleier“), v.a. im Rot und Grün des Teppichs und des Pokals, Malschollenränder im Bildviertel u. r. berieben, Malschicht in braunen, roten und in stark strukturierten Bildbereichen tw. gedünnt, einige Fehlstellen, bes. im Randbereich, auch ungekittet retuschiert. Alte Firnisreste stellenweise in Tiefen der Pastositäten erkennbar; dicker, moderner Firnis mit starkem Eigen-craquelé, partiell gedünnt.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen, neuer Firnis (?) – Beschneiden der Leinwandränder, Aufkleben auf Sperrholz-platte, Retuschen, Ausbesserung alter Retuschen, neuer Überzug (?).

1779 im Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 803

Vor dunklem Grund sind auf einem polierten Steintisch kostbare Gegenstände arrangiert. Halb auf den Falten des zur Seite geschobenen, orientalischen Teppichs und halb auf dem silbernen Präsentierteller steht schräg eine chinesische Schale mit einzelnen Früchten: Pomeranze mit Blütenzweig, Granatapfel, Zitrone und Pfirsich. Dahinter akzentuieren drei Gefäße unterschiedlicher Höhe die Vertikale: Ein Römer, ein goldener Akeleipokal, dessen Deckel abgenommen und daneben gelegt ist, und ein nur noch schemenhaft zu erkennendes Flötglass. Meisterhaft führt Kalf die Stofflichkeit der verschiedenen Materialien und das Spiel des Lichts auf den Gegenständen vor Augen: Die spiegelnde Oberfläche des Edelmetalls konkurriert mit den Reflexen im halbgefüllten Römer, die glatte, glasierte Fläche des feinen Porzellans der Ming-Kumme kontrastiert den das Licht absorbierenden geknüpften Teppich oder die rauhe

Schale der Pomeranze und der Zitrone; saftig leuchtet das Fruchtfleisch der angeschnittenen, halb geschälten Zitrone und des aufgebrochenen Granatapfels.

In seiner Amsterdamer Zeit entwickelte Willem Kalf einen Stillebentypus, den er mit geringfügigen Variationen zwischen 1653 und 1663 vielfach wiederholte. So gehört die abgeschälte, sich über den Tischrand ringelnde Schale der Zitrone zum festen Bestandteil seiner Kompositionen. Auch andere Motive finden sich auf verschiedenen Bildern wieder: Auf dem Stillleben im Ashmolean Museum in Oxford (Leinwand, 65 x 54 cm, Grisebach, 1974, Nr. 104) sind dieselben Gegenstände in fast identischer Anordnung wiedergegeben. Allerdings bekrönt der Deckel hier den Pokal, so dass er das höchste Gefäß bildet, und der Römer steht links von ihm. Die chinesische Schale, der Silberteller, auf dem das Messer mit Achatgriff liegt, der Römer und das Flötglas sind auch auf dem Bild im Cleveland Museum of Art in Ohio von 1663 dargestellt (Leinwand, 60,4 x 50,2 cm, Grisebach, 1974, Nr. 126), nur der Pokal ist durch ein kunstvoll gearbeitetes Glas mit goldenem Fuß ersetzt. Der gleiche Akeleipokal findet sich auf dem Stillleben aus der Sammlung Dr. G. Henle, Duisburg (Grisebach, 1974, Nr. 106). Auf einem 1663 datierten Gemälde Kalfs im Schweriner Staatlichen Museum sind die bekannten Elemente auf gleiche Weise angeordnet, wobei hier der Deckel des Akeleipokals umgedreht ist (Leinwand, 78,5 x 66,7 cm, Grisebach, 1974, Nr. 122). L. Grisebach hat gezeigt, dass Kalf Stillleben mit identischem Aufbau durchaus zu verschiedenen Zeiten gemalt hat und datiert deswegen auf der Grundlage von stilistischen Kriterien. Das hannoversche Bild setzt er auf Grund der Lichtbehandlung, der starken Vereinzelung der Objekte und der individuellen Oberflächengestaltung der Gegenstände gegen 1661 an.

Bei der Untersuchung des Bildes konnte die Bezeichnung, von der G. von der Osten (Kat. 1954) schreibt, sie sei nicht mehr vorhanden, wieder entdeckt werden.



107 Kalf I Stillleben

Kat. 1827, S. 14, Nr. 56. – Verz. 1831, S. 32, Nr. 56. – Verz. 1857, S. 10, Nr. 56. – Cumberland-Galerie, S. 9. – Kat. 1891, S. 131, Nr. 254. – Verz. FCG, S. 131, Nr. 254. – Kat. 1902, S. 131, Nr. 254. – Kat. 1905, S. 71, Nr. 187. – Führer 1926, S. 11. – Meisterwerke 1927, S. 26, Taf. 40. – Kat. 1930, S. 37f., Nr. 62, Abb. – Kat. 1954, S. 74, Nr. 138. – Verz. 1980, S. 57, Abb. 67. – Verz. 1989, S. 68, Abb. 71. – 25 Meisterwerke, Nr. 12.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 11, Nr. 39. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 14. – G. Rathgeber, Niederländische Gemälde und Kupferstiche des Herzogl. Museums zu Gotha aus den Jahren MDC bis MDCLXIV, Gotha 1840, S. 163. – Parthey I, S. 652, Nr. 18. – Ebe IV, S. 506. – H. Schneider, in: Thieme-Becker 19, S. 465. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 13. – L. Grisebach, Willem Kalf, Berlin 1974, S. 115f., 131, 138f., 141, 150, Anm. 331, S. 258 unter Nr. 102, S. 259, Nr. 105, Abb. 115. – Bénézit 6, S. 148. – Museum 1984, S. 94, Abb. S. 91 (H.W. Grohn). – W. Nerdinger (Hrsg.), Elemente künstlerischer Gestaltung, München 1986, S. 117f., Abb. – C. Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart, Zürich 1988, S. 221, 223, Detailfarbabb. 153, S. 244.

Ausstellungen: Die Frucht der Vergangenheit, Niederländische Stilleben von Brueghel bis Van Gogh, P. De Boer Amsterdam, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1983, S. 83, 132, Nr. 51, Abb.

■ Keirincx, Alexander

Antwerpen 1600–1652 Amsterdam

Am 23.1.1600 wurde Alexander Keirincx in Antwerpen geboren, wo er 1619 Mitglied der St. Lukasgilde wurde und drei Jahre später heiratete. 1626 wohnte er wohl noch in Antwerpen und zog anschließend aber vermutlich nach Utrecht. Da viele seiner Landschaften von Cornelis Poelenburch staffiert wurden, ist eine enge Verbindung zu Utrecht wahrscheinlich, doch ist sie urkundlich nicht belegt. Seit 1636 ist er mehrfach in Amsterdam nachweisbar, wurde jedoch erst in seinem Sterbejahr 1652 in die Bürgerliste eingetragen. Keirincx hat sich wiederholt in London aufgehalten und ist dort 1640/41 als wohnhaft nachgewiesen. Walpole berichtet, dass er im Dienste König Karls I. von England gestanden und dessen Schlösser in Schottland gemalt habe. Keirincx schuf vor allem Wald- und Baumlandschaften in der Nachfolge von Gillis van Coninxloo und Jan Brueghel d. Ä., wobei er eine Mittlerrolle zwischen der flämischen Brueghel-Tradition und der tonigen, niederländischen Landschaftsmalerei einnimmt.

108 Landschaft

Eichenholz, 44,2 x 57,1 cm

Bezeichnungen: Tafelrückseite, Reste eines roten Siegels

Technischer Befund: Ein Eichenholzbrett mit waagrechttem Faserverlauf, Wuchstfehler im Holz l. o., rücks. Sägespuren und allseitig Abfasungen; Kanten nicht beschnitten, leicht konvexe Verwölbung, rücks. roter Anstrich, vmtl. ölhaltig, Anobienbefall mit Ausflüglöchern an Vorder- und Rückseite. Dünne, leicht gelbliche Grundierung, keine Unterzeichnung erkennbar. Großflächig angelegte, graue Untermaalung mit Pinselduktus, bes. in Farbgebung des Himmels mitsprechend, Farbe flüssig aufgetragen mit geringen Pastositäten, am Rand u. noch feuchte Farbe durch Einrahmung zerdrückt; Malschicht in gutem Zustand, nur wenige Retuschen. Mind. zwei Firnissschichten, oberste Schicht dick, stark vergilbt, mit auffälligen Glanzunterschieden und punktuellen Krepierungen.

Restaurierungen: Rückseitenanstrich, Retuschen – 1996: Festigung aufstehender Malschichtschollen im unteren Bereich.

Sammlung von Zesterfleth, Celle (Nr. 86). – 1839 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 804

Die lichte Baumlandschaft ist in ihrem braun-grünen Gesamtton typisch für das Spätwerk des Keirincx. Zwischen den bewaldeten Anhöhen im Vordergrund blickt man auf eine hügelige mit Bäumen bestandene Landschaft. Durch die Senke treiben Hirten Rinder, während zwei Männer an einem Seeufer angeln. Keirincx hatte nach seiner Übersiedlung in die nördlichen Niederlande langsam die kräftigen Lokalfarben und die farbliche Akzentuierung der drei Bildgründe zugunsten einer monochromen Farbbehandlung zurückgenommen und zudem die Komposition seiner Bilder vereinfacht. Gleichzeitig weichen die knorrigen, gewundenen Bäume mit dichten, pastos aufgetragenen Laubkronen anderen Bäumen mit geradem Wuchs und durchbrochenem Laubwerk. Die veränderte Landschaftsauffassung wird etwa in der ersten Hälfte der 40er Jahre deutlich. Das hannoversche Bild schließt sich an die signierte und auf 1640 datierte „Hügellandschaft mit Fluss“ im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig an. Hier findet sich bereits das im Spätwerk beständig wiederkehrende Motiv der spärlich belaubten Äste, die sich in der Bildmitte schattenrissartig vor dem bewölkten Himmel abheben. Die markante Baumsilhouette des hannoverschen Bildes findet sich mehrfach auf den späten Bildern von Keirincx, so z.B. auf einer Holztafel (46 x 53 cm), die sich 1922 in der Sammlung Matsvonszky in Wien befand, und auf einer Landschaft (Holz, 42,2 x 48,5 cm), die 1937 in Kölner Privatbesitz war (Photos RKD).

Kat. 1827, S. 74, Nr. 296. – Verz. 1831, Nr. 296, nachgetragen. – Verz. 1857, S. 31, Nr. 296. – Kat. 1891, S. 132, Nr. 256. – Verz. FCG, S. 132, Nr. 256. – Kat. 1902, S. 132, Nr. 256. – Kat. 1905, S. 72, Nr. 189. – Kat. 1930, S. 39, Nr. 64, Abb. – Kat. 1954, S. 75, Nr. 140.

Literatur: Verst. Kat. der Sammlung von Zesterfleth in Celle durch Noodt (Hamburg), 1818, Nr. 131 – Ebe IV, S. 352. – H. Schneider, in: Thieme-Becker 20, S. 77. – Bénézit 6, S. 182.



108 Keirincx | Landschaft

Kessel, Hieronymus van

Antwerpen 1578 – nach 1636 Antwerpen

Nach einer Ausbildung bei Cornelis Floris, bei dem Hieronymus van Kessel 1594 als Lehrling gemeldet war, lernte er angeblich bei Hieronymus Francken I. in Paris. Anschließend ging van Kessel auf Wanderschaft, war schon vor 1606 in Frankfurt und im selben Jahr noch in Augsburg, wo er bei Abraham Wilden und später bei Max Fugger wohnte. Seine rege Tätigkeit als Porträtmaler wurde von den einheimischen Künstlern missbilligt. Um 1609 war der Künstler in Innsbruck, reiste 1610 nach Italien und ist 1613 in Rom nachgewiesen. Sein unstabiles Leben führte ihn nach Innsbruck zurück und dann weiter nach Köln, wo er sich seit 1615 einige Zeit aufgehalten zu haben scheint. Erst 1622 kehrte van Kessel nach Antwerpen zurück und heiratete 1624 die um fast drei Jahrzehnte jüngere Paschasia Brueghel, die jüngere Schwester von Jan Brueghel II. Sein genaues Todesdatum ist nicht bekannt, bis 1636 ist er in Antwerpen nachgewiesen.

109 Bildnis eines 32-jährigen Mannes

Eichenholz, 104 x 77,5 cm

Bezeichnet links oben: AN(N)^o, 1620, I AETA(TI)^s
SVÆ, 32, I H.A. KESSEL FECIT

Kunsthandel Köln, Engelbert Willmes. – 1816 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 805

Das Bildnis zeigt die Dreiviertelfigur eines stattlichen Herren in spanischer Tracht vor dunklem Grund. Der Akzent des Bildes liegt auf dem etwas rundlichen Gesicht mit kritisch blickenden Augen, Doppelkinn, Oberlippen- und Kinnbart. Die rechte Hand ruht auf einer Tischkante und der linke Arm ist selbstbewusst in die Seite gestützt. Der Herr trägt ein schwarzes, wattiertes Wams und darüber einen Koller mit an den Schultern befestigten Ärmelappen. Kragen und Manschetten ziern ein breiter Spitzenbesatz. Unter der heutigen Form des breiten, flachen Kragens ist noch das Relief des

ursprünglichen Mühlsteinkragens zu erkennen. Auch die Spitzenbordüre der Manschetten wurde später hinzugefügt, vermutlich um das Bildnis zu modernisieren.

Da das Bild in der Kölner Zeit des Malers entstanden ist, hielt man den Dargestellten in der Sammlung Hausmann für einen Kölner Ratsherren. Seine Identität ließ sich jedoch nicht ermitteln. Das Bildnischema findet sich auch sonst im Werk des Künstlers: R.A. Peltzer weist darauf hin, dass auf einem zwei Jahre früher entstandenen Herrenbildnis (Schleißheim, 1618, Holz, 107 x 82 cm, Peltzer, 1925, Abb. 4) der Porträtierte in gleicher Haltung gezeigt wird. Bereits auf dem Porträt des Johannes Brassardus von 1614, das sich 1957 in der Sammlung Kurt Goldschmidt in Düsseldorf befand (Holz, 98 x 73 cm, Photo RKD), nimmt der Dargestellte eine identische Pose ein.

Kat. 1827, S. 43, Nr. 169. – Verz. 1831, S. 84, Nr. 169. – Verz. 1857, S. 20, Nr. 169. – Kat. 1891, S. 132, Nr. 257. – Verz. FCG, S. 132, Nr. 257. – Kat. 1902, S. 132, Nr. 257. – Kat. 1905, S. 72, Nr. 190. – Kat. 1930, S. 40, Nr. 66, Abb. – Kat. 1954, S. 76, Nr. 142.

Literatur: Parthey I, S. 657, Nr. 1. – Ebe IV, S. 545. – Wurzbach I, S. 258. – Oldenbourg 1918, S. 78. – R.A. Peltzer, Der Antwerpener Bildnismaler Hieronymus van Kessel in Deutschland 1605–1621, in: Münchner Jahrbuch NF 2, 1925, S. 265f., Abb. 5. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 20, S. 200. – Verst. Kat. Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 201, Taf. 13. – Bénézit 6, S. 200. – Flemish Painters 1994, I, S. 240. – W. Laureyssens, in: Dictionary of Art 17, S. 918.

■ Key, Adriaen Thomasz.

und Werkstatt (?)

Antwerpen (?) um 1544–nach 1589

Antwerpen (?)

Auf Grund der Namensgleichheit mit dem berühmten Porträtmaler Willem Key war zuweilen vermutet worden, dass Adriaen Key ein Neffe des älteren Malers gewesen sei. Diese enge verwandtschaftliche Beziehung lässt sich nicht nachweisen, anzunehmen ist jedoch ein Lehrer-



109 van Kessel | Bildnis eines 32-jährigen Mannes

Schüler Verhältnis. Adriaen Key ist nicht identisch mit Adriaen Keys, der 1558 bei dem Glasmaler Jan Hack III. in die Lehre ging. 1568 wurde Key Freimeister und gehörte in den 70er sowie 80er Jahren zu den gefragtesten Bildnismalern in Antwerpen. Auch nach der Eroberung der Stadt im Jahre 1585 durch Alessandro Farnese blieb er als bekennender Calvinist dort wohnen. Bis 1589 war er in der Gilde verzeichnet und bildete nachweislich 1582 und 1588 auch Schüler aus.

110 Bildnis einer alten Dame

Eichenholz, 96 x 71 cm

Bezeichnungen: links oben: 1588;

rechts oben: AETA. 73

Preußische Schlösser (Gen. Kat. I 6309). – 1926 oder 1933 Regierungspräsident Hannover. – 1975 inventarisiert.

PAM 962



110 Key I Bildnis einer alten Dame

Kniestück einer 73-jährigen Frau, die nach rechts gewandt auf einem hölzernen mit Leder oder Stoff bespannten Armstuhl sitzt. Sie ist in einen schwarzen, mit Pelz gefütterten Mantel gehüllt und trägt eine schwarze Samthaube. Die eine Hand liegt auf der Stuhllehne und die andere auf den Oberschenkeln. Die aufrechte Haltung, die fein gezeichneten Gesichtszüge und der konzentrierte, wache Blick lassen die Dame in sich ruhend und würdevoll erscheinen. Das Bildnis ist 1588 entstanden und gehört zu den späten Werken des Künstlers. Während Hände und Gesicht durchaus die Meisterschaft Adriaen Thomasz. Keys zeigen, wirkt der Mantel steif und etwas schematisch angelegt, so dass möglicherweise diese Partien einem Schüler überlassen waren. Ungewöhnlich ist die Haltung der Frau, da sie nach rechts und nicht wie üblich nach links gewendet ist.

Das Gemälde stammt aus dem Bestand der preußischen Schlösser und ist im dortigen Generalkatalog als Frans Pourbus unter der Nummer GK I 6309 verzeichnet. Nach Mitteilung von G. Bartoschek, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Brief vom 2.1.1995) wurde das Bild 1926 oder 1933 an den Regierungspräsidenten in Hannover ausgeliehen und war – wie aus einem rückseitigen Klebezettel hervorgeht – bei der „Regierung Hannover, Arndtstr. 33“ untergebracht. Zu welchem Zeitpunkt vor 1975 das Gemälde in das Museum gelangte, ist nicht aktenkundig.

Verz. 1980, S. 58, Abb.41 (A.Th. Key). – Verz. 1989, S. 68, Abb. 41.

Literatur: Generalkatalog der Gemälde in den preußischen Schlössern (GK I 6309).

Keyser, Thomas de

Bildnis einer jungen Frau

siehe: *Wieringa, Harmen Willemsz.*

Lastman, Pieter

Amsterdam 1583–1633 Amsterdam

Pieter Lastman wurde 1583 in Amsterdam geboren. Er war der ältere Bruder des Kupferstechers und Malers Claes Lastman. Laut Karel van Mander ging er zu Gerrit Pietersz. Sweelinck in die Lehre und begab sich anschließend im Juni 1602 auf die für Künstler der Zeit obligate Italienreise. In Rom erhielt er wichtige Anregungen aus dem Kreis um Adam Elsheimer, dessen miniaturhaft feine Bilder mit kleinfigurigen Szenen aus der christlichen und antiken Überlieferung, die mit besonderer Erzählfreude bis ins letzte Detail ausgeführt waren, nachhaltigen Eindruck auf den Künstler machten. Nach seiner Rückkehr in seine Heimatstadt im Jahre 1607 wurde er der wichtigste Wegbereiter der niederländischen Historienmalerei und führende Maler unter den sog. Prärembrandtisten, zu denen auch Jan und Jacob Pynas, Jan Tengnagel, François Venant, der eine Schwester Lastmans heiratete, Nicolaes Moeyaert oder Moses van Uytenbroeck gehörten. Um 1619–21 lernte Jan Lievens bei ihm und 1624 war Rembrandt sein Schüler, der viele seiner Kompositionen kopierte und besonders in Bezug auf die Erzähltechnik sowie die Auswahl von Themen seinem Lehrer sehr viel verdankt. Ein entscheidender Fortschritt für Rembrandt und die Zeitgenossen lag in Lastmans Einführung von neuen, sonst nur aus der Graphik bekannten Themen in die Malerei.

111 Ruth erklärt Naëmi die Treue

(Farbtaf. XVI)

Wohl von Holz auf Leinwand übertragen,
56,5 x 88,8 cm



111 Lastman | Ruth erklärt Naëmi die Treue

Bezeichnungen: * Monogrammiert auf dem vom Esel getragenen Sack: PL I 1614 (PL ligiert)

Technischer Befund: Auf Grund waagerechter Strukturen und der Art der Fehlstellen wohl ehem. Holztafel; übertragen auf ein Gewebestück in Leinenbindung, allseitig Ansätze von Spannrahmen, Umspannkanten verloren, doubliert und auf in Höhe u. Breite ca. 2 cm größeren Keilrahmen gespannt. Weißliche Grundierung, dunkelbraune Masse in den Poren der Leinwand. Malerei mit vmtl. öhaltigem Bindemittel, in der Landschaft flächiger Farbauftrag von „hinten nach vorne“ mit Aussparungen, Himmel zunächst hellgrau untermalt, reicht bis unter gelbe und rote Gewandpartie der Ruth, dann blau lasiert, Detailausführung der Landschaft und Modellierung der Gewandfalten mit pastosem, kontrastierendem Farbauftrag, Ränder der Farbpartie vertrieben oder mit Lasur konturiert; Abrieb, tw. bis auf Gewebefestigungspunkte, bes. in der oberen Zone des Himmels, größere Kittungen und Retuschen im blauen Kleid, der weißen Schürze und im Himmel, verpresste Pastositäten. Dünner neuer Firnis.

Restaurierung: Abtrennen der Umspannkanten, Doublierung, Aufspannung auf neuen Keilrahmen, Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnisaufrag.

Kunsthandel London. – Kunsthandel Zürich, Galerie Kurt Meissner. – 1977 Geschenk der Fritz Behrens-Stiftung, Hannover.

PAM 970

Thema des Gemäldes ist eine Episode aus dem nur vier Kapitel umfassenden Buch Ruth (Ruth 1,15–18), einem der historischen Bücher des Alten Testaments. Naëmi war wegen einer Hungersnot mit ihrem Mann nach Moab ausgewandert, dort heirateten ihre zwei Söhne Moabiterinnen, Orpa und Ruth. Nachdem ihr Mann und ihre beiden Söhne gestorben waren, beschloss Naëmi, in ihre Heimat zurückzu-

kehren. Ihre Schwiegertöchter folgten ihr, doch Naëmi bittet sie, umzukehren, da sie nicht für sie sorgen kann. Orpa kehrt um, Ruth aber will bei ihr bleiben. Dargestellt ist die Szene, in der Naëmi Ruth fortschicken möchte, diese aber bittet darum, ihr folgen zu dürfen. Lastman konzentriert die Darstellung auf den Disput der beiden Frauen, die auf einem Plateau im Vordergrund wie auf einer Bühne vor einer weiten südlichen Landschaftskulisse agieren. Naëmi reitet im Damensitz auf einem Esel. Sie trägt ein blaugrünes, langärmeliges Kleid, darüber einen braunvioletten Umhang sowie über Kopf und Schultern ein großes, weißes Tuch, das ins Gesicht gezogen ist und die Augenpartie verschattet. Darunter ist ein altes, kantiges Gesicht mit großer spitzer Nase, hervortretendem Kinn, eingefallenen Wangen und faltiger Haut zu sehen. Mit der rechten Hand weist sie Ruth zurück, die sie flehentlich mit weit aufgerissenen Augen anblickt und den Mund leicht zum Sprechen geöffnet hat. Die bloßen Unterarme und die Hände sind in beschwichtigender Geste gegen die Alte erhoben. Indem Lastman Ruth mit jugendlichem Gesicht und bunter Kleidung als junge Frau charakterisiert, hebt er zugleich das Alter der Greisin nochmals hervor. Durch die Gebärdensprache, die die Unterhaltung der beiden Frauen verbildlicht, und den Aufbau der Figurengruppe, der den Respekt der Jungen vor dem Alter sinnfällig macht und somit Ruths Vorbildfunktion herausstellt (vgl. Ausst. Kat. Bilder 1993/94, S. 264), tritt Lastmans Bemühen um ikonographische und erzählerische Klarheit deutlich hervor. Jenseits der Brücke sieht man im Hintergrund die Rückansicht von Orpa, der anderen Schwiegertochter. Da die Geschichte an der Grenze zwischen dem Land der Moabiter und der Israeliten spielt, die durch den Fluss Anon (oder nach Richter 3,12–30 durch den Jordan) begrenzt wird, zeigt Lastman das reißende Gewässer und vor der Brücke einen Schlagbaum. Orpa ist über die Grenze ins Reich ihrer Väter zurückgekehrt. Die Steinbrücke im Hintergrund findet sich bereits auf dem zwei Jahre früher entstandenen Bild „Verstoßung der Hagar“ aus der Hamburger Kunsthalle (H.W. Grohn, in: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 62).

Die Geschichte der Ruth wurde in Zyklen aus bis zu 16 Szenen in der Buchmalerei oder auch als Folge von vier Blättern in der Graphik dargestellt. Als Einzelbild war vor allem die Begegnung von Ruth und Boas auf dem Felde beliebt. Ungewöhnlich ist jedoch die hier dargestellte Episode, die Lastman mit dem hannoverschen Bild erstmals in die Malerei einführte. Dabei konnte der Künstler auf graphische Vorlagen zurückgreifen, denn sowohl Philipp Galle (nach Adriaan de Weerd) als auch Hendrick Goltzius hatten die Szene jeweils in ihrer vier Blätter umfassenden Reihe verbildlicht (Ph. Galle: Hollstein VII, Nr. 76–79; H. Goltzius: Hollstein VIII, Nr. 3–6, Abb. bei A. Tümpel, 1978, Abb. 4, 5).

Typisch für Lastman ist die Anreicherung der biblischen Geschichte mit genreartigen Details, so dass die Erzählung an Klarheit und Farbe gewinnt. Ein solches Motiv, das er vermutlich der „Flucht nach Ägypten“ entlehnte, ist der Esel, mit dem er den Gedanken an weite, beschwerliche Reisen verbindet (vgl. A. Tümpel, 1978, S. 92). Das gleiche Tier verwendet er in identischer Haltung auch auf dem Gemälde „Gott erscheint Abraham in Sichem“ von 1614 (St. Petersburg, Eremitage); die Ansicht des Eselskopfes ist wiederzufinden im Gemälde „Der Engel verlässt die Familie des Tobias“ von 1618 (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst). Eindeutig ist das Tier für eine längere Reise ausgerüstet: mit stabilem, schwerem Sattel mit Sattelbaum, darunter eine dicke Sattellecke. Außerdem ist es beladen mit allerlei Hausrat: Kupferkessel, Spinnrocken, Löffel und eine Eisenstange mit einem Ring, vermutlich ein Schürhaken oder ein anderes Gerät zum Feuern sowie ein Sack mit Habseligkeiten.

Lastmans Bilderfindung fand eine breite Nachfolge in der niederländischen Malerei (vgl. dazu A. Tümpel, 1978, S. 94ff.). Das markante Profil Naëmis und ihre Kopfbedeckung kehren, wie W. Sumowski (1980) gezeigt hat, in zwei Werken Lastmans wieder, auf einer Zeichnung in Privatbesitz (gedeutet als „Vertumnus im Gespräch mit Pomona“) sowie einem Gemälde im Warschauer Nationalmuseum (Paulus und

Barnabas in Lystra, 1614). Im Ausst. Kat. Zeichnungen, 1999, S. 248 legt Sumowski dar, dass die „Vertumnus“-Federzeichnung, obgleich für eine andere Planung entstanden, auch für das hannoversche Gemälde benutzt worden sein kann.

Verz. 1980, S. 59, Farbtaf. 10. – Verz. 1989, S. 70, Farbtaf. 10.

Literatur: La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1977, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1978, S. 93. – A. Tümpel, „Ruth erklärt Naëmi die Treue“ von Pieter Lastman, in: NBK 17, 1978, S. 87ff., Abb. 1. – H.W. Grohn, Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 48, 1978, S. 712 mit Abb. – W. Sumowski, Beiträge zur Kenntnis der Lastman-Zeichnungen, in: Pantheon 38, 1980, S. 58, Abb. 2. – Sumowski 1983ff., I, S. 11, 14f., 21, Anm. 13, 133, Farbabb. S. 27, II, S. 720, 731 unter Nr. 422, 1287. – D. Miller, Ruth and Naomi of 1653: an unpublished painting by Jan Victors, in: Mercury 2, 1985, S. 22 mit Abb. 7. – Ausst. Kat. Het Oude Testament in de Schilderkunst van de Gouden Eeuw, Joods Historisch Museum Amsterdam 1991/92, (Im Lichte Rembrandts – Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst, Westfälisches Landesmuseum Münster 1994), S. 83, Farbtaf. 11. – Ausst. Kat. Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten. Eine Stuttgarter Privatsammlung, Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung 1999, S. 248, Abb. zu Nr. 121 (W. Sumowski).

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 62, Nr. 22, Farbabb. S. 63 (H.W. Grohn). – Pieter Lastman-leermeester van Rembrandt, Rembrandthuis Amsterdam 1991/92, Nr. 6, S. 96f. mit Farbabb. (A. Tümpel). – Bilder vom alten Menschen, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993/94, Nr. 90, S. 264ff. mit Farbabb. (J. Desel).

Leiden 1650

112 Weibliches Bildnis, 1650

Holz, 74,5 x 57 cm

Bezeichnungen: *Datiert in der Mitte rechts: 1650*

1852 Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 923). – Seit 1967 Städtische Galerie.

KA 144 / 1967

Halbfigurenbild einer jungen Frau mit schulterlangem, gelocktem Haar, das teilweise am Hinterkopf zu einem flachen, mit Perlenschnüren



112 Leiden | Weibliches Bildnis, 1650

verzierten Knoten aufgesteckt ist. Über dem schwarzen, eng taillierten Kleid, an dessen Dekolleté an einer schwarzen Schleife ein edelsteingeschmückter Anhänger prunkt, ist eng über die Schultern ein flacher Kragen mit eingearbeiteten Spitzen gelegt. Als weiteren Schmuck trägt die Dargestellte eine doppelschnürige Perlenkette und lange Ohrhänger mit großen, tropfenförmigen Perlen.

Das Porträt war 1852 als ein Werk des Haarlemer Porträtmalers Johannes Verspronck (1597–1662) angekauft worden und wurde dann der Schule des Michiel Mierevelt (1567–1641) zugeordnet. Aber bereits die Kataloge von 1867 sowie 1876 hielten offenbar diese Einordnung nicht für tragbar und nannten es „unbekannt“. R. Ekkart (RKD, Den Haag; mündl. Mitteilung November 1997) rückt das Bildnis überzeugend in die Nähe des Leidener Malers Quirin Brekelenkam. Zu vergleichen ist ein von C. Hofstede de Groot diesem Künstler zugewiesenes Damenporträt, das am 7.2.1991 bei Christie's in London versteigert wurde (Nr. 44;

Photo RKD), ebenso steht die Darstellung der Frau auf dem Familienbildnis des François Knol mit Frau und Tochter, das der Künstler 1648 schuf (Holz, 58 x 79,5 cm; Versteigerung Sammlung Lilienfeld, Brüssel, 6.12.1933, Nr. 53, Photo RKD), dem hannoverschen Damenporträt sehr nahe.

Kat. 1867, S. 21, Nr. 67 (unbekannt). – Kat. 1876, S. 28, Nr. 54.

Lesire, Paulus

Dordrecht 1611–nach 1656 Dordrecht
oder Den Haag

Der Vater von Paulus Lesire, der Maler Augustyn Lesyre, stammte aus Devonshire und hatte 1610 in Dordrecht geheiratet. Aus stilistischen Gründen wird vermutet, dass Paulus Lesire bei Jacob Gerritsz. Cuyper in der Lehre war. Anschließend bildete er sich möglicherweise bei Rembrandt weiter, denn der Einfluss von dessen Frühwerk auf die Kunst Lesires ist beträchtlich. In den 40er Jahren zog er nach Den Haag, wo Lesire 1649 urkundlich erwähnt ist und künstlerisch von Cornelis Jonson van Ceulen beeinflusst wurde. Nach 1656 ist er gestorben. Paulus Lesire war vor allem Porträtmaler, doch malte er in der Frühzeit durchaus auch einige Historien.

113 Brustbild eines braungelockten jungen Mannes

Eichenholz, 63,3 x 47,6 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten links: P·Lesier

Technischer Befund: Zwei Bretter mit vertikalem Faserverlauf, radial aus dem Stamm gesägt, Brett l. 22,6 cm, r. 24,8 cm breit, Splint- an Splintholzseite geleimt, Stärke ca. 11 mm, allseitig bis zu einer Stärke von 4 mm abgefast, horizontale Säge- und vertikale Hohlleisen Spuren; Kanten o. und r. leicht beschnitten. Warmweiße, streifig vertikal aufgetragene Grundierung. Dünne, rotbraune Imprimitur. Dunkelbraune Pinselvorzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, feines Pigment, zunächst Gesicht und Gewandstrukturen pastos, geradezu plastisch angelegt, darüber

leicht korrigierende, dünne Farbschicht, Imprimitur partiell sichtbar, u. Gewandteil kaum ausgearbeitet, Locken in die feuchte, um die Figur gemalte Hintergrundfarbe abschließend mit feinem Pinsel pastose Lichter und Ornamente aufgesetzt; einzelne Partien stark vereinigt und etwas grob, tw. konturierend retuschiert, l. Auge des Mannes nahezu erneuert, Kittung an den Rändern r. und o., über dem Gesicht Aquarelllasur. Neuerer Kunstharz/ Wachsfirniss über wolkigen Resten eines älteren Firnisses; Krepierungen in den Dunkelpartien.

Restaurierung: 1929: „Grüner Schleier“ über dunklen Partien entfernt, retuschiert, gefirnist – 1983: Firnisabnahme und Abnahme von Übermalungen, neu Kittungen, Retusche und Korrekturen, Aquarelllasur, Firnis.

(Hausmann zufolge) Aus der alten Familiensammlung von Wallmoden. Wohl Sammlung Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Johann Ludwig Graf Wallmoden, Hannover. – 1818 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 812

Die Tafel zeigt das Brustbild eines jungen Mannes mit Federbarett. Unter dem Harnisch trägt er ein gestreiftes Hemd und hat um den Hals ein buntes Tuch geschlungen. Ein heller Lichtstrahl hebt das jugendliche, von braunen Locken gerahmte Gesicht aus den übrigen stark verdunkelten Partien hervor. Die Wendung des Kopfes, der auf den Betrachter gerichtete Blick und die leicht, wie zum Sprechen geöffneten Lippen geben dem Bild einen sehr lebendigen Ausdruck. Deutlich spürbar ist hier der Einfluss Rembrandts, denn dessen umstrittenes Selbstbildnis in Atami (Japan) sowie dessen Selbstbildnis in Den Haag von 1629 zeigen denselben Porträttypus mit Rüstung, Halstuch und Barett, allerdings sind die Lippen hier geschlossen (vgl. Corpus of Rembrandt Paintings, 1982, S. 235). In verwandter Weise hat sich, wie W. Sumowski (S. 1715) bemerkt, Paulus Potter auf einem Gemälde im Louvre dargestellt (Best. Kat. Louvre, S. 109 mit Abb.).

Im Katalog von 1930 und auch bei G. von der Osten (Kat. 1954) wurde das Bildnis in die 1640er Jahre datiert, was in der Folge jedoch einhellig als zu spät angesehen wurde. Auf Grund der deutlichen Bezüge zu Rembrandts Frühwerk, die schon C. Hofstede de Groot



113 Lesire | Brustbild eines braungelockten jungen Mannes

konstatierte, ist eine Entstehung zu Beginn der 30er Jahre anzunehmen.

Kat. 1827, S. 3, Nr. 11 (P. Lesire). – Verz. 1831, S. 7, Nr. 11. – Verz. 1857, S. 6, Nr. 11. – Kat. 1891, S. 138, Nr. 277. – Verz. FCG, S. 138, Nr. 277. – Kat. 1902, S. 138, Nr. 277. – Kat. 1905, S. 76, Nr. 205. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 44, Nr. 73, Abb. – Kat. 1954, S. 80, Nr. 159. – Verz. 1980, S. 60, Abb. 68. – Verz. 1989, S. 71, Abb. 72.

Literatur: Wallmoden 1779, Nr. 15 (Segner) oder 88 (aus Rembrandts Schule). – Wallmoden 1818, S. 21, Nr. 74 (Coningh). – A. Bredius, G.H. Veth, Poulus Lesire, in: Oud Holland 5, 1887, S. 51. – Ebe IV, S. 527. – Wurzbach II,

S. 30. – K. Lilienfeld, Arent de Gelder, Den Haag 1914, S. 205, unter Nr. 183. – HdG VI, 1915, S. 470. – A. Bredius und C. Hofstede de Groot, in: Thieme-Becker 23, S. 123. – Bénézit 6, S. 612. – Dordrechts Museum Bulletin, Jg. 4, Nr. 3, Juli 1979, S. 2. – A Corpus of Rembrandt Paintings, Den Haag-Boston-London, Bd. 1, 1982, S. 235, 597. – Sumowski 1983ff., III, S. 1711, 1715, Nr. 1147, Farbtaf. S. 1728; IV, S. 2887, Anm. 67; V, S. 3114 unter Nr. 2152a. – A. Chong, M.E. Wieseman, De figuurschilderkunst in Dordrecht, in: Ausst. Kat. De Zichtbare Werelt, Dordrechts Museum Dordrecht 1992/93, S. 18, Abb. 13, S. 20.

Ausstellungen: Rembrandt. The Impact of a Genius, K. & V. Waterman Amsterdam, Groninger Museum Groningen 1983, S. 186, Nr. 47, Abb. S. 187 (G. Jansen).

Lingelbach, Johannes

Frankfurt am Main 1622–1674 Amsterdam

Johannes Lingelbach wurde als sechstes Kind eines Schneiders in Frankfurt am Main geboren. Sein Vater verließ mit der Familie die Stadt und siedelte nach Amsterdam über, wo er 1634 als Mieter des Doolhofes, eines beliebten Vergnügungsortes, bezeugt ist. Sicherlich erhielt Johannes seine erste künstlerische Ausbildung in Amsterdam, bevor er 1642 sich auf die Reise über Paris, Lyon, Marseille und Genua nach Rom begab. Dort hielt er sich nach Houbraken von 1644–50 auf und kehrte anschließend über Deutschland nach Amsterdam zurück, wo er 1653 wieder nachweisbar ist. Lingelbach steht in der Nachfolge der Gruppe der Bamboccianten um Pieter van Laer. Er schuf mit Vorliebe Straßen-, Hafen- und Marktszenen.

114 Italienische Hafenlandschaft

(Farbtaf. XXXVII)

Leinwand, 100,5 x 117,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert unten Mitte auf dem Stein: I: LINGEL- / BACH / FECIT · I · 1659

Technischer Befund: Leinenbindung, 11 Schuss- x 13 Kettfäden, Webkante r., Spannigirlanden; Überspann tw. beschnitten, ausgerissen und graubraun überkittet, doubliert auf grobe, grundierte Leinwand mit Panamabindung, neuer Keilrahmen. Graue Grundierung. Malschicht mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und mittelfeinem Pigment, zunächst flächige Anlage des Hintergrundes, Wolken und Boden mit Pinsel strukturiert, dann schwarze Pinselunterzeichnung für Figuren und Staffage, oft als Schattenpartie oder Kontur bei der malerischen Ausführung genutzt, abschließend Differenzierung des Hintergrundes und Korrektur der Figuren, 8 mm langes Pinselhaar; Frühschwund- und Alterscraquelé durch Doublierung gepresst und geweitet, tw. berieben, an den Rändern stärkere Farbverluste, dort und in Himmel, Wasser und dem Mauerabschluss r. o. zahlreiche, großflächige Überkittungen und tw. matte Übermalungen, geringe Reste einer Papierabklebung. Leicht glänzender, neuerer Überzug über wolkig reduziertem, älterem, nicht originalem Firnis mit ausgeprägtem Craquelé.

Restaurierungen: Doublierung, neuer Keilrahmen, ungleichmäßige Reinigung und Firnisreduzierung, Überkittungen und Retuschen, Firnis – 1996: Korrektur verfärbter Retuschen.



114 Lingelbach | Italienische Hafenlandschaft

Sammlung Moltke, Kopenhagen. – 1931 Versteigerung F.C. Moltke, Kopenhagen, Winkel und Magnussen 1./2.6.1931, Nr. 72. – 1937 Versteigerung Cohn, Kopenhagen, Winkel und Magnussen 2.12.1937, Nr. 26, Abb. – Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1972 Leihgabe Dr. Amir Pakzad. Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

In einer natürlichen Hafenbucht liegt eine große Galeere, die von einem kleinen Kahn aus mit Fässern beladen wird, welche zuvor am Ziehbrunnen auf dem erhöhten Ufer mit Trinkwasser gefüllt worden waren. Kleine Gruppen von Seeleuten, Händlern und Soldaten beleben das Bild im Vordergrund am Brunnen und im Schatten der hohen Hafenbastion sowie im vorderen Mittelgrund direkt an der Kaimauer. Wie die Festung auf dem Felsplateau im Hintergrund und der schmale, hohe Leuchtturm zu erkennen geben, ist hier die von Bergen umgebene Stadt Genua gemeint, die Lingelbach auf seiner Reise sicherlich besucht hatte (vgl. Burger-Wegener, S. 87f.). Wie aus der Jahreszahl hervorgeht, entstand das Werk nach seiner Rückkehr aus Italien. Lingelbach griff nicht nur immer wieder auf südliche Motive zurück, sondern entwickelte einige Themen offenbar erst in Amsterdam. Dazu gehören die südlichen Hafenszenen, deren erste gesicherte Beispiele nach seiner Rückkehr in die Niederlande entstanden sind (vgl. Burger-Wegener, S. 76).

Typisch für die frühen Hafengebilde ist die kulisensartige Staffelung der einzelnen Bildebenen; auch auf diesem Bild deutet nur die Galeere einen Tiefenzug an (vgl. Burger-Wegener, S. 87). Einige Figuren des bunten Treibens finden sich auf anderen Gemälden Lingelbachs der Zeit wieder, da der Künstler seinen umfangreichen Motivvorrat immer wieder neu kombinierte. So lässt sich der Chinese, der vor dem Brunnen auf dem Boden sitzt, einen Arm auf einen großen Stein stützt und den anderen, durch seine Fesselung in merkwürdig verdrehter Haltung, auf dem Rücken hält, seitenverkehrt auf einem Hafengebilde von 1661 wiederentdecken, das sich 1982 bei Nouveau Drouot, Paris, befand (Leinwand, 83,5 x 108 cm, Photo RKD). Ebenfalls tritt dort der stehende Orientale im kräftig blauen Gewand in wenig veränderter Pose auf. Noch einmal erscheint die Figur des Chinesen, weiter nach vorn gebeugt, im Vordergrund links in der Hafenszene des Frankfurter Stadel (Leinwand, 63,5 x 88 cm) und auch auf der „Ansicht von Rom mit der Engelsburg“ von 1655 in der Sarah Campbell Blaffer Foundation (Leinwand, 84,45 x 103,5 cm, Museum of Fine Arts, Houston).

Einzelne Motive gehen auf Vorlagen Stefano della Bellas zurück (vgl. Burger-Wegener, S. 88). Besonders die vom Heck gesehene Galeere mit den aufgestellten Ruderblättern findet sich auf verschiedenen Radierungen des Künstlers, so z. B. auf einem Blatt aus der Folge „Varie Figure“, die 1645 datiert wird (A. De Vesme, Stefano della Bella, 3 Bde., New York 1971–96, Bd. 2, Nr. 178). Der Soldat, der sich rechts im Mittelgrund gegen die Kanone lehnt, ist dagegen einer ca. 1641 entstandenen Folge von sechs Militärszenen della Bellas entlehnt (De Vesme, Bd. 2, Nr. 262).

Verz. 1980, S. 60. – Verz. 1989, S. 72.

Literatur: (Sammlung Moltke 1756, Nr. 22. – Kat. 1780, Nr. LIII. – Nh. Weinwachs Katalog, 1818, Nr. 70. – Kat. 1871, Nr. 70. – Karl Madsens Katalog, 1900, Nr. 72. Siglen nach Burger-Wegener) – Fortegnelse over den Moltkeske Malerisamling, Kopenhagen (erste Auflage N. Høyen 1841) 1909, S. 38f., Nr. 70. – Würzbach II, S. 55. – C. Burger-Wegener, Johannes Lingelbach 1622–1674, Diss. Berlin-West 1976, S. 87f., 255, Nr. 63.

Lingelbach, Johannes

(Kopie nach)

115 Kaufleute und vornehmes Paar

Leinwand, 54 x 48,2 cm

Bezeichnungen: rechts unten auf dem Fass, schwer lesbar monogrammiert: B (mit einem anderen Buchstaben ligiert); F (vielleicht JF ligiert)

Sammlung Konrad Wrede, Hannover, I, 60. – 1948
Vermächtnis Wrede an die Städtische Galerie.
KA Wr. I, 60

Die Darstellung des vornehm gekleideten Paares, das aus den pflanzenüberwucherten Ruinen einer Tempelanlage tritt, und der Gruppe von Kaufleuten ist zusammengesetzt aus Teilkopien nach dem Gemälde „Italienischer Hafen“ von Johannes Lingelbach, das sich im Louvre in Paris befindet (Leinwand, 69 x 83 cm, Inv. Nr. 2448, vgl. C. Burger-Wegener, Johannes Lingelbach 1622–1674, Diss. Berlin-West 1976, Nr. 77). Dort schreitet das Paar in der linken Bildhälfte auf eine Säule zu und die Verhandlungen der Kaufleute über dem Warenballen finden am rechten Bildrand statt. Mitkopiert und ebenfalls verrückt wurden der runde Turm und die Stadtmauer im Hintergrund. Einige Details wurden vom Kopisten entweder missverstanden oder bewusst abgewandelt. Während die Dame bei Lingelbach ihren linken Arm energisch in die Seite stützt, hält sie auf der Kopie ihre linke Hand entspannt vor den Bauch. Bislang wurde das Bild als „Niederländisch 17. Jh.“ geführt, G.J.M Weber macht im Dezember 1996 mündl. auf Lingelbach aufmerksam. Die Leinwand ist doubliert und allseitig beschnitten.

unveröffentlicht



115 nach Lingelbach | Kaufleute und vornehmes Paar

Louise Hollandine

Den Haag 1622–1709 Maubuisson bei Pontoise

Louise Hollandine wurde als sechstes von 13 Kindern des calvinistischen sog. Winterkönigs, Friedrich V., Kurfürst von der Pfalz und König von Böhmen, und der Elisabeth Stuart geboren. Sie war das erste Kind, das im holländischen Exil der Familie zur Welt kam, weshalb sie den Beinamen Hollandine erhielt. Gerrit van Honthorst unterrichtete sie in der Malkunst, vermutlich bevor er 1637 Hofmaler in Den Haag wurde, denn die Winterkönigin stand mit dem Maler bereits seit 1630 in gutem Kontakt. 1657 verließ die inzwischen 35-jährige Prinzessin überraschend den Hof der Mutter, floh nach Paris, wo bereits ihr 1645 konvertierter Bruder Eduard lebte, und trat dort selbst im folgenden Jahr zum Katholizismus über. Ein Jahr später wurde sie als Novizin in das Zisterzienserinnenkloster Maubuisson aufgenommen, zu dessen Äbtissin sie König Ludwig XIV. im Jahre 1664 ernannte. Angeblich hat Louise Hollandine ihr Leben lang gemalt, heute sind jedoch nur etwa 60 Bilder – meist höfische Porträts – ihrer Hand nachgewiesen.

116 Elisabeth Gräfin von Nassau

Leinwand, 115 x 92 cm

1708 im Inventar der Sophie, Kurfürstin von Hannover. – Königlicher Besitz. – Ende 18. Jh., Beginn 19. Jh. Privatbesitz Hannover. – Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 250). KM 138

Kniestück einer dunkelhaarigen, jungen Frau als Göttin Diana in modischem, weit ausgeschnittenem Gewand. In ihrer rechten Hand hält sie einen Bogen, in der anderen die Leinen der beiden Jagdhunde. Aus einer ehemaligen Inschrift auf der Rückseite ging hervor, dass es sich bei der Dargestellten um Elisabeth Gräfin von Nassau handelt. Das Bild wird im Inventar der Sophie von 1708, seit 1658 Gemahlin des Herzogs (ab 1692 Kurfürsten) Ernst August I. von Hannover und jüngeren Schwester von Louise Hollandine, unter der Nr. 36 als Bildnis von einer „Princesse de Nassau, Comtesse de Horn“ geführt. Es gehört zu den Gemälden, die nach Angaben Kestners – wie auch Kat. Nr. 100, 101 und 117 – vermutlich Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus der königlichen Sammlung zur Ausstattung von Privathäusern, u.a. von Mätressen, verwendet und von dort später durch Georg Kestner erworben wurden. Sein Eintrag lautet: „Eine Dame in rothem Kleide, ein weißer Hund neben ihr. Kniestück, auf der Rückseite bezeichnet: Elisabeth, Comtesse de Nassau, née Comtesse de Hornes, peinte par Louise Hollandine“ (Kestner 1849/1867, Nr. 300).

Der Versuch, die Porträtierte genauer zu identifizieren, gestaltet sich schwierig, da es mindestens zwei Trägerinnen dieses Namens gegeben hat. A. Stubbs, England, vermutet (Brief vom 16.2.1982), dass hier Elisabeth (Isabella) Gräfin de Hornes dargestellt ist, die 1630 Lodewijk von Nassau-Beverweerd ehelichte und 1664 starb. Er führt als Vergleich ein Gemälde G. van Honthorsts aus der ehemaligen Sammlung Craven an, auf dem die Gräfin allerdings blond und nicht dunkelhaarig ist (Sotheby's 27.11.1968, Nr. 63). F.G.L.O. van Kretschmar (ehem.

Direktor des RKD) hält dagegen die Dargestellte für deren Schwiegertochter, Anna Isabella van Beyeren-Schagen, 1636–1716, die 1669 Maurits Lodewijk Graf van Nassau-Beverweerd heiratete (Brief vom 2.8.1982).

Inventar der Sophie 1708, Nr. 36. – Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 300. – Führer 1894, S. 72, Nr. 243. – Führer 1904, S. 129, Nr. 243.

Literatur: A. von Rohr, „Peint par Madame l’Abesse“, Louise Hollandine Prinzessin von der Pfalz (1622–1709), in: NBK 28, 1989, S. 150, Abb. 13, S. 152, 158, Nr. 31.

117 Ricorda Comtesse de Caraffa

Leinwand, 99,5 x 81,5 cm

Technischer Befund: Dichte, mittelfeine Leinwand in Leinenbindung, Spanngirlanden v.a. an Unterkante erkennbar, demnach Bildformat kaum beschnitten; alle Spannblätter fehlend, Kleiderdoubliert auf Leinwand mit senkrechter Naht 7,5 cm von l., neuer Keilrahmen. Relativ dicke, hellgraue, wohl ölhaltige Grundierung mit Pinselstrukturen in wechselnden Richtungen. Dünner, deckender Ölfarbauftrag mit wenigen Pastositäten, blauer Armüberwurf und schwarzgraue, verschattete Seite des Gewandes hell untermalt; Malschichtverluste entlang der Bildkante u., der Längskanten r. u. und l. o., Verreinigungen, großflächige Übermalungen in Gesicht, r. Unterarm und Handinnenseite, in Faltentiefen des lachsroten Kleides, am u. Bildrand, im ganzen Hintergrund, Bildviertel l.o. urspr. heller, kühler. Dicker, vergilbter, spröder Überzug mit neuem, dünnem Dammarfirnis.

Restaurierungen: Doublierung, Beschneidung der Kanten, neuer Keilrahmen, Firnisabnahme, Übermalungen – 1996: Festigung, Oberflächenreinigung, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis.

1708 Inventar der Sophie, Kurfürstin von Hannover. – Königlicher Besitz. – Ende 18. Jh., Beginn 19. Jh. Privatbesitz Hannover. – Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 236). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 279

Kniestück einer jungen, kranzwindenden Dame vor rotem Vorhang. Korkenzieherlocken rahmen das schmale, längliche Gesicht mit großen, mandelförmigen Augen, einer geraden Nase und leicht geröteten Wangen. Sie trägt ein weit ausgeschnittenes, die Schultern freilassendes, gelbockerfarbenes Kleid, das mit schwarzen



116 Louise Hollandine | Elisabeth Gräfin von Nassau

Schleifen gebunden ist. Im Inventar der Sophie wurde das Bild unter der Nummer 39 als Werk ihrer Schwester geführt und die Dargestellte als „Ricorda Comtesse de Caraffa, néé de Ripperda“ benannt. Eine gleichlautende, rückseitige Aufschrift, die Georg Kestner im handgeschriebenen Verzeichnis anführt, ist durch die Doublierung im 19. Jahrhundert nicht mehr sichtbar. Offenbar ging das Wissen um diese Aufschrift verloren, denn bereits C. Schuchhardt (im Führer 1904) verzeichnet das Bildnis als ein Porträt von Elisabeth Charlotte, Tochter Philipps von Orléans, also der Tochter von Liselotte von der Pfalz, verheiratete Herzogin von Orléans, obwohl auf der Karteikarte des Kestner-Museums die ursprüngliche Betitelung noch vermerkt ist. G. von der Osten zieht beide Benennungen in Betracht (Notiz Bildakte). A. von Rohr publizierte das Gemälde schließlich als Bildnis der Liselotte von der Pfalz, unter welchem Namen das Gemälde 1997 in Heidelberg gezeigt wurde.

Inventar der Sophie 1708, Nr. 39. – Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 207 (Louise Hollandine, Ricorda, Gräfin von



117 Louise Hollandine | Ricorda Comtesse de Caraffa

Carava). – Führer 1894, S. 73, Nr. 283 (unbekannter Maler, Elisabeth Charlotte, Tochter Philipps von Orléans). – Führer 1904, S. 130, Nr. 283.

Literatur: A. von Rohr, „Peint par Madame l'Abesse“. Louise Hollandine Prinzessin von der Pfalz (1622–1709), in: NBK 28, 1989, S. 152, Abb. 15, 158, Nr. 43.

Ausstellungen: Liselotte von der Pfalz. Madame am Hofe des Sonnenkönigs, hrsg. von S. Paas, Heidelberg 1997, S. 244, Nr. 11 (S. Paas).

Maes, Nicolaes

Dordrecht 1634–1693 Amsterdam

Als Sohn eines Seidenhändlers wurde Nicolaes Maes im Januar 1634 in Dordrecht getauft. Nach einer ersten Ausbildung bei einem Maler aus seiner Heimatstadt ging der junge Künstler um 1650 zu Rembrandt nach Amsterdam. 1653 war er wieder in Dordrecht und heiratete im folgenden Jahr Adriane Brouwer, die Witwe eines Predigers. In den 60er Jahren, vermutlich in der Zeit zwischen 1665 und 1667, reiste Nicolaes

Maes nach Antwerpen, studierte dort die Werke der flämischen Meister und besuchte Jacob Jordaens. Zunehmend ist in dieser Zeit der Einfluss der flämischen Malerei auf seine Kunst spürbar. Maes, der als einer der besten Schüler Rembrandts gilt und schon bald einen eigenen Weg beschritt, hatte sich zunächst vor allem als Genre- und in geringerem Maße als Historienmaler einen Namen gemacht. Ab 1655 wandte er sich zunehmend, ab 1660 ausschließlich dem Porträtfach zu. 1673 siedelte er nach Amsterdam über, wo er ein gefragter Porträtist der Bürgerschaft wurde. Er starb 20 Jahre später und wurde am 24.11.1693 begraben.

118 Bildnis eines Rechtsgelehrten

Leinwand, 70,3 x 58,5 cm

Technischer Befund: Feine Leinwand in Leinenbindung, ca. 14 x 14 Fäden, Spannirlanden nur am Rand I.; Umspann allseitig entfernt, mit Kunstharz auf Papier, Sperrholz- und Tischlerplatte geleimt. Gelbbraune Grundierung, leicht körnig, einschichtig vmtl. mit dem Pinsel aufgetragen. Ölhaltige Alla-Prima-Malerei, lockerer, breiter Pinselduktus, nass-in-nass, Grundierung tw. sichtbar gelassen, zunächst Inkarnat, dann Körper, abschließend Hintergrund ausgeführt, Pentiment am r. Zeigefinger; starke Schollenbildung, zahlreiche kleine Ausbrüche, verpresst und verreinigt. Partiiell reduzierter älterer Firnis, dick, gelblich, mit eigenem Craquelé, unter wachshaltigem, tw. krepierem Überzug.

Restaurierungen: Kittungen und Retuschen – 1954: Entfernen der Spanniränder, Aufleimen auf Sperrholz- und Tischlerplatte, partielle Firnisabnahme, Abnahme der Retuschen und Übermalungen, Retuschen, Wachsüberzug.

Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 813

Das Kniestück zeigt einen Mann mit langer, gelockter, grau-bräunlicher Perücke, der vor einer ruinenartigen, mit Pflanzen bewachsenen Architekturlandschaft steht. Rechts blickt man unter einem mit Wolken verdunkeltem Himmel in eine Parklandschaft. Seine Rechte hat der Mann auf einen Steinsockel gestützt, dessen Vorderseite ein Relief mit der Personifikation



118 Maes | Bildnis eines Rechtsgelehrten

der Justitia schmückt. Obwohl die Identität des Porträtierten nicht bekannt ist, lässt sich aus der Justitia-Darstellung schließen, dass es sich um einen Richter oder Rechtsgelehrten handelt. Gekleidet ist er nach der neuesten flämischen

Mode mit einer blauschwarzen Jacke, darüber einem Überwurf aus ockerbraunem Samt, der locker von der rechten zur linken Schulter geführt ist. Statt eines Kragens trägt er einen Spitzenschal aus großblumiger Barockspitze, wie

sie in Venedig, aber auch in Flandern im 17. Jahrhundert hergestellt wurde.

In der Präsentation von Würde und Reichtum entsprach Maes dem aktuellen Geschmack des Amsterdamer Bürgertums. Dabei setzte der Künstler die geläufigen repräsentativen Posen durchaus formelhaft ein. Große Ähnlichkeit zeigt das Gemälde aus dem Dordrechter Museum (Leinwand, 66 x 55 cm, Photo RKD), das den Dargestellten in gleicher Haltung, vor identischem Hintergrund zeigt. Allerdings fehlt dort das Relief auf dem Steinsockel und der Herr trägt keine Perücke. Die Datierung des hannoverschen Bildes auf ca. 1670–75 durch J. Rosenberg und S. Slive erscheint zu früh, im Verz. 1980 und 1989 wird es von M. Trudzinski um 1680 datiert, W. Sumowski hingegen ordnet das hannoversche Bildnis überzeugend in das Werk des Künstlers der 80er Jahre ein.



119 Maes | Herrenbildnis

Verz. 1876, S. 84, Nr. 459. – Kat. 1891, S. 140, Nr. 287. – Verz. FCG, S. 140, Nr. 287. – Kat. 1902, S. 140, Nr. 287. – Kat. 1905, S. 80, Nr. 218. – Führer 1926, S. 12f. – Meisterwerke 1927, S. 26, Taf. 43. – Kat. 1930, S. 46, Nr. 76, Abb. – Kat. 1954, S. 82, Nr. 167, Abb. – Verz. 1980, S. 61. – Verz. 1989, S. 73.

Literatur: Söder 1824, S. 21, Nr. 48. – Söder 1856, S. 21, Nr. 48. – Söder 1859, S. 17. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 345. – Ebe IV, S. 480. – HdG VI, S. 561, Nr. 328. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 18. – H. Engfer, Die ehemalige von Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 37. – Pletzsch 1960, S. 184, Abb. 340. – J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600 to 1800, Harmondsworth 1966, S. 186, Abb. 160 A. – Bénézit 7, S. 58. – Sumowski 1983ff., III, S. 2035, Nr. 1436, Farbtaf. S. 2162.

119 Herrenbildnis (Farbtaf. XLV)

Leinwand, 41,6 x 33 cm

Bezeichnungen: * Signiert rechts unten: MAES

Technischer Befund: Leinwand in Leinenbindung, Spangirlanden an der oberen Kante; Ränder o. und r. beschnitten, u. und l. nur Umspann entfernt, verbliebenes Original 41,1 x 32,7 cm, auf feine Leinwand doubliert und auf Keilrahmen gespannt. Braungelbe Grundierung, weiß und schwarz pigmentiert, leicht körnig, einschichtig mit dem Pinsel in verschiedenen Richtungen aufgetragen. Flotte, schwarze Pinselunterzeichnung. Malerei mit ölhaltigem Bindemittel, tw. nass-in-

nass mit lockerem, schnellem Pinselstrich, Grundierung tw. sichtbar gelassen, Inkarnat hellgrau, Gewänder braun unterlegt und mehrschichtig aufgebaut, Pentiment am Kragen; breites Craquelé mit abgeriebenen Kanten, großflächige Übermalung im Hintergrund, Kante r. 0,6 cm breit gekittet und retuschiert. Älterer Firnis im Hintergrund, im Bereich des Porträtierten reduziert, darüber ein weiterer Firnis.

Restaurierungen: Beschneidung, Doublierung, Reinigung, Kittungen und Retuschen an der rechten Seite und im Hintergrund, Firnisaufrag – partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnisaufrag.

Rahmen: Süddeutscher Leistenrahmen, 17. Jh., mit herausgezogenen Ecken (sog. „Ohren“) und Aufsatz, patiniertes Furnier auf überplattetem Nadelholzgrundrahmen; Reste einer nicht originalen grünen Fassung, vmtl. nach Abnahme der Fassung nachpatiniert, alter Anobienbefall.

Kunsthandel London, Galerie Leger. – 1974
Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1975
Leihgabe Dr. Amir Pakzad.
Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

In ovalem Bildausschnitt ist die Halbfigur eines Mannes mittleren Alters wiedergegeben, der seinen rechten Arm auf einen Steinsockel stützt.

Er trägt eine lange, lockige, silbrig glänzende Perücke und ist mit einer Jacke aus Goldbrokat und einem weißen Hemd aus fein gewebtem Stoff bekleidet. Darüber liegt ein rotsamter, von der linken Schulter zum rechten Arm geführter Umhang, dessen Faltenwurf sich sinnfälliger in die Kurvature des Bildausschnitts schmiegt.

H.G. Gmelin vermutet, dass es sich bei dem Bild um das bei C. Hofstede de Groot (Bd. VI) unter Nr. 138 geführte Bildnis des Isaac van den Berch handeln könnte, den Jonkheer F.G.L.O. van Kretschmar (Stichting Iconographisch Bureau, Den Haag, Brief vom 28.4.1980) als Christoffel van den Bergh identifizieren konnte. Maße und auch der bei Hofstede de Groot beschriebene rotsamte Überwurf stimmen mit dem Gemälde der Sammlung Pakzad überein. Allerdings spricht Hofstede de Groot von einer dunklen Perücke, wohingegen der Herr auf dem hannoverschen Bild eine silbergraue trägt. Bedenkt man die Vielzahl sehr ähnlicher Porträts, die Nicolaes Maes seit den 70er Jahren malte und in denen zwar das Individuelle noch bewahrt blieb, Haltung und Gewand aber durchaus als formelhaft zu beschreiben sind, so ist eine Identifizierung anhand nur äußerer Merkmale fragwürdig. Zudem würde es sich um das bislang verschollene Pendant eines Bildnisses von vermutlich Sara Crucius (HdG IV, Nr. 139 als Cornelia van Leeuwen) handeln, auf dem die Ehefrau von Christoffel van den Bergh ebenfalls als Halbfigur, aber ohne Hände abgebildet ist, so dass beide Porträts nicht zwingend als Gegenstücke angesehen werden müssen.

Oval gefasste Bildnisse finden sich im Werk von Nicolaes Maes etwa seit der Mitte der 70er Jahre häufiger, so z.B. das Porträt des Dirk Frederiksz. Alewijn in der Norton Simon Foundation in Pasadena (Sumowski 1983ff., III, Nr. 1414) oder das Bildnis D. G. van Reede in der Dresdner Gemäldegalerie, das 1676 datiert ist. Auch die Kleidung und die Pose des Dargestellten mit dem lässig aufliegenden Arm weisen auf eine Entstehungszeit in der zweiten Hälfte der 70er Jahre hin. Kopfwendung und Haartracht entsprechen der des Mannes der Maria van Alphen auf dem

Gemälde im Bremer Kunsthandel, Galerie Neuse, das W. Sumowski auf das Ende der 70er Jahre datiert (vgl. Sumowski 1983ff., III, Nr. 1427). In ähnlicher Pose zeigt Nicolaes Maes einen Herrn auf dem Bild im Musée des Beaux-Arts in Quimper (Leinwand, 43 x 34 cm, Photo RKD), nur dass hier der Mantel nicht vor dem Körper entlang geführt ist und die Hand leicht ins Gewand greift.

Verz. 1980, S. 61, Abb. 83. – Verz. 1989, S. 73, Abb. 89.

Literatur: HdG VI, S. 523, Nr. 138 (?).

■ Mander, Karel van

Meulebeke (Flandern) 1548–1606
Amsterdam

Als Kind einer vornehmen und reichen Familie besuchte Karel van Mander zunächst die Lateinschule in Gent und kam erst mit 18 Jahren in die Lehre bei Lukas de Heere. Nachdem dieser nach England abgereist war, ging er 1568 für zwei Jahre zu Pieter Vlerick in Courtrai. Anschließend wohnte er mit seinen Eltern in Meulebeke, wo er sich nach eigenen Angaben aber mehr als Dichter betätigte. Eine Italienreise führte ihn 1573 über Venedig nach Florenz und abschließend 1574 für drei Jahre nach Rom. Auf seinem Rückweg in den Norden arbeitete er 1577 in Wien an der Festdekoration für den Einzug Kaiser Rudolfs II. mit und kehrte anschließend in seine Heimat zurück, die er allerdings bereits 1579 aus Furcht vor den Spaniern wieder verließ. Es folgten unruhige Jahre, die ihn nach Österreich, dann nach Haarlem, 1581 wieder nach Courtrai und 1583 zurück nach Haarlem führten. Dort gründete van Mander zusammen mit Hendrick Goltzius und Cornelis van Haarlem die sog. Akademie, in der sie nach der Natur zeichneten. 1604 ging er nach Amsterdam, wo er am 2. September völlig verarmt starb. Heute ist van Mander vor allem durch seine theoretischen Schriften zur Malerei (Den grondt der edel vry schilder-const, 1604) sowie durch die Malerbiographien von niederländischen und deutschen Künstlern bekannt.

120 Landschaft mit Predigt und Taufe Pauli (Farbtaf. XXIV)

Eichenholztafel, 76,5 x 106,2 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert und datiert unten
Mitte: KvM 1597 (KvM ligiert)

Technischer Befund: Zwei Eichenholzbretter mit waagrechtem Faserverlauf, waagerechte Fuge überplattet, verleimt und rücks. original mit drei kurzen, gefasteten Eichenholzleisten quer zur Faser verstärkt; mittlere Leiste entfernt, Fuge neu verleimt und im Fugenbereich mit Holzpappe überklebt, o. und u. geringfügig beschnitten, leicht konvex verwölbt. Grundierung gelblich weiß, sehr dünn, r. und l. Grundiermasse an Arbeitsrahmen (?) gestauch. Konturierende Pinseluntermalung innerhalb der Landschaft, dünne binde-mittelreiche Malerei, im Blattwerk mehrschichtig, häufig in „kringeligen“ Schwüngen, auch „zeilenweise“ untereinander oder in Strichbündeln, Bildaufbau überwiegend von kühltoniger, meist blauweißer, zu warmtoniger, braungrüner Farb-keit, Figuren und Hunde abschließend auf die relativ flächig ausgeführte Landschaft gesetzt, Lichter pastos in Weiß und Rot; feine Trocknungsrisse im Dunkelbraun und Weiß, Farben tw. durch Alterung transparenter, helle Bildbereiche durch Reinigung hervorgehoben, dabei pastose Kuppen und dunkle Partien an den Rändern vereinigt, zahlreiche, auch großflächige Retuschen. Großflächig Reste eines gelbbockri-gen Firnisses oder einer Lasur unter dünnem, gespritztem Firnis mit leicht klebriger Konsistenz.

Restaurierungen: alte „Ausbesserungen“ (1929 rückwirkend dokumentiert) – 1929: Restaurierung der geborstenen Tafel, Verleimen, Rückseitensicherung, Nivellieren der Fuge an der Vorderseite in Bildmitte, Kittung, Retusche – 1987: partielle Reinigung, zahlreiche Retuschen, gespritzter Firnis.

Vermutlich aus englischem Privatbesitz. – 1927 Kunsthandel Berlin, Galerie Dr. Gottschewsky und Dr. Schäffer. – 1928 durch Schenkung erworben. PAM 907

Die geschlossene linke Bildseite mit dicht gereihten, bis an den oberen Bildrand reichenden Bäumen steht im Gegensatz zum Landschaftsausblick rechts, der vor nur schemenhaft zu erkennenden Gebirgszügen eine weit in der Ferne liegende Stadt und einen bewohnten Hügel mit einer Burgruine im rechten Mittelgrund des Bildes zeigt. Ein Fluss führt auf die Stadt zu. Am Ufer wird eine halb entkleidete Frau getauft, daneben legen drei weitere Frauen bereits die Kleider ab. Zwei Städterinnen in zeitgenössischen, prunkvollen Kleidern nähern sich vermutlich in gleicher Absicht, während zwei



120 van Mander I Landschaft mit Predigt und
Taufe Pauli

Juden diskutierend zwischen den Bäumen warten. Dahinter lauschen am lichten Ufer einige Zuhörer einer Predigt. Nach K. Erdmanns Vorschlag wird die dargestellte Szene übereinstimmend als „Die Predigt und Taufe Johannes des Täufer“ angesehen, obwohl er bereits anmerkt, dass die entkleideten Frauen im Vordergrund in der ikonographischen Tradition der Taufe ungewöhnlich seien, und sie als manieristisches, von der italienischen Kunst beeinflusstes Beiwerk interpretiert. In diesem Zusammenhang verweist er auf die Zeichnung mit der Predigt Johannes d. T. in der Albertina (Erdmann, S. 214f., Abb. S. 215), wo – für die Begebenheit gänzlich unmotiviert – eine nackte Frau mit einem kleinen Jungen neben sich im Vordergrund sitzt. Ihre Haltung entspricht spiegelbildlich weitgehend der dem Betrachter zugewandten Frau auf dem Gemälde. Für die predigende Gestalt führt Erdmann die Zeichnung eines sitzenden Propheten im Berliner Kupferstichkabinett an (Abb. 58, in: Noë, 1954). Beide Zeichnungen sind etwa zur gleichen Zeit entstanden, die Wiener Zeichnung ist 1597 und die Berliner wird auf ca. 1600 datiert (vgl. Noë, 1954, S. 202). Nicht nur die Taufe von vier unbedeckten Frauen, auch das hohe Alter des Taufenden lässt Ch. Tümpel, Nimwegen, an der traditionellen Interpretation der Darstellung zweifeln (mündl., Oktober 1996). Offenbar handelt es sich um eine sonst nur in der Graphik dargestellte Begebenheit aus der Apostelgeschichte (Apg. 16, 13–15), in der berichtet

wird, wie Paulus vor den Toren von Philippi zu den Frauen redete und anschließend die Purpurkrämerin Lydia taufte. Auf einer Zeichnung von Pieter Coecke van Aelst im Münchner Kupferstichkabinett (Best. Kat. Staatliche Graphische Sammlung München, W. Wegner, Niederländische Handzeichnungen 15.–18. Jahrhundert, Berlin 1973, Bd. 1, Nr. 35, Bd. 2, Taf. 7) ist im Vordergrund einer waldigen Landschaft der predigende Paulus zu sehen und im Hintergrund am Fluss die Taufszene. Auf dem Kupferstich von Ph. Galle nach M. van Heemskerck finden die Predigt und Taufe direkt vor den Stadttoren von Philippi statt (Hollstein VII, 206–240 III; Nr. 26, Abb. D.I.A.L. 73F43.31 als Galle nach Stradanus; freundl. Hinweis von Ch. Tümpel und P. Jeroense, Nimwegen).

Zu einer dokumentierten „Dooping“ van Manders, die sich aus dem Zusammenhang heraus als „Doping van Paulus“ verstehen lässt, s. Erdmann S. 215f., Anm. 4.

Entsprechend seinen theoretischen Vorgaben hat van Mander die Landschaft in vier Gründe geteilt. Im Vordergrund finden sich die im Traktat geforderten großen Bäume und die im Vergleich kleinen, aber farblich stark akzentuierten Figuren. Eindeutig ordnet sich die biblische Erzählung der Landschaft unter. Im Werk Karel van Manders sind Landschaften, vor allem mit untergeordneter Staffage, selten. Ein vergleichbares Verhältnis von Figur und Landschaft findet sich auf der „Arkadischen Landschaft“ (München, Wittelsbacher Ausgleichfonds) von 1596 (Leesberg, 1993/94, Abb. 21).

Auf Grund der vorherrschenden Brauntöne und der durchscheinenden Grundierung halten K. Erdmann (S. 214) und E. Valentiner (S. 84) das Bild für unfertig. Doch ist diese Wirkung auf die lasierende Maltechnik und den Verzicht auf Verwendung von Bleiweiß zurückzuführen.

Die Nähe der Landschaften zu solchen von Gillis van Coninxloo, der seit 1596 in Amsterdam lebte, ist so groß, dass das hannoversche Bild, bevor das Monogramm entdeckt wurde, für ein Werk dieses Künstlers gehalten wurde

(Galerie Dr. Gottschewsky und Dr. Schäffer). Obwohl bereits Y. Thiéry in der zweiten Auflage ihres Werkes über die flämische Landschaftsmalerei (S. 55) wegen der unterschiedlichen Malweise eine Zuschreibung an Coninxloo ausdrücklich ablehnt, weist ihm M. Leesberg (S. 32) die Landschaft erneut zu und hält es für möglich, dass Karel van Mander später wie beim Dresdner „Urteil des Midas“ (Holz, 120 x 204 cm) von 1588 die Staffage eingesetzt haben könnte. Ihrer Ansicht folgt T. van Bueren (1994).

Kat. 1930, S. 47f., Nr. 79, Abb. – Kat. 1954, S. 84, Nr. 172. – Altniederländische Malerei, Landesgalerie Hannover, (G. Thiem). (o.J.), unpaginiert (S. 6). – Verz. 1980, S. 61, Abb. 46. – Verz. 1989, S. 73, Abb. 46.

Literatur: Kunstchronik 1928, S. 68, 105f. – K. Erdmann, Notizen zu einer Ausstellung flämischer Landschaftsmalerei im 16. und 17. Jahrhundert, in: Rep. f. Kunstwissenschaft 49, 1928, S. 213ff. mit Abb. – E. Valentiner, in: Thieme-Becker 23, S. 606f. – Dies., Karel van Mander als Maler, Straßburg 1930, S. 58ff., 83f., Nr. 11, Abb. 38. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVII^e siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 27, 183, 202; zweite Auflage, Brüssel [o.J.], S. 55. – H. Noë, Carel van Mander en Italië, Den Haag 1954, S. 203f. – L. van Puyvelde, Die Welt von Bosch und Breughel, München 1963, S. 82, Abb. 79. – L. van Puyvelde, Considérations sur les manières flamands, in: Belgisch Tijdschrift van Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis XXIX, 1960, S. 99f, Abb. 18. – H.G. Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Bd. I, Graz 1969, S. 290f., Farbtaf. 40. – K. van Mander, Den grondt der edel vry schilderconst (Hrsg. H. Miedema), Utrecht 1973, S. 552, Abb. 71. – C. Grimm u. E.C. Montagni, L'opera completa di Frans Hals, Mailand 1974, S. 84. – W.S. Melion, Shaping the Netherlandish Canon, Karel van Mander's Schilder-Boeck, Chicago, London 1991, S. 191, Anm. 7, Abb. 9–12. – M. Leesberg, Karel van Mander as a painter, in: Simiolus 22, 1993/94, S. 32, 49, Nr. 15, Abb. 22, S. 33. – T. van Bueren, Karel van Mander en de Haarlemse schilderkunst, Openbaar kunstbezit 1, Den Haag 1994, S. 13, Farbabb. 14.

Ausstellungen: Das flämische Landschaftsbild des 16. und 17. Jahrhunderts, Galerie Dr. Gottschewsky u. Dr. Schäffer Berlin 1927, Nr. 36. (G. van Coninxloo). – De Triomf van het Maniërisme, Rijksmuseum Amsterdam 1955, S. 74, Nr. 80. – Christian IV. and Europe. The 19th Council of Europe Exhibition Denmark 1988, Kopenhagen 1988, S. 327, Nr. 1059.

Marseus van Schrieck, Otto

Nimwegen 1619/20–1678 Amsterdam

Über Jugend und Ausbildung des Malers Otto Marseus van Schrieck sind wir nicht unterrichtet. Offenbar wurde er 1619/20 in Nimwegen geboren und ging – laut Houbraken – mit nicht einmal 20 Jahren zusammen mit dem Maler Matthias Withoos nach Italien. In Florenz war er für den Großherzog Ferdinand II. von Medici tätig. Erst 1652 sind die beiden Maler in Rom nachgewiesen. Hier waren sie Mitglieder der Schildersbent, in der Marseus den Beinamen „Schnuffelaer“ erhielt. Fünf Jahre später kehrte er nach Holland zurück, wohnte seit 1663 auf einem Gut in Waterrijk bei Amsterdam und heiratete im folgenden Jahr in Amsterdam Margerita Gijssels. Nachdem er 1674 das Gut verkauft hatte, zog er nach Amsterdam. Dort wurde er am 22.6.1678 begraben. Otto Marseus van Schrieck hat ein umfangreiches Werk hinterlassen. Er gilt als Entwickler und Vollender des Waldbodenstillbens.

121 Schmetterlinge und Blumen

Leinwand, 62, 2 x 49,5 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten Mitte:
Marseus · v · S · I 75.18.10

Technischer Befund: Dichtes Gewebe in Leinenbindung, 13 x 15 Fäden, vmtl. originaler Spannrahmen mit Eckverstrebungen; Umspann r. beschnitten, alte Kleisterdoublie- rung, brauner Rückseitenanstrich, leicht nach r. verschoben wiederaufgespannt, Leinwand leicht beulig, Klümpchen in der Doublieermasse, 9 cm langer Riss Mitte r., Spannrahmen rissig und anobienbefallen. Relativ dunkel, graubraun bis zum Rand vorgrundiert. Malerei vom Dunkeln ins Helle, vom Hintergrund zum Vordergrund aufgebaut, Hinter- grund in dünnen, deckenden Grüntönen, Schmetterlinge in weißer Ölfarbe vorgelegt, echte Schmetterlinge einge- drückt, jetzt meist verblichene Schuppen ergaben urspr. Farbgebung, tw. mit pastoser Farbe akzentuiert und mit Hintergrundfarbe konturiert, Fühler, übrige Tiere und Pflanzen mit relativ grobkörniger, pastoser Farbe ausgeführt, am Rand u. r. weiße und hellgrüne pastose Farbe vmtl. mit Flechten aufgestupft, darüber Maus und Pflanze gemalt, mit gelben und braunen Lasuren abgetönt; partienweise Schollenbildung, kleine Fehlstellen, Übermalungen um den Riss. Mitteldicker, stark vergilbter, craquelierter Firnis, im Bereich des Risses gedünnt.

Restaurierungen: Doublieung, partielle Firnisabnahme, Kitten und Retuschieren/Übermalen um den Leinwandriss – Kleinere Retuschen jüngerer Datums, Firnisauftrag.

In der zweiten Hälfte des 17. Jhs. vielleicht in der Sammlung Bicker van Zwielen in Den Haag. – Im 18. Jh. vielleicht Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 867

Hell erleuchtet, vor waldigem Hintergrund sind im Vordergrund verschiedene Pflanzen, Insekten, Amphibien und andere Tiere dargestellt. Um einen Baumstamm windet sich eine Äskulapnatter und versucht, mit weit aufgerissenem Maul einen Schmetterling zu fangen. Eine Zauneidechse am Boden hat bereits einen erwischt, während andere noch umherflattern. Unter den bunten Blättern eines Amaranthus Tricolor (buntlaubige Papageienfeder, Buntnessel) rechts lugt eine Maus hervor, links stehen zwei Lamellenpilze. In der detailgetreuen Darstellung tritt Marseus' Anspruch auf naturwissenschaftliche Genauigkeit hervor. Distelfalter, Bläuling, Tagpfauenauge, Admiral und Nagelfleck sind deutlich unterschieden. Dabei hat Marseus z.T. Flügel der einzelnen Falter in die frische Farbe der Grundierung eingedrückt und mit feinem Pinsel nachgezeichnet, den Korpus der Insekten offenbar vorher mit einem Vergrößerungsglas eingehend studiert und genau wiedergegeben. Ebenso naturnah sind die Bewegung von Eidechse und Natter charakterisiert und der moosige Waldboden erfasst. Houbraken berichtet vom Terrarium des Künstlers, in dem dieser Echsen und Insekten zur intensiven Naturbeobachtung hielt (Bestimmung der dargestellten Tiere freundl. Hinweis A. Broschinski, R. Schumacher, Naturkundeabteilung, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover).

Der Maler ist bei der Wiedergabe der einzelnen Motive um größtmögliche Naturnähe bemüht, folgt aber in der Komposition rein künstlerischen Motiven. Ein derart helles Licht im Walddunkel



121 Marseus van Schrieck | Schmetterlinge und Blumen

ist undenkbar und auch Schmetterlinge scheuen diese Umgebung. Hier wird die Naturwiedergabe in den Dienst allgemein religiöser Symbolik gestellt: Nattern und Echsen gehören nach 3. Moses 11,29ff. zu den unreinen Tieren, wohingegen der Schmetterling die Schönheit des Diesseitigen und zugleich deren Vergänglichkeit vergegenwärtigt, was hier drastisch vor Augen geführt wird. Zugleich verweist der Maler aber auch auf die Unsterblichkeit. Hell erstrahlen die bunten Blätter des Amaranthus, dessen abgebrochene Blüten nicht verwelken und dessen Laub die Farbe nicht verliert.

Deshalb trägt er den aus dem Griechischen kommenden Namen, der „nicht welkende Blume“ bedeutet.

Das hannoversche Bild ist auf den Tag genau auf den 10.8.1675 datiert, gehört also zum Amsterdamer Spätwerk des Künstlers. Einzelne Bildelemente sind aus früheren Bildern übernommen oder werden zu neuen Waldstillleben kombiniert: Die Äskulapnatter z.B. stammt aus dem Gemälde von 1662 im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig und die Papageienfeder findet sich u.a. auch auf dem Bild

im Palazzo Pitti (vgl. Chiarini, S. 268f.). Im Aufbau und in den einzelnen Motiven nahe verwandt ist ein Bild von 1669 aus niederländischem Privatbesitz (Leinwand, 62 x 49,5 cm, Photo RKD). Wegen der Nähe zu vielen Werken um die Mitte der 1660er Jahre hält S. Steensma es auch für möglich, dass das hannoversche Bild eher als die Datierung entstanden ist und diese beim Verkauf angebracht wurde.

Marseus van Schrieck bediente sich in seinen Bildern ungewöhnlicher maltechnischer Mittel, so brachte er – wie hier – reale Schmetterlings-teile auf und erzielte die wirklichkeitsnahe Darstellung der Moose durch eine Fettpresse (vgl. Steensma).

Kat. 1827, S. 61, Nr. 243. – Verz. 1831, S. 119f., Nr. 243. – Verz. 1857, S. 26, Nr. 243. – Kat. 1891, S. 143, Nr. 297. – Verz. FCG, S. 143, Nr. 297. – Kat. 1902, S. 143, Nr. 297. – Kat. 1905, S. 124f., Nr. 384. – Kat. 1930, S. 103, Nr. 161, Abb. – Kat. 1954, S. 86, Nr. 177. – Verz. 1980, S. 62. – Verz. 1989, S. 74.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, Inv. Nr. 36. – Parthey II, S. 82, Nr. 32. – Ebe IV, S. 505. – Wurzbach II, S. 108. – V.C. Habicht, Ein vergessener Phantast der holländischen Malerei, in: Oud Holland 41, 1923/4, S. 36, Abb. – N. v. Holst, Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840, in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 38, 1939, S. 281. – Ausst. Kat. Van de schilders binne deser stad. Nijmeegse schilders uit de zeventiende en achttiende eeuw, De Waag Nimwegen 1962, S. 50. – Bol 1969, S. 335. – C. Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart, Zürich 1980, S. 245. – M. Chiarini, Gallerie e musei statali di Firenze. I dipinti olandesi del seicento e del settecento, Rom 1989, S. 271. – E. Gemar-Koeltzsch, Luca Bild-Lexikon. Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert, Lingen 1995, Bd. 3, S. 930, Nr. 362/16 mit Abb. – S. Steensma, Marseus van Schrieck, im Druck, Nr. B1.96, Abb. 122, Farbtaf. VIII.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, S. 11, Nr. 2.

■ Mast, Hendrik van der

Bildnis eines Herrn im Pelzmantel

siehe: Flämisch / Antwerpen – Umgebung von

■ Mierevelt, Michiel

Weibliches Bildnis, 1650

siehe: Leiden 1650

■ Mieris, Willem van

Leiden 1662–1747 Leiden

Willem van Mieris wurde am 3.6.1662 als viertes Kind des berühmten Feinmalers Frans van Mieris in Leiden geboren. Bis zum plötzlichen Tod des Vaters im Jahre 1681 war er in dessen Atelier tätig, machte sich anschließend selbstständig und trat 1683 der Leidener St. Lukasgilde bei. Aus seiner im folgenden Jahr geschlossenen Ehe mit Agneta Schapman gingen drei Kinder hervor. Zusammen mit Jacob Toorenvliet und Carel de Moor gründete er 1694 eine Zeichenschule. Willem van Mieris betätigte sich rege an der Leidener Gesellschaftspolitik, war in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts und auch 1704 bzw. 1708 im Vorstand der Gilde sowie bereits 1699 deren Dekan. Seine Gemälde erzielten gute Preise. Er wohnte zeit seines Lebens in Leiden und starb am 26.1.1747.

122 Joseph und Potiphars Weib (Farbtaf. XLIII)

Eichenholz, 30,1 x 34,6 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert am Fries über dem Bett: W · Van Mieris . / Fecit An° 1685

Technischer Befund: Ein Brett mit horizontalem Faserverlauf, ca. 9 mm stark, radial aus dem Stamm gesägt, Splintholz-seite u., rücks. Abfasungen; Bildkante l. beschnitten. Rötlich ockerfarbene Grundierung, darin Einstichpunkte, wohl zur Konstruktion der Perspektive, Fliesenränder tw. mit Dunkelbraun vorgezogen. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Blau von Josephs Jacke auf brauner Unter-malung, Blau ihrer Kleidinnenseite und der Gürtel auf Hell-grau, die Farben der Figuren bis auf die hellbraune Kleidfarbe und den grauschwarzen Mantel Josephs von Hintergrund-farben bzw. Konturstrichen beschnitten, überwiegend nass-in-nass-Maltechnik mit aufgesetzten Lichtern und Akzenten; von der Farbpartie abhängige, unterschiedliche Ausprägung von Craquelés und aufstehenden Schollenrändern entlang

der Holzporen, berieben, einzelne Retuschen am Tafelrand r. und l. o., in den Inkarnaten, im Vorhang. Firnis nicht original.

Restaurierung: alte Firnisabnahme? – 1976: Firnisreduktion, Retuschen, Auftrag von Firnis und wässrigem Überzug – 1989: Überzug entfernt, neuer Firnis.

Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – 1818 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 816

In einem prunkvoll ausgestatteten Innenraum mit Marmorfußboden ist im Vordergrund ein bedeutsamer Moment der Geschichte von Joseph und Potiphars Weib wiedergegeben (1. Mose 39,7–12). Die in kostbare, seidig glänzende Hausgewänder gekleidete Frau ist vor Joseph in die Knie gesunken und versucht flehentlich, ihn zum Bleiben zu bewegen. Dieser wendet sich aber unangenehm berührt zum Gehen. Das Bett mit geöffneten Vorhängen links im Hintergrund deutet das Ziel des Begehrens der Frau an, wohingegen der Marmorpfeiler am rechten Bildrand die Standfestigkeit Josephs unterstreicht. In flachen Wandnischen sind im Hintergrund in Reliefs oder in Grisaillemalerei bekannte antike Skulpturen dargestellt: links Silen mit Bacchus als Kind, heute im Pariser Louvre (vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven, London 1981, S. 306ff.) und rechts die sog. Flora Farnese, heute im Museo Nazionale in Neapel (ebda., S. 215ff.). Die Vorlage für die mittlere Figur ist nicht auszumachen.

Willem van Mieris bevorzugte innerhalb der Gattung der Historienbilder Themen erotischen Inhalts und beschäftigte sich mehrfach mit der alttestamentlichen Geschichte von Joseph und Potiphars Weib, die auch in der zeitgenössischen Literatur eine Rolle spielte (vgl. P. Hecht in: *Ausst. Kat. Hollandse Fijnschilders*, 1989). In zwei überlieferten Versionen, von denen die eine sich in der Karlsruher Kunsthalle (HdG X, Nr. 6) befindet und die andere 1922 im Pariser Kunsthandel angeboten wurde (HdG X, Nr. 9), folgt van Mieris der üblichen Ikonographie des



122 van Mieris I Joseph und Potiphars Weib

Themas, in dem er die Frau des Ägypters fast unbedeckt im Bett zeigt, wie sie den Rock des fliehenden Joseph festhält, den sie später gegen ihn verwenden wird, um die verschmähte Liebe zu rächen. Ungewöhnlich ist die hier gezeigte Szene mit der bittenden Haltung von Potiphars Weib, die vermutlich deren vorangehendes Werben um die Gunst des Israeliten darstellt. Diese Situation ist ebenfalls auf dem Gemälde von 1691 in der Londoner Wallace Collection dargestellt (Ingamells, 1992, Abb. S. 216).

Van Mieris verwendet versatzstückhaft einzelne Motive und Figuren in verschiedenen Bildern: So entspricht die Haltung von Potiphars Weib der von Circe auf dem Gemälde „Odysseus betrügt Circe“, das 1995 von der Londoner Galerie Colnaghi auf der Maastrichter Messe angeboten wurde. E. Elen-Clifford Kocq van Breugel führt eine vorbereitende Studie für die ausgestreckte Hand Josephs in der Sammlung F. Lugt in Paris (S. 150, Abb. 3) an. Während sie davon ausgeht, dass Studien, die van Mieris häufiger von Händen oder Köpfen männlicher Personen anfertigte, nach einem lebenden Modell gezeichnet seien, verweist P. Hecht auf die umfangreiche Sammlung von Gipsen, die im Atelier des Künstlers zur Verfügung standen und nimmt auf Grund der klaren Abschlusslinie des Handgelenks an, dass die Studie nach einem Gipsmodell entstanden sei (Ausst.

Kat. Hollandse Fijnschilders, 1989, S. 112). Zudem entdeckte er auf dem 1742 datierten Gemälde „Drei Generationen aus dem Geschlecht van Mieris“ von Frans van Mieris d. J. (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal) auf dem obersten Regalbrett im Hintergrund das Gipsmodell des „Bologneser Hündchens“, das häufig in unterschiedlichen Ansichten auf Bildern des Vaters zu finden ist.

Im handschriftlichen Katalog der Sammlung Hausmann von 1827 wird eine Kopie des Bildes bei einem Kunsthändler Schrader in Hannover erwähnt.

Kat. 1827, S. 8, Nr. 32. – Verz. 1831, S. 18f., Nr. 32. – Verz. 1857, S. 8, Nr. 32. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 147, Nr. 311. – Verz. FCG, S. 147, Nr. 311. – Kat. 1902, S. 147, Nr. 311. – Kat. 1905, S. 85, Nr. 240. – Führer 1926, S. 13. – Kat. 1930, S. 51f., Nr. 86, Abb. – Kat. 1954, S. 96, Nr. 203. – Verz. 1980, S. 63. – Verz. 1989, S. 75.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 11, 15, Nr. 54. – Wallmoden 1818, S. 52, Nr. 249. – Parthey II, S. 132, Nr. 1. – Ebe IV, S. 522. – HdG X, S. 108, 220, Nr. 5. – Pigler 1974, I, S. 84. – Bénézit 7, S. 402. – E. Elen-Clifford Kocq van Breugel, Tekeningen van Willem van Mieris (1662–1747) in relatie tot zijn schilderijen, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 4, 1985, S. 150 f., Abb. 4. – J. Ingamells, The Wallace Collection, Catalogue of Pictures, Bd. IV, Dutch and Flemish, London 1992, S. 217. – E. van de Wetering, Het satijn van Gerard Ter Borch, in: Kunstschrit 6, 1993, S. 34, Farbabb. 36 (Detail). – E. J. Sluijter, in: Dictionary of Art 21, S. 489.

Ausstellungen: De Hollandse Fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff, Rijksmuseum Amsterdam 1989, S. 110–113, Nr. 21, Farbabb. (P. Hecht).

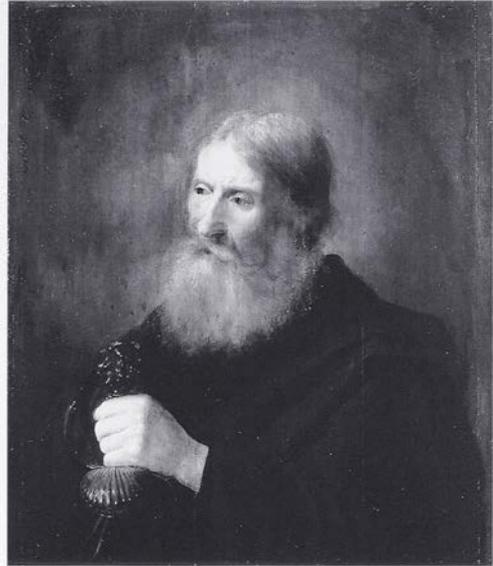
Mirou, Anton

Taufe Christi

siehe: *Flämisch um 1600*

Molenaer, Jan Miense

um 1610 Zaanden oder Haarlem – 1668
Heemstede bei Haarlem



123 Molenaer I Der Apostel Paulus

Einem Dokument von 1637 zufolge, in dem Jan Miense Molenaer angibt, etwa 27 Jahre alt zu sein, wurde der Künstler um 1610 geboren. Vermutlich war er Schüler von Frans Hals, da sein Frühwerk stark dessen Einfluss zeigt. 1636 heiratete er die Malerin Judith Leyster und zog mit ihr im selben Jahr nach Amsterdam. Zwölf Jahre später kauften sie ein Haus in Heemstede bei Haarlem, wo der Künstler am 19.9.1668 begraben wurde. Er hinterließ bei seinem Tode eine umfangreiche Sammlung niederländischer Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts. Jan Miense Molenaer malte vor allem genrehafte Szenen, wobei die Grenzen der einzelnen Gattungen wie Historien, Porträts und Genre undeutlich sind. Charakteristisch ist seine Vorliebe für vielfigurige, bunte Bauernszenen. Sein späteres Werk wurde maßgeblich von Dirck Hals und Thomas de Keyser beeinflusst.

123 Der Apostel Paulus

Eichenholz, 65,2 x 56 cm

Bezeichnungen: Signiert am linken Rand, unteres Drittel: J molenaer

Technischer Befund: Tafel aus drei radial geschnittenen Brettern, senkrechter Faser- und Fugenverlauf, Stärke ca. 11 mm, an den Rändern abgefast; Ränder l., r. und o. leicht beschnitten, seitlich je ca. 2,5 cm angestückt, Kante o. behohelt, Verleimungsfugen tw. gebrochen und wiederverleimt. Dünne, weiße Grundierung bis zum Rand, Reste auf Hirnholzkante u. und Rückseite; Anstückung l. nicht grundiert. Ganzflächige, rötlich ockerfarbene Imprimitur. Sehr dünne, ölgebundene Malerei, Hintergrund fein vertrieben, im Gewand und Inkarnat weicher Pinselduktus sichtbar, Bart und Haare in noch nasse Lasuren gesetzt, Imprimitur als Halbschatten verwendet; schwaches Craquelé, Malschicht flächig leicht verreinigt, kleine Fehlstellen entlang der Fugen und Ränder, zahlreiche, z.T. flächige, verfärbte Retuschen aus verschiedenen Phasen. Mind. drei Firnissschichten; deutliches, feines Craquelé, leicht vergilbt, erste Firnissschicht gefärbt und tw. abgenommen, Oberfläche matt glänzend.

Restaurierungen: Neuverleimung der Fuge l. und Anstückungen, farbliche Angleichung, Kittung und Retusche der Fuge, Firnisauftrag – partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnisauftrag – Retuschen, Firnisauftrag. – 1997: dünner Dammarfirnis.

1679 Sammlung Herzog Johann Friedrich, Schloss Hannover (Inv. Nr. 198). – 1802 ebenda. – 1803 nach England verbracht. – 1844 Schloss zum Georgengarten, Hannover. – 1872 Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 817

Die Tafel zeigt die Halbfigur des Apostel Paulus im nach links gewandten Dreiviertelprofil vor einfarbigem Grund. Mit seiner linken Hand hält er das Heft des gesenkten Schwertes fest umschlossen. Sein Gesicht, das wesentlich durch den langen, krausen und etwas flusig wirkenden Vollbart bestimmt wird, ist hell beleuchtet. Das blonde, mittellange Haar ist in der Mitte gescheitelt und eng um den Kopf gelegt, die Stirn ist niedrig, die Augen liegen eng beieinander.

Das Gemälde, das sich seit Ende des 17. Jahrhunderts in der herzoglichen Sammlung befand, ist mit der Signatur Jan Miense Molenaers bezeichnet und diese wurde, der technischen Untersuchung zufolge, höchstwahrscheinlich zeitgleich mit der Malerei ausgeführt.

Im Werk von Jan Miense Molenaer, der sich auf bäuerliche Interieurs mit fröhlichen Gesellschaften, Dorffeste und Ähnliches spezialisiert

hatte, ist die Aposteldarstellung singulär, zudem hebt sich die auf tonale Farben beschränkte Palette von Molenaers sonstiger bunter Farbigkeit mit kräftigen Lokalfarben deutlich ab. Deshalb erscheint die Urheberschaft Jan Miense Molenaers trotz der – nicht in Zweifel zu ziehenden – Signatur erstaunlich.

Auch handelt es sich kaum um ein Werk des Jan Jansz. Molenaer (?–1685), der erst jüngst als Urheber mancher Werke, die bis dato Jan Miense Molenaer zugewiesen wurden, in Betracht gezogen wird. Denn die Charakterisierung D.P. Wellers, nach der die Figuren dieses Künstlers leicht an den Weißhörungen zu erkennen sind, trifft auf das hannoversche Bild nicht zu (vgl. D.P. Weller, in: Dictionary of Art 23, S. 814). Vergleichbar in der Auffassung ist dagegen z.B. ein Apostelkopf von P. Verelst (Baltimore, Walters Art Gallery, Sumowski 1983ff., V, Nr. 2169, Abb. S. 3319). Und auch E.G. Meijer (RKD Den Haag, mündl. Oktober 1997) rückt das Gemälde eher in den weiteren Umkreis von Rembrandt, in Richtung W. Bartius. Ob der Apostelkopf eine bislang noch nicht bekannte Facette im Werk von einem der bislang bekannten Maler mit Namen Molenaer zeigt oder von einem unbekanntem J. Molenaer stammt, lässt sich nicht entscheiden.

Kat. 1802/03, I, Nr. 50. – Kat. 1812. – Verz. 1844, S. 132, Nr. 37. – WM 1864, S. 88, Nr. 175. – Verz. 1876, S. 77, Nr. 428. – Kat. 1891, S. 149, Nr. 319. – Verz. FCG, S. 149, Nr. 319. – Kat. 1902, S. 149, Nr. 319. – Kat. 1905, S. 87, Nr. 248. – Kat. 1954, S. 98, Nr. 208.

Literatur: Ebe IV, S. 430. – Verst. Kat. Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 208.

■ Molyn, Pieter de

London 1595–1661 Haarlem

Pieter de Molyn wurde als Sohn flämischer Eltern in London geboren und dort am 6.4.1595 getauft. Vermutlich zogen seine Eltern schon während seiner Kindheit in die Niederlande. Man weiß aber nicht, wo und bei wem er



124 de Molyn I Winterlandschaft mit Gehöft und Pferdeschlitten

seine Ausbildung erhalten hat. Sicher ist nur, dass er bereits 1616 als Meister in die Haarlemer St. Lukasgilde aufgenommen wurde. Er hat, worauf zahlreiche Dokumente hinweisen, den Rest seines Lebens in Haarlem verbracht und wurde dort am 23.3.1661 begraben. Mit Vorliebe wählte er Motive aus der dünenreichen Umgebung der Stadt und wurde damit neben Esaias van de Velde sowie Jan van Goyen zu einem der Hauptvertreter der frühen holländischen Landschaftsmalerei.

124 Winterlandschaft mit Gehöft und Pferdeschlitten

(Farbtaf. XXXIV)

Eichenholz, 25,5 x 33,8 cm

Bezeichnungen: * Signiert links unten: P Molyn
(P M ligiert)

Technischer Befund: Eichenholztafel aus einem Brett, waagerechter Faserverlauf, Splintholzseite u., rücks. alle Kanten abgefast, Hobel- und Sägespuren; bedrucktes und unbedrucktes Papier aufgeklebt, Längsseiten beschnitten, Schmalseiten l.o. und r.u. unregelmäßig beschnitten. Weiße, dünne, porenfüllende Grundierung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, pastoser Farbauftrag der helleren Farbpartien, Himmel, Häuser und Schnee zuerst, dunkle Partien im Vordergrund und Fassaden dünn aufgetragen, tw. nass-in-nass gemalt, Bäume und Figuren nach dem Trocknen aufgemalt, l.u. ein Fingerabdruck des Künstlers; schwaches Alterscraquelé überall, Schwundrisse in den

Wolken, stark gereinigt, kleinere Fehlstellen und Retuschen. Neuer, dünner Firnis.

Restaurierungen: (vmtl. vor Erwerbung:) Firnisabnahme, Retuschen, Firnisauftrag.

1875 Lady Dimsdale, London. – 1879 George Field, London. – 1938 Verst. Voorburgh bei Den Haag, Louis van Wachum, 15.12.1938. – 1959 Kunsthandel Amsterdam, Gebr. Douwes. – Sammlung Nicholas Argenti, London. – Miss Anne Conran (Tochter von N. Argenti). – 1981 Verst. London, Sotheby's, 8.7.1981, Nr. 59. – 1987 Kunsthandel Wien, Galerie Sanct Lucas. – 1988 erworben.
PAM 1017

In einer verschneiten Dorflandschaft führt ein dunkler Bretterzaun, an dem zwei Pferdeschlitten, der eine voll besetzt mit Menschen, der andere beladen mit Waren, entlang fahren, in weitem Bogen über eine Kanalbrücke diagonal in die Tiefe. Braunrosa gefärbte Wolkenbänder durchziehen den blauen Winterhimmel. Obwohl sich die Farbpalette auf Weiß-, Braun-, Blau- und Rosatöne beschränkt, wirkt das Bild durch die verschiedenen Schattierungen des Schnees von Weiß bis Braun oder Blau, dem Braun der Backsteingiebel und der intensiven Färbung des Himmels relativ bunt. Deutlich ist in dem Diagonalaufbau der Komposition der Einfluss von Esaias van de Velde zu spüren, wobei hier die einfache von rechts nach links ansteigende Diagonale durch den Tiefenzug des Zaunes gekreuzt wird und der Richtungswechsel als Zickzackbewegung in den Wolken nachklingt. E.J. Allen (S. 76f.) ordnet das Bild dem Frühwerk zu – wofür sich auch M. Trudzinski (1989) ausspricht – und datiert es in die zweite Hälfte der 20er Jahre. Noch in späten Winterbildern nimmt de Molyn einzelne Bildelemente wieder auf. So entspricht in einer Winterlandschaft von 1657 (Holz, 41,4 x 70,5 cm, Kunsthandel London, Richard Green, 1983, Abb. in: Weltkunst 53, 1983, Nr. 4, S. 420) die Behandlung des Himmels und der Bäume dem hannoverschen Bild, jedoch unterscheiden sich die Gemälde in der räumlichen Komposition grundlegend, da das größerformatige Bild von einem breiten Tiefenzug in der Bildmitte

bestimmt ist. In der mit schwarzer Kreide ausgeführten und grau lavierten, 1655 datierten Zeichnung des „Februar“ aus einer Monatsfolge (14,7 x 19,5 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Beck, 1991, S. 279, Nr. 768 mit Abb.) ist das Pferdeschlittenmotiv bildbeherrschend wieder aufgenommen.

Verz. 1989, S. 77.

Literatur: Messekat. XI Oude Kunst & Antiekbeurs, Delft 1959, Gebr. Douwes, Abb. – Verkaufskat. Galerie Sanct Lucas, Wien, Winter 1987/88, Nr. 4 mit Farbabb. – E.J. Allen, *The life and art of Pieter Molyn*, Diss. Baltimore 1987, S. 76f., 126, 251, Nr. 54, Abb. – *Artis*, März 1989, S. 7. – *Weltkunst* 59, 1989, Nr. 7, S. 1015, Abb. (M. Trudzinski). – H.-U. Beck, *Künstler um Jan van Goyen*, Doornspijk 1991, S. 289, Nr. 797, Abb.

125 Der Raubüberfall

Eichenholz, 42,9 x 70,9 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert links unten:
P Molyn I 1640 (P M ligiert)

Technischer Befund: Ein radial geschnittenes Eichenholzbrett, waagerechter Faserverlauf, Splintholzseite o., rücks. Sägespuren, alle Kanten mit Hobel abgefasst und an den Längs- und tw. Schmalseiten gebrochen; in drei waagerechten Zonen Ausfluglöcher von Anobienbefall. Braune, bindemittelreiche, erdfarbenhaltige unter grauer, dünner Grundierungsschicht, vmtl. öliges Bindemittel, ausführliche, freie Unterzeichnung mit breit zeichnendem, schwarzem Stift. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, dunkle, blaue Untermalung im Himmel zuerst aufgetragen, im Vordergrund dünner, aber pastoser Farbauftrag mit deutlicher weißer Pigmentkörnung neben Partien, in denen die Grundierung sichtbar blieb, darüber Modellierung mit braunen Farblasuren, Blattwerk tw. gestupft mit wässrigerem Bindemittel, Bildviertel r. u. im Untermalungszustand belassen, Himmel in hellen Grau- und Weißtönen zügig mit deutlicher Pinselstruktur aufgemalt, Bäume nass-in-nass hineingesetzt; nachgedunkelte Partien im Himmel vmtl. durch auswandernde Erdfarben der Grundierung, stark verreinigt, kleinere Fehlstellen und Retuschen. Verbräunte Firnisreste in den Tiefen der Oberflächenstruktur, vergilbter, ungleichmäßiger, evtl. mehrschichtiger Naturharzfirmis mit Alterscraquelé.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Wachskittung, Retuschen, Firnisauftrag.

Sammlung Wichmann, Hamburg. – 1812 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1873 FCG. – 1925 erworben.
PAM 818

An einem Fahrweg überfällt eine Bande einen Pferdewagen. Die berittenen Banditen nehmen bereits von dem Wagen Besitz, während mit Stöcken bewaffnete Wegelagerer ein fliehendes Bauernpaar verfolgen. Ein zweites hat sich, bislang unentdeckt, furchtsam hinter Buschwerk im Vordergrund geduckt. Die leicht hügelige Dünenlandschaft ist mit einzelnen Bäumen und Büschen bestanden. Charakteristisch für de Molyns Werk Anfang der 40er Jahre sind die geschlossenen, fast kugeligen Baumkronen, wobei die Bäume meistens in der Bildmitte als vertikaler Akzent in der Flachlandschaft platziert sind. Nur in wenigen Farbakzenten in der Kleidung der Bauern wird hier die Vorliebe de Molyns für den Gebrauch von Lokalfarbe deutlich, während die Landschaft in grünbräunlichen Tönen gehalten ist.

Das Thema Raubüberfälle beschäftigte de Molyn in der Zeit zwischen 1630 und 1650. Die Jahreszahl ist in den älteren Katalogen und bei Granberg, dann wieder bei Allen (1987) richtig mit 1640 angegeben, in der Zwischenzeit, seit dem Katalog 1930, wird die letzte Zahl als eine „8“ interpretiert. Eine nochmalige Prüfung der Signatur ergab, dass sich die Zahlen, obwohl sie stark verputzt sind, nur als 1640 lesen lassen. Dem Datum entspricht auch die Gliederung der Bildfläche durch Bäume in der Mitte des Bildes, ein Kompositionsschema, das der Künstler vor allem im Frühwerk bzw. in seiner mittleren Periode benutzt hat. Zudem machen die geschlossenen, fast kugeligen Baumkronen eine Datierung des Bildes auf das Ende der 40er Jahre unwahrscheinlich.

Kat. 1827, S. 27, Nr. 108. – Verz. 1831, S. 56f., Nr. 108. – Verz. 1857, S. 14, Nr. 108. – Kat. 1891, S. 150, Nr. 321. – Verz. FCG, S. 150, Nr. 321. – Kat. 1902, S. 150, Nr. 321. – Kat. 1905, S. 88, Nr. 250. – Kat. 1930, S. 52, Nr. 87, Abb. – Kat. 1954, S. 98, Nr. 209. – Verz. 1980, S. 64.

Literatur: Parthey II, S. 149, Nr. 2. – O. Granberg, *Pieter de Molyn und seine Kunst*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 19, 1884, S. 374, Nr. 17. – Ebe IV, S. 444. – Wurzbach II, S. 179. – Th. Fokker, in: *Thieme-Becker* 25, S. 49. – Bénézit 7, S. 471. – E.J. Allen, *The life and art of Pieter Molyn*, Diss. Baltimore 1987, S. 156, 227, Nr. 187, Abb., S. 234, 367.



125 de Molyn I Der Raubüberfall

■ Momper, Josse II. de

Antwerpen 1564–1635 Antwerpen

Der flämische Landschaftsmaler war Sohn sowie Schüler des Malers und Kunsthändlers Bartholomäus de Momper. Bereits 1581 trat Josse mit 17 Jahren während des Dekanats seines Vaters in die Malergilde Antwerpens ein. Kurz nachdem er Freimeister geworden war, unternahm er eine Reise nach Italien, von der er vor 1590, dem Jahr seiner Hochzeit mit Elisabeth Gobyne, zurückgekehrt sein muss. De Momper war zu seiner Zeit ein erfolgreicher Maler, der eine große und äußerst produktive Werkstatt unterhielt: 1591 meldete er den ersten Schüler Hans de Cock an, dem in den folgenden Jahren Fransken van der Borcht, Loys Sollen und Peer Poppe folgten. 1611 war er Dekan der St. Lukasgilde und stand in der Gunst des Brüsseler Hofes, der ihn wiederholt gegen den Willen des Magistrats der Stadt Antwerpen von Steuerlasten befreite.

■ Jordaens, Hans III.

Antwerpen ca. 1595–1643 Antwerpen

Hans Jordaens III. war der Sohn und Schüler des Antwerpener Malers Hans Jordaens II. Von seinem Leben sind die Daten seiner Eheschließung 1617 und seines Beitritts zur St. Lukasgilde 1620 bekannt. Daraus ist zu schließen, dass er vor 1600 geboren sein muss. Er war Maler von Historienszenen und staffierte die Landschaften anderer Künstler wie Josse de Momper oder Jan Wildens.

126 Landschaft mit der Bekehrung des Paulus (Farbtaf. VII)

Eichenholz, 71,4 x 122,6 cm

Technischer Befund: Maltafel aus zwei Eichenholzbrettern mit waagrechttem Faserverlauf, Tafel 6 mm stark, vorderseitig Sägespuren erkennbar; breiteres Brett o. in sich

leicht verwölbt und mehrfach gerissen, Rückseite glatt, nachträglich (?) grundiert und mit braunem Anstrich versehen, Oberkante beschnitten, zwei Risse, rücks. mit aufgelegten Leisten gesichert. Dünne, warmweiße Grundierung, braun-graue, streifig aufgetragene Imprimitur. Bildmittelgrund und Himmelsausschnitt mit hellgrauer Farbe pastos untermalt, Pinselstrukturen in der Malerei mitsprechend, die Anlage der Landschaft im übrigen in öliger Farbe schnell, überwiegend einschichtig mit kurzen Pinselstrichen, Zick-zack-Schraffuren oder stufend aufgetragen, die Imprimitur tw. mitsprechend, das Blattwerk darauf wohl in wässriger Tempera aufgesetzt (Perleffekt), das monochrome Rot im Blattwerk und Grau im Hintergrund (original) und die auf angetrocknete Farbe eingefügte Figurengruppe durch Reinigung berieben, viele kleine l. u., Retuschen im Himmel entlang der Risse und l. o. über langem Kratzer. Reste eines alten Firnisses am Bildrand l., neuerer Firnis mit Eigencraquelé.

Restaurierungen: mind. eine ältere, große Restaurierung mit Verleimung und Stabilisierung der Risse, Firnisabnahme, Retuschen, neuer Firnisauftrag.

Vielleicht aus der Sammlung Philips van Valckenisse, Antwerpen, 1614, in der sich 41 Gemälde von de Momper befanden, u.a. „Sint Pauvels bekeeringhe“.
– Dr. Karl Lilienfeld, Dresden-Loschwitz. – Regierungspräsident Rudolf Diels, Hannover. – 1957 Lisa Breimer, Hannover-Langenhagen. – 1959 erworben.
KA 52/1958

Kulissenartig sind die drei Bildebenen der Berglandschaft gestaffelt: Im brauntonigen Vordergrund, beidseitig von Felsen und Bäumen gerahmt, führt diagonal ein Weg in die Tiefe, auf dem das Bekehrungswunder geschildert wird. Vor schroffen Felsen, die in ihrer Farbigkeit dem Himmel angeglichen sind, erhebt sich auf der rechten Seite des Weges ein bewaldeter Hügel mit einer Burg. In der Befolgung des Braun-Grün-Blau-Schemas ist de Momper noch der frühen flämischen Landschaftsmalerei verpflichtet, allerdings setzt der Horizont bereits tiefer im Bild an, so dass die Aufsicht auf die Landschaft gemildert ist. In der freien, visionären Malerei des Künstlers zeigt sich der Einfluss der venezianischen Kunst und der von Lodewijk Toeput, den de Momper auf seiner Italienreise kennen gelernt haben könnte und als dessen Schüler ihn ein Inventar von 1624 nennt.

Die Aufstellung einer Chronologie des Gesamtwerkes von de Momper erweist sich als

schwierig, da er seine Bilder fast nie signiert oder datiert hat. Als erster hat K. Lilienfeld 1927 im Vorwort zur de Momper-Ausstellung in Chemnitz eine zeitliche Einordnung der „Landschaft mit der Bekehrung des Paulus“ versucht. Er hält die Staffage des hannoverschen Bildes für eigenhändig und glaubt, im Bezug zu der im zweiten Weltkrieg verbrannten Dresdner Zeichnung „Seebucht im Gebirge“, die mit der Jahreszahl 1620 oder 1629 bezeichnet war (Abb. in: Ertz, 1986, S. 96), einen Anhaltspunkt zu haben. Der Vergleich überzeugt durchaus, doch ist die Authentizität der Bezeichnung in Zweifel gezogen worden (vgl. dazu Ertz, 1986, S. 95). H.G. Franz behauptet, dass auf der Zeichnung ursprünglich die Jahreszahl 1595 stand (H.G. Franz, Meister der spätmanieristischen Landschaftsmalerei in den Niederlanden, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 3–4, 1968/69, S. 62, Abb. 89). Trifft dies zu, ließe sich Lilienfelds Beobachtung mit der Einordnung von K. Ertz vereinbaren, der das hannoversche Bild auf die Zeit zwischen 1600 und 1605 datiert.

Dargestellt ist die neutestamentliche Szene aus der Apostelgeschichte 9,3–7, die von der Bekehrung des Saulus zum Paulus durch die Stimme Christi berichtet, die von einer plötzlichen Lichterscheinung begleitet ist. Die in der Bibel erwähnte Stadt Damaskus ist schemenhaft im Hintergrund zu erkennen. Wie bei de Momper üblich, wurde die Staffage von anderer Hand ausgeführt. Den Figurenmaler haben I.V. Linnik (1981) und U. Härting (1989, Anm. 703) mit Hans Jordaens III. identifiziert. Die Zuschreibung hält auch Ertz (S. 406) im Vergleich mit gesicherten Bildern von Jordaens, wie z.B. „Der Untergang der Ägypter im Roten Meer“ (Kunsthandel 1962, Abb. in: U. Härting, Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. [1581–1642], Hildesheim etc. 1981, Nr. 6), für überzeugend, auch wenn er ihn als Staffagemaler nur mit Fragezeichen nennt (Nr. 188). Mehrfach hat Hans Jordaens III. Landschaften Josse de Mompers mit der „Bekehrung des Paulus“ staffiert: Linnik schreibt ein Gemälde aus der Eremitage (Holz,



126 de Momper und H. Jordaens III. I Landschaft mit der Bekehrung des Paulus

55 x 93 cm) den beiden Malern zu, ein weiteres war 1996 im Wiener Kunsthandel (Holz, 46 x 74,5 cm, Verst. Kat. Dorotheum, 6.3. 1996, Nr. 153), das Ertz auf ca. 1630 datiert (vgl. Ertz, 1986, Nr. 180).

Für die neutestamentliche Szene auf dem Bild aus der Eremitage nahm, wie Linnik (1981) aufzeigen kann, Jordaens einen Stich von Jacques Callot zum Vorbild (R. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris 1860, Bd. 1, Nr. 97), der auch als Vorlage für die Figur des Reiters links auf dem hannoverschen Gemälde diente.

Aus der Zuschreibung der Staffage an Hans Jordaens III. ergeben sich Konsequenzen für die Datierung: Eine Entstehung des Bildes bzw. der Figuren ist kaum vor 1620 denkbar, da Hans Jordaens III. erst zu diesem Zeitpunkt der St. Lukasgilde beigetreten ist. Damit wäre der ursprünglichen Einordnung Lilienfelds in die 20er Jahre Recht zu geben.

Verz. 1980, S. 64, Abb. 49 – Verz. 1989, S. 77, Abb. 49.

Literatur: R. Behrens, *Neuerwerbungen von Museen*. In der Landesgalerie Hannover, in: *Weltkunst* 29, 1959, Nr. 23, S. 10. – O. Koester, *Joos de Momper the Younger. Prolegomena to the Study of his Paintings*, in: *Artis. Periodical of the Fine Arts* (Kopenhagen) II, 1966, S. 21, 58, Anm. 66. – R. Klapproth, *Die abenteuerliche Landschaft. Phantastik und Realismus in der niederländischen Landschaftsdarstellung vom späten sechzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert*, Diss. Tübingen 1966, S. 43, 104,

Nr. XX mit Abb. – I.V. Linnik, *Vnov' opoznannye kartiny chudožnikov XVII Veka v Ermitaže* (Neuzuschreibungen von Gemälden flämischer Meister des 17. Jahrhunderts in der Eremitage), in: *Zapadno-europejskoe iskusstvo XVII veka. Publikacii i issledovanija*, Leningrad 1981, S. 79ff., Abb. S. 83. – K. Ertz, *Joos de Momper der Jüngere*. Die Gemälde, *Freren* 1986, S. 34, 77, 85, 108, 123f., 396, 404, 406, 519, Nr. 188, Farbabb. 17, S. 37, Abb. 96, S. 125. – U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581–1642)*, *Flämische Maler im Umkreis der großen Meister*, Bd. 2, *Freren* 1989, S. 213, Anm. 703. – *Flemish Painters* 1994, 1, S. 288. – *Verst. Kat. Dorotheum*, März 1996, zu Nr. 153.

Ausstellungen: Joos de Momper, 1564–1635, veranstaltet von der Kunststätte Chemnitz 1927 im Städtischen Museum (K. Lilienfeld), S. 8, Anm. 4, S. 15, Nr. 25. – *Het Landschap in de Nederlanden 1550/1630 van Pieter Brueghel tot Rubens en Hercules Seghers*, de Beyerd Breda, *Museum voor Schone Kunsten Gent* 1960/61, Nr. 45, Abb.

■ Momper, Josse II. de

■ Brueghel, Jan II.

(*Biographie* s. S. 112)

127 Dorfstraße im Winter

Eichenholz, 44,8 x 74 cm

Bezeichnungen: *Bildrückseite: Antwerpener Brand-Beschauzeichen, Tafelmachermonogramm MV2 (für Michiel Vriendt; ligiert); Aufschrift: XCIV*

Technischer Befund: Zwei Bretter mit waagrechtm Faserverlauf, o. 20,4 cm hoch mit Sägespuren, u. Brett geglättet 24,4 cm hoch, 4–8 mm stark, r. und l. Reste der Fase; leicht verwölbt, an allen vier Rändern beschliffen. Hell beigefarbene, einschichtige Grundierung. Schwarze, umfangreiche Unterzeichnung, in drei Figurengruppen, im Vordergrund l., neben dem Wagen und im Hintergrund vor dem Haus von darüber liegender Malerei abweichend, partiell graue Imprimitur. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, im Himmel deckend, in groben, horizontalen Pinselstrichen angelegt, Landschaft dünn, braun vorgelegt, pastose Weisshöhen; Malschicht etwas gedünnt, vereinzelt verfärbte Retuschen. Reste eines alten Firnis am Rand l., o. und r., neuerer Firnis vergilbt.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen und Firnisauftrag – 1996 partielle Festigung.

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover, (Nr. 275). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 89

Die Ansicht eines winterlich verschneiten Dorfes mit verschiedenen Häusern zwischen hohen, kahlen Bäumen wurde von Georg Kestner zusammen mit der „Dorfstraße mit Teich“ (Kat. Nr. 28) erstanden. Wie aus den Markierungen auf der Rückseite zu schließen ist, wurden beide Bilder bereits in der vorherigen Sammlung als Gegenstücke inventarisiert. Beide tragen auf der Rückseite darüber hinaus das Antwortere Brandzeichen und das Monogramm des Tafelmachers Michiel Vriendt (vgl. Kat. Nr. 28). Winterbilder gehören häufig zu einer Folge der Vier Jahreszeiten (vgl. z.B. die Jahreszeitenfolge von de Momper im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig), sie waren aber auch als eigenständiges Sujet beliebt, wie die Menge der überlieferten Winterlandschaften verschiedener Künstler zeigt. Trotz des ähnlichen Formats ist die Zusammengehörigkeit der beiden hannoverschen Bilder zweifelhaft, denn die stilistischen Unterschiede deuten auf verschiedene Hände.

Georg Kestner führte die Bilder als angeblich von Otto van Veen, C. Schuchhardt ordnet sie im Führer 1904 in die Brueghel-Schule ein. Die Zuweisung in das Spätwerk Josse de Momper erfolgt (Brief vom 2.11.1951) durch den Kunsthändler P. de Boer, Amsterdam, der in der Staffage die Hand von Jan Brueghel II. erkennt. G. von der Osten (Kat. 1954), O. Koester (1966) und M. Trudzinski (Verz. 1980/89) akzeptieren die Autorschaft de Momper, ebenso S. Slive (1987). Nur K. Ertz äußert 1986 in seiner Monographie über den Künstler Bedenken gegen die Urheberschaft de Momper und weist das Winterbild wie auch die „Dorfstraße mit Teich“ (Kat. Nr. 28) als Gegenstücke allein Jan Brueghel II. zu, eine Lösung, die angesichts der großen Unterschiede beider Bilder sehr zweifelhaft erscheint. Zudem publiziert Ertz ein mit der Komposition des hannoverschen Winterbildes identisches Gemälde de Momper in kanadischem Privatbesitz

als Werk de Momper (Montreal, Sammlung Hornstein, Ertz, 1986, S. 579, Nr. 412, Farbabb. 281). Die Tafel hat mit 45 x 75 cm fast die gleichen Maße; beide Bilder stimmen, abgesehen von einigen kleinen Variationen im Bildausschnitt, die teilweise durch die geringfügige Beschneidung der hannoverschen Tafel bedingt sind, und in der Staffage weitgehend überein, ohne dass ein qualitativer Unterschied in der Ausführung zu bemerken wäre. Ertz datiert das Gemälde in Montreal, das er für ein Meisterwerk des Künstlers hält (Ertz, 1986, S. 248 ff.), in die späten 20er Jahre. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei dem hannoverschen Winterbild um eine eigenhändige Wiederholung de Momper, die von Jan Brueghel II. staffiert wurde. Das Werkverzeichnis zählt um die 60 Winterlandschaften von de Momper, die nach Ertz zwischen 1615 und Ende der 20er Jahre entstanden sind.

In Infrarotreflektographieaufnahmen ist zu erkennen, dass die Staffage weitgehend verändert wurde: Etwas oberhalb der beiden links unten platzierten Männer mit geschulterten Angeln befand sich ursprünglich eine Figur, die Brennholz spaltet und davor zwei weitere beim Feuermachen. Am hinteren Wagenrad begann ein Mann mit dem Radwechsel und eine weitere, nicht genau zu erkennende Personengruppe befand sich oberhalb des Pferdewagens vermutlich an einer Werkbank.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 457 (angeblich Otto Venius). – Führer 1894, S. 71, Nr. 198 (Schule Brueghels). – Führer 1904, S. 128, Nr. 198. – Kat. 1954, S. 98, Nr. 211 (J. II. de Momper). – Verz. 1980, S. 64. – Verz. 1989, S. 77.

Literatur: O. Koester, Joos de Momper the Younger. Prolegomena to the Study of his Paintings, in: *Artes. Periodical of the Fine Arts* (Kopenhagen) II, 1966, S. 30, 63, Anm. 21. – K. Ertz, Josse Momper der Jüngere. Die Gemälde, *Freren* 1986, S. 396, Abb. 504, S. 647, Nr. A 168. – S. Slive, Dutch pictures in the collection of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga (1690–1756), in: *Simiolus* 17, 1987, S. 173f., Anm. 13.



127 de Momper und J. Bruegel II. I Dorfstraße im Winter

Moreelse, Paulus

Utrecht 1571–1638 Utrecht

Paulus Moreelse entstammte einer wohlhabenden Familie, die sich um 1568 in Utrecht niedergelassen hatte. Karel van Mander berichtet, dass Moreelse bei dem Delfter Maler Michiel Jansz. Mierevelt in der Lehre gewesen sei. Anschließend ging der Künstler nach Italien, von wo er 1596 zurückgekehrt sein muss, denn in diesem Jahr tritt er der Utrechter Gilde bei. Zu dieser Zeit gehörten die Maler noch der Sattlergilde an, erst 1611 gründeten sie eine eigene St. Lukasgilde, woran Paulus Moreelse maßgeblich beteiligt war und deren erster Dekan er war. Später unterstützte er auch die Gründung der Universität in Utrecht. Als es 1618 zu politischen Konflikten in der Stadt kam, forderte er zusammen mit anderen Bürgern, darunter Joachim Wtewael, den Stadtrat zum Rücktritt auf und übernahm in der Folge

politische Ämter. Schon aus den vielschichtigen Aktivitäten wird deutlich, dass Paulus Moreelse ein durchaus gelehrter und erfolgreicher Künstler war. Vor allem als Bildnismaler war er sehr gefragt, er schuf aber auch bedeutende Historienbilder und arkadische Szenen, auch als Architekt ist er hervorgetreten. Unter seinen zahlreichen Schülern ragt besonders Dirck van Baburen hervor.

128 Selbstbildnis

Eichenholz, 69, 7 x 55 cm

Bezeichnungen: Rückseite: ein gelber Punkt

Technischer Befund: Eichenholztafel, ein Brett mit senkrechtem, wellenförmigem Faserverlauf, 5–11 mm dick, rücks. Kanten o. und l. abgefast; große Astverwerfung r. u., o., r. und l. beschnitten, tw. gedünnt, parkettiert, Holzergänzung l. o. Dünne zweischichtige Grundierung, erste, nur partielle Schicht weiß, mit Lössen überzogen, zweite Schicht hellgrau, körnig, streifig diagonalen Auftrag. Malschicht vmtl.

olgebunden, Inkarnat rotbraun angelegt und deckend ausmodelliert, Mantel und Hut grünlich grau unterlegt und mit flotten Pinselzügen lasiert, Kompositionsänderung am Hut, Hintergrund lasierend angelegt; in dunkleren Bereichen Körnung der Grundkittung durch Verreinigung sichtbar, größere Kittungen und Retuschen im Bereich der Astverwerfung, zahlreiche kleine gekittete und retuschierte Fehlstellen, großflächige Übermalungen im Hut. Geringe alte, verbräunte Firnisreste unter neuem, glänzendem Firnis.

Restaurierungen: – (nach 1933:) Partielles Dünnen und Glätten der Tafelrückseite, Parkettierung – 1954: Kittungen und Retuschen, Firnisaufrag – 1990: Firnisabnahme, Entfernen alter Kittungen und Retuschen, Holzergänzung Kante l. o., Kittungen, Retuschen und Firnisaufrag.

1779 Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 820

Brustbild des Künstlers in vornehmer Kleidung mit hohem, modischem Hut, Halskrause, schwarzer Jacke und Umhang. Den Kopf hat er zum Betrachter gewandt und hält ihm ein leeres, ovales Miniaturtäfelchen vor. Bemerkenswert ist die Verwendung einer nicht sehr qualitätvollen Holztafel mit Astlöchern, Verwerfungen und welliger Maserung, was vermutlich aus dem rein privaten Charakter des Selbstbildnisses zu erklären ist. Dreimal hat sich der Künstler zu unterschiedlichen Zeiten mit nur geringfügigen Veränderungen in ähnlicher Pose dargestellt. Das hannoversche Bildnis ist das früheste aus dieser Reihe. Es folgt die Version im Amsterdamer Rijksmuseum (Holz, 52 x 47 cm), auf der sich der Künstler im Pelzmantel ohne Hut und auch ohne Hände, folglich ohne Attribut, im Ganzen weniger offiziell gibt. Auf dem Porträt im Mauritshuis in Den Haag (Holz, 72 x 62,5 cm) ist der Maler in fortgeschrittenem Alter wieder barhäuptig zu sehen, wie er dem Betrachter ein leeres Blatt vorhält. Auch das hannoversche Bildnis war ursprünglich ohne Hut oder mit einer anderen Kopfbedeckung geplant, wie aus der in diesem Bereich fehlenden Untermalung zu schließen ist.

In der Art der Präsentation äußert Moreelse sein Selbstverständnis als Künstler. Die vornehme Kleidung soll den hohen gesellschaftlichen Rang verdeutlichen, denn die Maler verstehen sich nicht etwa als Handwerker, was spätestens nach dem Austritt aus der Sattlergilde im Jahre 1611 deutlich wurde. H.-J. Raupp (1984, S. 87) weist darauf hin, dass Moreelse hier auf ein gezeichnetes Selbstporträt von Hendrick Goltzius zurückgriff, der sich um 1590 mit einer leeren Kupfertafel porträtierte (London, British Museum; E.K.J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius*, Utrecht, New York 1961, Bd. 1, Nr. 254.). Eine leere Miniaturtafel ebenso wie ein weißes Blatt können als Sinnbild der Universalität der künstlerischen Tätigkeit verstanden werden, denn durch die Erfindungsgabe ist der Künstler in der Lage, auch aus der Leere heraus Dinge oder eine Idee sichtbar zu machen. Raupp führt in diesem Zusammenhang den Maler und Kunsttheoretiker Federico Zucchari an, der in seiner Deutung der „porta virtutis“ schrieb: „che la virtù nel bianco... può scrivere quello che li pare per mostrare le parti del virtuoso“ (zitiert nach Raupp, Anm. 257).

Bis zur Bestimmung des Gemäldes als Selbstbildnis des Paulus Moreelse durch A. Bredius galt es als ein Porträt des Bartholomeus Spranger von der Hand des jüngeren Frans Pourbus (vgl. Kat. 1902, S. 151). Umstritten ist die Datierung. Während C.H. de Jonge das Bild auf 1620–25 datiert, glaubt R. Klessmann (Ausst. Kat. Selbstbildnisse, 1980) zu Recht, dass das Bildnis auf Grund des Alters des Künstlers und auch der Kleidung früher, nämlich bereits im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden sein muss.

Kat. 1827, S. 20, Nr. 78 (F. Porbus d.J.). – Verz. 1831, S. 43, Nr. 78. – Verz. 1857, S. 12, Nr. 78. – Kat. 1891, S. 151, Nr. 324 (P. Moreelse). – Verz. FCG, S. 151, Nr. 324. – Kat. 1902, S. 151, Nr. 324. – Kat. 1905, S. 89, Nr. 253. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 53, Nr. 89, Abb. – Kat. 1954, S. 99, Nr. 213. – Verz. 1980, S. 65, Abb. 64. – Verz. 1989, S. 77, Abb. 68.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 19, Nr. 84. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 45. – Moes I, Nr. 5161, 3. – Ebe IV, S. 382. – Wurzbach II, S. 186. –



128 Moreelse | Selbstbildnis

Katalog der Gemälde, Miniaturen, Pastelle, eingerahmten Zeichnungen im Reichsmuseum zu Amsterdam, Amsterdam 1920, S. 287. – Singer III, S. 286, Nr. 25121. – C.H. de Jonge, Paulus Moreelse, Portret- en genreschilder te Utrecht, Assen 1938, S. 22, 98, Nr. 121, Abb. 81. – K.G. Boon, Het Zelfportret in de Nederlandsche en Vlaamsche Schilderkunst, Amsterdam (1947), S. 39. H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Amsterdam 1963, S. 221, Nr. 1. – G. Eckardt, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1971, S. 198f. – Bénézit 7, S. 531. – H.-J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim-Zürich-New York 1984, S. 87, Anm. 257. – U. Wegener, Künstler - Händler - Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, S. 26f., Abb. 11. – M. Risch-Stolz, Der niederländische Kunsthandel im 17. Jh., in: Weltkunst 69, 1999, S. 1140.

Ausstellungen: Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1980, S. 48, Nr. 3, Abb. S. 49 (R. Klessmann).

■ Moucheron, Frederik de

Emden 1633–1686 Amsterdam

Frederik de Moucheron wurde als Sohn von Hugenotten in Emden geboren. Nach einer mehrjährigen Lehrzeit bei Jan Asselijn (gest. 1652) in Amsterdam, wohin die Familie umgesiedelt war, ging Frederik für einige Zeit nach Frankreich. 1656 ist er in Lyon und Paris nachgewiesen. Eine Reise nach Italien wird vermutet, wofür auch die topographische Genauigkeit der Ansichten auf einigen Bildern spricht, konnte jedoch bislang noch nicht endgültig bestätigt werden. Nach einem kurzen Aufenthalt in Antwerpen kehrte de Moucheron nach Amsterdam zurück, wo er 1659 heiratete und den Rest seines Lebens wohnhaft blieb. Er malte vor allem italianisierende Landschaften, wobei seine Bilder stark von den Werken der sog. zweiten Generation der italianisierenden Landschaftsmaler wie Jan Asselijn, Jan Both und Jan Hackaert beeinflusst sind.

129 Landschaft

Leinwand, 87,6 x 96,5 cm

Bezeichnungen: Signiert unten Mitte: Moucheron

Technischer Befund: Dichte Leinwand in einfacher Leinenbindung, Spannrand l. fehlend, u. leicht beschnitten; auf Leinewebe einer Webbreite von ca. 75 cm, waagerechte Naht, rücks. ein Flecken, am Rand r. und l. zu zwei verschiedenen Zeiten Gewebestreifen angesetzt, vmtl. vierte Aufspannung auf neuen Keilrahmen, Bildformat an den Kanten l. und u. minimal vergrößert. Dunkelgraubraune, vmtl. einschichtige Grundierung bis über die Spannenden, d.h. vorgrundiert, keine Unterzeichnung sichtbar. Dünner Farbauftrag, bindemittelreich und lasierend in Grün- und Brauntönen, deckend-pastos in hellen Farben; Krepierungen nur im Olivbraun, das dadurch heller wirkt, verstärkter Kontrast zwischen Himmel und Landschaft, Himmel vereint, daher zahlreiche Retuschen, Leinwandstruktur dominiert an Oberfläche. Alte Firnisreste am Rand erhalten, jetziger Firnis klar, hell und spröde.

Restaurierung: (vor 1857:) Kleisterdoublierung – 1930: Festigung – 1982: Abnahme von Firnis und Übermalungen, Planieren im Vakuum, Neuaufspannung auf neuen Keilrahmen, Retuschen, neuer Firnis.

Restaurator Plincke, Hannover. – 1821 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 821

Durch einen Taleinschnitt mit hohen, schlanken Bäumen treibt ein Hirte seine Rinderherde auf den Flusslauf links zu. Im Hintergrund erhebt sich auf einem Hügel eine Klosteranlage. Während sich in der Form der Bäume der Einfluss Jan Boths zeigt, weist das Motiv der beiden Angler links im Vordergrund auf den Lehrer Jan Asselijn, der es häufig verwandte, hin. Das Kolorit mit unvermittelt aufgesetzten Lichtern lässt an Jan Pynacker denken, bei dem diese Farbigeit seit 1656 zu beobachten ist (vgl. P.C. Sutton in: Ausst. Kat. Masters, 1987/88, Nr. 58). Bei de Moucheron ist sie typisch für Werke der 70er Jahre (z.B. Italienische Landschaft, 40 x 53 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen). In Komposition und Farbgebung steht das hannoversche Gemälde dem Bild in Braunschweig „Italienische Landschaft mit Maultiertreiber“ nahe, das ebenfalls auf die Zeit nach 1670 datiert wird (Best. Kat. Braunschweig 1983, S. 145). Bezeichnend für



129 de Moucheron | Landschaft

die Kunst de Mouchérons ist ein sehr dekorativer Stil, so dass die Vermutung, dass einige seiner Bilder als Wanddekoration für große Häuser gedacht waren (Sutton, Ausst. Kat. Masters, 1987/88, S. 380), ihre Berechtigung hat.

Kat. 1827, S. 51, Nr. 201. – Verz. 1831, S. 99, Nr. 201. – Verz. 1857, S. 22, Nr. 201. – Kat. 1891, S. 152, Nr. 326. – Verz. FCG, S. 152, Nr. 326. – Kat. 1902, S. 152, Nr. 326. – Kat. 1905, S. 90, Nr. 255. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 54, Nr. 90, Abb. – Kat. 1954, S. 100, Nr. 215. – Verz. 1980, S. 65. – Verz. 1989, S. 77.

Literatur: Ebe IV, S. 497. – Bénézit 7, S. 572. – T. van Zadelhoff, in: Dictionary of Art 22, S. 208.

Ausstellungen: Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting (P.C. Sutton), Rijksmuseum Amsterdam, Museum of Fine Art Boston, Museum of Art Philadelphia 1987/88, S. 379f., Nr. 58, Abb. Farbratf. 121 (P.C. Sutton).

Nason, Peter

um 1612 Den Haag oder Amsterdam –
1688/90 Den Haag

Angeblich war Peter Nason Schüler des Porträtmalers Jan van Ravesteyn in Amsterdam. Von dort siedelte er 1639 nach Den Haag über und trat der St. Lukasgilde bei, deren Vorsitz er 1647 und nochmals 1654/55 inne hatte. Als sich fast alle Haager Maler 1656 der neuen Künstlergemeinschaft „Pictura“ angeschlossen hatten, blieb er zusammen mit drei anderen Künstlern bis 1658 in der alten Gilde. Eine andere Quelle nennt ihn dagegen an elfter Stelle unter den Mitbegründern der „Pictura“. Wiederholt verließ er seit den 60er Jahren für einige Zeit Den Haag, um an verschiedenen Orten Porträtaufträge auszuführen. 1662 war er in Amersfoort, 1663 in England am Hof Karls II., 1664 in Amsterdam und 1666 in Kleve, wo er Mitglieder des kurfürstlich brandenburgischen Hofes malte. Der genaue Zeitpunkt seines Ablebens ist,

nicht bekannt. 1688 wird er ein letztes Mal in Den Haag genannt, 1691 wird seine Witwe erwähnt.

130 Brustbild eines Mannes

Eichenholz, 87 x 76 cm

Kunsthandel Köln, Engelbert Willmes. – 1816 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 822

Die Halbfigur eines sitzenden Mannes wird von einem grünen Vorhang hinterfangen, der rechts den Blick auf eine Stadt in der Ferne freigibt. Das Schwarz der Kleidung wird durch den flachen Spitzenkragen mit Dolde und durch die weiten, gebauschten Ärmel des weißen Hemdes, die durch ein schwarzes Band gehalten werden, unterbrochen. Hellbraunes, leicht welliges Haar fällt bis auf die Schultern. Der Porträtierte hat die Armlehne umfasst und weist mit seinem rechten Zeigefinger auf das Stück Papier in seiner linken Hand. Die Identität des Dargestellten ist bislang nicht bekannt. Nur die Stadt im Hintergrund, in der D. Cannegieter (Zutphen) auf Grund des Kirchturms meint, Arnheim zu erkennen (Brief vom 17.2.1982), könnte einen Hinweis auf den Wohnort geben. Das Papier, das möglicherweise ein Plan ist, mag auf die Profession, nämlich die eines Architekten, deuten.

Bei Hausmann wurde das Bild zunächst als ein Werk des van-Dyck-Schülers Yan van Ryn geführt und dann Peter Nason zugewiesen, in dessen Werk es sich problemlos einfügt und an dessen Autorschaft nur G. Ebe zweifelt. Allerdings sind die Reste der Signatur, die die Bearbeiter der Kataloge von 1902 und 1905 unter der rechten Hand des Dargestellten entdeckt hatten, heute nicht mehr auszumachen. Ebenso wenig ist die bei Hausmann angegebene Datierung „1646“ zu entdecken. Zudem erscheint das Datum für das Bildnis zu früh angesetzt. Nicht nur das Motiv des Vorhangs mit herabhängender Quaste findet sich in Nasons

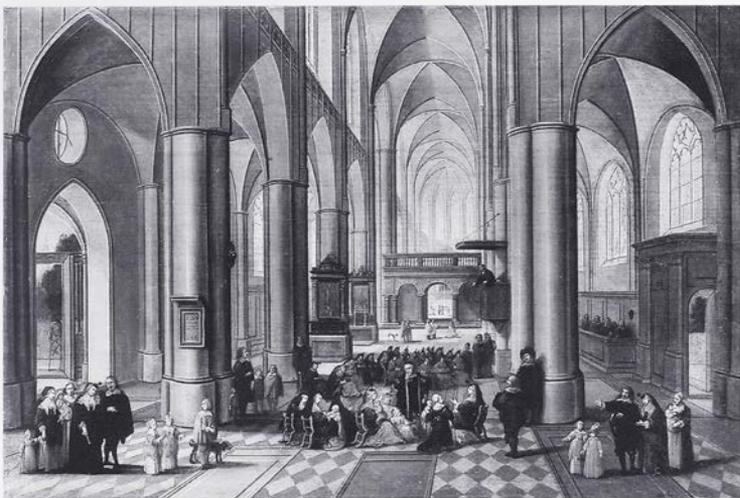


130 Nason | Brustbild eines Mannes

Werk erst neun Jahre später (vgl. Frauenporträt von 1655, Leinwand, 113 x 90,2 cm, Christie's Amsterdam 28.11.1989 Nr. 79, mit Abb.), auch die Malweise des bauschigen Hemdärmels lässt an eine Entstehung in der Mitte der 50er Jahre denken. Aus dem Jahr 1658 stammt ein vergleichbares Herrenbildnis (Leinwand, 81 x 67 cm, ehem. Sammlung Moltke, Versteigerung Kopenhagen 1.6.1931, Nr. 92, Photo RKD), das den dort Dargestellten zwar mit variiertem Armhaltung wiedergibt und ihn mit einer Wand dunkel hinterfängt, aber auch rechts einen Ausblick auf eine Stadt freigibt.

Kat. 1827, S. 43, Nr. 170 (Y. van Ryn 1646, korrigiert in P. Nason, 1646). – Verz. 1831, S. 84, Nr. 170 (Y. van Ryn). – Verz. 1857, S. 20, Nr. 170 (P. Nason). – Kat. 1891, S. 154, Nr. 331 (P. Nason?). – Verz. FCG, S. 154, Nr. 331. – Kat. 1902, S. 154, Nr. 331. – Kat. 1905, S. 92, Nr. 260. – Kat. 1930, S. 54, Nr. 91, Abb. (P. Nason) – Kat. 1954, S. 100, Nr. 216. – Verz. 1980, S. 65.

Literatur: Parthey II, S. 176, Nr. 2. – Ebe IV, S. 414. – Wurzbach II, S. 215. – H. Vollmer, in: Thieme-Becker 25, S. 350. – Bénézit 7, S. 657.



131 Neeffs I Inneres einer gotischen Kirche

Neeffs, Peeter II.

Antwerpen 1620–nach 1675 Antwerpen

Peeter Neeffs der Jüngere wurde als Sohn des gleichnamigen Malers in Antwerpen geboren. Er und sein drei Jahre älterer Bruder Lodewijk waren wie der Vater Architekturmaler, wobei die Werke von Peeter Neeffs d.J. kaum von denen seines Vaters zu unterscheiden sind.

131 Inneres einer gotischen Kirche

Eichenholz, 26,3 x 38,7 cm

Bezeichnungen: ** Vorderseite signiert rechts oben über einer Säule: PEETER I NEEFFS;
Rückseite: Schlagmarke FDB

Technischer Befund: Tafel aus einem Brett mit horizontalem Faserverlauf, Stärke 5-6 mm; rücks. Ränder abgefast, Sägespuren. Weiße Grundierung, sehr exakt konstruierte Vorzeichnung mit grauem Metallstift: drei Fluchtpunkte auf einer Horizontlinie, Fliesenmuster in hellen Farbauftrag geritzt und dann gezeichnet, auch im Hintergrund einzelne Ritzungen. Anlage des Raumes in dunklen Tönen, heller grau und ockerfarben modelliert, Architektur abschließend durch Licht-

und Schattenkanten konturiert, Staffage auf fertiggestellte Architekturmalerie mit dem Pinsel dünn dunkelbraun vorskizziert, *pastos alla prima* übergangen, Altäre vom Architekturmaler, Kanzel vom Staffagemaler; verreinigt. Älterer Firnis an einzelnen Reinigungsproben reduziert, neuerer Firnis mit Gummi-Arabicum-Überzug.

Restaurierungen: 1931: Festigung, Kittung, Retusche, Firnis – 1975: Proben zu Firnisabnahme, Abnahme alter Kittungen und Retuschen, Niederlegung von Blasen, Kittung, Retusche, Firnis, Gummi-Arabicum-Überzug.

Aus Königlich hannoverschem Besitz. Ursprünglich im Schloss zum Georgengarten. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 823

Dargestellt ist in zentralperspektivische Konstruktion das dreijochige Langhaus einer kreuzrippengewölbten, spätgotischen Basilika mit zweigeschossigem Mittelschiff und Vierpasspfeilern sowie zwei niedrigen Seitenschiffen. Wie üblich, gibt Neeffs den Kirchenraum nach Osten mit dem Blick auf Lettner und Chor wieder. Unter den vielen sehr ähnlichen, in manchen Details, wie etwa in der Anzahl der Schiffe aber oft variierenden gotischen

Phantasiekirchen von Vater und Sohn Neeffs zeigen die Kirchenansicht von Peeter Neeffs d. J. im Schweriner Staatlichen Museum (Holz, 49 x 64 cm, datiert 1652) und eine dem Vater zugeschriebene Ansicht im Victoria and Albert Museum in London (Holz, 46,6 x 64,1 cm) ebenfalls, wenn auch nicht ausschließlich, Vierpassfeiler.

Die vielfigurige Staffage, darunter eine vor einer Kanzel versammelte Gruppe von Gläubigen, bestehend vorwiegend aus Frauen und Kindern, die einer Predigt lauschen, stammt von einem Künstler aus der Nachfolge von Frans Francken II. Auffallend ist die eigentümliche Kopfbedeckung der Frauen. Es handelt sich um die „Tiphooke“, bei der ein mantelartiger Umhang über dem Kopf in feinen Falten zusammengezogen und mit einem Holzteller gehalten wird, an dem zuoberst ein Wollpompon an einem Stiel befestigt ist.

Das Bild galt zunächst als ein Werk von Peeter Neeffs d.Ä. Die Zuweisung an dessen Sohn Peeter Neeffs II. geht laut Katalog von 1930 auf K. Zoëge von Manteuffel zurück. Diese Zuschreibung ist angesichts der etwas harten Pinselführung und des recht pastosen Farbauftrags überzeugend. Als Urheber der Staffage wird in den Katalogen von 1930 und 1954 Frans Francken III. (1607–1667) angesehen, allerdings kann U. Härting dieser Zuweisung nicht folgen (mündl. Mitteilung, Juni 1997).

Aus der Prägemarke mit den Buchstaben FDB geht hervor, dass die Tafel von dem Antwerpener Tafelmacher Frans de Bout stammt, der 1637/38 Meister der St. Lukasgilde wurde.

Verz. 1844, S. 180, Nr. 7 (P. Neeffs I.). – WM 1864, S. 83, Nr. 113. – Verz. 1876, S. 72, Nr. 405. – Kat. 1891, S. 155, Nr. 332. – Verz. FCG, S. 155, Nr. 332. – Kat. 1902, S. 155, Nr. 332. – Kat. 1905, S. 93, Nr. 261. – Kat. 1930, S. 55, Nr. 92, Abb. (P. Neeffs II.). – Kat. 1954, S. 100, Nr. 217. – Verz. 1980, S. 65. – Verz. 1989, S. 77.

Literatur: Parthey II, S. 178, Nr. 9. – Ebe IV, S. 363. – Jantzen 1910, S. 165, Nr. 274 (P. Neeffs d.Ä.); Jantzen 1979, S. 228, Nr. 274. – Bénézit 7, S. 673.

■ Netscher, Caspar

Heidelberg 1639–1684 Den Haag

Caspar Netscher wurde als Sohn des süddeutschen Steinbildhauers Johann Netscher in Heidelberg geboren, der bereits um 1641 starb. Schon im Knabenalter kam er nach Arnheim zu dem weitgehend unbekanntem Stilleben- und Porträtmaler Hendrik Coster in die Lehre; er wurde um 1654 Schüler von Gerard ter Borch in Deventer. Anschließend arbeitete er für Kunsthändler, bis er sich 1658/59 zu einer Schiffsreise nach Rom aufmachte. Seine Reise endete bereits in Bordeaux, wo er einen Mathematiker und Ingenieur namens Godijn kennenlernte und bereits 1659 dessen Tochter heiratete. 1662 kehrte er mit seiner Familie in die Niederlande zurück und ließ sich in Den Haag nieder. Zunächst malte er Interieurs in der Art der Delfter Schule um Pieter de Hooch oder auch Jan Vermeer, spezialisierte sich aber seit den 70er Jahren zunehmend auf Bildnisse und wurde ein angesehener sowie gefragter Porträtmaler des Adels und des Hofes.

132 Gerrit Bicker van Zwieten (1632–1718)

Leinwand, 39,9 x 48,7 cm

Bezeichnungen: * Vorderseite rechts unten signiert und datiert: C. Netscher. F. I Ao. 1673; Keilrahmenrückseite (Klebezettel): Gerard Bicker van Zwieten/Heere von Zwieten. Hoog/Heemsraad van Rhijnsland/van C.(?) Netscher; je ein roter Punkt rechts und links

Technischer Befund: Leinengebundenes Gewebe, relativ dicht; doublert, auf Keilrahmen, Spannänder mit Papier kaschiert. Einschichtige graue Grundierung. Untermalung dunkel lasierend mit Pinsel, zeichnerisch im Inkarnat, flächig im Mantel, dort einzelne Falten hineingekratzt, Grundierungston in Malerei miteinbezogen, zunächst Kopf, Halstuch, Hände und Ärmel ausgeführt, anschließend Hintergrund, dann Mantel gemalt, schließlich einzelne Haarlocken ergänzt. Auf Resten eines safrangefärbten Firnisses ganzflächig dünner, neuer Überzug.

Restaurierungen: (vmtl. 2. Hälfte 19. Jh.): Doublereinwand auf jetzigen Keilrahmen gespannt, doublert, Ränder kaschiert, gefärbter Firnis – 1938: Firnisabnahme, vmtl. kleinere schwarze Übermalungen in vereinigten Schattenbereichen, neu gefirnis – 1982: Firnisabnahme, Retusche, neuer Firnis.

Sammlung Gerrit Bicker van Zwieten, Den Haag. – Gerard Bicker van Zwieten (Sohn von Gerrit Bicker van Zwieten, gest. 1753). – Arnoldina Sebastiana Kien (1723–69; Frau von Gerard Bicker van Zwieten). – Georg Ludwig von Spörcken (zweiter Mann von Arnoldina Sebastiana Kien). – Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 824

Gerrit Bicker van Zwieten wurde 1632 als jüngster Sohn des Amsterdamer Regenten und Kaufmanns Cornelis Bicker geboren, der durch den Kauf eines Ritterhofes in der Nähe von Leiden im selben Jahr den Titel Heere von Zwieten erlangte. Als promovierter Jurist wurde Gerrit Mitglied der Kammerei, saß im Stadtrat von Amsterdam und war – wie aus einem zeitgenössischen Zettel auf der Rückseite seines Porträts in Hannover hervorgeht – Hoog/Heemraad van Rhijnland. Darüber hinaus besaß er eine berühmte Kunstsammlung, die z.T. 1731 versteigert wurde (vgl. G. Hoet, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen*, Bd. II, Amsterdam 1752). Aus dem Besitz der Bicker van Zwieten sind sechs Gemälde in die Sammlung von Spörcken bei Hannover gelangt, da die Schwiegertochter Gerrit Bicker van Zwieten in zweiter Ehe in die Familie von Spörcken eingeheiratet hatte. Von dort gelangten die Bilder über die von Laffertsche Kollektion in die Sammlung Hausmann, später in den Besitz des Königs von Hannover und schließlich in die Landesgalerie.

Das Bildnis des Gerrit Bicker van Zwieten ist als Kniestück gestaltet. Das Gesicht mit niedriger Stirn, kräftigen, geschwungenen Augenbrauen und langer spitzer Nase, Oberlippenbart und schmal zulaufendem Kinn wird gerahmt von langen, dunkelblond gelockten Haaren. Unter dem dunkelgrünen Überwurf trägt er eine schwarze Jacke sowie ein weißes Hemd mit breitem, kostbarem Spitzenkragen und einem Spitzensaum an den Manschetten. Mit seiner Rechten greift er in eine der Dolden, sein linker Arm ruht auf einer Steinkonsole. Auf einem Re-

lief im Hintergrund hält ein Putto ein Füllhorn als Hinweis auf den Reichtum des Dargestellten.

Das Rijksprentenkabinet der Universität in Leiden (Inv. Nr. 5333) bewahrt eine Rötelnzeichnung von anderer Hand, die die Komposition fast genau wiedergibt und nur den Kopf geringfügig abgewandelt hat (vgl. Wieseman, S. 394). Eine Kopie des Bildes kam 1977 bei Notarishuis, Rotterdam, als ein Werk Constantijn Netschers zur Versteigerung (27.1.1977, Lot 134).

Kat. 1827, S. 59, Nr. 234. – Verz. 1831, S. 114f., Nr. 234. – Verz. 1857, S. 25, Nr. 234. – Kat. 1891, S. 155, Nr. 333. – Verz. FCG, S. 155, Nr. 333. – Kat. 1902, S. 155, Nr. 333. – Kat. 1905, S. 93, Nr. 262. – Führer 1926, S. 13. – Kat. 1930, S. 56, Nr. 94, Abb. – Kat. 1954, S. 101f., Nr. 220. – Verz. 1980, S. 65. – Verz. 1989, S. 78.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, Inv. Nr. 43. – Parthey II, S. 189, Nr. 44. – Die Kunst für Alle 1, 1886, S. 308; 2, 1886/7, S. 124. – Ebe III, S. 236. – Moes I, S. 76, Nr. 658. – Wurzbach II, S. 227. – HdG V, S. 218, Nr. 179. – Bénézit 7, S. 690. – M. E. Wieseman, *Caspar Netscher and late seventeenth century Dutch painting*, Ann Arbor 1991, S. 393f., Nr. 116, Abb.

133 Cornelia Bicker (1638 – vor 1677)

Leinwand, 48,5 x 39,7 cm

*Bezeichnungen: * Vorderseite signiert links auf der Brüstung: C. Netscher. Fec 1673; Keilrahmenrückseite: je ein roter Punkt rechts und links*

Technischer Befund: Leinengebundenes, relativ dichtes Gewebe; doubliert, auf Keilrahmen, Spannrand mit Papier kaschiert. Einschichtige, graue Grundierung. Komposition in Untermalung flächig mit unterschiedlichen, lasierenden Farben angelegt, zunächst Kopf, anschließend hellerer Hintergrund ausgeführt, darauf dunkler Vorhang, abschließend Kleidung, rotes Kleid kontrastierend modelliert, darauf rote Farblacklasur. Vmtl. drei Firnisse: dünne Schicht auf dicker, safrangefärbter, darüber wachshaltiger Überzug.

Restaurierungen: (vmtl. 2.Hälfte 19. Jh.): Doublieulinwand auf jetzigen Keilrahmen gespannt, doubliert, Spannrand kaschiert, Firnisabnahme, Auftrag des gefärbten Firnisses – 1938; partielle Firnisabnahme im Bereich des Kopfes – Vmtl. wachshaltiger Firnisaufrag.

Sammlung Gerrit Bicker van Zwieten, Den Haag. – Gerard Bicker van Zwieten (Sohn von Gerrit Bicker van Zwieten, gest. 1753). – Arnoldina Sebastiana Kien (1723–69; Frau von Gerard Bicker van Zwieten). –



132 Netscher | Gerrit Bicker van Zwieten (1632–1718)

Georg Ludwig von Spörcken (zweiter Mann von Arnoldina Sebastiana Kien). – Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 825

Cornelia Bicker (1638–vor 1677) war die zweite Frau von Gerrit Bicker van Zwieten und Tochter von Dr. Jan Bicker. Sie muss vor 1677, dem Datum der dritten Eheschließung Bicker van Zwietens, gestorben sein. Aus ihrer 1658 geschlossenen Ehe gingen sechs Kinder hervor, von denen 1667 bereits vier geboren waren. Ihre

Schwester Wendela Bicker war Gattin Jan de Witts, den Caspar Netscher mehrmals malte (vgl. Kat. Nr. 132).

Das Porträt Cornelia Bickers ist als Gegenstück zum Bildnis ihres Mannes konzipiert. Ihr rechter Arm ruht auf einer Fensterbank über einem Relief mit der Personifikation der Caritas (Mutterliebe). Der Ausblick zeigt einige Bäume. Ein grünlich grauer Vorhang hinterfängt die Gestalt. Sie trägt ein rotes Satinkleid, darunter ein weißes Hemd, dessen weite Puffärmel mit einem Knopf über der Armbeuge gerafft sind. Ein breiter, goldbrauner Seidenschal, über ihrem rechten Arm drapiert, sowie der Pelz über den Schultern unterstreichen die Eleganz der



133 Netscher | Cornelia Bicker (1638 – vor 1677)

Kleidung. Die Kette und Ohrringe mit großen Perlen, die Brosche und die Schulterkette mit roten Edelsteinen sowie Perlen schmücken die Frau und sind zugleich Zeichen ihres Wohlstands.

Im Vergleich zum Bildnis ihres Mannes ist die Malerei weniger detailliert, so dass hier eine Mitarbeit der Werkstatt nicht auszuschließen ist. Wieseman dagegen hält „etwas“ Mitarbeit der Werkstatt bei beiden Bildern für möglich (S. 394f.).

Kat. 1827, S. 59, Nr. 235. – Verz. 1831, S. 115, Nr. 235. – Verz. 1857, S. 26, Nr. 235. – Kat. 1891, S. 155, Nr. 334. – Verz. FCG, S. 155, Nr. 334. – Kat. 1902, S. 155, Nr. 334. – Kat. 1905, S. 93f, Nr. 263. – Führer 1926, S. 13. – Kat. 1930, S. 56, Nr. 95, Abb. – Kat. 1954, S. 101f., Nr. 221. – Verz. 1980, S. 65. – Verz. 1989, S. 78.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, Inv. Nr. 44. – Parthey II, S. 189, Nr. 45. – Die Kunst für Alle 1, 1886, S. 308; 2, 1886/87, S. 124. – Ebe III, S. 236. – Moes I, S. 76, Nr. 640. – Wurzbach II, S. 227. – HdG V, S. 218, Nr. 180. – Bénézit 7, S. 690. – M.E. Wieseman, Caspar Netscher and late seventeenth century Dutch painting, Ann Arbor 1991, S. 394f., Nr. 117, Abb.

134 Jan de Witt (1625–1672)

Leinwand, 48,7 x 39,5 cm

Bezeichnungen: Keilrahmenrückseite: je ein roter Punkt rechts und links

Technischer Befund: Leinengebundenes, dichtes Gewebe; doubliert, auf Keilrahmen, Spannblätter mit Papier kaschiert.

Einschichtige Grundierung, grau, wohl vorgrundiert. Erste flächige Anlage in dünnem Farbauftrag, darauf Details und Lichter körperhaft in zügigem Duktus, tw. Grundierungston in Malerei einbezogen, zunächst Hintergrund und Gewand flächig angelegt, dabei Kopf ausgespart, diesen *alla prima* auf Grundierung gemalt, Hände auf schwarzes Gewand gesetzt; partiell verreinigt, bes. im Bereich von Kopf, Händen und im Bildbereich l. u., wenige Retuschen. Mindestens zwei Firnisse: dünner Überzug über dickem, mit Safran gefärbtem Firnis.

Restaurierungen: (vmtl. 2. Hälfte 19. Jh.:) Doublierleinwand auf jetzigen Keilrahmen gespannt, doubliert, Ränder kaschiert, gefärbter Firnis – 1938: partielle Firnisabnahme, neu gefirnist – Kleinere, übermalende Retuschen im unteren Bildbereich.

Vielleicht Versteigerung R. Pott und A. in Rotterdam 11. 10. 1855, Nr. 49. – Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 826

Der niederländische Staatsmann Jan de Witt wurde am 24. 9. 1625 in Dordrecht geboren. Seit 1652 galt er als Führer der republikanisch-ständischen Partei, deren Ziel es war, die Statthaltertschaft abzuschaffen. In der ersten statthalterlosen Zeit (1650–72) war er als Ratspensionär Hollands seit 1653 in Wirklichkeit der oberste Führer der gesamten Republik.

Das Kniestück zeigt Jan de Witt vor golddurchwirktem Vorhang. In selbstbewusster Pose hat er seinen rechten Arm locker auf einen Steinsockel gestützt, während er mit der anderen in den Mantelstoff greift und dabei den Betrachter ansieht. Der Mantel aus samtigem, schwerem Tuch hebt sich durch das Material und auch durch die leicht grüne Abtönung des Schwarzes von der sonstigen schwarzen Kleidung ab. Ein hoher, einfacher Kragen und schmale, weiße Manschetten entsprechen der zeitgenössischen Mode. Auf dem Steinsockel ist das Relief einer Frauengestalt zu erkennen, die ihr Gewand mit ihrer Linken rafft. Da die Ecke stark verrieben ist und zusätzlich der Schatten die Zeichnung verunklart, lässt sich ihre Bedeutung nicht bestimmen. Ein Pilaster, der mit einem Blumen- und Blätterband geschmückt ist, begrenzt den Bildrand.

Das Bildnis des Jan de Witt in Hannover ist vermutlich eine eigenhändige oder zumindest in der Werkstatt entstandene Wiederholung des „C. Netscher“ signierten und 1670 datierten Gemäldes (Holz, 52 x 35,5 cm), das sich 1952 in der Sammlung H.C. Beyerman in Djakarta befand. Entsprechend der politischen Stellung des Dargestellten sind zahlreiche Fassungen und Kopien dieses Prototyps überliefert. M.E. Wieseman verzeichnet allein 17 Kopien und Varianten, die z.T. auch von anderen Künstlern angefertigt wurden (vgl. Wieseman, S. 370f.). Ein drei Jahre früher entstandenes Gemälde (signiert/datiert 1667) zeigt den Staatsmann mit leicht veränderter Armhaltung und Landschaftsausblick rechts (Wieseman, S. 344f., Nr. 64). Zu diesem Bild gehört als Gegenstück ein Bildnis seiner Frau Wendela Bicker.

Katalog: WM 1864, S. 81, Nr. 84. – Verz. 1876, S. 86, Nr. 471. – Kat. 1891, S. 155, Nr. 335. – Verz. FCG, S. 155, Nr. 335. – Kat. 1902, S. 155, Nr. 335. – Kat. 1905, S. 94, Nr. 264. – Führer 1926, S. 13. – Kat. 1930, S. 55f., Nr. 93, Abb. – Kat. 1954, S. 101, Nr. 219, Abb. – Verz. 1980, S. 65.

Literatur: Roland 1799, S. 46. – Söder 1824, S. 21, Nr. 44. – Söder 1856, S. 21, Nr. 44. – Söder 1859, S. 16, Nr. 44. – Verst. Kat. Brabeck, Nr. 184. – Die Kunst für Alle I, 1886, S. 308; 2, 1886/87, S. 124. – Ebe III, S. 236. – J.E. Elias, De vroedshap van Amsterdam, Haarlem 1903. – Moes II, S. 636, Nr. 9185, 32. – HdG V, S. 248, Nr. 305. – Kunsthistorische Studien II, 1929, Taf. 40. – Singer V, S. 131, Nr. 39119. – H. Engfer, Die ehemalige v. Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 37. – R. van Luttervelt, Herinneringen aan Johan en Cornelis de Witt in het Rijksmuseum, in: Bulletin van het Rijksmuseum 8, 1960, Nr. 2, S. 32. – Bénézit 7, S. 690. – Mauritshuis, Illustrated General Catalogue, Amsterdam-Den Haag 1977, S. 170, Nr. 716. – M.E. Wieseman, Caspar Netscher and late seventeenth century Dutch painting, Ann Arbor 1991, S. 345, 370, Nr. 94a.

Niederländisch

Ende des 16. Jahrhunderts

135 Herr mit astronomischer Uhr

Leinwand, 111,5 x 93 cm

1936 Kunsthandel Berlin, Lepke. – Über Dr. Binder (Einkäufer von H. Göring) seit 1936 Reichsbesitz. – Treuhandverwaltung der Oberfinanzdirektion



134 Netscher | Jan de Witt (1625–1672)

München. – Seit 1966 Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (Nr. 5381).
PAM 958

Dreiviertelbildnis eines frontal zum Betrachter stehenden Herrn mit leicht nach rechts gewandtem Kopf. Er trägt eine schwarze Jacke mit langen Ärmellappen, darunter ein weißes Hemd, von dem nur der Kragen zu sehen ist, und auf dem Haupt ein Samtbaret. Um die Hüfte hat er einen Degen gegürtet. Seine Rechte stützt er auf einen rotschwarz marmorierten Steintisch, auf dem die kunstvoll gearbeitete, astronomische Uhr steht, deren rundes

Zifferblatt neben der Zeit auch die Länge von Tag und Nacht anzeigt. Seine Linke umgreift mehrere zusammengefaltete Schriftstücke. Links oben blickt man durch eine Fensteröffnung in eine Flusslandschaft, in der zwei mit Lanzen bewaffnete Reiter auf Schimmeln eine Brücke queren, während aus den Wolken Merkur niederschwebt. Vermutlich steht diese Hintergrundszene in einem (ohne Kenntnis der Identität des Dargestellten nicht mehr zu entschlüsselnden) Bezug zur Person.

Im Versteigerungskatalog Lepke wurde das Bild dem wohl 1499 am Niederrhein geborenen Jan



135 Niederländisch | Herr mit astronomischer Uhr

Steven van Calcar zugewiesen, der nach einer Ausbildung in den Niederlanden ca. 1536 oder 1537 zu Tizian nach Venedig ging und später nach Neapel, wo er sich 1545 mit Vasari anfreundete. Er verstarb dort wahrscheinlich 1546. Verglichen mit gesicherten Werken des Malers, wie z.B. dem in Neapel entstandenen „Bildnis eines rotbärtigen Mannes“ (Leinwand, 86,5 x 59 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum), ist eine Zuweisung an diesen Künstler nicht zu halten. F. Heinemann hat brieflich (3.11.1980) die Urheberschaft angezweifelt, da die Modellierung der Formen insbesondere bei der Handbildung zu flach sei. In der Anlage des Gemäldes und der Auffassung der Figur wird der

starke Einfluss Tizians deutlich, wohingegen der Künstler in der Erfassung realistischer Details und der gewissen Glätte der Gesichtsbildung an die niederländische Kunst anschließt. Wahrscheinlich erhielt der Maler seine Ausbildung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden und ging später nach Italien.

Verz. 1980, S. 57 (J. St. von Kalkar). – Verz. 1989, S. 68.

Literatur: Verst. Kat. Lepke, Berlin 11.12.1936, Nr. 37 (J. van Calcar).



136 Niederländischer Meister | Selbstbildnis 1624

Niederländischer Meister

1624

136 Selbstbildnis 1624 (Farbtaf. XLII)

Eichenholz, 72 x 55,2 cm

Bezeichnungen: Datiert am Bildrand links unten: A°. 1624; evtl. originale Übermalung über „A° 24“, darüber jüngeren Datums von anderer Hand „Aeta:23“; Rückseite rechts und links: je ein gelber Punkt.

Technischer Befund: Tafel aus drei senkrecht, parallel zum Faserverlauf verleimten Brettern, äußere mit ähnlicher welliger Oberflächenstruktur, ca. 12 mm stark, rücks. allseitig abgefast, Kanten zusätzlich vorn und hinten abgeschrägt; Kante l.u. etwas behohelt, nach Neuverleimung Niveauunterschiede entlang der Fugen bildseitig abgearbeitet, Rückseite gedünnt und parkettiert, Anobienbefall l., Ecke l.u. ergänzt. Grundierung zweischichtig: dünne, helle Schicht unter warmem Braungrau. Farbauftrag gleichmäßig dünn-schichtig, aber deckend mit Pinselstrukturen, Bildanlage in mittleren Grautönen, flächig, Inkarnat ausgespart, dort braune und schwarze Konturlinien, rosa und graubraune Untermalung, darauf Modellierung in Gelbtönen, Haare dunkelgrau untermalt, Gewand und Hintergrund auf Untermalung kühler und dunkler ausgeführt; große Fehlstellen entlang der Fugen

gekittet und übermalt, v.a. im Hintergrund, Retuschen auf Stirn und Hand, durch Verreinigungen Pinselstrukturen der Untermalung freigelegt. Geringe alte Firnisreste kriepiert, grau, neuer Kunstharzfirnis.

Restaurierungen: Neuverleimung und Niveauausgleich auf der Bildseite, Ausbesserungen der verursachten Fehlstellen, brauner Überzug, nicht auf Inkarnat – 1929: Reinigung mit Copaiva, Ausbesserungen – (nach 1934:) parkettiert – 1982/83: Firnisabnahme, Kittungen, umfangreiche Retuschen, neuer Firnis, Rahmenrestaurierung.

Rahmen: Dunkler Wellenleisten-Rahmen, zeitgleich, aber vmtl. nicht original, stark überarbeitet; breites Profil mit drei verschiedenen Wellenleisten und nach außen abfallendem Karnies auf Nadelholz-Grundrahmen, gestückelt; stark verwurmt, Originalfassung unter neuem, schwarzem Anstrich nicht erkennbar, neue, glatte Innenleiste.

Kunsthandel Hamburg, J. Noodt. – 1819 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 831

In selbstbewusster Pose mit in die Seite gestütztem Arm ist der junge Mann im Dreiviertelprofil nach rechts wiedergegeben. Sein Kopf ist zum Betrachter gewandt, dem er sich in hochmodischer Kleidung präsentiert. Die dunkelgraue, eng anliegende Jacke ist an den Ärmeln sowie den breiten Schulterstücken mit Bordüren besetzt und an dem keilförmig zulaufenden Wams mit Schleifen verziert. Um den Hals liegt ein breiter, kunstvoll gearbeiteter, gestärkter Spitzenkragen. Seine hohen, grauen, mit Posamenten geschmückten Hut hält der Mann in seiner elegant in die Seite gestützten Rechten. Auf Mittel- und Zeigefinger der geballten linken Faust, gehalten durch den Daumen, balanciert er einen mit Weißwein halb gefüllten Römer. Mit ernster Miene blickt der junge Mann auf den Betrachter. Nur Palette, Pinsel und Wasserglas in der Nische im Hintergrund erinnern an die Profession des Malers. Haltung und Kleidung sind ebenso Ausdruck des Selbstbewusstseins eines angesehenen Künstlers wie die großen maltechnischen Fertigkeiten, die dem Betrachter unmittelbar vorgeführt werden: die komplizierte Verkürzung des Ellenbogens, die genau erfasste, fast greifbar aus der Bildfläche herausragende gestärkte Spitze des Kragens, die präzise gemalten Sprünge und Ausbrüche im Mauerwerk, die Brechung des

Lichtes im Weinglas sowie die feine Abstufung von Licht- und Schattenpartien – besonders im Gesicht. Es ist die „imitatio naturae“, die perfekte Naturnachahmung, die hier als höchstes Ziel der Kunst proklamiert und zugleich erreicht wird.

Eine mögliche moralisierende Deutung des Bildes gibt H.-J. Raupp (S. 216): Er sieht im „fast stutzerhaften Auftreten“ des Künstlers mit einem Weinglas in der Hand und der verdüsterten Miene eine Warnung vor den Gefahren des übermäßigen Alkoholgenusses und verweist auf die Nähe zu den Trinkergestalten in der Genremalerei.

Als ein Werk des flämischen Künstlers Caspar de Crayer war das Bild im handschriftlichen Katalog der Sammlung Hausmann verzeichnet. Der Name wurde später in Anthonie Palamedesz. verbessert. Vor allem zwei Aspekte lassen sich für eine Zuschreibung an diesen Künstler anführen: Das Bild ist links auf der Mauer mit „Aeta: 23.“ und „Ao. 1624“ bezeichnet, so dass der Dargestellte – wie Anthonie Palamedesz. – 1601 geboren sein müsste. Das zweite Argument ist eine gewisse Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit denen von Palamedesz. auf einem zehn Jahre später entstandenen, signierten und datierten Selbstbildnis des Künstlers im Delfter Prinsenhof, auf dem der Dargestellte längere Haare hat, einen Bart trägt und rauchend vor seiner Staffelei sitzt. Gänzlich unterschiedlich ist jedoch die Malweise, nicht nur im Vergleich zu diesem Selbstporträt, sondern im Vergleich zum Gesamtwerk des Künstlers. Es fehlt jede Parallele zum glatten Eindruck des Gesichts, den glänzenden Stoffen, dem präzise gemalten Kragen oder den genau wiedergegebenen Schäden in der Wand. Ebenso ist die graue Farbigekeit für Palamedesz. untypisch.

Eines der ersten datierten Werke von Palamedesz. ist eine „Fröhliche Gesellschaft“ von 1632 (Kunsthändler Neapel 1895, Holz, 45 x 69 cm, Photo RKD), die in der lockeren, etwas flüchtigen Malweise den späteren Darstellungen dieses Genres entspricht. Datierte Porträts finden sich erst ab 1654 (Boston, Museum of Fine Arts) und auch diese erreichen nicht die Qualität des Selbstbildnisses aus Hannover.

Der Versuch, das Bild einem anderen Maler zuzuweisen, blieb bislang wenig erfolgreich. R. Ekkart, RKD (mündl. Mitteilung März 1998), schlägt den Bremer Künstler Simon Peter Tilman (1601–1670) vor, der in Utrecht gelernt hatte. Angesichts der Wirkung seiner Figuren und der Glätte der Gesichter hat dieser Vorschlag einige Überzeugungskraft, doch bleibt Tilmans künstlerisches Können weit hinter dem hier gebotenen zurück. Besonders seine frühen Porträts wirken unbeholfen und sind nicht so genau durchgearbeitet.

Kat. 1827, S. 48, Nr. 190 (C. de Crayer, verbessert in A. Palamedes). – Verz. 1831, S. 94, Nr. 190. – Verz. 1857, S. 21, Nr. 190 (A. Palamedes). – Kat. 1891, S. 165f., Nr. 372. – Verz. FCG, S. 165f., Nr. 372. – Kat. 1902, S. 165f., Nr. 372. – Kat. 1905, S. 98f., Nr. 278. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 59, Abb. – Kat. 1954, S. 116, Nr. 263, – Verz. 1980, S. 68, Abb. 66. – Verz. 1989, S. 81, Abb. 70.

Literatur: Parthey II, S. 217, Nr. 21. – Ebe IV, S. 403. – Moes II, S. 182, Anm. 1. – Würzbach II, S. 298. – L. Goldscheider, Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart, Wien 1936, Abb. 184. – H.G. Boon, Het Zelfportret in de Nederlandsche en Vlaamsche Schilderkunst, Amsterdam 1947, S. 39. – Singer IV, S. 306, Nr. 34467. – H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Amsterdam 1963, S. 244, Nr. 1. – Bénézit 8, S. 88. – H.-J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim, Zürich, New York 1984, S. 235 Anm. 304, S. 317. – U. Wegener, Künstler-Händler-Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, S. 25f., Abb. 10.

Niederländisch

Beginn 18. Jahrhundert

137 Rosenstilleben

Leinwand, 78 x 64 cm

Sammlung W. von Hodenberg, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 953). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 170/1967



137 Niederländisch | Rosenstillleben

138 Niederländisch | Blumenstillleben
mit Kaiserkrone

Blumen verschiedener Jahreszeiten bilden einen voluminösen Strauß in einer Tonvase, der auf einer Steinbalustrade steht. Aus dem Blumenarrangement, in dem die Rosen als hellste und größte Blüten die Diagonale betonen, ragt eine Tulpe hervor. Was auf dem Relief der Terrakottavase dargestellt ist, lässt sich anhand des einzig erkennbaren Details, einer nackten männlichen Gestalt, nicht erschließen.

Wie sein Gegenstück mit der Kaiserkrone (Kat. Nr. 138) war das Bild als ein Werk des Stilllebenmalers Jan van Huysum in die Öffentliche Kunstsammlung gelangt, wird dann im Katalog von 1930 Simon Pietersz. Verelst zugewiesen und auch von F. Lewis in den Werkkatalog aufgenommen. Gegen Verelst als Maler der beiden Stillleben spricht aber die lockere, flüchtige Malweise, die fehlende Brillanz in der Wiedergabe der Blumen und auch die Anordnung der Sträuße in reliefierten Terrakottavasen. Den Unterlagen zu den Bildern ist zu entnehmen, dass schon früher verschiedene andere Namen in Erwägung gezogen worden sind, doch lassen sich die beiden Blumenstücke weder in das

Werk Jan-Baptist Bosschaerts oder Jean Baptiste Monnoyers noch in das von Karel van Vogelaer einordnen. Offenbar handelt es sich um das Werk eines Dekorationsmalers des 17. oder auch 18. Jahrhunderts, der seine Bilderfindungen aus verschiedenen Quellen speiste (mündl. Mitteilung F.G. Meijer, RKD, Den Haag, September 1997).

Kat. 1867, S. 20, Nr. 41 (J. van Huysum). – Kat. 1876, S. 23, Nr. 23. – Kat. 1930, S. 162f., Nr. 206 mit Abb. (S.P. Verelst). – Kat. 1954, S. 158f., Nr. 398. – Verz. 1980, S. 77.

Literatur: Verz. der Gemälde des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg 1843, Nr. 52. – Bericht 1862, S. 8. – Thieme-Becker 34, S. 238. – Bénézit 10, S. 450. – F. Lewis, Simon Pietersz. Verelst 1644–1721, Leigh-on-Sea 1979, S. 28, Nr. 37. – H.W. Grohn, Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1984, S. 12. – C. Grimm, Stillleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart, Zürich 1980, S. 248.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, S. 11, Nr. 5. – Kunstförderung-Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 29 (Abb.).

138 Blumenstilleben mit Kaiserkrone

Leinwand, 78 x 64 cm

Sammlung von W. Hodenberg, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 954). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 171/1967

Wie sein Gegenstück zeigt das Bild ein Blumenarrangement in einer reliefierten Terrakottavase auf einer Steinbank. Allerdings wird hier in der Anordnung der Blumen weniger die Diagonale als die Straußmitte durch helle, große Rosen- und Tulpenblüten besonders betont und von einer Kaiserkrone überragt.

Zur Zuschreibungsfrage vgl. Kat. Nr. 137.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 42 (J. van Huysum). – Kat. 1876, S. 23, Nr. 22. – Kat. 1930, S. 162f., Nr. 207 mit Abb. (S.P. Verelst). – Kat. 1954, S. 158f., Nr. 399 – Verz. 1980, S. 78.

Literatur: Verz. der Gemälde des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg 1843, Nr. 53. – Bericht 1862, S. 8. – Thieme-Becker 34, S. 238. – Bénézit 10, S. 450. – F. Lewis, Simon Pietersz. Verelst 1644–1721, Leigh-on-Sea 1979, S. 28, Nr. 36 (Abb.). – H.W. Grohn, Die Gemälde des Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1984, S. 12. – C. Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart, Zürich 1980, S. 248.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, S. 11, Nr. 6. – Kunstförderung - Kunstsammlung, 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 30.

■ Nieulandt, Adriaen van

Antwerpen 1587–1658 Amsterdam

Adriaen van Nieulandt wurde in Antwerpen geboren und erhielt dort wahrscheinlich seine erste Ausbildung. Um 1607 siedelte er nach Amsterdam über, wo er in den Werkstätten von Pieter Isaacsz. sowie Frans Badens arbeitete und 1609 Catelijnen Raes heiratete. Vielleicht lebte er 1619 in Kopenhagen; er schuf jedenfalls für

Christian IV. biblische Szenen auf Kupfer zur Ausschmückung des Oratoriums im Schloss Frederiksborg. Trotz seiner Herkunft ist der Künstler stilistisch vor allem der Kunst der nördlichen Niederlande verhaftet. Im Frühwerk orientiert er sich besonders an Cornelis van Haarlem und später dann an der Kunst der Prärembrandtisten, vor allem an Pieter Lastman. Schwerpunkt im Werk des Adriaen van Nieulandt sind die Historien Gemälde; er malte aber auch Porträts, Stilleben und Landschaften.

139 Abraham bewirtet die Engel

Eichenholz, 62 x 79 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert links unten auf der Schwelle: Adriaean v Nieuland 1651

Wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 17. Jh. in der Sammlung Gerrit Bicker van Zwielen, Den Haag. – Gerard Bicker van Zwielen (Sohn von Gerrit Bicker van Zwielen). – Arnoldina Sebastiana Kien (1723–69; Frau von Gerard Bicker van Zwielen). – Georg Ludwig von Spörcken (zweiter Mann von Arnoldina Sebastiana Kien). – Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 827

In der Genesis 18,1–15 wird berichtet, wie drei Männer den bereits alten Abraham besuchen und einer von ihnen ihm einen Sohn von seinem ebenfalls schon betagten Weib Sarah verheißt. Der im frühen Christentum einsetzenden bildlichen Tradition folgend, zeigt Nieulandt drei einander gleichende Engel beim Mahl unter dem im Alten Testament erwähnten Baum sitzend. Soeben wird dem ehrfurchtsvoll niederknienenden Abraham die Botschaft eröffnet, während Sarah hinter der halb geöffneten Tür steht und ungläubig über die Prophezeiung, in ihrem hohen Alter noch zu gebären, lacht. In der niederländischen Kunst gehört die Geschichte von Abraham und den Engeln zu den am häufigsten dargestellten Episoden aus der Schöpfungsgeschichte.



139 van Nieulandt | Abraham bewirte die Engel

Die Komposition van Nieulands geht auf einen Kupferstich aus einer Folge zur Abrahamsgeschichte von Maarten de Vos zurück (Hollstein XLIV, S. 19f., Nr. 64, Abb. in: XLV, S. 30, 64.1), wobei der Maler einzelne Details variiert. Bemerkenswert ist, dass auf dem Gemälde der verkündende Engel in der Mitte stehend dargestellt und damit herausgehoben ist, während auf dem Stich keine Hierarchie zu erkennen ist: Dort steht der linke Engel, der mittlere spricht und der rechte gestikuliert. Man wäre geneigt, im Stehen des Engels eine Annäherung an die seit der Jahrhundertmitte geübte Auffassung des Themas zu sehen, nach der, wie bei Rembrandt und seinen Schülern, einer der Engel als Erscheinung Gottvaters besonders hervorgehoben wird, wäre da nicht die frühe Datierung des hannoverschen Bildes (M. Huiskamp, „En de Here versceen aan hem bij de terebinten van Mamre“ [Gen. 18]. Exegese en iconografie van het verhaal van Abraham en de engelen, ongepubl. doctoraalscriptie, Universität Nimwegen 1989, vgl. dazu Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, Westfälisches Landesmuseum Münster 1994, S. 28f.).

Deutlich ist auch der Einfluss Pieter Lastmans zu erkennen. Von ihm sind zwei Bilder dieses Themas bekannt, ein Gemälde aus dem Jahre 1616 ist erhalten (Privatbesitz, Holz, 81 x 125 cm, Abb. ebda. S. 29) und ein weiteres ist durch ein Mezzotinto Jan van Somerens (ca. 1645 – nach 1699; Hollstein XXVII, S. 112, Nr. 1) überliefert. Die Bilderfindungen des Rembrandt-Lehrers waren besonders einflussreich für die Ausbildung des Themas in den nördlichen Niederlanden. Im Gegensatz zu Lastman, der die Engel z.T. am Boden lagern lässt, sitzen sie bei Nieulandt – wie auf dem Stich von Maarten de Vos – an einem Tisch und die Haltung Abrahams drückt demütige Teilnahme statt Erstaunen aus. Auch die kniende Haltung Abrahams ist nicht auf den genannten Gemälden Lastmans vorgebildet, findet sich aber auf seinem Gemälde „Abraham begrüßt die Engel“ von 1621 (Holz, 72 x 101 cm, Eremitage, St. Petersburg) und auf dem Stich von de Vos.

Kat. 1827, S. 59, Nr. 233. – Verz. 1831, S. 114, Nr. 233. – Verz. 1857, S. 25, Nr. 233. – Kat. 1891, S. 162, Nr. 363. – Verz. FCG, S. 162, Nr. 363. – Kat. 1902, S. 162, Nr. 363. – Kat. 1905, S. 95. – Nr. 269. – Kat. 1930, S. 57, Nr. 96, mit Abb. – Kat. 1954, S. 113, Nr. 253. – Verz. 1980, S. 67. – Verz. 1989, S. 80.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, welche verkauft werden soll, Celle, 30. September 1816, Inv. Nr. 63. – Parthey II, S. 192, Nr. 1. – Ebe IV, S. 341. – Thieme-Becker 25, S. 470. – A. Pigler, Barockthemen, Budapest 1956, Bd. I, S. 36. – Pigler 1974, I, S. 41. – Bénézit 7, S. 722. – Flemish Painters 1994, I, S. 301.

Ausstellungen: Christian IV. and Europe. The 19th Council of Europe Exhibition Denmark 1988, Kopenhagen 1988, S. 330, Nr. 1069; S. 573, Farbtaf. XXVII.

Oosten, Izaak van

Antwerpen 1613–1661 Antwerpen

Als Sohn eines Kunsthändlers wurde Izaak van Oosten 1613 in Antwerpen geboren und lebte dort bis 1661. Er war ein enger Nachfolger von Jan I. Brueghel, dessen kleinformatige Landschaften er häufig kopierte und dem infolgedessen seine Werke vielfach zugeschrieben wurden. Van Oostens Bilder sind meistens auf Kupfer gemalt.

140 Flusslandschaft mit Dorf

Kupfer, 12,9 x 19 cm

Bezeichnungen: Tafelrückseite oben, geritzte

Buchstaben: J. A.

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, Rückseite leicht uneben, poliert, Vorderseite geglättet, poliert und nachträglich angeschliffen, weniger als 1 mm stark, mit scherenartigem Werkzeug zugeschnitten; am l. Rand Feilspuren, kleine Bestoßungen am Rand, rücksseitig Fingerabdrücke und kleine Patinaflecken. Sehr dünne, wohl ölhaltige Grundierung in Grauweiß, an den Rändern o. und u. kantenüberlappend, r. und l. bearbeitet. Kleinteilige Bildausführung mit sehr feinem Pinsel über wahrscheinlich fast ganzflächiger, farblich modellierter Pinseluntermalung in Blau- und Weißtönen, in der Detailzeichnung Ausmischung der Lokalfarben mit Weiß und Schwarz häufig; Bäume aus Stamm, regelmäßig gestupften Blättern und nachträglich eingefügten Ästen zusammengesetzt; feine Trocknungsrisse fast ganzflächig, z.T. sich abhebende Malschollenränder, kleine Fehlstellen, vereinzelt Retuschen ohne Kittung, einige Kratzer. Gelblasuren bzw. Reste eines älteren Firnisses in Fluss und Blattwerk, ein transparenter Firnis mit starker UV-Fluoreszenz.

Restaurierungen: Firnisabnahme, vereinzelte kleinere Retuschen, neuer Firnis.

Pietro Palmaroli, Maler und Restaurator in Rom. – 1819 Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Kestner, Hannover. – Seit 1884 Städtische Galerie. KM 141

Bäume rahmen rechts und links das Bild und säumen, unterbrochen von stattlichen, mehrgeschossigen Häusern mit Fachwerk- oder Steingiebeln, die Flussufer. Die Landschaft wird von kleinen Figuren belebt: Frauen stehen in den Hauseingängen, Fischer in einem Kahn auf dem Fluss werfen ihre Netze aus, während am Ufer einige Frauen Fische in Körbe verstauen. Eine weitere Gruppe vernügt sich mit einem Ruderboot in der Flussmitte. Am Himmel ziehen Wolken auf, die nur an einer Stelle von der Sonne durchbrochen werden, und vor dessen dunklem Blau sich ein Storch effektiv abhebt. Schnurgerade führt der Fluss in die Tiefe, hin zu einem im Hintergrund angedeuteten Dorf.

Laut K. Ertz handelt es sich vermutlich um eine Kopie einer bislang unbekanntenen Komposition von Jan Brueghel I., von der es einige Repliken gibt, die nach seiner Meinung z.T. von Jan Brueghel II. geschaffen wurden. Versionen, die von der Hand des Sohnes stammen, befinden sich im Museum in Leipzig (Ertz, 1984, S. 232, Nr. 51) und in unterschiedlichem Privatbesitz (Ertz, 1984, S. 231f., 233 Nr. 50, 52, 53); Versionen von unbekanntenen Nachfolgern befinden sich in den Museen von Schwerin, Dresden und im Kunsthandel, zu diesen zählt Ertz auch das hannoversche Bild. In der naiveren Auffassung und der vergleichsweise weniger feinen Malweise unterscheidet sich die Tafel eindeutig von Werken Jan Brueghels I. Zweifel an dessen Autorschaft wurden schon verschiedentlich geäußert. Die Bildakte verzeichnet zwei Vorschläge zur Neueinordnung des Bildes in den Umkreis Brueghels, in Richtung Pieter Stevens oder Adriaen Stalbeem. Ertz (mündl. Mitteilung 17.9.1996) hat Izaak van Oosten und Pieter Gysels gegeneinander abgewogen und sich eindeutig für Letzteren ausgesprochen. Die Zuweisung an van Oosten vertritt dagegen M. de Kinkelen, RKD Den Haag (mündl., März 1997), da man auf dessen kleinen Tafeln



140 van Oosten | Flusslandschaft mit Dorf

vergleichbare rundliche, etwas gedrungene Figuren in einer naiv aufgefassten Landschaft findet. Besonders die Kupferplatte mit „Flussufer mit Händlern und Booten“ (17 x 23 cm, Kunsthandel Paris-Brüssel, De Jonckheere; Photo RKD) und eine weitere signierte Flusslandschaft mit Dorf (Holz, 30,5 x 43,5 cm; Abb. in: Bernt 1991, 4, Nr. 216) zeigen eine enge Übereinstimmung mit der hannoverschen Ausführung.

Führer 1894, S. 70, Nr. 172 (J. Brueghel I.). – Führer 1904, S. 127, Nr. 172. – Kat. 1954, S. 43, Nr. 42. – Verz. 1980, S. 46. – Verz. 1989, S. 54.

Literatur: G. von der Osten, 100 Jahre Landesmuseum Hannover, in: Weltkunst 22, Heft 24, 15.12.1952, S. 20, Abb. – M. Jorns, August Kestner und seine Zeit 1777–1853, Hannover 1964, S. 141. – K. Ertz, Jan Brueghel d.J., Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, Bd. 1, Freren 1984, S. 232.

Ostade, Isack van

Haarlem 1621–1649 Haarlem

Isack van Ostade wurde am 2.6.1621 in Haarlem getauft. Houbraken berichtet, dass er bei seinem gut zehn Jahre älteren Bruder Adriaen van Ostade

in die Lehre gegangen sei. Auf Grund seiner frühen Landschaftsstudien ist anzunehmen, dass er eine zusätzliche Ausbildung bei einem Landschaftsmaler, vermutlich bei Salomon van Ruysdael, erhalten hat. 22-jährig tritt er der Haarlemer St. Lukasgilde bei, stirbt aber schon 1649 mit 28 Jahren und wird nach dem 16. Oktober in der St. Bavo-Kirche beigesetzt.

141 Wirtshausszene

Eichenholz, 36,3 x 45,9 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert unten links:

Isack · van · Ostade. / 1644

Technischer Befund: Tafel aus einem Brett mit horizontalem Faserverlauf, ca. 10 mm stark, tangential aus dem Stamm gesägt, rücks. l., r. und u. unterschiedlich stark abgefast; Kante o. geringfügig beschnitten, 5,5 cm langer Riss o. r., Anobienbefall an Oberkante und mittlerem Tafelbereich. Dünne, weißliche Grundierung, darauf ockerfarbene Imprimitur und schwarze, skizzenhafte Pinselunterzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, überwiegend nass-in-nass, in groben Zügen an der Unterzeichnung orientiert, stereotype Malweise der Gesichter; Bereibungen und Retuschen v.a. im Bereich des Himmels und der Baumkronen. Firnis nicht original.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnis.

Kunsthandel Den Haag, „Galerie Internationale“ (Maes). – Kunsthandel Berlin, Martin Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1983 erworben.
PAM 1028

Vor einem Wirtshaus haben sich Bauern zu Trunk und Tanz zusammengefunden. Die Stimmung ist ausgelassen: Ein Paar dreht sich zu Klängen des Dudelsacks, andere schäkern oder unterhalten sich; eine Bank ist bereits umgefallen. Aus dem Fenster des Wirtshauses wird das Bier ausgeschenkt. Die Komposition ist in einer freien, spontan wirkenden Unterzeichnung angelegt.

B. Schnackenburg (1981 und im Dictionary of Art) zweifelt die bis dahin als 1644 gelesene Datierung des Gemäldes an und sieht in dem Bild ein typisches Werk aus den Jahren 1641/42. Eine genaue Untersuchung der Signatur ergab, dass die traditionelle Lesart 1644 korrekt ist. Wie Schnackenburg richtig bemerkt, schließt sich das Bild stilistisch und kompositionell eng an das Frühwerk des Künstlers aus dem Beginn der 40er Jahre an. Eine vergleichbare Komposition zeigt z.B. das Gemälde „Die Kugelspieler“ von 1642 (Holz, 46 x 65 cm, Verst. London 1971, vgl. Schnackenburg Abb. 56). Ebenso finden sich einzelne Figuren oder Gruppen auf anderen Werken Isacks dieser Zeit wieder. So sitzt das sich umarmende Paar in weniger ausgeführter Form auf einer Bank in einem Scheuneninterieur mit großer Bauernhochzeit (Holz, 39 x 52 cm, vielleicht identisch mit HdG, Nr. 198, Kunsthandel Frederick Muller, Amsterdam, Oktober 1943, Photo RKD) und der Dudelsackspieler steht hier auf einer Tribüne rechts. Die Haltung des Mannes, der auf dem hannoverschen Bild rechts einen Eimer auskippt, entspricht der eines Mannes mit einer Schippe auf dem Bild „Stallinneres“ von 164(3) (Holz, 41 x 58 cm, HdG 131; Kunsthandel Katz, Den Haag 1961, Photo RKD). Eine Zahnarztzene aus Weimar (Holz, 61 x 82,3 cm) von 1640 zeigt nicht nur eine vergleichbare diagonale Komposition mit nur wenig angedeuteten Szenen links im Hintergrund, sondern auch Übereinstimmungen in der Staffage. Die Rückenfigur des

zuschauenden Bauern in zerlumpter Kleidung aus dem hannoverschen Bild findet sich, allerdings besser gewandet, als Betrachter einer „Quacksalber“-Darbietung wieder.

Kat. 1954, S. 115, Nr. 260. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 50, Taf. 45. – Verz. 1980, S. 68, Abb. 72. – Verz. 1989, S. 80, Abb. 76.

Literatur: Atlantis 21, Sonderheft „Schaffhausen“ anlässlich der Ausstellung Rembrandt und seine Zeit, 1949, Abb. S. 154. – B. Schnackenburg, Adriaen van Ostade, Isack van Ostade, Zeichnungen und Aquarelle, Bd. I (Text), Hamburg 1981, S. 34f., 72, Anm. 89, S. 272, Abb. 55. – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in Weltkunst 54, 1984, S. 704f., Abb. S. 705. – B. Schnackenburg, in: Dictionary of Art 23, S. 613.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 56, Nr. 102. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 27, Nr. 15, Abb.

■ Palamedesz., Anthonie

Delft 1601–1673 Amsterdam

Anthonie Palamedesz. wurde als Sohn eines Edelsteinschneiders, der eine Zeit lang am englischen Hof für Jakob I. gearbeitet hatte, in Delft geboren. Vermutlich ging er zunächst bei dem Delfter Porträtmaler Michiel van Mierevelt in die Lehre, später dann zu den Brüdern Frans und Dirck Hals nach Haarlem. 1621 wurde er Mitglied der St. Lukasgilde in Delft und später auch deren Dekan. In der Nachfolge von Dirck Hals fertigte er Ölskizzen mit volkstümlichen Figuren. Sein Werk besteht vor allem aus Darstellungen von Wachtstuben und musizierenden Gesellschaften. Aber auch als Porträtmaler war er gefragt. Sein um sechs Jahre jüngerer Bruder und Schüler Palamedes Palamedesz. trat als Schlachtenmaler hervor.

142 Wachtstube

Eichenholz, 26,6 x 34,7 cm

Bezeichnungen: * Signiert in der Ecke links unten: A· Palamedesz.; Tafelrückseite: sechszackiger Stern als



141 van Ostade | Wirtshausszene

Prägestempel/Beschaumarke, Rest eines Siegelackstempels

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechttem Faserverlauf, 9–12mm stark, senkrecht stehende Jahresringe, ringsum abgefast; Ecke r. o. alt bestoßen. Gelblich weiße Grundierung, meist dünn, stellenweise pastos, über alle Ränder der Tafel reichend. Dünne Malerei mit ölhaltigem Bindemittel über ganzflächiger, dunkelbrauner Untermauerung, Figuren und Hunde mehrschichtig auf Hintergrund gesetzt, dunkel schattiert und mit Lichtern versehen; Malschicht tw. dachartig hochstehend, dunklere Farben und Signatur leicht verreinigt, wenige kleinere Ausbrüche und Retuschen bes. im Randbereich, Holzmaserung an der Oberfläche prominent. Reste von altem Firnis in den Strukturiefen, darüber zwei dünne, transparente Überzüge, feines Firniscraquelé.

*Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen, Firnis.
Rahmen: Zeitgleich aber nicht urspr. zugehörig, aus Weichholz geschnitzte Profilleiste mit Rankenband mit silisierten Blättern, Früchten und Blumen, Eckverbindungen auf Gehrung, zwei Fassungen, jeweils Grundierung und Övergoldung.*

*Geschenk des Fürsten Georg von Schaumburg-Lippe, Bückeburg, an Hausmann 1820. – Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 832*

In einer Scheune haben sich Soldaten einquartiert. Der Offizier mit großer, roter Schärpe sitzt, die Faust auf den Oberschenkel gestützt, auf einer Pauke und begutachtet einen erlegten Hasen, der ihm von zwei Jägern an den Hinterläufen präsentiert wird. Einzelne Figuren, wie z.B. die des etwas beleibten Offiziers, verwendet Palamedesz. auch in anderen Wachtstuben. Als brieflesender Offizier kehrt er stehend auf dem gleichnamigen Bild wieder, das als Leihgabe im Wallraf-Richartz-Museum in Köln bewahrt wird (Holz, 24 x 31 cm). Dort taucht auch neben der Figur des Jägers, die nun allerdings zum Boten verwandelt ist, der die Mütze abgenommen hat und in der Hand hält, der Spürhund mit hochgerecktem Kopf auf. Der andere, frontal aus dem Bild blickende Hund findet sich auch auf der Warschauer Wachtstube von 1650 (Holz, 54,3 x 69,9 cm; vgl. Ausst. Kat. Geschilderte wachlokale, 1996, S. 68). Deutlich heben sich die Hauptfiguren in der Beleuchtung und der Farbigkeit vom brauntonigen Hintergrund des angedeuteten Raumes und der Nebenpersonen ab. Zu letzteren gehören hier, wie häufig, sich beklei-



142 Palamedesz. I Wachtstube

dende oder Waffen putzende Soldaten. Ein anderer zündet sich am Kaminfeuer eine Pfeife an. Vorne am rechten Bildrand liegt ein Brustharnisch. Da das erste datierte Soldatenstück des Künstlers von 1647 (Holz, 38 x 52 cm; Rijksmuseum Amsterdam) bereits den Offizier wiedergibt, der hier einen höheren Hut und eine blaue Schärpe trägt, wird das hannoversche Bild Ende der 40er oder Anfang der 50er Jahre entstanden sein.

Kat. 1827, S. 50, Nr. 199. – Verz. 1831, S. 98, Nr. 199. – Verz. 1857, S. 22, Nr. 199. – Kat. 1891, S. 165, Nr. 371. – Verz. FCG, S. 165, Nr. 371. – Kat. 1902, S. 165, Nr. 371. – Kat. 1905, S. 98, Nr. 277. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 59, Nr. 100 Abb. – Verz. 1980, S. 68. – Verz. 1989, S. 81.

Literatur: Ebe IV, S. 403. – H. Schneider, in: Thieme-Becker 26, S. 155. – Bénézit 8, S. 88. – Ausst. Kat. Geschilderte wachlokale. De Hollandse Kortegaard uit de Gouden Eeuw, Het Nederlands Vestingmuseum Naarden 1996, S. 68 mit Abb.

Ausstellungen: Holländische Kabinetmalerei, Kunstverein Tübingen 1957, Nr. 26.

■ Peeters, Bonaventura I.

Antwerpen 1614–1652 Hoboken

Bonaventura Peeters, der am 23.7.1614 in Antwerpen getauft wurde, sollte der bekannteste Spross einer Künstlerfamilie werden. Von seinen Verwandten malten die Geschwister Gillis, Jan und Catharina sowie sein Neffe Bonaventura II., ein Sohn seines Bruders Gillis. Man weiß nicht, bei wem Bonaventura gelernt hat; da jedoch sein Frühwerk, in dem der Panoramablick auf etwas steif angeordnete Schiffe vorherrscht, eindeutig in der Tradition der flämischen Seestücke eines Pieter Bruegel d.Ä. oder Hans Savery steht, hat er seine Ausbildung vermutlich in seiner Heimat erhalten. Später werden Einflüsse verschiedener Marinemaler, des Antwerpener Andries Eertvelt und auch des Nordniederländers Simon de Vlioger, deutlich. Der Stil wird freier, die Atmosphäre von Wasser und Himmel besser erfasst. Bezeichnend für seine Themenwahl ist die Vorliebe für Katastrophen. Obwohl Peeters erst 1634 als Freimeister in die St. Lukasgilde aufgenommen wird, datiert sein erstes Werk von 1632 (Prag, Národní



143 Peeters | Stürmische See

Galerie). Erst 38-jährig stirbt er am 25.7.1652 in Hoboken, wo er mit seinem Bruder Gillis (1612–1653) eine Werkstatt unterhielt.

143 Stürmische See

Eichenholz, 39 x 59,5 cm

Bezeichnungen: Signiert rechts vorn auf einer Planke: B.P.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – 1823 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 836

Nahe der Küste kämpfen Fischerboote gegen die raue See. Ihre unsichere, durch Richtung von Wind und Wellen bestimmte Lage kontrastiert mit der klaren Senkrechten der Turmruine. In der aufgewühlten See mit hohen, gischtig spritzenden Wellen wechseln verschattete mit hell erleuchteten, diagonal geführten Partien und unterstreichen, wie auch die dunklen Wolken am Himmel, den dramatischen

Charakter des Bildes. Allerdings spart das hannoversche Bild im Vergleich zu Peeters' anderen theatralischen Schiffsunglücken mit schiffshohen Wellen und bizarren Felsformationen die Katastrophe aus. Dass Peeters bei diesen Bildern der Vergleich zwischen den Gefahren des Lebens und denen der See nicht fern lag, wissen wir von einer Zeichnung, auf deren Rückseite er in einem Gedicht diesen Bezug explizit herstellt (vgl. Ch. Stukenbrock, in: Ausst. Kat. Köln/Wien 1992/93, S. 448).

A. Dorner (Kat. 1930) setzt die Entstehung des Bildes zwischen 1635 und 1645 an, eine Datierung, die G. von der Osten (Kat. 1954) übernimmt. Mit der betonten Aufteilung der Wasseroberfläche in helle und dunkle Zonen sowie dem tiefen Horizont ist das hannoversche Seestück vergleichbar mit Werken aus den 40er und dem Anfang der 50er Jahre, wie z.B. einem 1921 im Wiener Kunsthandel angebotenen Bild von 1644 (Leinwand, 46 x 66 cm, Photo RKD) und einem monogrammierten, 1651 datierten Seestück, das am 31.1.1951 bei Sotheby's London zur Versteigerung kam (Holz, 43,8 x 72,9 cm, Photo RKD).

– Verz. 1818, S. 76, Nr. 385. – Kat. 1827, S. 11, Nr. 41. – Verz. 1831, S. 23, Nr. 41. – Kat. 1891, S. 169, Nr. 383. – Verz. FCG, S. 169, Nr. 383. – Kat. 1902, S. 169, Nr. 383. – Kat. 1905, S. 102, Nr. 288. – Kat. 1930, S. 61, Nr. 103, Abb. – Kat. 1954, S. 120, Nr. 273. – Verz. 1980, S. 68. – Verz. 1989, S. 81.

Literatur: Parthey II, S. 247, Nr. 19. – Ebe IV, S. 355. – F.C. Willis, Die niederländische Marinemalerei, Leipzig 1911, S. 93. – Oldenbourg 1918, S. 183. – K. Zoëge von Manteuffel, in: Thieme-Becker 27, S. 7. – Bénézit 8, S. 188. – R. Preston, Seventeenth Century Marine Painters of the Netherlands, Leigh-on-Sea (1974) 1980, S. 34. – Flemish Painters 1994, 1, S. 315.

■ Poelenburch, Cornelis van

Utrecht ca. 1594/95–1667 Utrecht

Wenige Quellen geben über das Leben des Künstlers Auskunft. Zwischen Januar 1594 und Januar 1595 wurde er in Utrecht geboren und ging dort bei Abraham Bloemaert in die Lehre. Möglicherweise arbeitete er anschließend zunächst in Amsterdam, denn er wird in dem Lobgedicht auf Amsterdam von Theodore Rodenburgh aus dem Jahr 1618 als Maler erwähnt. Im Erscheinungsjahr des Gedichtes weilte er allerdings schon in Rom und erhielt in der Künstlergemeinschaft der Bentveughels, die er 1623 mitbegründete, den Beinamen „Satiro“ oder „Satyr“. Spätestens 1627 kehrte er nach Utrecht zurück und heiratete 1629 Jacomina van Steenre. Zu seinen Auftraggebern gehörte in den ersten Jahren der sog. Winterkönig Friedrich V. von der Pfalz, dem die Vereinigten Niederlande Asyl gewährten. 1637 wurde der Maler vom englischen König Karl I. eingeladen, in England zu arbeiten. Dort blieb er mit einigen Unterbrechungen vier Jahre. Nach seiner Rückkehr bekleidete er wiederholt das Amt des Dekans der St. Lukasgilde. Am 12.8. 1667 starb er und wurde in der Magdalenenkerk beigesetzt. Van Poelenburch ist vor allem als Maler von kleinen italianisierenden Landschaften mit Staffage bekannt. Bei seinen Zeitgenossen und Kollegen war er zudem als Staffagemaler sehr begehrt.

144 Bacchus, Venus und Ceres (Sine Cerere et Baccho friget Venus)

Kupfer, 18,5 x 25,6 cm

Bezeichnungen: Auf dem Stein links monogrammiert: C.P.

Seit etwa 1930 in Berliner Privatbesitz. – Kunsthandel Hamburg. – 1985 Kunsthandel Berlin, Asta von Bethmann-Hollweg. – 1986 Geschenk der Stiftung Niedersachsen e.V.

PAM 1008

Bacchus, Venus und Ceres haben sich auf großen Steinen vor einer steil aufragenden Felswand niedergelassen. Ein mit einem Tuch bedeckter Felsblock dient ihnen als Tafel, auf der einige Früchte liegen. Venus wirkt missvergnügt. Amor, der seinen Köcher mit den Pfeilen zu Füßen der Venus abgelegt hat, wird – am linken Bildrand erhöht sitzend – von einem anderen Putto getröstet. Der Bildaufbau folgt einem geläufigen Kompositionsprinzip von Poelenburchs: Eine nur auf wenige Figuren beschränkte Szene, hinter der eine dunkle, mehr als Dreiviertel der Fläche einnehmende Felskulisse aufragt und nur einen schmalen Ausblick auf eine baumbestandene, hügelige Landschaft lässt, sowie eine detaillierte Darstellung des Pflanzenbewuchses im Vordergrund. Kräftige Farben akzentuieren die Bildmitte: Venus sitzt auf einem schillernden, gelben Gewand, daneben liegt auf einem Stein ein bunt gestreifter Seidenschal, Ceres' Umhang ist dunkelblau und der Mantel des Bacchus ist rot.

Das in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts ausgesprochen beliebte Thema „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ geht auf einen Vers der Komödie „Eunuchus“ des römischen Dichters Terenz zurück und hat in moralisierender Deutung, nach der das Wohlleben die Begierde anstachelt, Eingang in die Emblem-literatur gefunden (vgl. A. Henkel, A. Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, Sp. 1753). Van Poelenburch beschränkt die Darstellung auf die bloße Gruppierung der drei Göttergestalten um einen Tisch, ohne den thematischen Zusammenhang explizit herauszustellen.



144 van Poelenburch | Bacchus, Venus und Ceres

Der Künstler hat das Thema mehrfach ausgeführt, doch sind die Figuren auf den anderen Beispielen meist auf Wolken platziert (vgl. Lille, Musée des Beaux-Arts, Holz, 54 x 73,5 cm und Wien, Akademie der Künste, Holz, 33,5 x 47,5 cm; N. Sluijter-Seiffert, Cornelis van Poelenburch, ca. 1593–1667, Leiden 1984, Nr. 7 und 8).

Einzelne Figuren tauchen auch in anderen Werken van Poelenburchs auf. Besonders häufig findet sich die Rückenfigur der Venus, die letztlich auf eine verlorene Zeichnung Michelangelos zurückzuführen ist (vgl. Weltkunst 52, 1982, S. 1256–1258). Als eine der Töchter Lots ist sie auf einem Bild (Holz, 19,7 x 26,7 cm, Photo RKD), das 1988 im Baseler Kunsthandel bei M. und G. Segal war, zu entdecken; die zweite Tochter wiederholt hingegen, spiegelbildlich in Arm- und Kopfhaltung, die Ceres des hannoverschen Werkes. Die Beinhaltung der Venus (Hannover) entspricht derjenigen der Diana auf einem Gemälde in der Sammlung des Viscount

Halifax, England (Holz, 44,4 x 54,5 cm, Photo RKD). Auch Schüler van Poelenburchs greifen auf die Rückenfigur der Venus zurück: So z.B. Daniel Vertangen (um 1598–1681/84) für die Nymphe auf einem Bild in Braunschweig (vgl. Best. Kat. Braunschweig 1983, S. 211 mit Abb.).

Van Poelenburch hat nach seiner Rückkehr aus Italien nur drei seiner Bilder datiert und sich zudem künstlerisch kaum weiterentwickelt, so dass eine Chronologie seines Œuvres schwierig ist. N. Sluijter-Seiffert ordnet die hannoversche Tafel in die 40er Jahre (Brief vom 15.8.1997).

Das Bild wurde als Gegenstück zur „Büßenden Magdalena“ gekauft, vgl. dazu Kat. Nr.145.

Verz. 1989, S. 82, Abb. 59a.

Literatur: Herrenhausen '86 Katalog der 18. Kunst & Antiquitäten-Messe Hannover, 1986, S. 37 mit Farbabb. – Asta von Bethmann-Hollweg, Volker Westphal, 25 Jahre Kunsthandel in Berlin 1966–1991, S. 30, Nr. 12.

145 Büßende Magdalena

Kupfer, 19,2 x 25,5 cm

Seit etwa 1930 in Berliner Privatbesitz. – Kunsthandel Hamburg. – 1985 Kunsthandel Berlin, Asta von Bethmann-Hollweg. – 1986 Geschenk der Stiftung Niedersachsen e.V.
PAM 1009

Die hl. Maria Magdalena kniet auf einem erhöhten Plateau im Vordergrund vor einer weiten, hügeligen Landschaft. In einer Wolke schweben vor ihr Putten hernieder, von denen einer ihr das Kreuz präsentiert, das sie, die Arme erstaunt erhoben, wahrnimmt. Gerade neotestamentliche Szenen sind bei van Poelenburch häufig mit Scharen von Putten belebt, die mit und ohne Flügel in verschiedenen Posen und Verkürzungen sich in Wolken tummeln.

N. Sluijter-Seijffert (Brief vom 15.8.1997) kennt zwei weitere Darstellungen van Poelenburchs zum Thema mit allerdings stark abweichender Komposition, die eine mit unbekanntem Verbleib, die andere befand sich 1985 im Berliner Kunsthandel. Sie weist darauf hin, dass die Schüler das Thema verschiedentlich aufgegriffen haben. Von Warnard van Ryssen (Zaltbommel ca. 1625 – nach 1665 Spanien) z.B. stammt eine büßende Magdalena im Kasseler Museum, die sich nach einem von hinten nahenden Puttenschwarm umsieht.

Die kleine Tafel wurde als Pendant zu dem Bild „Bacchus, Venus und Ceres“ (Kat. Nr. 144), das fast identische Maße aufweist, erworben und hat zumindest seit 1930 dieselbe Provenienz. Vermutlich handelt es sich jedoch nur um eine zufällige Entsprechung des Formats, denn in der Komposition sind die beiden Werke nicht unmittelbar aufeinander bezogen und ergeben auch thematisch keine Einheit. Die vom Kunsthändler vorgeschlagene Interpretation als eine Allegorie der irdischen und der himmlischen Freuden vermag nicht zu überzeugen. Gegen eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit sprechen die unterschiedlichen Markierungen der Rückseite und auch die leicht variierenden

Maße der Höhe. Die Darstellung der Maria Magdalena fällt qualitativ gegenüber dem angeblichen Pendant ab: Der violette Umhang umgibt nicht den Körper der Heiligen, sondern steht davor; ihr linker Arm ist verzeichnet. An der Authentizität des Bildes ist jedoch nicht zu zweifeln. N. Sluijter-Seijffert datiert es in die 40er Jahre (Brief vom 15.8.1997).

Verz. 1989, S. 82, Abb. 59b.

■ Pynacker, Adam

Schiedam 1620/1621–1673 Amsterdam

Sehr wahrscheinlich wurde Adam Pynacker Ende 1620 oder im Januar 1621 in Schiedam als Sohn eines Weinhändlers geboren. Die dreijährige Italienreise, von der Arnold Houbraken in seinen Künstlerviten berichtet, muss Pynacker zwischen 1645 und 1648 unternommen haben. Da er sich nicht, wie sonst üblich, der römischen Künstlergemeinschaft „De Bentveughels“ angeschlossen hatte, wird vermutet, dass er vorrangig als Weinhändler gereist ist. Anlässlich seiner Hochzeit mit Eva Maria de Geest, der Tochter des Leeuwardener Porträtmalers Wybrand de Geest, tritt er 1658 zum Katholizismus über. Drei Jahre später ließ er sich in Amsterdam nieder und blieb dort bis zu seinem Tode. Pynacker gehört zu den Malern der italianisierenden Landschaft. Auch wenn sein Lehrer nicht bekannt ist, lässt sein Stil den Einfluss von Cornelis van Poelenburch, Pieter van Laer und Jan Both erkennen.

146 Italienischer Hofraum mit Herde

Eichenholz, 73,9 x 60 cm

Bezeichnungen: Vorderseite signiert unten Mitte (auf Stein): APynacker (A P ligiert)

Technischer Befund: Tafel aus drei stumpf verleimten Brettern mit senkrechtem Faserverlauf; auf ca. 5 mm gedünnt, ehem. Parkettierung abgenommen, instabil, Längskanten leicht behohelt, geringer Anobienbefall im mittleren Brett. Dünne, hellgraue Grundierung, bleiweißhaltig, keine Unterzeichnung



145 van Poelenburch | Büßende Magdalena

sichtbar. Malschicht *pastos* in Schichten aufgetragen, einzelne Partien flächig farbig untermalt, an den Längskanten Fingerabdrücke in der Farbe, partiell Frühschwundraquelé; Malschicht in den hellen Partien stark reduziert, bes. im Himmel und besonntem Ausschnitt l., Fugen glatt überkittet, Himmel flächig überarbeitet, mindestens drei Retuschephasen. Neuer dünner Firnis enthält Verunreinigungen, ungleichmäßig im Glanz.

Restaurierung: 1832: Fugen restauriert – Parkettierung, Ergänzung im Himmel – 1981: Abnahme von Firnis, Retuschen, malerischen Ergänzungen und Parkettierung, Neuverleimen der Tafel, Retusche, Firnis, Neurahmung – 1982: Firnisabnahme, Himmel überarbeitet, Firnis.

Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 841

Vor einem verfallenen, in Felsen hineingebauten Gemäuer hängt eine Bäuerin Wäsche auf. Ein Kind schaut ihr dabei zu. Ein Natursteinbogen überspannt den Weg und grenzt den Bildraum nach hinten ab, so dass ein in sich geschlossener Raum entsteht, in dessen verschatteterem Vordergrund ein Esel lagert und ein Hund sowie Ziegen

und Schafe die Szenerie beleben. Bezeichnend für das Frühwerk Pynackers ist die fast monochrome, vor allem auf Ocker- und Brauntöne reduzierte Farbigkeit, in der starke Hell-Dunkel-Kontraste Akzente setzen. Schattige Fels- und Mauerpartien wechseln mit sonnenbeschieneenen Flecken auf dem Boden und auf dem glänzenden Fell der Tiere. Besonders kontrastreich ist das unmittelbare Nebeneinander des vermutlich nachgedunkelten Steinbogens und des hellen, gereinigten Himmelsegments in der linken oberen Bildecke.

L.B. Harwood setzt die Entstehungszeit des Gemäldes in die Zeit kurz nach Pynackers Rückkehr aus Italien zwischen 1650–53 an. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um das früheste Beispiel einer Gruppe von intimen Hofdarstellungen (Harwood, 1988, Nr. 24, 26, 93). Auf einem Bild in der Kasseler Gemäldegalerie ist die Komposition ins Querformat übertragen, wobei die ruinenartige Architektur rechts fast identisch ist (Harwood, 1988, Nr. 24), die Landschaft jedoch unter dem Bogen hell aufleuchtet.

Kat. 1827, S. 59, Nr. 236. – Verz. 1831, S. 116, Nr. 236. – Verz. 1857, S. 26, Nr. 236. – Kat. 1891, S. 176, Nr. 405. –



146 Pynacker | Italienischer Hofraum mit Herde

Kat. 1902, S. 176, Nr. 405. – Kat. 1905, S. 109, Nr. 316. – Kat. 1930, S. 64f., Nr. 109, Abb. – Kat. 1954, S. 124, Nr. 282. – Verz. 1980, S. 69. – Verz. 1989, S. 83.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, welche verkauft werden soll, Celle, 30. September 1816, Inv. Nr. 100. – Parthey II, S. 306, Nr. 18. – Ebe IV, S. 490. – HdG IX, S. 541, Nr. 80. – Bénézit 8, S. 534. – L.B. Harwood, Adam Pynacker (c. 1620–1673), Doornspijk 1988, S. 54f., Nr. 21, Taf. 21.

Pynacker, Adam (Kopie nach)

147 Italienische Landschaft

Leinwand, 71 x 61 cm
1925 im Kunsthandel erworben.
PNM 513

Technischer Befund: Relativ dickes Gewebe in Leinenbindung, 11,5 x 11,5 Fäden, Spangirlanden u. und r., Webkante r.; neuer Keilrahmen. Über gespachtelter, rötlicher Vorleimung, einschichtige hellgraue Vorgründierung, ölhaltig, urspr. sehr glatt. Ölhaltiger Farbauftrag, auffallend feine Pigmentkörnung, leicht verfließender Pinselduktus mit wenig ausgeprägten Pastositäten, überwiegend flächige Bildanlage, wenig modellierend; Leinwandstruktur deutlich hervortretend, stark ausgeprägtes Craquelé und Schollenbildung, zwei kleine Fehlstellen in der Bildmitte u., einige Retuschen. Neuerer Firnis mit ausgeprägtem Eigencraquelé, unterschiedlich dick, partienweise durch das Craquelé der Malschicht auf die Bildrückseite gedrungen.



147 nach Pynacker | Italienische Landschaft

Restaurierungen: Ersatz des originalen Spannrahmens, Firnisabnahme, vereinzelte Retuschen, neuer Firnis – 1996: Malschichtfestigung.

Die Flusslandschaft mit hohen, z.T. bebauten Felsen und einem im Vordergrund dahinziehenden Hirtenpaar wurde als ein Werk Ferdinand Kobells (1740–1799) erworben. Es handelt sich jedoch um eine nur in einigen Details abweichende Kopie eines Gemäldes von Adam Pynacker, das heute in der Eremitage in St. Petersburg bewahrt wird (vgl. L.B. Harwood, Adam Pynacker, Doornspijk 1988, Nr.42). Das Original befand sich vor 1769 in der Sammlung des Grafen Brühl in Dresden und gelangte von dort in die Sammlung Katharinas II. für die Eremitage.

Kat. 1930, S. 42, Nr. 69 mit Abb. (F. Kobell). – Kat. 1954, S. 78, Nr. 151. – Verz. 1980, S. 58. – Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die spanischen und dänischen Bilder. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke, bearb. von A. Dülberg, Hannover 1990, S. 44, Nr. 47, mit Abb. (Pynacker-Kopie).

Literatur: Thieme-Becker 21, S. 53 (F. Kobell). – G. Tolzien, in: Kindlers Malerei-Lexikon 3, Zürich 1966, S. 690 (F. Kobell).

Ravesteyn, Jan van (Werkstatt)

Den Haag um 1572–1657 Den Haag

Von dem aus Den Haag stammenden Maler Jan van Ravesteyn sind ausschließlich Porträts bekannt. Zeit seines Lebens wohnte der Künstler in seinem Geburtsort, den er offenbar niemals für längere Zeit verlassen hat. 1598 wurde er Mitglied der dortigen St. Lukasgilde und avancierte zu einem der gefragtesten Bildnismaler seiner Zeit. Der größte Teil seines umfangreichen Œuvres entstand im Zeitraum zwischen 1610 und 1640. Berühmt ist seine Serie von hochrangigen Offizieren für den statthalterlichen Hof, die er zwischen 1611 und 1624 ausführte, und von der 25 Bilder in Den Haag erhalten sind. Vielfach ließ der Künstler seine Aufträge in seiner Werkstatt fertig stellen. Dort entstanden auch Wiederholungen der Porträts prominenter Personen. Nach 1641 hat er offenbar aufgehört zu malen, wurde aber trotzdem 1656 aufgefordert, der neu gegründeten Künstlergemeinschaft „Pictura“ beizutreten. Am 21.6. 1657 wurde er in Den Haag beerdigt.

148 Brustbild einer älteren Frau

Eichenholz, 61,7 x 50,2 cm

Bezeichnungen: Datiert oben links: Anno 1632;

Tafelrückseite: Reste von Siegelack

Technischer Befund: Tafel aus drei Brettern, Faserverlauf und Leimfugen senkrecht, 14 mm stark, nahezu stehende Jahrringe, ringsum abgefast, Vorderkanten r. und l. abgeschrägt. Hellbeige, dünne, vertikal streifige Grundierung. Auf nuancierter, mehrfarbiger Untermalung Malerei mit ölhaltigem Bindemittel und feinem Pigment, mehrschichtig deckend, oft nicht bis zum Rand, zunächst Hintergrund, dann Ausführung und Konturierung der zuvor ausgesparten Figur, im Gesicht Falten und weitere Details plastisch mit Farbe modelliert, kleine rot pigmentierte Punkte über das Bild verteilt; bes. in den Haaren Bereibungen, kleine Ausbrüche in Kragen und Gewand, kleine Retuschen, Ränder tw. übermalt. Mindestens zwei alte Firnisse, der zweite im Rahmen aufgetragen; eigenes Firnisraquelé, punktförmige Krepierungen, Gesicht und Kragen herausgereinigt, zwei weitere Reinigungsproben, firnisverklebte Wattereste auf dem Kragen.

Restaurierungen: Partielle Firnisabnahme, Retuschen an Kragen und der Ecke l. u., Firnisauftrag – Punktförmige Retuschen.



148 van Ravesteyn - Werkstatt | Brustbild einer älteren Frau

Angeblich aus der Sammlung Brabeck, Schloss Söder (nicht im Verst. Kat. der Sammlung 1859). – Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 815

Brustbild einer älteren Dame in schwarzem Kleid mit breitem Mühlsteinkragen. Über dem welligen, nach hinten gekämmten Haar trägt sie eine Art Diademhaube, die seitlich durch Ohreisen gehalten ist. Vom Hinterkopf führt ein schmaler Streifen der Haube in Form einer Zunge in die Stirn. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine Witwenracht. Die Dame ist im Dreiviertelprofil nach links wiedergegeben.

Feine Falten überziehen das charaktervolle Gesicht, die Lippen sind leicht geöffnet und der Blick ist auf den Betrachter gerichtet.

Das Porträt galt zunächst als Werk von Michiel van Mierevelt. Im Hinblick auf das 1635 datierte Bildnis des Simon de Vos im Antwerpener Museum für Schöne Künste (Nr. 662) wird es von F. Winkler (mündl. 3.3.1954, vgl. Kat. 1954) Abraham de Vries zugewiesen. Allerdings steht dieses Porträt fremd im Werk dieses Künstlers der 30er und 40er Jahre, da es in Antwerpen entstanden und von dort beeinflusst ist. Obwohl das Œuvre von de Vries in sehr unterschiedliche Stilperioden zerfällt,

vermag die Zuweisung des „Brustbildes einer älteren Frau“ an diesen Künstler nicht zu überzeugen. R. Ekkart (RKD, Den Haag, mündl. Mitteilung März 1998) rückt das Bildnis in die Nähe von Jan van Ravesteyn und hält es nicht für ausgeschlossen, dass es sich um eine ausschweifende Werkstattreplik eines Halbfigurenbildes handelt. In der Auffassung der Gesichtszüge und Haltung der Dargestellten erscheint das Porträt dem der „G. van Kerckhoven“ von Jan van Ravesteyn (Holz, oval, 68,5 x 51 cm, Privatbesitz Den Haag) vergleichbar (Abb. 10 bei R.E.O. Ekkart, *Portretten van Johan van Schoterbosch*, in: *Liber Amicorum Mr. C.C. van Valkenburg*, Den Haag 1985, S. 103–110). Auf Grund der Pentimenti und der nuancierten Untermalung im Gesicht ist jedoch anzunehmen, dass es sich nicht um eine Replik, sondern um eine originäre Arbeit aus der Werkstatt Ravesteyns handelt.

Verz. 1876, S. 79, Nr. 437 (Mirefeldt, falsche Maßangaben). – Kat. 1891, S. 146, Nr. 308 (M.J. Miereveld). – Verz. FCG, S. 146, Nr. 308. – Kat. 1902, S. 146, Nr. 308. – Kat. 1905, S. 84, Nr. 237. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 51, Nr. 85, Abb. – Kat. 1954, S. 161f., Nr. 406 (A. de Vries). – Verz. 1980, S. 78. – Verz. 1989, S. 94.

Literatur: *Die Kunst für Alle* II, 1886/87, S. 124. – Ebe IV, S. 401.

■ Rembrandt Harmensz. van Rijn (Werkstatt)

Leiden 1606–1669 Amsterdam

Als Kind eines Müllers wurde Rembrandt Harmensz. van Rijn am 15.7.1606 in Leiden geboren und besuchte in den Jahren 1613–1620 die dortige Lateinschule. Obwohl er anschließend an der Universität eingeschrieben war, nahm er das Studium nicht auf, sondern wandte sich dem Malerhandwerk zu. Um 1621–1623 lernte er in seiner Heimatstadt bei dem Historienmaler Jacob van Swanenburg und ging im Anschluss für ein halbes Jahr zu Pieter Lastman nach Amsterdam. Dort erhielt er die entscheidenden Impulse für seine weitere Entwicklung. Zurück in Leiden ließ er sich als

selbständiger Maler nieder und bildete zwischen 1628 und 1631 Gerrit Dou sowie Isaac Jouderville als Schüler aus. Sein Ruhm brachte ihm schon damals Porträtaufträge außerhalb Leidens ein. Ende 1631 siedelte er nach Amsterdam über und heiratete in Friesland 1634 Saskia van Uylenburgh, die Nichte des Amsterdamer Malers und Kunsthändlers Hendrick van Uylenburgh. Ein Jahr nach der Geburt des Sohnes Titus 1641 starb Saskia. Rembrandt nahm zunächst Geertje Diercks und später Hendrickje Stoffels ins Haus. Letztere gebar ihm 1654 eine Tochter. Mitte der 50er Jahre geriet Rembrandt in finanzielle Schwierigkeiten, so dass 1657–58 sein Kunstbesitz und sein Haus versteigert werden mussten. Als Folge davon schloss der Künstler mit seinem Sohn und Hendrickje 1660 einen Gesellschaftervertrag über einen Kunsthandel. Rembrandt starb am 4.10.1669 und wurde am 8.10. in der Westerkerk bestattet.

149 Landschaft mit der Taufe des Kämmerers

(Farbtaf. XVII)

Leinwand, 85,5 x 108,5 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten rechts:

Remb.... / f 16.6(?)

Technischer Befund: Leinengebundenes Gewebe, 11 x 11 Fäden, Ansätze von Spannungirlanden u. und I.; auf 82,8 x 105,7 cm beschnitten, Träger rücks. stark gedünnt, auf feine Leinwand doubliert oder übertragen, neuer Keilrahmen, zweite Doublierung mit Wachs/Harz auf gröbere Leinwand, Spannänder mit Papier kaschiert. Grundierung zweischichtig, Grau auf Rot. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und relativ groben Pigmenten, fast allen Farben dunkles Blau-pigment beigemischt, Himmel mehrschichtig hellblau und gelblich weiß über dunklem Blaugrau, Landschaft meist einschichtig, Grundierung einbezogen, rote Binnenzeichnung und vielfarbige Nuancen im Baum, Pentiment r.: Berg urspr. bis zum Bildrand o.; drei verschiedene Craquelés, bes. in den Dunkelpartien verreinigt, verpresst, partiell aufgeplatzte Bläschen in der Malschicht, zahlreiche Retuschen, Übermalungen und spätere Lasuren. Mehrere tw. gefärbte, tw. krepierete Firnissschichten.

Restaurierungen: Kittungen, Retuschen, Übermalungen tw. gefärbte Firnisse – Beschnitten, gedünnt, doubliert/übertragen, neuer Keilrahmen – zweite Doublierung, Ränder kaschiert – 1948: Reinigung, Firnis.

Sammlung Lord Ravensworth, Ravensworth Castle, Durham – 1920 Verst. London, Christie's, 15.6.1920, Nr. 113. – 1923 Kunsthandel London, P. u. D. Colnaghi. – 1925 Kunsthandel London, Th. Agnew. – 1934 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. Leihgabe der Pelikan-Kunstsammlung, Hannover

In einer nach rechts steil ansteigenden Landschaft ist mit kleinen Figuren eine Begebenheit aus der Apostelgeschichte (8,26–40) dargestellt. Der Kämmerer der Kandake, Königin von Äthiopien, war in Jerusalem um zu beten. Auf dem Rückweg in seine Heimat liest er in der Kutsche im Alten Testament das Buch des Propheten Jesaias. Philippus, einem der sieben Diakone Jerusalems, wird von Gott befohlen, sich dem Kämmerer zu nähern und ihm den prophetischen Gehalt der Stelle auszulegen, woraufhin sich dieser taufen lässt.

Dargestellt ist der Moment der Taufe: Der Kämmerer ist aus seinem Wagen ausgestiegen, hat den Turban abgenommen, den nun der Diener rechts hält, und steht in leicht gebückter Haltung im Wasser, während Philippus die Taufe vollzieht. Der Zusammenhang zwischen dem Verstehen der Schrift, der Erleuchtung und der Taufe wird in der Landschaft unmittelbar sinnfällig. Im Dunkel rechts verharrt das Gefolge des Kämmerers, von links wird die Landschaft durch den göttlichen Strahl hell erleuchtet. Wüste, karge Felsen sind mit nur wenigen, bizarr aussehenden Bäumen bewachsen, wohingegen direkt über dem Diakon von Jerusalem frisches Grün aus einem Laubbaum sprießt.

In der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts wird das Thema häufig verbildlicht. Von Rembrandts Lehrer Pieter Lastman sind allein drei Versionen überliefert, mit denen sich Rembrandt unmittelbar auseinandersetzt. Drei Kompositionen sind bekannt: Das frühe Gemälde in Utrecht von 1626, ein heute verschollenes Bild von 1631, das nur durch eine Radierung desselben Jahres von J.G. van Vliet überliefert ist (Bartsch 12, Hollstein XLI, 12), und eine Radierung von 1641 (Bartsch 98).



149 Rembrandt-Werkstatt | Landschaft mit der Taufe des Kämmerers

Schon H.L.M. Defoer (1977) weist darauf hin, dass auf dem hannoverschen Gemälde alle Elemente der verschiedenen Fassungen des Themas von Rembrandt wiederaufgenommen sind: Die Reiter, der große Reisewagen, der Negerjunge, Philippus und die Figur des Kämmerers, die seitenerkehrt der auf der Radierung entspricht.

Die Figurenkomposition steht in der Tradition Pieter Lastmans und auch die ansteigende Felsformation rechts ist bei ihm auf einem Bild in der Münchner Pinakothek sowie auf einem anderen in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vorgebildet. Doch orientiert sich die Landschaftsauffassung des vorliegenden Gemäldes eindeutig an Werken von Hercules Seghers. Dieser Zusammenhang ist nicht erstaunlich, da Rembrandt zum Zeitpunkt der Katalogisierung seiner Kunstsammlung 1656 (zur Vorbereitung der Versteigerung) acht Gemälde dieses Künstlers sein eigen nannte und er die Landschaft aus den Uffizien in Florenz nicht nur besaß, sondern auch übermalte. Er setzte die Staffage hinzu, verstärkte den Hell-Dunkel-Kontrast und milderte die bizarren Formen des Felsens (vgl. C.P. Schneider, 1990, S. 71ff.).

Das hannoversche Bild war in den 20er Jahren aus englischem Privatbesitz aufgetaucht und wurde zuerst 1921 von R. Valentiner der Öffentlichkeit vorgestellt. W. von Bode (1925, S. 161) bemerkt, dass die „Taufe des Kämmerers“

als früheste Landschaft von historischem Interesse, doch mit den späteren Werken nicht zu vergleichen sei. Bis 1982 wird das Gemälde einhellig als ein Werk Rembrandts eingestuft und kommentiert. Zuerst publiziert Ch. Tümpel das Gemälde 1986, auf Basis von Diskussionen mit dem Rembrandt Research Project (RRP), als eine Arbeit der Werkstatt Rembrandts. Das RRP hat es, nach wiederholter Untersuchung des Bildes (zuletzt 1982), deren Ergebnisse 1989 im dritten Band des *Corpus of Rembrandt Paintings* veröffentlicht wurden, nicht als authentisch eingestuft: Auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes der Malschicht durch Doublierung, Verputzung und starke Restaurierung stützt das RRP die Zweifel an der Autorschaft Rembrandts vor allem auf stilistische Beobachtungen. Genannt werden Schwächen in der Tiefenwirkung des Bildes, der abrupte Übergang vom Vorder- zum Hintergrund und die fehlende Einheit der Gesamtkomposition. Der schlechte Eindruck des Mittelgrundes, die in den Proportionen nicht passenden Tiere und der zu große Wasserfall könne nicht nur durch den schlechten Erhaltungszustand des Bildes bedingt sein.

Zudem bezweifelt das Forscherteam die Authentizität der Signatur, von der nur der erste Teil lesbar ist. Auch die letzten Ziffern der Jahreszahl seien von späterer Hand, so dass sie nicht für eine Zuschreibung oder Datierung gewertet werden können. Auf Grund von Vergleichen der Leinwandstruktur wird festgestellt, dass die Leinwand der „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“ vom selben Ballen stammt wie die des „Mädchens mit den toten Pfauen“ im Rijksmuseum in Amsterdam (vgl. *A Corpus of Rembrandt Paintings II*, 1986, S. 29 und E. van de Wetering, 1997, S. 107.).

Einige grundlegende Änderungen des Gemäldes konnten anhand von Röntgenaufnahmen konstatiert werden. Die ursprüngliche Komposition des Bildes unterschied sich offenbar erheblich von der heutigen. Der Felsen rechts ragte fast bis an den oberen Bildrand, so dass die Diagonale noch steiler, der Kontrast zwischen verschlossenem Blick und Ausblick in die Ferne

noch krasser war. Außerdem wurde von späterer Hand die Leinwand oben und rechts beschnitten; da dort Spanngirlanden und Keilrahmenabdrücke fehlen, wird die Verkleinerung vermutlich 10–15 cm betragen haben. Im Gesamtwerk von Rembrandt, der sich nur wenig mit Landschaften auseinandergesetzt hat, wäre die „Taufe des Kämmerers“ nicht nur die früheste, sondern auch die größte Landschaft. Das Format übersteigt fast dreifach dasjenige anderer Landschaften Rembrandts, die zudem immer auf Holz gemalt sind und – abgesehen vom „Guten Samariter“ in Krakau – keine Staffage aufweisen. Zudem sind die Figuren in Relation zur Weite der Landschaft zu klein und sie lassen die bei Rembrandt übliche Modellierung der Formen vermissen. Ungewöhnlich für den Meister ist die Konturierung der Figuren durch Höhungen und die Vorliebe für Lichtränder.

Folglich ist eine Zuweisung an Rembrandt aus stilistischen Gründen abzulehnen, doch scheint eine Entstehung innerhalb der Werkstatt des Meisters gesichert, denn der Bildträger der „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“ stammt aus demselben Stoffballen wie der des „Mädchens mit den toten Pfauen“. Damit ist auch der Rahmen für die Entstehung des hannoverschen Bildes gegeben, da das Amsterdamer Bild vom RRP auf ca. 1639 datiert wird. Für eine etwas spätere Entstehung der „Taufe des Kämmerers“ setzt sich C.P. Schneider (1990) mit dem Hinweis auf Anlehnungen an Figuren Rembrandts aus der Radierung von 1641 ein.

Umstritten ist, welchem der Schüler die großformatige Landschaft zuzuweisen ist. Die wichtigsten Schüler dieser Zeit waren Ferdinand Bol und Govaert Flinck. Bol trat 1636 in Rembrandts Werkstatt ein und blieb bis 1642. Eine Zuweisung an Ferdinand Bol wird vom RRP und von C.P. Schneider befürwortet. Allerdings sind von diesem Maler kaum Landschaften bekannt. Das RRP (1989, S. 735) führt eine Quelle des 18. Jahrhunderts an, die Bol als Maler von zwei Landschaften mit religiöser Staffage nennt. Schneider (1990, S. 205) zieht die Holztafel (36,5 x 2,8 cm) „Flusslandschaft mit Kühen, Hirten und Wanderern“ heran, die

sich ehemals in Boston in der Sammlung E.S. Webster befand und die im Hintergrund eine ähnlich erleuchtete Stadt zeigt (Sumowski 1983ff., I, Nr. 185 mit Abb; VI, S. 2594 mit Farbtaf. S. 3649). Auf anderen Gemälden Bols dient Landschaft als Hintergrund großfiguriger Szenen oder Porträts (vgl. Anna van Erckel und Erasmus Scharlaken als Rebekka und Isaak, Dordrecht, Dordrechts Museum, Sumowski 1983ff., I, Nr. 150 mit Abb. S. 389). Schneider bemerkt auch das Fehlen vergleichbarer Landschaften im Œuvre Bols, meint aber, der junge Künstler habe sich am Ende seiner Ausbildung an dem ehrgeizigen Projekt versucht und es anschließend in dieser Form nicht wieder probiert. Unterstützt wird die Zuweisung an Bol ihrer Meinung nach durch den Malgrund Leinwand, denn sowohl Rembrandt als auch G. Flink bevorzugten für Landschaftsgemälde Holztafeln, während Bol – abgesehen von der ehem. Bostoner Landschaft – Leinwand präferierte.

W. Sumowski (1983ff., VI, S. 3711f.) unterstreicht den Einfluss von Seghers, lässt aber an der Bol-Zuschreibung nur Typenähnlichkeit gelten, aus maltechnischer Sicht fehle aber jeder Zusammenhang. Er folgt der Zuschreibung von F. Wildhirt (1984) und J. Foucart (1987), die das Bild Govaert Flink zuweisen. Seiner Meinung nach lässt sich das Werk im Mal- und Figurenstil sowie im Typus in das Œuvre dieses Rembrandtschülers einordnen. Am nächsten käme dem hannoverschen Bild die „Landschaft mit Obelisk“ im Bostoner Isabella Stewart Gardner Museum (besonders in den Beleuchtungseffekten). Die Struktur des Baumes entspräche derjenigen der „Landschaft mit Brücke“ in Berlin. Zudem verweist er auf die „Landschaft mit Wasserschloss“ aus der Wallace Collection in London, bei der auch die geschlängelte Zeichnung des Terrains zu finden ist. Übereinstimmungen sind nach Sumowski auch im Typus und in der Ausführung der Figuren zu finden, ebenso in der Vegetation am unteren Bildrand.

Ch. Tümpel (mündl. Mitteilung, Oktober 1996) und E. van de Wetering (mündl. Mitteilung, Juni 1998) können keine bestimmte Hand der Rembrandt-Werkstatt erkennen.

Stuttman 1953, S. 60, Abb. S. 61. – Kat. 1954, S. 134f., Nr. 319, Abb. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 52, Taf. 47. – Landesgalerie 1969, S. 46, 258, Farbtaf. S. 47. – Verz. 1980, S. 71, Farbtaf. 13. – Verz. 1989, S. 84, Farbtafel 13. – 25 Meisterwerke 1989, Nr. 10.

Literatur: Verst. Kat. Ravensworth Castle, Durham, Christie's London, 15.6. 1920, Nr. 113. – R. Valentiner, Wiedergefundene Gemälde, Stuttgart-Berlin 1921 (2. Aufl. 1923), S. X, Nr. 41, S. 35 Abb. – A. Bredius, Some early Rembrandts, in: The Burlington Magazine 45, 1924, S. 159, Taf. II. – W. von Bode, Rembrandts Landschaft mit der Brücke, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 46, 1925, S. 161f. – R. Grosse, Die holländische Landschaftskunst 1600–1650, Berlin-Leipzig 1925, S. 106, 123, Anm. 161, Taf. 86/87. – W. Weisbach, Rembrandt, Berlin-Leipzig 1926, S. 403f., Abb. 114. – W. Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, Wildpark-Potsdam, 1926, S. 165. – A. Scharf, Rembrandts Landschaft mit der Taufe des Kämmerers, in: Cicerone 22, 1930, S. 192, Abb. S. 193. – W. Heil, Die Rembrandt-Ausstellung in Detroit, in: Pantheon VI, 1930, S. 380. – J. Havelaer, De Nederlandsche Landschapskunst tot het einde der zeventiende Eeuw, Amsterdam 1931, Farbtaf. nach S. 172. – A. Bredius, Rembrandts Gemälde, Wien 1935, Nr. 439. – O. Benesch, Rembrandt, Werk und Forschung, Wien 1935, S. 20. – R. Graul, Rembrandt. Gemälde, Handzeichnungen, Radierungen, Leipzig 1941, S. XXV, Abb. 23. – E. Hanfstaengl, Rembrandt Harmensz. van Rijn, München 1947, S. 41, Abb. – H.E. van Gelder, Rembrandt, Amsterdam 1948, S. 16f., 38f., Abb. S. 6. – J. Rosenberg, Rembrandt, Cambridge/Mass. 1948, Textbd. S. 97, Tafelbd. Abb. 139. – R. Hamann, Rembrandt, Berlin 1948, S. 297f., Abb. 202. – F. Stuttmann, Rembrandts „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“, in: Atlantis 21, 1949, S. 173f., Abb. – H. Gerson, Die Ausstellung holländischer Bilder in Schaffhausen, in: Cicerone 1949, Heft 1, S. 22. – L.C. Collins, Hercules Seghers, Chicago 1953, Tafel LV, Abb. 77. – H. Neufang, Die Maltechnik der „alten Meister“, in: Der Pelikan 54, 1953, S. 6, 8 mit Detailabb. – O. Benesch, The Drawings of Rembrandt. A critical and chronological catalogue, Bd. II, London 1954, S. 117. – G. Knüttel, Rembrandt: De meester en zijn werk, Amsterdam 1958, S. 111f., 279. – M. Hausmann, Atemberaubender Augenblick, in: Hannover, Porträt einer Stadt, Hannover 1956, S. 53ff. – S. Cauman, Das lebende museum. erfahrungen eines kunsthistorikers und museumsdirektors alexander dörner, Hannover 1960, S. 56, Abb. S. 59. – B. Kroll, Die Pelikan-Kunstsammlung, in: Die Weltkunst 33, Nr. 10, 1963, S. 16, Abb. – W. Boeck, Rembrandt, Stuttgart 1962, S. 49. – G. Lindemann, Das goldene Zeitaler niederländischer Malerei, Braunschweig 1965, S. 170, Farbtaf. nach S. 160. – N.N., Ein Fabrikant kauft Kunst. Zur Ausstellung der Sammlung Pelikan in der Städtischen Galerie in München, in: Die Weltkunst 35, Nr. 1, 1965, S. 71, Abb. S. 72. – K. Bauch, Rembrandts Gemälde, Berlin 1966, S. 28, Nr. 542, Abb. – J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600 to 1800, Harmondsworth 1966, S. 58. – Stechow 1966, S. 135f., Abb. 274. – R. Klapproth, Die abenteuerliche Landschaft. Phantastik und Realismus in der niederländischen Landschaftsdarstellung vom späten sechzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert, Diss. Tübingen 1966, S. 75ff., 108, Nr. XLII. – Festschrift Agnew's 1817–1967, London

1967, unpaginiert., Abb. – H. Gerson, Rembrandts Gemälde, Gütersloh 1969, S. 60, 96, 306, Abb. 195, S. 306, 496, Nr. 195. – B. Haak, Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969, S. 136f., 148, Farbabb. 211. – R. Hamann: Rembrandt. Neu hrsg. von R. Hamann-McLean, Anmerkungen von W. Sumowski, Berlin 1969, S. 298 mit Abb. 202. – C. Roger-Marx, Rembrandt, Paris 1969, S. 204. – Pigler I, 1974, S. 391. – M. Hausmann, Der Mensch vor Gottes Angesicht. Rembrandt-Bilder, Deutungsversuche, Neukirchen-Vluyn 1. Aufl. 1976, 3. Aufl. 1979, S. 23ff., Farbabb. S. 25. – S. Mayekawa u. M. Kaneshige, Rembrandt, Tokio 1977, Farbabb. 30. – H.L.M. Defoer, Rembrandt van Rijn, De Doop van de Kamerling, in: Oud Holland 31, 1977, S. 21. – G. Arpino u. P. Lecaldano, L'opera pittorica completa di Rembrandt, Mailand 1978, S. 105, Nr. 194, Abb. – Ch. Brown, Rembrandt I, Mailand-Frankfurt 1979, S. 88, Nr. 176, Abb. S. 89. – J. Walford, Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape, Diss. Cambridge 1981, S. 82f. – E. Larsen, Rembrandt, Peintre de Paysages: une vision nouvelle, Louvain-la-Neuve 1983, S. 62ff. – Museum 1984, S. 94, Abb. S. 92. (H.W. Grohn) – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, März 1984, S. 705f, Abb. S. 704. – Landschaft, Hrsg. E.M. Winter, Hamburg 1984, (U. Uber) S. 16, Farbabb. – G. Schwartz, Rembrandt: zijn leven, zijn schilderijen, Maarssen 1984, S. 249, Farbabb. 282. – F. Wildhirt, Studien zur „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“ aus Hannover: zu aktuellen Fragen der Echtheitskritik bei Rembrandt, Magisterarbeit Stuttgart 1984. – Ausst. Kat. Dutch Landscape. The Early Years, Haarlem und Amsterdam 1590–1650 (Ch. Brown), The National Gallery London 1986, S. 23, Abb. 14. – A Corpus of Rembrandt Paintings II, Dordrecht-Boston-London 1986, S. 29. – Ch. Tümpel, Rembrandt. Mythos und Methode, Königstein i.T. 1986, S. 229, Farbabb. auf S. 230, S. 432, Nr. A 120 (Rembrandt-Werkstatt). – J. u. M. Guillaud, Rembrandt. Das Bild des Menschen, Stuttgart 1986, S. 115, Farbabb. 128. – A. Ziemba, Rembrandts Landschaft als Sinnbild. Versuch einer ikonologischen Deutung, in: *artibus et historiae – an art anthology* 15, 1987, S. 113, 114, Abb. 2. – J. Foucart, Musée du Louvre: Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1983–1986), Paris 1987, S. 74. – Ders., Peintres rembranesques au Louvre (= les dossiers du département des peintures 35), Paris 1988, S. 61. – A Corpus of Rembrandt Paintings III, Dordrecht-Boston-London 1989, S. 22, S. 45f., Abb. 47: S. 336, 729ff., Abb. 1ff., Nr. C 116 (Bol.). – C.P. Schneider, Rembrandt's Landscapes, New Haven-London 1990, S. 145ff., 204ff., 251f., Abb. 116, Farbabb. 12. – L. Smedegaard Andersen, Rembrandt - en moderne forkynder, Frederiksberg 1990, S. 86 – 88, Farbabb. S. 89. – E.J. Walford, Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape, New Haven-London 1991, S. 39, Abb. 14, Anm. 26. – Sumowski 1983ff., VI, S. 371f., Nr. 2289, S. 3882 mit Abb. S. 4177 (Flinck). – E. van de Wetering, Rembrandt - The Painter at Work, Amsterdam 1997, S. 107.

Ausstellungen: Tentoonstelling van schilderijen door oud-Hollandsche en Vlaamsche meester, Kunstzaal Kleykamp Den Haag 1927, Nr. 31, Abb. – Rembrandt-Ausstellung, Staatliche Museen Berlin 1930, 2. Aufl., S. 68, Nr. 370. – The Thirteenth Loan Exhibition of Old Masters. Paintings by Rembrandt, The Detroit Institute of Arts, Detroit 1930, S. 9f., Nr.

27, Abb. (Valentiner). – Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 61, Nr. 127. – Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz, Villa Hügel Essen 1953, S. 15, Nr. 11b, Abb. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 27, Nr. 16, Abb.

■ Rembrandt (alte Kopie nach)

150 Christus vor Pilatus

Leinwand, 135,5 x 119 cm

Sammlung Friedrich Culemann, Hannover (Nr. 194).

– Seit 1887 Städtische Galerie.

KM 244

Bei dem Gemälde handelt es sich um eine stark vergrößerte Umsetzung der bekannten Radierung „Ecce homo“ von Rembrandt aus dem Jahre 1635/36 (Bartsch 77II, 54,9 x 44,7 cm), wobei der Maler einige Details, wie z.B. die der Menschenmenge, vereinfachte. Abweichend von der Vorlage ist rechts am Bildrand eine Standarte mit römischem Adler eingefügt. Die Komposition der Radierung war weit verbreitet: Hollstein (XVIII, S. 42) verzeichnet allein sechs Kopien. Entsprechend häufig diente sie auch als Vorlage für Leinwandgemälde, vgl. z.B. ein Bild eines niederländischen Meisters (132 x 97 cm, Schloss Ahlden, Auktion Nr. 67, 14.9.1990, Nr. 1105) oder das Bild von C. W. Dietrich in der Eremitage in St. Petersburg (122 x 95 cm), das die Graphik seitenverkehrt wiedergibt. Die vorbereitende Grisaille Rembrandts (54,5 x 44,5 cm) zu der Radierung befindet sich in der National Gallery in London.

Führer 1894, S. 71, Nr. 195. – Führer 1904, S. 127f., Nr. 195.

■ Rembrandt (Kopie nach)

151 Selbstbildnis

Leinwand, 75 x 62 cm



150 nach Rembrandt | Christus vor Pilatus



151 nach Rembrandt | Selbstbildnis

Sammlung des Malers H. Bermann, Hannover. – 1857 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 944). – 1967 Städtische Galerie. KA 162/1967

Kopie nach Rembrandts Selbstbildnis in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Holz, 73 x 59,5 cm, Inv. Nr. 238). Die Kopie entstand nach der am Original vorgenommenen Anstückung: Das ursprünglich ovale Bild wurde zur rechteckigen Tafel. Wann diese Veränderung an Rembrandts Selbstporträt vorgenommen wurde, ist nicht bekannt, doch hatte das Bild 1703 in der Sammlung Hyacinthe Rigauds offenbar bereits sein rechteckiges Format. Der Karlsruher Katalog verzeichnet drei weitere Kopien, die alle wie das hannoversche Bild auf Leinwand gemalt sind (Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, Karlsruhe 1966, S. 246f., Nr. 238). Zudem fertigte Walter Conz (1872–1947) eine Radierung nach dem Bild.

Kat. 1867, S. 23, Nr. 86. – Kat. 1876, S. 32, Nr. 77.

Romeyn, Willem

Haarlem um 1624–1694 Haarlem

Der Haarlemer Tier- und Landschaftsmaler Willem Romeyn wurde 1642 in den Gildebüchern als Schüler des Nicolaes Berchem erwähnt und bereits vier Jahre später, 1646, als Meister in die Haarlemer St. Lukasgilde aufgenommen. Abgesehen von einer Italienreise in den Jahren 1650/51 scheint er sich hauptsächlich in Haarlem aufgehalten zu haben. Seine kleinformatigen Bilder stehen denen Karel Dujardins und seines Lehrers Nicolaes Berchem nahe.

152 Landschaft mit Herde

Leinwand, 41,7 x 36,6 cm

Bezeichnungen: Signiert unten links:
WROMEYN (W R ligiert).

Technischer Befund: Dichtes Gewebe in Leinenbindung, I. Spangirlande erkennbar; Spannränder allseitig auf 40,5 x 35,7 cm beschnitten, wachsdoubliert auf Kunstfaserträger.



152 Romeyn I Landschaft mit Herde

auf neuen, größeren Keilrahmen gespannt. Dünne, graue Grundierung. Tiergruppe und Vordergrund schwarzbraun, Berg blaugrün untermalt, helle Farben darauf dünn und deckend aufgetragen; Lasur über blauen Blättern und grüner Wiese l. fehlt, wenige gelb bräunliche Reste in den Struktur-tiefen, große Fehlstelle mit Übermalungen am Ast des Baum-es r., Ausbrüche am Fuß des Baumes, feinteilige Retuschen im Himmel weißlich verfärbt. Moderner Kunstharzfirnis.

Restaurierungen: neuer Keilrahmen, Firnisabnahme, Kleister-doublierung, Kittung, Retuschen – 1972: Abnahme des Firnis und der Doublierleinwand, neue Wachs-Harz-Doublierung, neuer Keilrahmen, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis in zwei Lagen, Zierrahmen ausgetauscht.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – Bis 1818 H. Ackermann, London. – 1825 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 849

Neben einem abgestorbenen Baumstumpf steht im Vordergrund ein weißer Stier zwischen ruhenden Schafen. Links auf einem Hügel ragen zwei ebenfalls abgestorbene Bäume mit pittoresk ausgebreiteten Ästen sowie zwei Zypressen vor einem kräftig blauen, teilweise bewölkten Himmel empor; in der Ferne dominiert ein hoher Berg den Ausblick.

Romeyn verwendet einzelne Bildmotive versatzstückhaft in verschiedenen Gemälden. So sind die Zypressen im Hintergrund als Akzentuierung der Vertikalen häufig, sie finden sich u. a. auch auf der Landschaft mit Vieh im Museum in Budapest (Photo RKD), der weiße Stier ist auch in der „Italienischen Hirtenland-schaft“ aus Schweizer Privatbesitz vorhanden (vgl. Bol 1969, S. 261, Abb. 250). Auch die

großblättrigen Pflanzen im Vordergrund sind typisch für Arbeiten dieses Malers. Obwohl nur wenige datierte Gemälde Romeyns überliefert sind, zeichnet sich innerhalb seines Werkes eine Entwicklung ab von den weiten Landschaften, in die Herden und Hirten gesetzt sind (vgl. z.B. die Landschaft aus dem Museum der Bildenden Künste, Leipzig, Holz, 51,6 x 61 cm, 1647), hin zu engeren Landschaftsräumen mit prominent im Vordergrund platzierten Tieren. Vergleichbar ist ein Bild aus dem Jahre 1654, das am 3.5. 1931 als Nr. 97 bei Helbing in Frankfurt versteigert wurde (Photo RKD), so dass für das hannoversche Bild eine Entstehung nach 1654 anzunehmen ist.

Der Kupferstecher I.G. Huck (Düsseldorf 1759–1811 Hannover), der seit 1796 in Hannover lebte, hat das Bild gestochen. Eine vorbereitende Kreidezeichnung von 1797 wird im Kupferstichkabinett der Niedersächsischen Landesgalerie bewahrt (Inv.-Nr. 1925, 27).

Eine mit dem Namen Berchem und der Jahreszahl 1679 versehene Kopie des Bildes wird im Verst. Kat. Lepke, Berlin 5.2.1929, angeführt (Nr. 112, Taf. 14, Holz, 42 x 35 cm). Eine ebenfalls als N. Berchem signierte, aber mit 1671 datierte Wiederholung war 1960 bei S. Nystad in Den Haag (Holz, 43 x 34,6 cm, Photo RKD), eine weitere 1992 in Maastricht bei „De Grote Gracht“ als Abraham Begeyn (Farbabb. in Tableau, Nov. 1992, S. 134).

Kat. 1827, S. 6, Nr. 22. – Verz. 1831, S. 13, Nr. 22. – Verz. 1857, S. 7, Nr. 22. – Kat. 1891, S. 184, Nr. 452. – Verz. FCG, S. 184, Nr. 452. – Kat. 1902, S. 184, Nr. 452. – Kat. 1905, S. 114, Nr. 335. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 89, Nr. 140, Abb. – Kat. 1954, S. 137, Nr. 325. – Verz. 1980, S. 71. – Verz. 1989, S. 85.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 37, Nr. 161 (als Holzbildgemälde). – Parthey II, S. 383, Nr. 14. – Ebe IV, S. 451. – Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover X. Handzeichnungen III. Deutsche Handzeichnungen des 16.–18. Jahrhunderts, bearb. von Hans Wille, Hannover 1967, S. 36. – Bol 1969, S. 261. – Bénézit 9, S. 68.

153 Herde am Wasserloch

Leinwand, 36,6 x 46,3 cm

Bezeichnungen: Keilrahmenrückseite: rotes Siegel (Ø 14mm) mit Buchstaben „BR“ (ligiert oder „GR“), „P“ und springendem Ross

Technischer Befund: Dichtes, gleichmäßiges Gewebe in einfacher Leinenbindung, Spannänder tw. erhalten, Spannigirlanden o. und u. erkennbar; wachsdoubliert auf Kunstfasertträger, dadurch Oberfläche geebnet, Keilrahmen erneuert. Dünne, graue Grundierung. Farbauftrag dünn, deckend, vom Hinter- zum Vordergrund gemalt, liegender Ochse, Baumstämme und Vordergrund u. r. umbrabraun untermalt, darauf mit Weiß ausgemischte Lokalfarben gesetzt; über jetzt blauen Blättern u. r. Lasur verloren, gelb bräunliche Reste in den Strukturteufen, kleinteiliges Craquelé, Schollenränder und Pinselstrukturen durch zu starke Reinigung berieben, kleine Ausbrüche aus Grundierung und Malschicht, Retuschen am Rand r. und u. sowie im Rücken des stehenden Ochsen, im Himmel weißlich verfärbt. Moderner Kunstharzfirnis.

Restaurierungen: Neuer Keilrahmen, Firnisabnahme – 1953: Wachsdoublierung, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis – 1972/73: Abnahme des Firnis und der Doublierleinwand, neue Wachs-Harz-Doublierung, Neuaufspannung auf veränderten Keilrahmen, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis in zwei Lagen.

Bis 1818 Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – H. Ackermann, London. – 1825 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 850

Schafe und ein Ochse ruhen auf einer Wiese neben einem Wasserloch. In der Mitte der Tiergruppe steht, vom Betrachter abgewandt, ein Rind mit langen Hörnern; ein Baum und ein abgestorbener Stumpf begrenzen das Bild auf der rechten Seite. Großblättrige Pflanzen bedecken den Boden im Vordergrund. Auf Grund der motivischen und stilistischen Übereinstimmungen wird das Gemälde in zeitlicher Nähe zur „Landschaft mit Herde“ entstanden sein. Das in Rückansicht gezeigte Rind ist vergleichbar mit dem erhöht stehenden Tier auf der Landschaft Romeyns in der National Gallery of Ireland (Nr. 345), die H. Potterton im Dubliner Bestandskatalog etwas später ansetzt als das 1654 datierte Gemälde der Helbingschen Versteigerung in Frankfurt vom 3.5.1931 (Nr. 97).



153 Romeyn I Herde am Wasserloch

Kat. 1827, S. 7, Nr. 28. – Verz. 1831, S. 16, Nr. 28. – Verz. 1857, S. 7, Nr. 28. – Kat. 1891, S. 184, Nr. 453. – Verz. FCG, S. 184, Nr. 453. – Kat. 1902, S. 184, Nr. 453. – Kat. 1905, S. 114, Nr. 336. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 89, Nr. 139, Abb. – Kat. 1954, S. 137, Nr. 326. – Verz. 1980, S. 71. – Verz. 1989, S. 85.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 41, Nr. 189. – Parthey II, S. 183, Nr. 10. – Ebe IV, S. 451. – Bénézit 9, S. 68. – H. Potterton, *Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in The National Gallery of Ireland. A complete catalogue*, Dublin 1986, S. 131, unter Nr. 345.

Rubens, Peter Paul

Siegen 1577–1640 Antwerpen

1577 wurde Peter Paul Rubens als Sohn eines im Exil lebenden Antwerpener Juristen in Siegen geboren. Nach schulischer Unterweisung in Siegen und Köln erhielt er seine Ausbildung zum Maler in Antwerpen: zunächst bei Tobias Verhaecht, dann bei Adam van Noort und schließlich bei dem Romanisten Otto van Veen. Nachdem er 1598 Freimeister geworden war,

brach er im Jahre 1600 nach Italien auf, wo er noch im selben Jahr Hofmaler des Herzogs Vincenzo Gonzaga II. in Mantua wurde. Als Rubens wegen der schweren Krankheit seiner Mutter im Dezember 1608 nach Antwerpen zurückkehrte, hatte er sich in Italien, nicht zuletzt in Rom, bereits einen Namen gemacht und sah keinen Anlass, in Antwerpen zu bleiben. Die Stadt aber hatte Gründe, den hochangesehenen, vielgesuchten Maler durch lukrative Aufträge und Sonderkonzessionen zum Bleiben zu bewegen. Schon 1609 wurde er Hofmaler des Erzherzogspaares Albrecht und Isabella, ohne die sonst übliche Auflage, an den Hof in Brüssel ziehen zu müssen. Die Stadt gewährte ihm 1610 Steuerfreiheit. Zudem bekam er sofort Aufträge für große Altarblätter, so 1610/11 für die Darstellung einer Kreuzaufrichtung für die St. Walpurgis-Kirche in Antwerpen, 1611 für die Ausführung der „Kreuzabnahme“ in der Kathedrale. Kurz darauf schuf er Gemälde für Hauptaltäre in Brüssel und Mechelen. Sein Status als Hofmaler bei gleichzeitiger Unabhängigkeit vom Hof ermöglichte es ihm, in Antwerpen wohnen zu bleiben und dort eine Werkstatt zu

gründen. Bei der Führung der Werkstatt wiederum war er als Hofmaler von den üblichen rigiden Zunftbestimmungen hinsichtlich der Größe des Betriebes befreit. Besonders für die umfangreichen Bilderzyklen, mit denen er seit etwa 1617 beauftragt wurde, benötigte er einen großen Stab an Mitarbeitern, die die Gemälde nach seinen Entwürfen ausführten. Bis zu seinem Tode im Jahr 1640 war Rubens der alle überragende Maler in Antwerpen.

154 Madonna mit stehendem Kind

(Farbtaf. X)

Eichenholz, 63,5 x 47 cm

Technischer Befund: Originalbildträger nicht mehr vorhanden, urspr. hölzerner Bildträger mit senkrechter Maserung, drei, evtl. vier senkrecht verleimte Bretter; vmtl. mehrere Risse im Holz, auf Leinwand übertragen, feine und gröbere Gewebestruktur an Malschichtoberfläche ablesbar, rückübertragen auf 7 mm starke Eichenholztafel aus zwei senkrecht verleimten, tangential geschnittenen Bretter, Ecke l. u. ca. 1,5 cm² großes Eichenholzstück eingesetzt, rücks. Hochparkett mit sieben in Faserrichtung aufgeleimten und acht quer dazu eingeschobenen Leisten. Gebrochen weiße Grundierung. Hellbraune Imprimitur, streifiger Pinselauftrag am Bein des Kindes sichtbar. Malschicht mit ölhaltigem Bindemittel, dünn, bes. in braunen Schattentiefen lasierend, rotes Kleid grau untermalt, Pentimenti r. u. Tischecke auf rotes Kleid gemalt, Kind stand urspr. auf dem Schoß Mariens, Haarreif urspr. intensiv rosa, jetzt braungrün übermalt, hellblaugraues Untergewand mit weißen Pastositäten dunkelblau überdeckt, Perleffekt in den mit wässrigerem Bindemittel goldgelb und braun aufgemalten Locken; Malschicht gestauch, Verreinigungen, roter Farblack tw. verblichen, Retuschen aus zwei Phasen. Dicker, mehrschichtiger, leicht vergilbter Firnis mit Laufspur im Inkarnat des Christusknaben und eigenem Craquelé.

Restaurierungen: 1887, St. Petersburg: Abnahme der originalen Holztafel, Übertragung auf Leinwand – 1931; Abnahme der Leinwand, Übertragung auf Eichenholz, Parkettierung, Kittungen, Retuschen, Firnis – 1946: Festigung, Retuschen, Firnis – 1989: Retuschen, Firnis.

Bis 1886 Museum des Fürsten S.M. Galitzyne (Galitzin), Moskau. – 1887 Eremitage, St. Petersburg (Nr. 1784). – 1931 in der Handelsvertretung der Sowjetunion, Berlin. – 1933 Kunsthandel Berlin, Galerie Martin Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1984 erworben. PAM 1026

Unpräzise stehen die Muttergottes und der Christusknabe vor dunklem Hintergrund. Das Kind wendet sich in aufrechter Haltung frontal dem Betrachter zu. Helles Licht umgibt den unbekleideten, kindlich gerundeten Körper und lässt die Haut rosig erstrahlen. Mit großen, offenen Augen blickt der Knabe aus dem Bild und zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Blonde Locken umgeben den fein modellierten Kopf, ein leichtes Lächeln umspielt seine Lippen. Das linke Bein ist etwas vorgesetzt, die linke Hand ruht zwischen den gespreizten Fingern seiner Mutter, die ihn von hinten umfangend bei seinen zaghaften Gehversuchen leitet und mit der Rechten seitlich stützt. Maria trägt ein einfaches, zeitgenössisches Kleid in den traditionellen marianischen Farben Rot und Blau, dazu einen ins Grünliche changierenden Umhang. Ihr schönes Antlitz mit den dunklen, geschwungenen Augenbrauen, der geraden, schmalen Nase und der hellen, an den Wangen leicht geröteten Gesichtshaut wird von braunen, nach hinten gekämmten Haaren gerahmt, auf die ein Reif mit einem schwarzen Schleier gesteckt ist. Sie hat die Augenlider gesenkt und schaut nach unten. Über den Köpfen der beiden schimmern die zarten Strahlen ihrer Nimben.

Rubens greift hier auf einen besonders in der italienischen Renaissance häufig vorkommenden Typus der Maria mit stehendem Kind zurück. Berühmte Beispiele, die er gekannt haben mag, stammen von Giovanni Bellini oder Tizian (vgl. Kieser, 1950, S. 220). Doch fasst er das Thema durch die lebensnahe Wiedergabe des Kleinkindes sowie die nicht idealisierten Züge von Maria und Kind neu auf und gestaltet eine fast häuslich, profan wirkende Mutter-Kind-Darstellung. In beiden Gesichtern glaubt man, Porträts von Rubens' erster Frau Isabella Brant und seinem ältesten Kind Albert (geb. 1614) erkennen zu können. Auch Züge von Rubens' Tochter Clara Serena (geb. 1611) sind in denen des Kindes beobachtet worden (vgl. Kat. 1954). Das Andachtsbild ist jedoch nur scheinbar in eine alltägliche Intimität übertragen, denn gleichzeitig wirken die beiden Gestalten entrückt. Rubens versteht es in besonderer Weise, das Irdische und Göttliche ineinander übergehen zu lassen und damit subtil christliche Inhalte anzudeuten.



154 Rubens | Madonna mit stehendem Kind

Ein eigentümlicher Kontrast entsteht zwischen dem Gesicht Mariens, die ernst und in sich gekehrt erscheint, und dem lieblichen, offenen Gesicht des Kindes, dessen eindringlicher Blick frontal auf den Betrachter gerichtet ist. Mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand weist Maria auf den Gottessohn, mit der Rechten stützt sie ihn sanft, jedoch ohne die Silhouette zu überschneiden und, da sie ein Tuch in der Hand hält, ohne den Körper tatsächlich zu berühren. Sie bietet den auf einem Tisch, der an einen Altar gemahnt, wie auf einem Sockel erhöht stehenden Jesusknaben dar, übergibt ihn gleichsam der Welt. Die Trauer über den damit verbundenen Verlust des Kindes durch seinen späteren Opfertod ist mit dem schwarzen Schleier der Mutter vorweggenommen. Durch den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter, den das Kind aufnimmt, wird dieser zur Verehrung und Anbetung des Allerheiligsten unmittelbar aufgefordert. Solche kleinformatigen Gemälde religiösen Inhalts waren für die häusliche Andacht bestimmt. Sie sind Ausdruck

einer wieder erstarkten katholischen Frömmigkeit in den südlichen Niederlanden, mit der eine Neubelebung des Marienkultes und der allgemeinen Heiligenverehrung einherging.

Zwischen 1613 und 1620 entstand eine Reihe etwa gleichformatiger Madonnenbilder von Rubens, die das Thema der Muttergottes mit dem Christuskind auf unterschiedliche Weise variieren und die in seiner Werkstatt verschiedentlich wiederholt wurden: Der Knabe schmiegt sich schutzsuchend an die Mutter (New York, Metropolitan Museum, Rubens-Werkstatt), oder wird, schlafend, von Maria angebetet (Antwerpen, Rockoxhaus), oder stehend segnend dargestellt. Die hannoversche Madonna gilt als ein eigenhändiges Werk von Peter Paul Rubens (vgl. Gutachten von L. Burchard vom 28.2.1933 sowie von Friedländer vom 1.3.1933). Nur G. Aust meldet Zweifel an, da dem Gemälde die zupackende Sicherheit Rubens'scher Formenbildung an einigen Stellen abgehe (Brief vom 15.7.1954). Es steht der „Madonna im Blumenkranz“ (Holz, 185 x 209,8 cm) der Alten Pinakothek in München sehr nahe. Dort ist die nur in Details abweichende Komposition mit einem von lebhaft agierenden Putten umgebenen Blumenkranz, der von Jan Brueghel d.Ä. ausgeführt wurde, geschmückt. Unklar ist das zeitliche Verhältnis der beiden Kompositionen zueinander. Die „Madonna mit stehendem Kind“ in Hannover könnte eine Vorstudie für das Mittelbild in München oder aber eine Wiederholung bzw. Variante der Blumenkranz-Madonna sein. Das Münchner Bild wird von R. Oldenbourg auf ca. 1616–18, von den Bearbeitern der Münchner Kataloge von 1925 und 1983 auf ca. 1620 datiert (Katalog der Älteren Pinakothek zu München 1925, S. 135f., Nr. 331; Alte Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983, S. 444), während E. Kieser für eine Entstehung um 1616–1619 plädiert (Kieser, 1950, S. 221f.). A. Somoff geht im Katalog der Eremitage von einer zeitgleichen Entstehung beider Gemälde, ca. 1615–1618, aus. L. Burchard ordnet in seinem Gutachten vom 28.2.1933 die hannoversche Madonna um 1618 ein und sieht in ihr eine spätere und

reifere Arbeit als die Münchner Blumenkranz-Madonna; G. von der Osten setzt das Bild mit ca. 1616–18 etwas früher an. Eine gerahmte Muttergottesdarstellung aus der unmittelbaren Umgebung des Meisters mit einem Blumenkranz von Jan Brueghel d.J. befindet sich in Münchner Privatbesitz (vgl. K. Ertz, J. Brueghel d.J. Die Gemälde mit kritischem Œuvre-katalog, Freren 1984, S. 467, Nr. 299a mit Abb.).

Rubens' Madonnenbild mit dem stehenden Christuskind stammt aus dem Museum des Fürsten Galizyne in Moskau, das der Zar 1886 zusammen mit einer umfangreichen Bibliothek aufkaufte. 182 Gemälde, von denen 74 ausgestellt wurden, darunter auch die Madonna von Rubens, gelangten in die Eremitage St. Petersburg (vgl. Somoff, 1891, S. XXIII.). 1931 wurde im Zuge der Kunstverkäufe unter Stalin u.a. auch die Rubens-Madonna über die Handelsvertretung der Sowjetunion in Berlin veräußert und 1933 von der Kunstsammlung der Pelikan-Werke erworben.

Stuttman 1953, S. 52, Farbabb. – Kat. 1954, S. 140, Nr. 338, Abb. – Meisterwerke 1960, Nr. 47, Farbtaf. VI. – Landsgalerie 1969, S. 44, Farbabb. S. 45. – Verz. 1980, S. 72, Abb. 55. – Verz. 1989, S. 86, Abb. 55. – 25 Meisterwerke 1989, Nr. 11, Farbabb. – GHB I, 1993, S. 34–37, Nr. 8 mit Farbabb. und Detailfarbabb. (U. Wegener).

Literatur: Eremitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux, Bd. I (Les écoles d' Italie e d' Espagne), 3. Aufl., bearb. von E. Brüning und A. Somoff, St. Petersburg 1891, S. XXIII. – Desgl. Bd. II (Écoles néerlandaises et école allemande), 3. Aufl., bearb. von A. Somoff, St. Petersburg 1895, S. 307, Nr. 1784. – Desgl. Bd. II, bearb. von A. Somoff, Katalog der Eremitage, Petersburg, 1901, II, S. 347, Nr. 1784, Abb. – Wurzbach II, S. 501. – R. Oldenbourg, P. P. Rubens. Klassiker der Kunst, 4. Aufl. Stuttgart-Berlin 1921, S. 460, Anm. zu S. 138. – E. Kieser, Rubens Madonna im Blumenkranz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge I, 1950, S. 215ff., Anm. 2. – S. Cauman, das lebende museum. erfahrungen eines kunsthistorikers und museumsdirektors alexander dörner, Hannover 1960, S. 56, Abb. S. 58. – B. Schälicke, Gottessohn Menschensohn, in: Weltkunst 50, 1.4.1980, S. 871, Abb. 2. – Museum 1984, S. 88, Farbabb. S. 89. (H.W. Grohn) – F.R. Zankl, in: Hannover-Archiv, Braunschweig 1986, K 5, Farbabb. – A. Mosjakin, Die Madonna Alba & andere - Vom Ausverkauf der Lenin-grader Eremitage, in: Lettre international, Winter 1989, S. 72. – M. Trudzinski, Museen in Niedersachsen, Hannover 1989, S. 173, Farbabb. 15. – H.W. Dannowski, Bilder sprechen, Durchsichten I., Hannover 1991, S. 19, Farbabb. – Flemish Painters 1994, 1, S. 339.

Ausstellungen: Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz, Villa Hügel Essen 1953, S. 13, Nr. 4c. – Meisterwerke flämischer Malerei, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1955, Nr. 83. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 27, Nr. 17, Farbtaf. 35.

■ Rubens und Werkstatt

155 Der Centaur Nessus entführt die Dejanira (Farbtaf. XI)

Eichenholz, 70,8 x 109,7 cm

Technischer Befund: Vier Bretter mit waagrecht Fugen- und Faserverlauf; rücks. auf 3–6 mm gedünnt und o. und u. parallel zur Faser mit 13–15 cm breiten, max. 3 mm dicken, keilförmig auslaufenden Eichenholzfurnieren verstärkt, für Flachparkett acht unterschiedlich breite Weichholzleisten aufgeleimt, sieben Leisten senkrecht eingeschoben. Gebrochen weiße, rel. dicke Grundierung, splittrig, vmtl. Öl enthaltend. Hellbraune, mit Pinsel streifig aufgetragene Imprimitur, ausführliche Pinselunterzeichnung an den spärlich belaubten Bäumen durchscheinend, in Figuren braune Pinsellinien tw. in Malerei einbezogen. Landschaft und Figuren in unterschiedlicher Konsistenz und Handschrift ausgeführt: Himmel mit routiniertem, breitem Pinselauftrag, Figurengruppe aussparend, Bäume nass-in-nass, mit körnigem Weiß ausgemischte Partien pastos, in u. Hälfte lasierender Farbauftrag, tw. Tropfspuren, in den Figuren dünner Farbauftrag, z.B. Amor in einfachem Drei-Farben-Aufbau, bräunlicher Mittelton mit rosaweißen Höhen und braunen Schattenkonturen besetzt, Pentimenti: Linke Hand der Dejanira urspr. tiefer, Tuch ergänzt, rechter Arm des Nessus umgreift Schenkel, linker Arm und Pfeil des Bogenschützen verändert, im feuchten Zustand eingerahmt; Schwundrisse bildungen, Kittungen und verfärbte Retuschen entlang der Fugen. Dicker Firnis mit Tropfspuren; im Himmel und über hellen Partien partiell entfernt, zahlreiche eingebettete Fasern.

Restaurierungen: Dünnen der Tafel, Parkettieren, Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis – partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnis – 1988: Rahmenrestaurierung – 1993: Oberflächenreinigung.

Vor 1792 Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 859

Ovid erzählt in den Metamorphosen (Buch IX, 111–126), wie Herkules kurz nach der Hochzeit mit Dejanira, der Tochter des Königs von



155 Rubens und Werkstatt | Der Centaur Nessus entführt die Dejanira

Kalydon, von dort fliehen musste. An dem wilden Fluss Euenos angekommen, erbot sich der Centaur Nessus, die schöne Dejanira überzusetzen. Dabei entbrannte Nessus aber in Liebe und versuchte, der Schönen Gewalt anzutun. Herkules, der bereits das andere Ufer erreicht hatte, erschoss den Centauren. Im Sterben überredet Nessus Dejanira, sein mit Blut getränktes Gewand an sich zu nehmen, es würde ihr die ewige Liebe des Herkules sichern. Sein Blut aber war durch den Pfeil mit dem Sekret der Hydra vergiftet. Als Dejanira später, nachdem sie von einer Geliebten des Herkules erfahren hatte, ihm das Gewand mit dem vermeintlichen Liebeszauber übersandte, stirbt Herkules unter Qualen an dem Gift.

Vor einer weiten Landschaftskulisse sieht man in der Mitte Dejanira auf dem Rücken des Centauren, der sich zu ihr umwendet und sie gewaltsam am Arm packt. Neben dem Kopf des Nessus fliegt ein Putto mit brennender Fackel, dem Zeichen der ehelichen Liebe, und zieht den Centauren an den Haaren, um ihn von seinem lüsternen Streben abzubringen (vgl. Held, 1980, S. 270). In der äußersten linken Ecke, vom Bildrand angeschnitten, hockt Herkules und zielt mit gespanntem Bogen auf den Centauren, wobei die Schussrichtung des Pfeils durch das lange Querformat noch unterstrichen wird.

Herkules und die Mittelgruppe formen eine bildbestimmende Diagonale, die nur durch den Flussgott Euenos, der mit einer Nymphe in der rechten Ecke lagert, ein Gegengewicht erhält.

Die beherrschende Mittelgruppe geht auf einen Entwurf Peter Paul Rubens' für die Dekoration des Jagdschlosses Philips IV. bei Madrid, die Torre de la Parada, aus den Jahren 1636/37 zurück. Für die Nessus-Dejanira-Gruppe orientiert sich Rubens an einem Blatt der Kupferstichfolge zu den Metamorphosen des Ovid von dem italienischen Stecher Antonio Tempesta (Alpers, 1971, Abb. 92). Eine Kopie der Ölskizze befindet sich heute im Prado, das Original ist verschollen (Alpers, 1971, Held, 1980). Bei der Ausführung des hannoverschen Gemäldes wurde das Tuch der Dejanira und die Armhaltung von Nessus sowie Dejanira gegenüber der Rubensskizze geringfügig verändert, doch ist die ursprüngliche Konzeption noch unter der Übermalung zu erkennen. Daraus kann man schließen, dass hier der Rubens-Entwurf direkt als Vorlage gedient hat, während die anderen Versionen sich an das hannoversche Bild anlehnen, also nach diesem entstanden sein dürften. Bekannt ist eine mit 71 x 132 cm etwas größere Tafel, die sich 1951 im Genfer Kunsthandel, bei Durand-Matthiesen, befunden hat, deren

Mittelgruppe und Landschaft L. Burchard für ein eigenhändiges Werk von Rubens hält, während er in der Figur des Herkules, des Flussgottes und der Nymphe die Hand von Jacob Jordaens zu erkennen glaubt (briefl. Mitteilung 7.11.1951, Photo Bildakte), sowie ein Gemälde wenig kleinerer Abmessung (Holz, ca. 63,5 x 101,6 cm, Photo Bildakte), das sich 1980 in der Sammlung Burton D. Fisher in New York befand.

Die Zuschreibung des hannoverschen Gemäldes wurde kontrovers diskutiert. A. Rosenberg (1906, S. 367) verzeichnet es als ein eigenhändiges Werk von Rubens. Ihm schließt sich L.v. Puyvelde 1937 an und vertritt (Brief vom 10.9.1952) eine frühe Datierung zwischen 1618–1620. Allerdings hatte schon M. Rooses 1890 Zweifel angemeldet und R. Oldenbourg hält es 1921 für eine „Nachahmung, vielleicht mit Benützung eines Entwurfes von Rubens“. Verschiedentlich wurde diskutiert, ob das Gemälde oder zumindest einzelne Partien von der Hand Jacob Jordaens' stammen könnten. Während L. Burchard (Brief vom 7.11.1951) das Werk ganz Jordaens zuweist, erkennt J.S. Held 1980 den Entwurf der Hauptgruppe als eigenhändiges Werk von Rubens an und sieht in den Eckfiguren die Hand von Jacob Jordaens. Zuletzt äußert sich M. Jaffé (1984): Er hebt die Qualität („brilliantly sketched“) der Mittelgruppe hervor, in der er ein Werk von Rubens aus der Zeit seiner Arbeit für die Torre de la Parada sieht. Des weiteren vermutet er, dass Jordaens bald nach dem Tod von Rubens die Landschaft ausgeführt und die Eckfiguren eingefügt hat (S. 787). Die lasierende Malweise spricht jedoch gegen eine Zuschreibung an Jordaens, dessen Farbauftrag dicker und pastoser ist. Gegen eine Zuweisung an Jordaens spricht sich auch J. Müller-Hofstede aus (mündl. November 1996) und plädiert für die Entstehung in der Rubens-Werkstatt nach 1635.

Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich eine Nachzeichnung der Komposition von der Hand eines unbekanntenen Künstlers des 17. Jahrhunderts (KdZ 12177, 199 x 292 mm), die früher als Vorzeichnung angesehen wurde (vgl. Kat. 1954), aber vielleicht Johann Spillenberg zuzuweisen ist (Brief H. Bevers, 3.9.1998).

WM 1864, S. 87, Nr. 157. – Verz. 1876, S. 75, Nr. 417. – Cumberland-Galerie, S. 8. – Kat. 1891, S. 187, Nr. 465. – Verz. FCG, S. 187, Nr. 465. – Kat. 1902, S. 187, Nr. 465. – Kat. 1905, S. 116, Nr. 348. – Führer 1926, S. 6. – Kat. 1930, S. 95, Nr. 150, Abb. – Stuttgartmann 1953, S. 50f., Abb. – Kat. 1954, S. 140f., Nr. 339. – Landesgalerie 1969, S. 258, Abb. S. 98. – Verz. 1980, S. 72, Farbtaf. 14. – Verz. 1989, S. 86, Farbtaf. 18. – GHB I, Nr.9, S.38f. mit Farbbabb. (U. Wegener).

Literatur: Ramdohr 1792, S. 30f., Nr. 35. – Roland 1797, S. 95f. – Roland 1799, 54f. – Archiv für Künstler und Kunstfreunde (hrsg. v. Meusel) I, 1, Dresden 1803, S. 141 (Abdruck aus der Beilage zum Westfälischen Anzeiger, 1802, Nr. 99). – D.H.C. Cludius, Söder, ein mahlerisches Gedicht, Hildesheim 1805, S. 70, Verse 1033–36. – Comte de Brabeck, Catalogue de la Galerie de Söder, Cassel 1808. – Söder 1824, S. 17, Nr. 4. – Söder 1856, S. 17, Nr. 4. – Söder 1859, S. 13, Nr. 4. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 226. – Parthey II, S. 426, Nr. 204 – Die Kunst für Alle, 1886/87, S. 124. – M. Rooses, L'oeuvre de Peter Paul Rubens, Antwerpen 1890, III, S. 70–71. – H. Mireur, Dictionnaire des ventes d'art VI, Paris 1912, S. 355. – A. Rosenberg, Peter Paul Rubens (Klassiker der Kunst V), Stuttgart, Leipzig 1906, S. 367, 483. – H. Blume, Schloss Söder, in: Alt-Hildesheim, I, S. 69. – R. Oldenbourg, Peter Paul Rubens (Klassiker der Kunst V), 4. Aufl., Stuttgart – Leipzig 1921, S. 453. – K. Erdmann, Peter Paul Rubens „Nessus und Dejanira“, in: Zeitschrift für bildende Kunst 63, 1929, S. 68. – Best. Kat. Prado, 1952, S. 567. – H. Engfer, Die ehemalige von Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 37, Abb. 8. – S. Alpers, The Decoration of the Torre de la Parada, Brüssel 1971, S. 200. – Best. Kat. Prado 1975, S. 337. – J.S. Held, The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, 2 Bde., Princeton 1980, Bd. 1, S. 269f. – Bénézit 9, S. 160. – Museum 1984, S. 88 (H.W. Grohn). – M. Jaffé, Book Reviews, Jacob Jordaens (R.A. d'Hulst), in: The Burlington Magazine 126, 1984, S. 787, Abb. 60.

Ausstellungen: Exposition d'Esquisses de Rubens (L.v. Puyvelde), Musées des Beaux-Arts Brüssel 1937, Nr. 111.

Rubens

(Kopie nach / Nachahmer
des 17. Jahrhunderts)

156 Schmerzensmann mit dem Kreuz

Leinwand, 126,3 x 87 cm

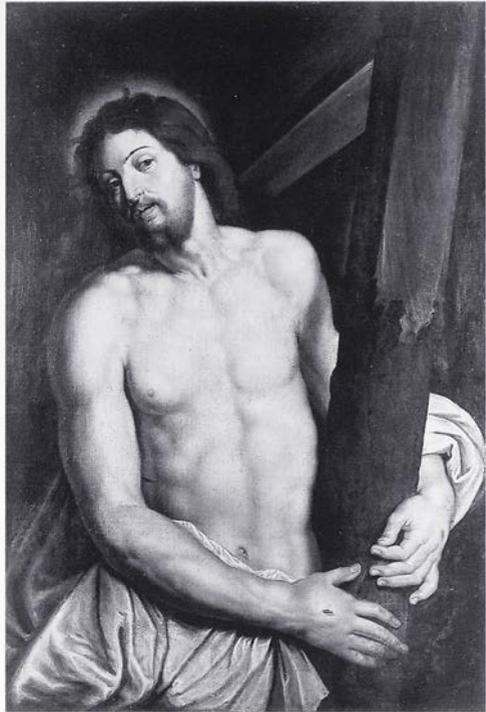
Kunsthandel Hannover (verm. Eggert). – 1912
Geschenk des Hofbaurats Mackensen, Hannover. –
Städtische Galerie.
KM 1912, 398

Das Halbfigurenbild des auferstandenen Christus mit dem Kreuz ist eine Kopie nach einem Gemälde von Peter Paul Rubens aus der Apostelfolge für den Herzog von Lerma. Der Verbleib des Originals ist unbekannt. Neben der hannoverschen Kopie sind noch drei weitere Wiederholungen existent (vgl. Vlieghe): In der National Gallery of Canada in Ottawa hängt eine Version, die von einigen Forschern auch für das Original gehalten wird (Holz, 131,5 x 81,5 cm); die beiden anderen befinden sich in Wien im Schottenstift (Holz, 106,5 x 82,5 cm) und in Rom in der Galleria Pallavicini (Holz, 107 x 74 cm).

Die Leinwand ist doubliert; unten links ist ein dreieckiges Stück der Leinwand mit Teilen des Lententuchs verloren. Nach Angaben von G. von der Osten (Kat. 1954) wurde eine ungeschickte Ergänzung 1953 erneuert.

Kat. 1954, S. 141, Nr. 340.

Literatur: H. Vlieghe, *Saints I, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VIII*, Brüssel 1972, S. 39, Nr. 6.4.



156 nach Rubens | Schmerzensmann mit dem Kreuz

157 Mars und Venus

Eichenholz, 46,5 x 39 cm

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 356). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 14

Unter einem Baum sitzt die leicht bekleidete Göttin der Liebe und löst dem vor ihr schon halb knienden Mars die Rüstung. Zwei Putti unterstützen das Bemühen der Venus, indem sie das Pferd am Zügel und den bereits abgenommenen Helm halten. Die Darstellung des alten Themas der Liebe, die den Kriegsgott besiegt oder jahreszeitlich, astrologisch gedeutet, des Frühlings (April), der den Mars (März) überwindet, geht auf ein Gemälde von Peter Paul Rubens zurück (ehemals Königsberg, vgl. H.G. Evers, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, Brüssel 1943, Abb 292.). Als Vorlage diente wahrscheinlich die Radierung von A. v.

Hoorn nach dem Gemälde (vgl. ebda., Abb. 293), deren Komposition auf dem hannoverschen Bild vereinfacht und in Einzelheiten abgewandelt wiedergegeben ist. Verglichen mit dem Vorbild ist die Venus hier nicht so spärlich bekleidet, die Silhouette des Paares dafür enger verschmolzen und die Putti sind mit anderen Dingen beschäftigt. Möglicherweise war die kleine Tafel Teil eines Kunstkabinetts. Identische Kompositionen finden sich auf der Innenseite der linken Außentür eines Kunstschrankes im Rubenshaus in Antwerpen sowie auf der linken Seite des Deckels eines ebensolchen Schrankes im Amsterdamer Rijksmuseum (Th.H. Lunsingh Scheurleer, *Catalogus van Meubelen en Betimmeringen*, Amsterdam 1952, S. 179, Nr. 136, Abb. 61). Beide Kunstschränke sind nach Vorlagen von Rubens mit Liebeszenen des Ovid bemalt. Der frühere Titel des Bildes



157 nach Rubens | Mars und Venus

„Heinrich II. und die sogenannte Diana von Poitiers als Mars und Venus“ geht auf Georg Kestner zurück (Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 77) und interpretiert die Szene als eine politische Allegorie. Die Deutung ist angesichts einer möglichen Herkunft des Bildes aus einem Kabinettschrank mit Liebesszenen nicht überzeugend, zudem ist eine Porträtähnlichkeit für beide Figuren nicht gegeben.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 77. – Führer 1894, S. 71, Nr. 191. – Führer 1904, S. 127, Nr. 191.

Rubens

(alte Kopie nach)

158 Nymphen und Satyrn

Eichenholz, 60,5 x 70 cm

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn bis 1818. – Sammlung Ralph Leopold von

Retberg, Hannover. – 1852 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 929). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 149/1967

Vorlage des Bildes war ein Gemälde von Peter Paul Rubens (Leinwand, 136 x 165 cm), das sich in Madrid im Prado befindet und auf 1635/40 datiert wird. Die stark verkleinerte, aber detailgetreue Kopie des 17. Jahrhunderts ist links geringfügig beschnitten. Als ein Werk von Jacob Jordaens gelangte das Bild in die Sammlung und wird im Kat. 1930 Jan van Balen zugewiesen. Allerdings kann Bettina Werche, die eine Monographie über van Balen vorbereitet, dieser Einordnung nicht folgen (mündl. Mitteilung, Juni 1997). Weitere Wiederholungen des Werkes von Rubens wurden 1913 aus der Sammlung Geza von Osmitz bei Rudolph Lepke, Berlin (11.3.1913, Nr. 85, Taf. 11; Leinwand, 115 x 183 cm), als J. Jordaens und 1950 bei Karl v. d. Porten, Hannover (25.9. 1950, Nr. 130 a, Taf. 6; Leinwand, 85 x 119 cm), versteigert und eine weitere befindet sich in der Sammlung Kisters in Kreuzlingen (Eichenholz, 74,2 x 99 cm, Photo RKD). Im Best. Kat. Prado 1975 verzeichnet M. Díaz Padrón noch eine Kopie in der Sammlung Menke, eine in der Karlsruher Kunsthalle (als Jacob Jordaens) und zwei Fragmente aus der Sammlung Carderera im Museum von Huesca (S. 269).

Kat. 1867, S. 18, Nr. 21 (J. Jordaens). – Kat. 1876, S. 24, Nr. 26. – Kat. 1930, S. 3f., Nr. 5 mit Abb. (J. van Balen). – Kat. 1954, S. 34, Nr. 9.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 32, Nr. 137 (J. Jordaens).

159 Anbetung der Könige

Eichenholz, 50 x 35,5 cm

Bezeichnung: Auf der Rückseite: in den Ecken vier Siegel der Familie von Zesterfleth

Sammlung von Zesterfleth, Celle. – 1874 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 970). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 180/1967



158 nach Rubens | Nymphen und Satyrn

Bei der dünn bemalten Tafel handelt es sich um eine stark verkleinerte Kopie des monumentalen Altarbildes (Holz, 318 x 276 cm), das Peter Paul Rubens zwischen 1617 und 1620 für die St. Jean-Kirche in Mechelen schuf. Offenbar entstand das Bild nach dem Original, während eine weitere Kopie, die am 17.3.1989 vom Kunsthaus am Museum in Köln (Nr. 983) versteigert wurde, die Komposition seitenverkehrt abbildet, also nach dem 1620 von Vorstermann geschaffenen Stich gemalt wurde. Die Größe der Tafel lässt vermuten, dass sie ursprünglich Teil eines Kunstkabinettschranks war (vgl. Kat. Nr. 157). So zeigt beispielsweise ein Kunstschrank aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ausgeschmückt mit Szenen aus dem Leben Christi, auf der linken Außentür eine Anbetung der Könige nach Rubens (Museu Anastácio Gonçalves, Lissabon, vgl. F. Defour, *Belgische Meubelkunst in Europa*, Roeselare 1993, S. 175 mit Abb.). Allerdings bietet die Holztafel keinen Anhaltspunkt für eine derartige Verwendung des Bildes.

Kat. 1876, S. 30, Nr. 68a (unbekannt)



159 nach Rubens | Anbetung der Könige

Ruisdael, Jacob Isaacksz. van

Haarlem 1628/29 – 1682 Amsterdam

Der niederländische Landschaftsmaler Jacob van Ruisdael war Sohn des Rahmenmachers und Malers Isaack van Ruysdael, bei dem er vermutlich auch seine erste Ausbildung erhielt. Sicherlich kannte er die Bilder seines berühmten Onkels Salomon van Ruysdael, darüber hinaus sind besonders in der Frühzeit Einflüsse von Cornelis Vroom festzustellen. Obwohl Jacob van Ruisdael erst 1648 der Haarlemer St. Lukasgilde beitrug, waren schon 1646 erste Werke von ihm bekannt. Zu Beginn der 50er Jahre reiste er zusammen mit seinem Freund Nicolaes Berchem ins deutsch-niederländische Grenzgebiet und siedelte um 1656 nach Amsterdam über. Dort bat er, da er aus einer Mennonitenfamilie stammte, 1657 um Erlaubnis, sich in der reformierten Kirche taufen zu lassen. Er starb in Amsterdam am 10.3.1682 und wurde am 14.3.1682 in Haarlem begraben.

Sein Frühwerk mit Dünen und holländischen Flachlandschaften aus der unmittelbaren Umgebung Haarlems zeigt seine Herkunft aus der dortigen Landschaftstradition. Charakteristisch für ihn sind Kompositionen mit großen, zentralen Motiven, wie z.B. Eichen, Ruinen, Wassermühlen. Später wandte er sich der Darstellung von Wasserfällen sowie Panorama-, Winter- oder Strandlandschaften, aber auch Stadtansichten zu. Sein wichtigster Schüler war Meindert Hobbema.

160 Teich am Waldrand

Leinwand auf Sperrholz, 69,5 x 56,5 cm

Sammlung Colonel Hankey auf Beaulieu, Hastings. – 1899 Kunsthandel Paris, Ch. Sedelmeyer, seitdem Privatbesitz der Familie Sedelmeyer. – 1926 Kunsthandel Berlin, Dr. Benedict & Co. – 1926 erworben. PAM 898

Am Ufer eines Teiches liegen im Vordergrund abgeschlagene Baumstämme, deren helle Rinde in der Sonne aufleuchtet. Im Mittelgrund am jenseitigen Ufer hütet ein Hirte seine Schafe vor der Kulisse hoher Eichen, deren Silhouetten sich in der glatten Wasseroberfläche spiegeln. Am hohen, blauen Himmel zeigen sich lockere Wolkenformationen. Die ruhige, friedliche Atmosphäre der Landschaft und die fast zierlich wirkenden Bäume, die hier nicht mehr dominantes Bildmotiv wie in der Frühzeit sind, sondern zurückgenommen der Gesamtkomposition dienen, machen die Datierung J. Rosenbergs auf die Zeit um 1670 wahrscheinlich. W.R. Valentiner, Detroit, geht in einem Gutachten vom 20.3.1926 (Abschrift Bildakte) von einer Entstehung des Bildes in den 1660er Jahren aus. In melancholischer Grundstimmung sind alle für Ruisdaels Waldlandschaften typischen Motive vereint, wie die Eichen, Baumstümpfe, Baumstämme sowie die Wasseroberfläche, in der sich die Bäume spiegeln, wobei die abgeholzten Stämme im Vordergrund in hellem Licht erstrahlen und so einen Kontrast zu dem dunklen, kräftigen Grün der Eichen bilden. In der auffälligen Präsentation der Gegensätze mag die zyklische

Erneuerung der Natur, das Werden und Vergehen angesprochen sein.

Das im Kat. 1954 erwähnte Monogramm „J R“ links unten ist heute nicht mehr aufzufinden.

Meisterwerke 1927, S. 25, Taf. 38. – Kat. 1930, S. 96, Nr. 151, Abb. – Kat. 1954, S. 141f., Nr. 341. – Verz. 1980, S. 72. – Verz. 1989, S. 86.

Literatur: Illustrated Catalogue of the 5th Series of 100 Paintings by Old Masters, Ch. Sedelmeyer Gallery, Paris 1899, S. 56, Nr. 47 mit Abb. – HdG IV, S. 176, Nr. 592. – Kunst und Künstler XXV, 1927, S. 190, Abb. – Kunstchronik, 1926/27, S. 122. – Jahrbuch des Provinzial-Museums 1927, S. 89, Abb. 12. – J. Rosenberg, Jacob van Ruisdaels Flachlandschaften, in: Kunst und Künstler XXVII, 1928, S. 62. – Ders., Jacob van Ruisdael, Berlin 1928, S. 62, 90, Nr. 303, Taf. 96. – P.H. Feist, Waldfrieden und Bilderstreit. Barbizon und der Weg zum Impressionismus, in: NBK 34, 1995, S. 186, Abb. 1, S. 187. – U. Wegener, Zur Landschaftskonzeption Jacob van Ruisdaels – Bilderfindung und Naturbeobachtung, in: NBK 36, 1997, S. 123, Anm. 27.

Ausstellungen: Winterausstellung in der Royal Academy London 1885, Nr. 103.

161 Waldlandschaft

urspr. Leinwand, 57,2 x 75,5 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert am linken Bildrand auf dem Felsen: JvR (ligiert)

Technischer Befund: Originaler Bildträger entfernt; Mal- und Grundierungsschicht von hinten mit kreidehaltiger Kittmasse verspachtelt, auf feines Nesselgewebe und Tischlerplatte übertragen, Bildformat allseitig etwa 5 mm verbreitert und mit rotem Kitt ausgeglichen. Dünne, gelblich weiße Grundierung evtl. über roter Schicht. Vorwiegend ölhaltige Malerei, im Blattwerk stellenweise magereres, aberlerndes Bindemittel, blattlose Äste lasierend in dunkleren Farben, Figuren, Schafe und selten Lichthöhungen zuletzt; Oberfläche heute sehr glatt, ehem. hoch stehende Farbschollen berieben und heller, viele Kittungen und z.T. großzügig ausgeführte Retuschen aus verschiedenen Zeiten auf der gesamten Bildfläche. Über vergilbtem, älteren Firnis auf dunklen Bildpartien ganzflächig dicker, spröder Kunstharzüberzug mit starkem Eigenkraquelé, darauf dünner, gespritzter Naturharzfirnis.

Restaurierungen: Übertragung von originaler Leinwand auf fünfschichtigen, textilen Bildträger – 1948: partielle Firnisabnahme – 1955/56: Übertragung auf feines Nesselgewebe und Tischlerplatte, Firnisabnahme, umfangreiche Kittungen, Retuschen, Kunstharzfirnis – 1971: Ausbesserung der Retuschen, gespritzter Dammarfirnis.



160 van Ruisdael | Teich am Waldrand

Sammlung Mniseck (rücks.: Reste eines Zettels). – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1983 Geschenk des Förderkreises der Niedersächsischen Landesgalerie und des Niedersächsischen Sparkassen- und Giroverbandes. PAM 1027

Ein breiter, seichter Bach fließt zwischen großen Steinbrocken über eine kleine Wasserstufe zum vorderen Bildrand. Links vorn ragt die felsige, mit einer Eichengruppe bewachsene Uferböschung steil empor, während gegenüber am

sanft ansteigenden Ufer Schafe weiden und Hirten unter hohen Bäumen lagern. In der Bildmitte ist der Blick in die Ferne durch einen im Hintergrund aufragenden Berg verstellt, vor dem auf einer felsigen Anhöhe ein Gehöft steht. Die Strahlen einer offenbar untergehenden Sonne tauchen den Mittelgrund der Szenerie in stimmungsvolles Seitenlicht. Van Ruisdael vereint hier Elemente aus zwei, seit den 50er Jahren in seinem Werk vertrauten Landschaftstypen. Die beidseitigen Begrenzungen des Bildraumes durch Anhöhen im Vordergrund kennzeichnen



161 van Ruisdael | Waldlandschaft

die sog. Waldlandschaften, während der Hügel in der Bildmitte namensgebend für die sog. Hügellandschaften ist. Durch die Verbindung beider Motive ist der Tiefenraum abgeschlossen, so dass der Komposition die Weite fehlt. Die ruhige, etwas düstere Gesamtstimmung und der wenig bewegte Wolkenhimmel lassen auf eine relativ späte Entstehung in den 60er oder 70er Jahren schließen. H. Gerson hält das Gemälde für ein Schulwerk, doch ist an der Authentizität der Signatur nicht zu zweifeln.

In einer Notiz auf der Rückseite werden die Figuren und Schafe Adriaen van der Velde zugewiesen, doch gibt es für die Zusammenarbeit zweier Künstler hier keinen stilistischen Anhaltspunkt. Auf einem weiteren Klebezettel ist die Provenienz des Bildes aus einer Sammlung Mniseck vermerkt. In den Verst. Katalogen der Sammlung Graf Léon Mniseck vom 9.11.4.1902 und der Comtesse André Mniseck vom 9./10.5.1910 fand E. Trautscholdt keine Erwähnung des Gemäldes, er weist darauf hin, dass „die berühmten Bilder“ auch unter der Hand verkauft worden wären (Brief vom 6.4.1955).

Kat. Pelikan-Kunstsammlung I, Nr. 16. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 51, Abb. 46. – Verz. 1980, S. 72, Abb. 80. – Verz. 1989, S. 86, Abb. 86.

Literatur: H. Gerson, Die Ausstellung holländischer Bilder in Schaffhausen, in: Cicerone 1949, I, S. 23. – S. Cauman, das lebende museum. erfahrungen eines kunsthistorikers und museumsdirektors alexander dörner, Hannover 1960, S. 56, Abb. S. 59. – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 704.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 65, Nr. 149. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 27, Nr. 18, Abb. 43.

162 Hügellandschaft mit Wasserfall

(Farbtaf. XXIX)

Leinwand, 70,7 x 56,4 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten links auf dem Felsen: JvRuisdael (J, v und R ligiert);

Rückseite: ein Siegel mit horizontal unterteiltem Wappen – oben: stehender Vogel nach links, Mitte Querbalken, unten sechszackiger Stern, ein zweites Siegel mit zwei menschlichen Gestalten, die ein in vier Felder unterteiltes Wappen halten.

Technischer Befund: Gewebe vmtl. in Köperbindung, urspr. Format ca. 68,8 x 53,3 cm; Formatvergrößerung um die Breite des Spannrandes, doubliert, umbrafarbener Rückseitenanstrich, auf Keilrahmen, Rand vierlagig mit Papier abgeklebt. Grundierung zweischichtig, erst weiß, dann rot mit ehem. groben, durch Bereibung herausgebrochenen Partikeln. Reste einer halb gezeichneten, halb geritzten Unterzeichnung. Malschicht mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und grobem Pigment, Landschaft in weiten Teilen grau unterlegt, Bäume mit trockenen, dunklen Pinselstrichen angelegt, helle Äste auf der linken Seite mit abperlendem Bindemittel, Figuren auf der Farbschicht vorgezeichnet und ausgemalt; verschiedene kleine Retuschen. Neuer, leicht glänzender Überzug auf Resten eines alten, vor der Vergrößerung aufgetragenen Firnis.

Restaurierung: Vergrößerung, Doublierung, neuer Keilrahmen, Randabklebung, Retuschen, Firnis.

Sammlung Baldus. – 1996 Verst. Köln, Lempertz, 18.5.1996, Nr. 1135, Farbtaf. 29. – 1996 Leihgabe Dr. Amir Pakzad.

Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

Hauptmotiv des hochformatigen Bildes ist ein Fluss, der sich aus der Bildtiefe windend im Vordergrund über eine Felsstufe als Wasserfall zum vorderen Bildrand ergießt. Rechts steigt das Gelände steil an und oben in der Höhe steht ein großes Bauernhaus, hinterfangen von Bäumen. Die Horizontale der Wasserstufe und die Diagonale des steil ansteigenden Geländes bestimmen den Bildaufbau, wohingegen der hochliegende Horizont als Waagerechte kaum ins Gewicht fällt, da er von Baumsilhouetten überspielt wird. Zudem wird der Fernblick von der zentral auf einem Felshügel stehenden Eichengruppe verstellt, so dass sich die Aufmerksamkeit auf das Spiel von Wasser und Licht im Vordergrund konzentriert. Ein Himmel mit sich bedrohlich dunkel zusammenballenden Wolken und lichter Partien, durch die die Sonne fast durchzubrechen scheint, überfängt die Landschaft.

Im Werk Jacob van Ruisdaels findet sich – beeinflusst durch die nordischen Landschaften Allaert van Everdingens – das Motiv des Wasserfalls seit etwa 1660 des Öfteren. Dabei steigert van Ruisdael im Vergleich zu seinem Vorbild die Dramatik des Naturschauspiels, indem er die Wassermassen bis zum vorderen Bildrand fließen lässt und nicht durch einen Fels- oder Erdstreifen vom Betrachter distanziert.



162 van Ruisdael | Hügellandschaft mit Wasserfall

Bei der Mehrzahl der Wasserfälle, die der Künstler vor allem in den 60er und 70er Jahren schuf, bevorzugt van Ruisdael das Hochformat mit diagonalem Bildaufbau. Details wie der Felsblock an der Wasserstufe oder die halb im Wasser liegenden Baumstämme sind häufig wiederkehrende Bildelemente. Vergleichbar ist – trotz einiger kleinerer Abwandlungen – z.B. der Wasserfall in der National Gallery in London (Leinwand, 102 x 86 cm). Auch hier finden sich die Brücke im Hintergrund und der Felsblock im Wasser vorne, es fehlen nur die Baumstämme. Den Bildaufbau mit Variationen im Hintergrund wiederholt van Ruisdael auch auf der signierten Landschaft in Schweizer Privatbesitz (Leinwand, 63,8 x 53,3 cm; vgl. Ausst. Kat. Images of Reality, Images of Arcadia, Seventeenth-Century Netherlandish Paintings from Swiss Collections, Winterthur 1989, Nr. 33, S. 94f., Farbbabb.).

G.S. Keyes, der das Gemälde in seine revidierte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von J. Rosenberg aufnehmen wird, datiert das qualitativvolle, gut erhaltene Gemälde in den Zeit-

raum zwischen 1665–70 (vgl. Verst. Kat. Lempertz 1996, Nr. 1135).

Literatur: La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1997, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1998, S. 29, Abb. 20.

Ruysdael, Salomon van

Naarden 1600/03 – 1670 Haarlem

Sein eigentlicher Name, unter dem er auch noch im Jahre 1623 in die Haarlemer St. Lukasgilde eintrat, war Salomon de Gooyer. Wie sein Bruder nahm er den Namen Ruysdael nach dem Schloss Ruisdael oder Ruisschendaal an, das sein Großvater besessen hatte. Bereits 1628 lobt Samuel Ampzing in seiner Beschreibung der Stadt Haarlem den Landschaftsmaler Ruysdael. Zu dieser Zeit hatte er schon seinen neuen Namen angenommen und signierte im Gegensatz zu seinem Neffen Jacob van Ruisdael immer in der Schreibweise mit „y“. Der Lehrer von Salomon van Ruysdael ist nicht bekannt, doch stehen seine frühen Werke der Kunst des Esaias van de Velde nahe. Danach ist der Einfluss der realistischen Landschaftsmalerei Jan van Goyens deutlich. Bis in die 30er Jahre ähneln sich die Werke dermaßen, dass eine Unterscheidung unmöglich ist. Offenbar lebte van Ruysdael nicht allein von der Malerei, denn Anfang der 50er Jahre handelte er mit dem Blau, das in den Bleichen in Haarlem benötigt wurde.

163 Flussmündung mit befestigter Stadt

(Farbtaf. XXVII)

Eichenholz, 84,3 x 115,5 cm

Bezeichnungen: Signiert und in Resten datiert: S. v Ruysdael 16 (?) (v R ligiert)

Technischer Befund: Tafel aus drei verleimten Brettern, waagerechter Faserverlauf, rücks. allseitig abgefast, Säge- und Hobelspuren, mittleres Brett vorderseitig quer zur Faser behohelt, Fuge zum oberen Brett vmtl. mit Feile bearbeitet; Leim- und Nagelspuren eines früheren Stützrahmens; Anobienbefall v.a. in den u. Brettern, verleimter Riss,

o. Kante leicht beschnitten. Warmweiße Grundierung, Poren füllend dünn gespachtelt, Holzmaserung sichtbar. Malschicht vmtl. ölgebunden, zunächst Himmel und Wasser unter Ausparung von Stadt und Vordergrund r. aufgetragen, in die nasse Farbe Wolken, Segelboot und Figuren strukturiert und Boot im Vordergrund skizziert, danach Stadt in dünnen Lasuren und Boot in trockener Farbe übergegangen, Oberflächeneffekte durch Nutzung der Holzmaserung; mehrere Fehlstellen und Retuschen. Mehrschichtiger Kunstharzüberzug über Resten einesalten Firnis.

Restaurierungen: Riss verleimt, Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, neuerer Kunstharzfirnis.

Sammlung Cavendish Bentinck, London. –

Sammlung A. Curtiss James, New York. – 1941 Verst. A. Curtiss James, New York, 13.11.1941, Nr. 11. – 1978 Verst. London, Sotheby's, 13.12.1978 – Kunsthandel London, Thos. Agnew and Sons Ltd. – 1980 erworben. PAM 979

Eine mit Menschen und Tieren voll besetzte Fähre quert ein weites, ruhiges Gewässer, das rechts von einer befestigten Stadanlage begrenzt wird. Für die Architektur benutzt van Ruysdael, wie so häufig, Versatzstücke aus verschiedenen Orten, z.B. aus Utrecht und Nimwegen. Der hohe Turm ist der Form des „Plompetoren“ aus Utrecht angenähert, während die direkte Lage der Stadt am Fluss an Nimwegen erinnert, ein Eindruck, der durch die Breite des Flusses noch verstärkt wird. Hinter der Stadt mündet der Fluss offenbar ins offene Meer, auf dem Segelboote und Fischer mit Kähnen kreuzen. Über niedrigem Horizont weitet sich ein wolkenreicher, aber doch lichtdurchfluteter Himmel.

Das Motiv der mit Tieren, Reitern und Menschen besetzten Fähre nimmt im Werk van Ruysdaels einen breiten Raum ein. W. Stechow verzeichnet über 100 Beispiele. Bei einer Mehrzahl der Gemälde akzentuiert eine Baumgruppe die Weite der Flusslandschaft, während die Bauten oder Städteansichten nur in der Ferne am Horizont zu erkennen sind. Hier dagegen rückt van Ruysdael die Architektur näher in den Vordergrund und schafft durch die prominent platzierte Fähre ein Gegengewicht zu den massiven Baukörpern.



163 van Ruysdael | Flussmündung mit befestigter Stadt

Beim Ankauf des Werkes im Jahre 1980 war neben der Signatur die Jahreszahl „1648“ lesbar (vgl. Ausst. Kat. Hannover 1985), heute sind nur noch die ersten beiden Ziffern zu erkennen. Ohne Zweifel ist das Gemälde in eine Reihe von Werken dieser Zeit einzuordnen, auf denen van Ruysdael die Bildkomposition variiert, wobei er den einzelnen Elementen unterschiedliche Gewichtung beimisst. Auf dem Bild „Fähre bei Nimwegen“ von 1647 im Rheinischen Landesmuseum, Bonn (Stechow, 1975, Nr. 3498), und der „Ansicht von Nimwegen“ aus demselben Jahr, das 1968 bei Agnew & Sons in London angeboten wurde (Verk. Kat. Old Masters, Thos. Agnew and Sons Ltd., März/April 1968, Nr. 20 mit Abb.), liegt die Architektur mehr im Hintergrund und es fehlt der kraftvolle, vertikale Akzent des „Plompeters“. Eine vergleichbare Gewichtung von Wasserfläche und Architektur wie auf dem hannoverschen Bild findet sich auf der „Flusslandschaft mit Blick auf Nimwegen mit dem Valkhof“ aus der Samuel H. Kress Collection (vgl. Katalog von C. Eisler, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European Schools excluding Italian*, Oxford 1977, S. 145, Nr. K 1888), das ebenfalls von 1648 stammt. Hier, wie auch auf dem vier Jahre später entstandenen Gemälde „Nimwegen mit dem Valkhof und einer Fähre über den Waal“, das 1988 bei Sotheby's, New York (14.1.1988, Nr. 33), versteigert wurde, ist die Architektur mehr dem „Valkhof“ in Nimwegen angeglichen, wobei van Ruysdael jedoch nicht an topographischer

Genauigkeit gelegen war, vielmehr kombinierte er einzelne Versatzstücke frei. Fast ebenso häufig ist das Thema der Flusslandschaften mit Fähre und Stadtbefestigung auch im Werk Jan van Goyens zu finden, wobei dieser allerdings meist unverkennbar den „Valkhof“ in Nimwegen darstellt (z.B. Neumann Collection, Greenwich, Connecticut; vgl. H.-U. Beck, *Jan van Goyen*, Bd. II, Amsterdam 1973, S. 314, Nr. 687).

Verz. 1980, S. 72, Farbtaf. 12. – Verz. 1989, S. 86, Farbtaf. 12.

Literatur: W. Stechow, *Salomon van Ruysdael*, 2. Aufl. Berlin 1975, S. 134, Nr. 419 A. – Verst. Kat. Sotheby's London, 13.12.1978, S. 15, Nr. 11, Farbabb. – *La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1980, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts*, März 1981, S. 16, Nr. 84, Abb. – H.W.Grohn, *Neuerworbene Werke*, in: *Weltkunst* 51, 1981, S. 1147f., Abb. – F. Goldkuhle, I. Krueger, H.M. Schmidt, *Gemälde bis 1900*, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 451f. – *Museum* 1984, S. 92, Abb. S. 93 (H.W. Grohn). – M. Trudzinski, *Museen in Niedersachsen*, Hannover 1989, S. 173, Farbabb. 16. – H.C. de Bruijn, *Per veerpont van romantiek naar Haagse school*, in: *Antiek* 27, Nr. 4, 1992, S. 177f., Abb. 1.

Ausstellung: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 74, Nr. 28, Farbabb. (H.W. Grohn).

Ruysdael, Salomon van

(alte Kopie nach)

164 Holländische Flusslandschaft

Eichenholz, 69 x 102 cm

Bezeichnungen: Signiert links auf dem Pfahl (z.T. in die weiche Farbe eingeritzt): SRF oder JRF Rückseite: zwei rote Punkte.

Berliner Privatbesitz seit Anfang der 1880er Jahre. – *Kunsthandel Berlin*, Dr. Rothmann. – 1927 erworben. PAM 905

Bei der Flusslandschaft, die Wilhelm von Bode kurz nach dem Erwerb durch das Provinzialmuseum noch für „ein Meisterwerk des Künstlers“ hält (Brief vom 31.1.1927), handelt es sich jedoch um die stark vergrößerte, in der Wolkenbildung und Staffage leicht abweichende

zeitgenössische Kopie eines 1655 entstandenen Gemäldes Salomon van Ruysdaels (Stechow, 1975, Nr. 465A). Das Original, ein Gemälde auf Holz, das sich in niederländischem Privatbesitz befindet, misst nur 34 x 54 cm. Wie aus der dendrochronologischen Untersuchung hervorgeht, könnte die vorliegende Kopie bereits zwei Jahre nach der Vollendung des Originals, nämlich 1657 entstanden sein. Bei Restaurierungen im Jahre 1947 und 1953 wurde ein zweiter Reiter und die Treidelvorrichtung der Schiffe freigelegt, eine im Kat. 1930 genannte zweite Signatur erwies sich als nicht authentisch (vgl. Kat. 1954). Eine Radierung nach dem Original fertigte Gustave Greux (Paris 1838–1919 Asnières).

Meisterwerke 1927, S. 23, Taf. 34. (Salomon Ruysdael). – Kat. 1930, S. 97, Nr. 152, Abb. – Stuttmann 1953, S. 58f., Abb. – Kat. 1954, S. 142, Nr. 342 (Ruisdael, Salomon, Nachahmer).

Literatur: Kunstchronik 1927, S. 81. – Kunsthistorische Studien des Provinzial-Museums, Hannover, II, 1929, Taf. 46. – K.E. Simon, in: Thieme-Becker 29, S. 190. – W. Stechow, Salomon van Ruysdael, 1. Aufl. Berlin 1938, S. 125, Nr. 480, 2. Aufl. Berlin 1975, S. 140, Nr. 465A.

Ryckaert, David III.

Antwerpen 1612–1661 Antwerpen

David III. wurde 1612 in Antwerpen als Sohn des Genre- und Landschaftsmalers David II. Ryckaert geboren, dessen Schüler er war. Als Meister der St. Lukasgilde, der er 1636/37 beitrug, bildete er u.a. die Maler Erasmus de Bie I. (1641) und Peeter van Bredael (1640/44) aus. Seine ersten Bilder sind stark von der Kunst Adriaen Brouwers beeinflusst, doch um 1640 gelangte er zu einem eigenständigen Stil mit vielfigurigen Interieurszenen und kräftigem Kolorit. Ryckaert war ein erfolgreicher und wohlhabender Maler, zu dessen Auftraggebern der Erzherzog Leopold Wilhelm gehörte. Er unterhielt eine eigene Gemäldesammlung und war 1651 Dekan der St. Lukasgilde. Vier Jahre zuvor war er Mitglied der Rhetorikkammer „De Violieren“ geworden. Datierungen seiner Gemälde reichen von 1636 bis ins Todesjahr.



164 nach van Ruysdael | Holländische Flusslandschaft

165 Schmausende Gesellschaft

(Farbtaf. XIII)

Leinwand, 119 x 171 cm

Technischer Befund: Dünnes Gewebe in Leinenbindung, 18 x 16 Fäden, r. Webkante; l. leicht beschnitten, auf dreiteilige, vernähte, grobe Leinwand kleisterdoubliert, dadurch Oberflächenstruktur stark geprägt, Ränder angesetzt, auf neuen, etwas zu kleinen Keilrahmen gespannt. Grundierung zweischichtig, auf hellem Ocker eine vmtl. ölgebundene, hellgelblich graue Schicht mit Kratzspuren. Malschicht mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, sparsam in Farbfeldern aufgetragen, Grundierung oft sichtbar, Hintergrund zunächst tw. braun unterlegt, dann graublau mit Aussparungen für Figuren und Gegenstände, darauf roten Vorhang, Bett, Gewänder und Inkarnate gesetzt, abschließend pastose Weißpartien mit tw. eingekratzten Ornamenten, bestimmte Details mit rotem Lack hervorgehoben, Pentimenti auf dem Tisch: Weinkrug und grüner Käse nachträglich aufgetragen; stark verreinigt, mehrere Fehlstellen, konturierende und nachmalende Retuschen. Mehrere Firnissschichten, Reste eines mit Safran gefärbten Firnis, neuer streifiger Firnis.

Restaurierungen: Beschnitten, doubliert, neuaufgespannt, Retusche – 1928: Firnisabnahme, Mastixfirnis – 1954: Mit Wachs planiert, Retusche – 1989/90: Reaktivierung der Kleisterdoublierung, Randanstückung, neuer Keilrahmen, partiell gereinigt, gekittet, mit Alkohol regeneriert, Retusche, stark wachshaltiger Kunstharzfirnis.

Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 860.

Ein hochgeraffter Vorhang gibt den Blick in eine bürgerliche Stube frei, in der Alt und Jung



165 Ryckaert | Schmausende Gesellschaft

beim Gelage um einen Tisch versammelt sind. Offenbar ist das Mahl bereits beendet. Noch ist der Tisch mit Käse, Brot und Waffeln bedeckt, eine Pastete wird in die Küche fortgetragen. Eine Frau mit tief ausgeschnittenem Kleid sitzt am Tisch und raucht, ihre Nachbarin hält ein halb bekleidetes, zappelndes Kind auf dem Schoß, die Alte im Korbsessel ist betrunken eingeschlafen. Die Männer rauchen und trinken oder nähern sich recht zudringlich dem anderen Geschlecht. Offensichtlich droht das Treiben der fröhlichen Gesellschaft in Unordnung zu geraten, vor dem Bett ist der Hocker umgestoßen, ein Glas ist umgefallen, einer der Windhunde tritt mit seinen Pfoten in das am Boden liegende Essgeschirr, auf dem Tisch am Bildrand steht ein Nachtopf. Selbst der Spiegel an der Wand hängt schief. Mit moralischem Unterton wird übermäßiger Alkoholgenuss mit seinen Folgen angeprangert. Durch den Vorhang wird das Geschehen vom Betrachter distanziert und zugleich der Blick freigegeben auf die Bühne der Welt.

Anlass der Gesellschaft ist das „Bohnfest“ am 6. Januar, dem Tag der Heiligen Drei Könige. Wer die in einen Kuchen eingebackene Bohne findet, ist für einen Tag König und bestimmt aus der Runde sein Hofpersonal. An der Krone ist die Frau mit dem Kind eindeutig als Königin auszumachen. Sie hebt das Glas und prostet ihrem Gegenüber zu, der – wenn auch im Rausch seiner Hoheitszeichen beraubt – an seinem zelpbesetzten Mantel als König zu erkennen ist.

In Figuren, Motiven und im Bildaufbau lehnt sich Ryckaert eng an Darstellungen des „Bohnfestes“ von Jacob Jordaens an. Viele Übereinstimmungen mit dem hannoverschen Bild zeigt eine Komposition, die in einer um 1640 entstandenen Zeichnung aus dem Königlichen Museum in Antwerpen, einem Gemälde aus der Eremitage in St. Petersburg und einem Stich von Paulus Pontius (Hollstein IX, S. 228, Nr. 44) überliefert ist (vgl. Ausst. Kat. Jacob Jordaens [1593–1678], Bd. 2, Tekeningen en Prenten, R.-A. d’Hulst, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1993, S. 73, B40, S. 126, B 87). Hier findet sich die Frau mit dem Kind, die Rückenfigur des Trinkers mit Hut im Vordergrund, die Pastete und auch, noch nicht schlafend, die Alte im Korbstuhl. Nur versetzt Ryckaert die Szene im Gegensatz zu Jordaens tiefer in den Raum. Wie R.A. d’Hulst nachweisen kann, geht der Kopf des Knaben hinter dem Windhund auf eine Studie aus der Hamburger Kunsthalle zurück, die von Z. Zaremba Filipczak Thomas Willeboirts gen. Bosschaert zugewiesen wird (vgl. d’Hulst, S. 213). Dieser und Jan van den Hoecke benutzten jedenfalls die Kopfstudie in ihren Bildern. D’Hulst entdeckt den Knabenkopf noch in drei weiteren Werken Ryckaerts: In der „afspanning“ von 1660, Haus Osterrieth, Antwerpen, und in den „Kriegszeiten“ im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ebendort sowie in einer allegorischen Tafel des Museum Bredius in Den Haag. Für den frontal gesehenen Windhund mit Halsband und dunkelgeflecktem rechten Ohr wurde ein Entwurf von Peter Paul Rubens als Vorlage benutzt. H. Robels führt eine Ölskizze der Rubens-Werkstatt aus dem Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum mit identischer Hundedarstellung zurück auf zwei Bilder von Peter Paul Rubens, den „Tod des Adonis“ aus der Sammlung Duits und „Venus und Adonis“ im Kunstmuseum Düsseldorf (vgl. H. Robels, Frans Snyders, München 1989, S. 493f.).

Einzelne Typen, der besagte Hund und auch Gegenstände tauchen innerhalb einer bestimmten Periode seines Schaffens immer wieder in Ryckaerts Werken auf. So findet sich auf einer 1650 datierten, in einer mehr bäuerlichen

Umgebung angesiedelten Gesellschaft (Sammlung Diane, Schweiz, 1993, Photo RKD) die alte Frau in dem Korbstuhl; der Hund belebt das „Konzert im Gartensaal“ von 1650 aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein (Abb. Zoege von Manteuffel, 1915, Taf. V); die Kanne im Vordergrund kehrt auf dem 1651 datierten Bild im Brüsseler Museum und dem Gemälde von 1654 in Budapest zurück. Um 1650 dürfte demnach auch die hannoversche Bohnenfest-Gesellschaft anzusetzen sein (vgl. K. Zoege von Manteuffel, 1915, S. 69).

WM 1864, S. 83, Nr. 115. – Verz. 1876, S. 71, Nr. 399. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 190, Nr. 478. – Verz. FCG, S. 190, Nr. 478. – Kat. 1902, S. 190, Nr. 478. – Kat. 1905, S. 119, Nr. 361. – Kat. 1930, S. 98, Nr. 153, Abb. – Kat. 1954, S. 143, Nr. 344. – Verz. 1980, S. 72. – Verz. 1989, S. 86. – GHB 1, 1993, S. 40f., Nr. 10 mit Farbbild.

Literatur: Roland 1799, S. 56. – Söder 1824, S. 18, Nr. 28. – Söder 1856, S. 18, Nr. 28. – Söder 1859, S. 14, Nr. 28. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 245. – K. Zoege von Manteuffel, Bilder David Ryckaerts d.J. in Dresden und Leipzig, in: Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen 6, 1915, S. 69. – Oldenbourg 1918, S. 160. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 29, S. 252. – H. Engfer, Die ehemalige v. Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt Hildesheim 26, 1957, S. 39f. – F.-C. Legrand, Les Peintres flamands de genre au XVII^e siècle, Brüssel 1963, S. 159. – Bénézit 9, S. 201. – R.A. d’Hulst, Nog over een olieverfstudie van een knaap uit de Kunsthal te Hamburg, in: Gentse Bijdragen 22, 1969–1972, S. 213ff., Abb. 1, S. 212. – Flemish Painters 1994, 1, S. 342.

Ausstellung: Der König trinkt. Das Celler Bohnenfest von Jacob Jordaens und seine Verwandten, (D.J. Leister), Bomann-Museum Celle 1955, Nr. 5, S. 12.

■ Savery, Hans II. (?)

Haarlem 1589–1654 Utrecht

Hans II. Savery war ein Sohn von Jacob I. Savery und lernte wie sein Onkel Roelant bei seinem Vater. Offenbar war auch er – ebenso wie Roelant – in Prag, ohne jedoch eine Anstellung bei Hof gefunden zu haben. Seit 1619 lebte er in Utrecht bei seinem Onkel und heiratete erst nach dessen Tod 1639 – bereits 50-jährig – Willempgen van Angeren.

166 Pferd, von Löwe und Tiger verfolgt

Leinwand, 117 x 155 cm

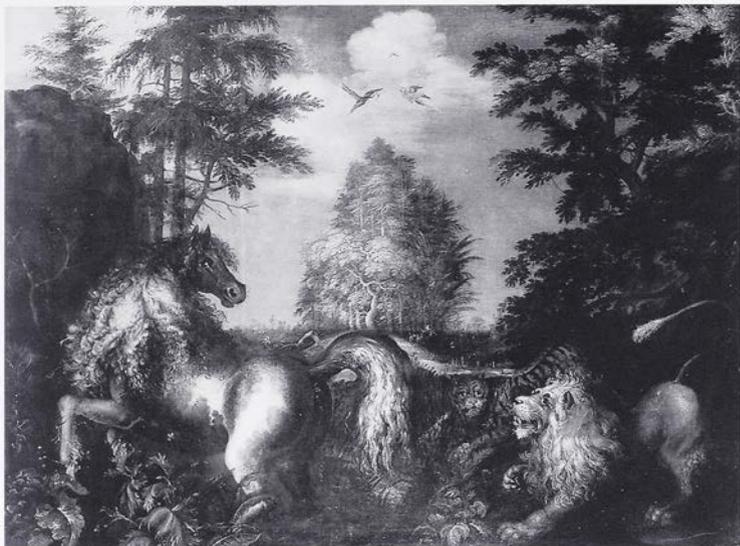
Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover, (Nr. 361). – 1884 Städtische Galerie. KM 282

Im Vordergrund, nach links ausbrechend, flieht ein wildes Pferd mit langer, lockiger Mähne und vollem Schweif vor zwei angreifenden Raubtieren, Löwe und Tiger, auf die es ängstlich zurückschaut. Felsen und Bäume begrenzen auf beiden Seiten das Bild und geben dazwischen den Blick in eine weitläufige flache Landschaft frei, die von einer mächtigen Baumgruppe in der Mitte bestimmt wird. In der auf Geometrie und Symmetrie bedachten Aufteilung der Bildfläche sowie der fast ornamentalen Anordnung der Tiere im Vordergrund, wie sie besonders beim Schweif des Pferdes und Schwanz des Löwen zum Ausdruck kommt, wirkt das Gemälde naiv. Da die Landschaft vor allem die Funktion einer Kulisse übernimmt, sieht K. Erasmus das Bild als Beispiel für eine Werkgruppe zwischen den Landschaftsgemälden und den Tierbildern Roelant Saverys. Auch P. Eeckhout ordnet das Gemälde im Ausst. Kat. Roelandt Savery 1954 in das Spätwerk des Künstlers ein und präzisiert die Entstehung mit ca. 1626, zu einer Zeit, in der dieser mit seinem Neffen zusammengearbeitet hat. E. Mai reklamiert das Bild im Ausst. Kat. Roelandt Savery 1985/86 zwar mit Fragezeichen vollständig für Hans II. Savery und gibt damit den schon von Georg Kestner geäußerten Zweifeln an der Urheberschaft Roelant Saverys Recht. Er vermutet eine Entstehung am Ende der 20er Jahre.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 142 (angeblich von Roelandt Savery). – Führer 1904, S. 128, Nr. 221 (R. Savery). – Kat. 1954, S. 144, Nr. 347.

Literatur: K. Erasmus, Roelandt Savery – sein Leben und seine Werke, Diss. Halle 1908, S. 44, 93, Nr. 73. – M.G. Caullet, Catalogue du Musée Communale de la Ville de Courtrai, 1912, S. 44ff. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 29, S. 507. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVII^e siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 190.

Ausstellungen: Roelandt Savery 1576–1639, Museum voor



166 H. Savery II. I Pferd, von Löwe und Tiger verfolgt

Schöne Künsten Gent 1954, S. 29, Nr. 70 (P. Eeckhout).
– Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639), Wallraf-Richartz-Museum Köln, Centraal Museum Utrecht 1985/86, S. 181f., Nr. 92, Abb. (E. Mai).

Savery, Roelant

Kortrijk 1576–1639 Utrecht

Nachdem die Stadt Kortrijk im Jahre 1580 in die Hände der spanischen Truppen gefallen war und im selben Jahr zudem die Pest ausbrach, beschlossen die Eltern Roelant Saverys, die Stadt zu verlassen und nach Brügge zu gehen. Von dort zogen sie 1585 weiter nach Haarlem, wo der ältere Bruder und spätere Lehrer Roelants, Jacob (1565/67–1603), 1587 in der Gildeliste geführt wird. 1591 siedelten die Brüder zusammen nach Amsterdam über. Bedeutsam für die Stilentwicklung Roelants ist sein langjähriger Aufenthalt am Prager Hof Rudolfs II. Vermutlich machte sich der Maler im Jahre 1604 auf den Weg nach Böhmen. Von dort aus unternahm er als Hofmaler – im Auftrag des Kaisers – zwischen 1606 und 1608 eine Reise nach

Tirol. Eine Erbschaftsangelegenheit zwang den Künstler 1613 zur Rückkehr nach Amsterdam, woraufhin ihm die Rentkammer 300 Gulden Reisegeld zubilligte, um seine schnelle Wiederkehr zu gewährleisten. Umstritten ist, ob er sich 1615 auch wirklich auf den Weg zurück nach Prag machte, denn 1616 ist er als Trauzeuge wieder in Amsterdam verbürgt. Drei Jahre später tritt er in Utrecht der St. Lukasgilde bei und kommt in seinem neuen Heimatort, an dem er bis zum Ende seines Lebens ansässig bleibt, zu Ansehen und Erfolg. Er arbeitete nach Sandrart häufig mit seinem Neffen Hans II. Savery (1589–1654) zusammen, der seit 1619 bei ihm lebte und vermutlich während seines geistigen Verfalls ab etwa 1634 für ihn sorgte. Am 25.2.1639 wurde er in der Buurkerk begraben.

167 Gebirgslandschaft (Farbtaf. II)

Kupfer, 21,6 x 16,6 cm

Bezeichnungen: Vorderseite links unten signiert und datiert: R. SAVERY / 1608.

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, Stärke ca. 0,5 mm, rücks. wellig, feine erhabene Kratzspuren einer

Ziehklinge (?), rote Schicht und schwarze Tropfen, vorderseitig Schleifspuren, Format nach dem Malen mit Ritzlinien gekennzeichnet, Kanten geschnitten und etwas abgeschrägt; Ecke r. u. gestaucht. Weiße Grundierung, Pinselstrukturen und Körnung erkennbar. Farbschicht sehr dünn, lasierende, braune Pinseluntermalung l. u. in die Malerei einbezogen, Mittelgrund lasierend grau bräunlich untermalt, heller Hintergrund und Himmel in der oberen Bildhälfte zuerst deckend aufgemalt, Bäume zuletzt; diverse punktförmige Fehlstellen und feinteilige Schollenbildung in den dunkleren Farbpartien, größere Fehlstelle am linken Rand Mitte und kleinere r. u. retuschiert. Wenige bräunliche Firnisreste in den Strukturiefen, dünner, senkrechter Firnisauflauf.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen, neuer Firnis – 1972; konservatorische Maßnahmen – 1997; Malschichtfestigung.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – Sammlung Karl Graf von Wallmoden-Gimborn. – 1853 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 933). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 153/1967

In einer phantastisch wirkenden Hochgebirgslandschaft stürzt zwischen steil aufragenden Felsmassen eine Wildbach in die Tiefe und reißt Baumstämme mit sich. Im Hintergrund über einem baumbestandenen Tal steht auf zerklüfteten Felsen eine Burg. Die abgestorbenen, von Wind oder Wassermassen abgeknickten Bäume, die über das Gestein ins Wasser ragen, sowie die Kargheit des Gebirges vermitteln einen unwirtlichen, fast gefährlichen Eindruck, den einzelne Gemsen in den Felsen unterstreichen. Beruhigend hingegen wirkt der einsame Wanderer auf der Wegbiegung am steilen Hang links im Bild.

Die kleine Kupfertafel entstand während Saverys Aufenthalt am Prager Hof, nachdem er im Auftrag des Kaisers zwischen 1606 und 1608 nach Tirol gereist war, um die dortige Landschaft zu zeichnen. Die kleinen Tafeln zeigen eine freie Umsetzung von in Tirol gesehenen Motiven der rauen alpinen Landschaft und sind wohl kaum vor Ort entstanden, wie K.J. Müllenmeister (1988, S. 76) aus dem kleinen Format schließt. C. van Hasselt stellt heraus, dass die Zeichnung eines Gebirgswasserfalls aus der Sammlung Frits Lugt in Paris (Inv. Nr. 4783) in engem Zusammenhang mit dem han-



167 R. Savery | Gebirgslandschaft

noverschen Bild steht (Ausst. Kat. Rembrandt 1977/78). Zudem griff Savery auch auf einige Motive aus der aquarellierten Kreidezeichnung „Wasserfall in einem Wald“ aus dem Atlas van der Hem (XLVI folio 9), heute in der Wiener Nationalbibliothek, zurück (vgl. Spicer-Durham, 1982, S. 75, 424). Müllenmeister (1988, Nr. 47) nennt als zeichnerische Vorlage die „Felspartie mit einem Nadelwald an einem Gießbach“ in der Wiener Albertina.

Von der Gebirgslandschaft und von seinem Gegenstück, der gleich großen „Waldlandschaft mit Eremit“ (Kat. Nr. 168), sind zwei eigenhändige Bildpaar-Versionen in New Yorker Privatsammlungen bekannt (vgl. Ausst. Kat. Prag um 1600, 1988). Das eine Paar stammt aus der Brüsseler Sammlung des Comte J. de Bousies und stimmt weitgehend mit den hannoverschen Bildern überein (Kupfer, je 23 x 17 cm, da Costa Kaufmann, 1985, Nr. 19.22 und 19.23, vgl. Müllenmeister, 1988, S. 76). Auffälligste Änderung ist, dass der Wanderer in der „Gebirgslandschaft“ durch ein Pferdefuhrwerk ersetzt

wurde. Unterschiede in der Staffage zeigt auch das zweite Bildpaar, das, einst im Besitz von Sir Robert Hildyard, in den 1980er Jahren bei David Koetser in Zürich war (Kupfer, je 21 x 16 cm, Müllenmeister, 1988, Nr. 48 und 48 A). Statt des Wanderers in der „Gebirgslandschaft“ geht hier ein Jäger seines Weges und auf der „Waldlandschaft“ ist statt des Eremiten eine Wildschweinjagd zu sehen. Als Vorläufer der gesamten Landschaftsgruppe sind zwei kleine, flüchtig gemalte, 1607 datierte Kupfertafeln anzusehen (je 17 x 10,5 cm, Müllenmeister, 1988, 49 und 49A), die 1996 bei Van Haefen in London angeboten wurden. Offenbar handelte es sich hierbei ursprünglich um eine Tafel, die später getrennt wurde.

Kat. 1867, S. 18, Nr. 26. – Kat. 1876, S. 27, Nr. 44. – Führer 1926, S. 5. – Meisterwerke 1927, S. 22. – Kat. 1930, S. 101, Nr. 158, Abb. – Kat. 1954, S. 143f., Nr. 345. – Verz. 1980, S. 73, Abb. 51. – Verz. 1989, S. 86, Abb. 51.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 40, Nr. 181. – Th. von Frimmel, Kleine Galleriestudien II, Bamberg 1892, S. 312. – K. Erasmus, Roelant Savery, sein Leben und seine Werke, Diss. Halle 1907, Halle 1908, S. 32, 33, 34, 92, Nr. 72. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 29, S. 507. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 31, 32, 189, 203. – R. Klapproth, Die abenteuerliche Landschaft. Phantastik und Realismus in der niederländischen Landschaftsdarstellung vom späten sechzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert, Diss. Tübingen 1966, S. 68, 107, Nr. XXXIX. – Stechow 1966, S. 142. – H. Wellensiek, in: Kindlers Maleirei-Lexikon V, Zürich 1968, S. 222, Abb. S. 220. – H. G. Franz, Niederländische Landschaftsmaler im Künstlerkreis Rudolfs II., in: Umeni 18, 1970, S. 240. – Bénézit 9, S. 319. – Ausst. Kat. Rembrandt and his century, Dutch drawings of the seventeenth century, New York, Paris 1977/78, S. 152. (C. van Hasselt) – J.A. Spicer-Durham, The Drawings of Roelant Savery (Diss. Yale 1979), Ann Arbor 1982, S. 289, Anm. 40a, S. 424. – G.S. Keyes, Esaias van der Velde (1587–1630), Monographs on Dutch and Flemish Painters, Doornspijk 1984, Abb. 29. – Th. daCosta Kaufmann, L'École de Prague. La Peinture à la Cour de l'Empereur Rodolphe II, Paris 1985, S. 274, Nr. 19.21, Abb. – Ders., The School of Prague, Chicago-London 1988, S. 85, 86, 235, Nr. 19.20, Abb., Farbtaf. 16. – Y. Thiéry, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Brüssel o. J. (1986), S. 66, 71, Farbabb. S. 69. – K.J. Müllenmeister, Roelant Savery. Die Gemälde, Freren 1988, S. 15, 76, 78f., 211, Nr. 47, Abb., S. 368. – U. Hanschke, Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert (Diss. Gießen), Worms 1988, S. 85. – J. Kotalík u.a., Národní Galerie v Praze, Bd. I, Prag 1984, S. 144 (L. Slavicek); deutsche Ausgabe Hanau 1988, S. 142. – M. Warnke, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München-Wien 1992, S. 15, Abb. 6, S. 30. – K.G. Boon, The Netherlandish

and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection, Bd. 1, Institut Néerlandais, Paris 1992, S. 311. – Ausst. Kat. El Siglo de Oro del Paisaje Holandés (P.C. Sutton), Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 1994, S. 107, Abb. 2. – Flemish Painters 1994, I, S. 350. – Ch. Dittlich, Ausst. Kat. Van Eyck, Bruegel, Rembrandt, Niederländische Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett Dresden, Albertinum Dresden 1997, S. 114.

Ausstellungen: Roelant Savery 1576–1639, Museum voor Schone Kunsten Gent 1954, S. 15, Nr. 8, Abb. 8. (P. Eeckhout) – Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639), Wallraf-Richartz-Museum Köln, Centraal Museum Utrecht 1985/86, S. 24, 35, S. 84, Nr. 8, Abb. (K.J. Müllenmeister) – Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Villa Hügel Essen 1988, S. 260, Nr. 145, Farbabb. 39, S. 271. (J. Spicer) – Rudolf II. and Prague – The Court and the City, Prag 1997, (J. Spicer) S. 402, Nr. 1.64, Abb.

168 Waldlandschaft mit Eremit (Farbtaf. III)

Kupfer, 21,4 x 16,7 cm

Bezeichnungen: Vorderseite unten Mitte auf

Baumstamm signiert und datiert: Ro SAVERY / 1608

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, Stärke ca. 0,5 mm, rücks. Zustand wie Gegenstück Kat. Nr. 167, vorderseitig Schleifspuren, Ritzlinien nur an den Längskanten; Kerbe an der Unterkante rechts. Weißer Grundierungsauftrag mit Pinsel, Körnigkeit deutlicher als auf Gegenstück. Lasierende, zwischen hellgrau, grün und braun variierende Pinseluntermalung in die Malerei einbezogen, Baumstämme von deckenden hellgrauen und hellgrünen Farbaufträgen des Hintergrundes größtenteils ausgespart, darauf Feinzeichnung mit Grün und Grau, abschließend querliegender Baumstamm im Vordergrund ergänzt; guter Zustand der Malschicht. Wenige bräunliche Firnisreste, darauf dünner, senkrechter Firnisauflauf.

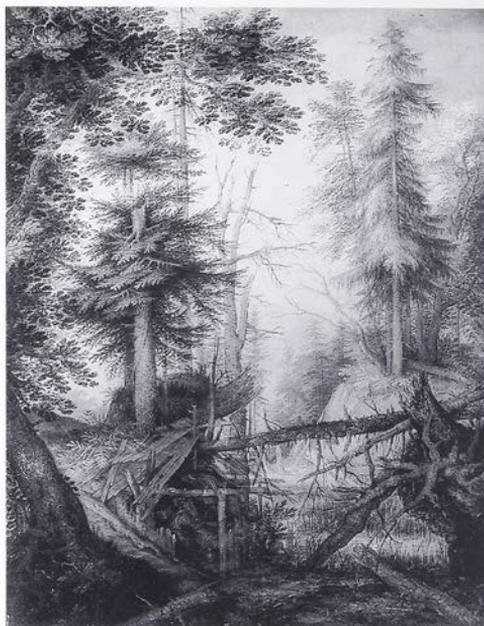
Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen am Rand, neuer Firnis.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – Sammlung Karl Graf von Wallmoden-Gimborn. – 1853 Geschenk von diesem an den Verein für die öffentliche Kunstsammlung (VAM 934). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 154/1967

Zwischen hohen Nadel- und Laubbäumen liegt in einer Niederung im Vordergrund ein kleiner von Wassergräsern umstandener Teich. Umgestürzte Baumstämme und Wurzelballen versperren den Zugang in diese undurchdringbar

wirkende Wildnis. Im Schutze einer Böschung hat sich ein Eremit aus dem reichlich vorhandenen Bruchholz einen Unterstand gebaut. Wie an dem üppigen Bewuchs zu erkennen ist, stellt Savery hier, anders als auf dem Gegenstück (Kat. Nr. 167) eine gemäßigte Bergregion dar. Deutlich greift er auf in Tirol gesehene und gezeichnete Motive zurück. Ch. Dittrich (1997, S. 114) weist auf den engen Zusammenhang mit einer Reiseskizze im Dresdner Kupferstichkabinett hin. In wesentlichen Zügen entspricht die Komposition einer Zeichnung aus der Pariser Sammlung Lugt (Fondation Custodia, Inv. Nr. 2436; vgl. Spicer-Durham, 1982, S. 75, 442), nach deren Vorlage Aegidius Sadeler 1609 einen Kupferstich (Hollstein XXII, Nr. 225) als Teil einer Serie von sechs Alpenlandschaften nach Entwürfen Saverys anfertigte. Die Jagdszene auf der Zeichnung entspricht der Staffage auf einer Variante des Gemäldes in amerikanischem Privatbesitz (Abb. bei Müllenmeister S. 212, Nr. 48A; zu den verschiedenen Versionen vgl. Kat. Nr. 167). Savery hat die querformatige Komposition der Zeichnung in das Hochformat des Gemäldes übertragen. Indem er durch engeres Zusammenrücken der rechten und linken Bildseite den Walddurchblick komprimierte, hat er den Eindruck der unwegsamen Wildnis verstärkt.

Beide Gegenstücke, die kompositionell nicht aufeinander bezogen sind, zeigen verschiedenartige Landschaften, denen die Darstellung vielgestaltiger, wilder Natur gemeinsam ist. Über die Gründe, die den Kaiser zu dem Auftrag an Savery bewogen haben mögen, sind unterschiedliche Vermutungen geäußert worden. In einer unpublizierten Arbeit argumentiert M.L. Hendrix, dass die Konzentration Saverys auf zerborstene, abgestorbene und entwurzelte Bäume, aus denen nach einiger Zeit neues Leben erwachse, auf die zerstörerischen sowie regenerativen Fähigkeiten der Natur hinweise und damit also eine tiefere philosophische Ebene reflektiere (vgl. da Costa Kaufmann, 1985, S. 274). Einer anderen Theorie zufolge kann der Eremit als Verkörperung des Kaisers gesehen werden, der sich nach Tirol zurückziehen wollte (G. Schwarzenfeld, Rudolf II.,



168 R. Savery | Waldlandschaft mit Eremit

Der saturnische Kaiser, München 1961, vgl. da Costa Kaufmann, 1985, S. 274). M. Warnke (1992, S. 15) gibt dagegen zu bedenken: „...“, daß die scheinbar skurrilen Berg- und Waldlandschaften, die Roelant Savery auf Bestellung des Kaisers Rudolf II. aus dessen Herrschaftsgebiet beibrachte, nicht Ausdruck einer pathologischen Naturferne, sondern Beschreibungen von Grenzgebieten sind. Die spektakuläre Sperrigkeit dieser Grenzforste beschrieb dem Herrscher die Sicherheit und Unpassierbarkeit seiner Grenzen, so wie andere Herrscher sich durch Bilder ihrer Grenzkastelle ihre Sicherheit bekräftigen lassen konnten.“

Kat. 1867, S. 18, Nr. 27. – Kat. 1876, S. 27, Nr. 45. – Führer 1926, S. 5. – Meisterwerke 1927, S. 22, Taf. 27. – Kat. 1930, S. 100, Nr. 157, Abb. – Kat. 1954, S. 143f., Nr. 346. – Landesgalerie 1969, S. 259, Abb. 102. – Verz. 1980, S. 73. – Verz. 1989, S. 86.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 40, Nr. 182. – Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien II, Bamberg 1892, S. 312. – K. Erasmus, Roelant Savery, sein Leben und seine Werke, Diss. Halle 1907, Halle 1908, S. 32, 33, 34, 92, Nr. 71. – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 29, S. 507. – Y. Thiéry,

Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 31, 32, 189, 203, Abb. 11. – G. Marlier, L'heureux exil qui guida Roelandt Savery au paradis des animaux, in: *Connaissance des Arts*, September 1964, S. 90. – R. Klapproth, Die abenteuerliche Landschaft. Phantastik und Realismus in der niederländischen Landschaftsdarstellung vom späten sechzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert, Diss. Tübingen 1966, S. 68, 107, Nr. XL. – W. Stechow, Dutch Landscape Painting of the 17th Century, London, 2. Aufl. 1968, S. 142. – H. Wellensiek, in: *Kindlers Malerei-Lexikon V*, Zürich 1968, S. 222; Abb. S. 220. – H.G. Franz, Niederländische Landschaftsmaler im Künstlerkreis Rudolfs II., in: *Umeni* 18, 1970, S. 240. – Bénédit 9, S. 319. – Ausst. Kat. Rembrandt and his century, Dutch drawings of the seventeenth century, New York, Paris 1977/78, S. 152. – Ausst. Kat. L'Époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des Anciens Pays-Bas, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais Paris, Istituto Univ. Olandese di Storia dell'Arte Florenz 1980/81, S. 180. – J.A. Spicer-Durham, The Drawings of Roelandt Savery (Diss. Yale 1979), *Ann Arbor* 1982, S. 75, 289, Anm. 40a, S. 442. – B. Haak, The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century, New York 1984, S. 214, Abb. 446. – Th. daCosta Kaufmann, L'École de Prague. La Peinture à la Cour de l'Empereur Rodolphe II, Paris 1985, S. 274, Nr. 19.20, Abb., Farbabb. S. 143. – Ders., The School of Prague, Chicago-London 1988, S. 234f., Nr. 19.19, Abb., Farbtaf. 16. – Y. Thiéry, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Brüssel o. J. (1986), S. 66, Abb. S. 68. – K. J. Müllenmeister, Roelant Savery. Die Gemälde, *Freren* 1988, S. 15, 76, 78f., 210f., Nr. 46, Abb., S. 368. – U. Hanschke, Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert (Diss. Gießen), Worms 1988, S. 85–87. – M. Warnke, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München-Wien 1992, S. 15, 178, Anm. 13. – J. Tylicki, Drei Schlesische Zeichnungen und ein verschollenes Werk von Spranger, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 96, Abb. 5, S. 97. – Ausst. Kat. El Siglo de Oro del Paisaje Holandés (P.C. Sutton), Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 1994, S. 107. – *Flemish Painters* 1994, 1, S. 350. – Ch. Ditttrich, Ausst. Kat. Van Eyck, Bruegel, Rembrandt, Niederländische Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett Dresden, Albertinum Dresden 1997, S. 114.

Ausstellungen: Roelandt Savery 1576–1639, Museum voor Schone Kunsten Gent 1954, S. 15, Nr. 7, Abb. 7 (P. Eeckhout). – Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639), Wallraf-Richartz-Museum Köln, Centraal Museum Utrecht 1985/86, S. 24, 35, S. 85, Nr. 9, Abb. (K.J. Müllenmeister) – Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Villa Hügel Essen 1988, S. 258–260, Nr. 144, Farbabb. 39, S. 271 (J. Spicer). – Rudolf II. and Prague – The Court and the City, Prag 1997, S. 401, Nr. I.63, Abb. (J. Spicer).

■ Schoevaerds, Mathys

(Kopie nach)

Brüssel? um 1665 – nach 1702 (?)

Weder das genaue Geburts- noch das Sterbedatum von Mathys Schoevaerds konnte bislang ermittelt werden. Vermutlich wurde er in Brüssel geboren, wo er seit 1682 bei Adriaen F. Boudewijns lernte. 1690 trat er als Meister der Malergilde bei, deren Dekan er zwischen 1692 und 1696 war. Seine Bilder, die meist vielfigurige Volksbelustigungen und reich staffierte Landschaften darstellen, zeigen deutlich den Einfluss Paul Brils und Jan Brueghels d.Ä. Bisweilen stattete er auch die Landschaften anderer Künstler mit figürlichen Szenen aus.

169 Landschaft mit Kirche

Leinwand, 35,2 x 50,2 cm

1884 Kestner-Museum (nicht aus dem Legat Hermann Kestners). – Seit 1967 Städtische Galerie. KM 238

Auf einem Kirchplatz herrscht buntes Treiben. Bettler, Krüppel, Bauern und Mütter mit Kindern haben sich vor dem kulissenhaften Portal versammelt, andere lagern auf dem Platz. Links schöpft eine Frau Wasser aus einem Brunnen, daneben kommen Rinder zur Tränke. In der Ferne erhebt sich am Meeresufer ein schroffer Felsen. Das Bild ist wie sein Gegenstück „Landschaft mit Seeufer“ (Kat. Nr. 170) zunächst für ein Werk des Italieners Bernardo Castello gehalten worden (Führer 1894). Es handelt sich jedoch, wie L. Schreiner nachweisen konnte, um eine zeitgenössische Kopie nach einem Bild von Mathys Schoevaerds, das in mehreren Versionen bekannt ist. Das Gemälde im Civico Museo d'Arte Antica in Mailand galt bis 1965 als ein Werk des Frans Boudewijns mit der Staffage von Pieter Bouts. Dann erkennt S.J. Gudlaugsson die Urheberschaft von Schoevaerds, dessen Werke häufig mit denen seines Lehrers verwechselt werden. Eine weitere Version etwas größeren Formats (39,4 x 51,7 cm) in Privatbesitz hält Schreiner wegen der im Vergleich zum hannoverschen Bild feineren Zeichnung sowie seiner besseren Ausführung für eine eigenhändige Wiederholung von Schoevaerds.



169 nach Schoevaerdt | Landschaft mit Kirche

Führer 1894, S. 65, Nr. 65 (B. Castello). – Führer 1904, S. 122, Nr. 65.

Literatur: F. Noack, in: Thieme-Becker 6, S. 147. – L. Schreiner, Zwei Mathys-Schoevaerdt-Kopien in der Landesgalerie Hannover, in: NBK 11, 1972, S. 91, 94f., Abb. 1.

170 Landschaft mit Seeufer

Leinwand, 35 x 50,3 cm

1884 Kestner-Museum (nicht aus dem Legat Hermann Kestners). – Seit 1967 Städtische Galerie. KM 239

Vor einer Stadt südlichen Gepräges stehen am Ufer eines Sees vornehm gekleidete Händler gestikulierend beisammen. Um sie herum herrscht reges Kommen und Gehen: Bauern, mit Waren beladen, treiben ihr Vieh über eine Brücke; an einem Brunnen, vor dem sich Männer neben einem vollbepackten Esel, Frauen und Kinder in kleinen Gruppen niedergelassen haben, schöpft eine Frau Wasser. Am Ufer hat ein volles Boot gerade angelegt, während eine andere Frau mit Körben und Krügen auf ein weiteres Boot wartet. Dieses Gemälde stammt, wie die Wolkenbildung zeigt, von derselben Hand wie sein Gegenstück (Kat. Nr. 169) und wurde zunächst als ein Werk Bernardo Castelllos angesehen. Die Stadtkulisse einschließlich der Staffage erscheint ebenso auf dem Gemälde „Am Hafen“ (Inv. Nr. 1967/3) im Mittelrhein-Museum in Koblenz, das dort Adriaen Frans Boudewijns und Pieter



170 nach Schoevaerdt | Landschaft mit Seeufer

Bouts, von L. Schreiner aber Mathys Schoevaerdt zugewiesen wird. Die Brunnenanlage links, die Staffage im Vordergrund und die Schiffszenerie sind auf dem hannoverschen Gemälde gegenüber dem Vorbild abgeändert.

Führer 1894, S. 65, Nr. 66 (B. Castello). – Führer 1904, S. 122, Nr. 66.

Literatur: F. Noack, in: Thieme-Becker 6, S. 147. – L. Schreiner, Zwei Mathys-Schoevaerdt-Kopien in der Landesgalerie Hannover, in: NBK 11, 1972, S. 91, 94f., Abb. 6.

Seghers, Daniel

(Art des)

Antwerpen 1590–1661 Antwerpen

Daniel Seghers wurde 1590 in Antwerpen geboren. Nachdem seine Mutter als Calvinistin die südlichen Niederlande verlassen hatte, wuchs Daniel in Holland auf. Im Jahre 1611 wurde er, in Antwerpen zurückgekehrt, als Meister eingeschrieben, wobei Jan Brueghel d.Ä. als sein Lehrer genannt ist, von dem er die Blumenmalerei erlernt haben muss. 1614 trat er nach seiner Konversion zum katholischen Glauben dem Jesuitenorden in Mechelen bei, wo er die folgenden drei Jahre tätig war. Danach zog er wieder nach Antwerpen, dann nach Brüssel. Im Jahre 1625 ging er nach Rom. Von 1627 bis zu seinem Tode 1661 lebte er wieder ständig in Antwerpen und arbeitete im Kloster.

Daniel Seghers war einer der bekanntesten Blumenmaler seiner Zeit. Frederick Hendrik von Nassau und der Kurfürst von Brandenburg gehörten zu seinen Auftraggebern. Neben Blumenstillleben sind vor allem seine girlandengeschmückten Kartuschen berühmt, in die andere Künstler, wie Erasmus Quellinus, Cornelis Schut oder Jan van den Hoecke, Figuren malten.

171 Die Heilige Familie in blumengeschmückter Kartusche

Eichenholz, 93 x 65,2 cm

Technischer Befund: Tafel aus drei senkrecht, parallel zum Faserverlauf verleimten und verdübelten Brettern; Kanten leicht behohelt, Rückseite auf 0,5 cm gedünnt, grobe Bearbeitungspuren vom Absprennen einer ehem. Parkettierung, zwei senkrechte, verleimte Risse. Einschichtige, warmweiße Grundierung, geringe Reste einer Vorzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Bildanlage in konturlosen, farbigen Flecken, flächig schwarz abgedeckt, Blütenformen in etwa freilassend, in der Ausführung oft davon abweichend, Nuancen farbig lasiert, danach Stengel, Blätter und Kartuschen-Architektur gemalt und ebenso wie Mittelfeld schwarzbraun überarbeitet, nach Fertigstellung Personen-Gruppe hinzugefügt, zuerst Kind und Inkarnat der Maria, dann Gewandteile, abschließend Josef; feines Frühschwunddraquelé in unterer schwarzer Schicht, grobes im Bereich der Figurengruppe, größere und kleinere Retuschen und Übermalungen, bes. im stark verreinigten Mittelfeld. Älterer, fleckig reduzierter Firnis, helle Partien herausgereinigt, zwei Kunstharzfirnisse, einer mit Wachs-Zusatz.

Restaurierungen: Dünnen der Tafel, Sichern durch rückseitige Holzleisten quer zur Faser – 1928: Abnahme der Leisten, Verleimung von Rissen und Fugen, Parkettierung, Reinigung, Kittung, Retusche, Firnis – 1942: Reinigung – 1975: Parkettabnahme, Begrädigung, Verleimung, Firnisabnahme, Kittungen, umfangreiche Retuschen, neue Firnisse – 1989: Neuverleimen einer Ecke, Festigung, Kittung, Retusche.

Bis 1818 Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – Erworben 1925. PAM 869

In einer barocken Steinkartusche ist die Heilige Familie dargestellt. Maria reicht dem Jesuskind die Brust, während Joseph aus dem Hintergrund den Knaben betrachtet. Die christliche Szene tritt hinter der Pracht des umgebenden

Blumenschmucks zurück. Eine Girlande hängt an zwei blauen Schleifen von oben in den Bildraum. Unten sind zwei Blumengestecke direkt an der Kartusche angebracht. Stark farbig, hell leuchtend und exquisit gemalt, heben sich die verschiedenen Blumenarten vor dem dunklen Grund ab. Zu erkennen sind edle Tulpen unterschiedlicher Züchtungen, Rosen – von der Knospe über die üppig aufgegangene Blüte bis zum entblätterten Fruchtstand – sowie Lilien, Narzissen, Anemonen, Iris, Nelken, Vergißmeinnicht und Akelei. Der Maler hat die wertvollsten, wie die hochgeschätzten Tulpen, und schönsten Blüten des Jahres zu idealen Blumengestecken zusammengefügt und damit die Schönheit der Gaben der Natur zur Ehre der Heiligen Familie präsentiert. Die Lilie, die Rose, das Maiglöckchen, die Akelei und die Schwertlilie sind fester Bestandteil der Marien- und Passionsikonographie und stellen somit den symbolischen Bezug zu Maria her.

Das Bild der Heiligen Familie stammt offensichtlich nicht von derselben Hand, die die umgebenden Blumen ausführte. Über die übliche Arbeitsteilung verschiedener Fachmaler hinausgehend, verdeutlicht der unterschiedliche Malstil auch, dass Andachtsbild und Blumenschmuck verschiedenen Wirklichkeitsebenen angehören. Der Kontrast zwischen der malerischen Behandlung der Heiligen Familie und der illusionistischen Malweise der Blumenarrangements vermittelt den Eindruck eines von realen Blumen umgebenen Andachtsbildes. Es bleibt bei diesem Gemälde jedoch im Unklaren, ob eine solche Wirkung von vornherein beabsichtigt war oder ob die schlechtere malerische Qualität des Mittelbildes die Ursache ist.

Traditionell wurde der Blumenkranz Daniel Seghers zugewiesen, woran schon L. Burchard 1929 (Brief 9.1.1929) Zweifel äußert; er schreibt die Blumen Jan Philips van Thielen zu. Auch M.-L. Hairs (Brief 27.4.1954) meint, trotz der hohen malerischen Qualität der Blumen, das Gemälde nicht Daniel Seghers zuweisen zu können, da der Komposition die den Seghers-Gemälden eigene Einfachheit fehle, die einzelnen Blumengestecke zu weit und zu deutlich



171 Seghers I Die Heilige Familie in blumengeschmückter Kartusche

von einander getrennt und zudem Engelsköpfe oder Masken sonst nicht an den Kartuschen des Malers zu finden seien. Genauso wenig kann sie einer Zuschreibung an Jan Philips van Thielen folgen und ordnet das Bild einem unbekanntem Maler aus der Nachfolge des Daniel Seghers zu, von dem zwei Blumenstücke durch den Kunsthandel bekannt wurden, wenn auch beide unter dem Namen des Meisters (Verst. Knaus, Berlin 30.10.1917, Nr. 7 und Verst. Christie's,

London, 19.4.1926, Nr. 99; vgl. auch Hairs, 1965, S. 397). M. Trudzinski hingegen verweist mündl. auf die signierte Seghers-Kartusche im Mauritshuis von 1645, wo die Gestecke noch weiter voneinander getrennt seien; dort stamme der Engel ebenfalls von einem Figurenmaler. F. G. Meijer (RKD) sieht in dem Blumenkranz dagegen ein spätes Werk von Jan Brueghel II. (freundl. Hinweis P. de Séjourner, 1999).

Als Maler des Mittelbildes verzeichnet Hausmann C. Schut, was A. Dorner (Kat. 1930) mit der Datierung in die 1630er Jahre akzeptiert hat, wohingegen L. Buchard (Brief 9.1.1929) für E. Quellinus plädiert. Die mangelnde Qualität der Darstellung lässt beide Zuweisungen fraglich erscheinen.

Kat. 1827, S. 9, Nr. 36 (D. Seghers und C. Schut). – Verz. 1831, S. 21, Nr. 36. – Verz. 1857, S. 8, Nr. 36. – Kat. 1891, S. 196, Nr. 498. – Verz. FCG, S. 196, Nr. 498. – Kat. 1902, S. 196, Nr. 498. – Kat. 1905, S. 126, Nr. 389. – Kat. 1930, S. 104, Nr. 163, Abb. (D. Seghers und wahrsch. C. Schut) – Kat. 1954, S. 147f., Nr. 364 (D. Seghers und wahrsch. E. Quellinus). – Verz. 1980, S. 74 (D. Seghers). – Verz. 1989, S. 88. – GHB I, 1993, S. 42f., Nr. 11 mit Farbabb. (U. Wegener; Art des D. Seghers).

Literatur: Wallmoden 1818, S. 66, Nr. 322 (unbekannt). – Parthey II, S. 543, Nr. 20. – Ebe IV, S. 370. – Kunsthistorische Studien Hannover, II, 1929, Taf. 41. – K. Zoega von Mantuffel, in: Thieme-Becker 30, S. 443. – M.-L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Brüssel 1965, S. 397.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, S. 11, Nr. 1.

Siberechts, Jan

Antwerpen 1627–1700/03 London

Der Landschaftsmaler Jan Siberechts wurde als Sohn des gleichnamigen Bildhauers 1627 in Antwerpen geboren und war zunächst Schüler seines Vaters. 1648/49 wurde er in die St. Lukasgilde in Antwerpen aufgenommen. Auf Veranlassung von George Villiers, Herzog von Buckingham, siedelte er spätestens 1674 nach London über, wo er zwischen 1700 und 1703 verstarb. Die noch erhaltenen Gemälde stammen aus der Zeit zwischen 1653 und 1698. Trotz italienischer Anklänge in seinem Frühwerk lässt sich ein Italienaufenthalt nicht nachweisen, vielmehr scheint sich hier der Einfluss der holländischen Italianisanten zu manifestieren. Ab 1660 entwickelt Siberechts in der Darstellung der flämischen Landschaft und des Bauernlebens einen eigenen, unverwechselbaren Stil. In England dagegen tat er sich vor allem als Maler von Landhäusern und Adelsitzen hervor.

172 Der überschwemmte Fahrweg

Leinwand, 87,6 x 103,3 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten rechts:

J. Siberechts · fec. / · 1664.

Keilrahmenrückseite: zwei rote Punkte

Technischer Befund: Leinwand, einfache Leinenbindung; Umspann beschnitten, kleisterdoubliert auf feineres Gewebe mit Webkante o., Trennung der Leinwände und Beulenbildung am Bildrand u. Dünne, gelblich graue Grundierung. Sehr dünner Farbauftrag, Himmelsausschnitt zuerst hellblau angelegt, Wasser grau untermalt, einige Bäume und Figuren ausparend, Weißausmischungen pastoser, Frau vorne r. in Mieder und Socken hellrote Lichter auf Krappacklasuren, in Landschaft weiße Lichter auf grünbraune lasierende Modellierung gesetzt; starke Craquelé- und Schüsselbildung, bes. in dunklen Partien, stark verreinigt, bes. an Schüsselrändern und Knotenpunkten der Leinwand, dunkel verfärbte Retuschen über dem leeren Wagen Mitte r. und in Baumgruppe l., viele weißliche krepierete Partien, kleine Fehlstellen, Kittungen und Retuschen v. a. am unteren Bildrand. Braune Firnisreste in den Strukturiefen, sehr spröder Firnis mit Eigencraquelé, Tropfspuren; im Himmel und über hellen Partien partiell entfernt, zahlreiche eingebettete Fasern.

Restaurierungen: Firnisabnahme – (1925?) Kleisterdoublierung – 1927: Festigung und Planieren der Malschicht, Retuschen, neuer Mastix-Schellack-Firnis – 1993: Festigung, Kittung, Retusche, Regenerierungsversuche.

Sammlung Johann Wilhelm Loffhagen, Hamburg. – Sammlung Wichmann, Hamburg. – 1812 Sammlung Hausmann, Hannover – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 870

Auf einem überfluteten Fahrweg ziehen Pferde einen mit Gemüsekörben beladenen Karren und einen leeren Leiterwagen. Ein kleines Mädchen durchwaten das Wasser und treibt mit einer Rute rot- und schwarzbunte Kühe voran. Auf dem Fußweg passiert die Gruppe im nahen Vordergrund eine junge Frau mit Messingkanne und -topf. Gesäumt von einem lichten Laubwald, einer Weidenanpflanzung links und dichtem Buschwerk rechts führt der Weg, im Vordergrund von links kommend, ins Bild und misst dann, mit stark perspektivischer Verkürzung gerade in den Hintergrund verlaufend, die große Bildtiefe aus. Zu den typischen Motiven Siberechts' gehören Bauern, die seichtes Wasser durchqueren, und recht gedrungene, mit



172 Siberechts I Der überschwemmte Fahrweg

Messinggeschirr beladene Frauen. Dabei wiederholt oder variiert er einzelne Bildelemente und kombiniert sie dann zu neuen Bildkompositionen. So findet sich z.B. die junge Frau im Vordergrund mit etwas anderer Armhaltung auf dem Gemälde „Der Nachmittag“ im Museum Boymans - van Beuningen in Rotterdam (Leinwand, 150 x 205 cm, Plietzsch 1960, Abb. 396). Ein auf 1663, also ein Jahr früher, datiertes Werk des Künstlers, das den Zug von Kühen, Menschen und Karren in Gegenrichtung zeigt, befindet sich im Musée Communal in Lille (Leinwand, 104 x 136 cm).

Eine vereinfachte Wiederholung des hannoverschen Bildes von 1667, deren geringere Qualität die Hand eines Schülers vermuten lässt, besitzt

das Budapester Museum (Leinwand, 115,5 x 179,5 cm, Best. Kat. Budapest, S. 640). Eine ebenfalls um einige Details reduzierte Version kam am 8./9.12.1994 (Nr. 219) bei Christie's London als das Werk eines Nachfolgers von Siberechts zur Auktion (Leinwand, 81 x 106,4 cm). M.E. Wieseman weist im Ausst. Kat. The Age of Rubens (1993, S. 494, Anm. 2) auf zwei weitere Wiederholungen hin, die am 4.7.1956 bei Christie's in London (Nr. 60) und am 22.10.1959 in Brüssel (Palais des Beaux-Arts, Nr. 515) versteigert wurden.

Kat. 1827, S. 27, Nr. 106. – Verz. 1831, S. 55, Nr. 106 – Verz. 1857, S. 14, Nr. 106. – Kat. 1891, S. 196f., Nr. 500. – Verz. FCG, S. 196f., Nr. 500. – Kat. 1902, S. 196f., Nr. 500. – Kat. 1905, S. 127, Nr. 391. – Führer 1926, S. 5, Abb. 4. – Kat. 1930, S. 105, Nr. 164, Abb. – Kat. 1954, S. 148, Nr. 365.

– Verz. 1980, S. 74, Abb. 58. – Verz. 1989, S. 88, Abb. 60. – GHB I, 1993, S. 44f., Nr. 12 mit Farbbabb. (U.Wegener).

Literatur: Parthey II, S. 551, Nr. 3. – Die Kunst für Alle 1866/67, S. 124. – M. Rooses, Geschichte der Malerschule von Antwerpen, München 1889, S. 413. – Ebe IV, S. 357. – Th. von Frimmel, Blätter für Gemäldekunde III, Wien 1907, S. 20. – H. Marcel, Jan Siberechts, in: Gazette des Beaux-Arts 8, 1912, S. 366, 368, 376. – E. Plietzsch, in: Amtliche Berichte der Museen Berlin, Nov. 1916, S. 65. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 15. – T.H. Fokker, Jan Siberechts, Peintre de la paysanne flamande, Brüssel-Paris 1931, S. 29f, 37, 42, 69, 72, 94, Taf. 7a. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 33, S. 579. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 118, 124, 125, 193, 209. – R.H. Wilenski, Flemish Painters 1430–1830, Bd. 1, London 1960, S. 651. – Best. Kat. Budapest, S. 640, Nr. 4073. – Best. Kat. London, National Gallery, The Flemish School, bearb. von G. Martin, London 1970, S. 237. – Bénézit 9, S. 580. – J. McKay, B.D. Hill, J. Buckler, A History of Western Society, 3. Aufl., Boston 1987, Farbbabb. S. 600f. – Y. Thiéry, M. Kervyn de Meerendré, Les Peintres flamands de Paysage au XVIIe siècle: Le baroque anversois et l'école bruxelloise, Brüssel 1987, S. 80, 88f. – Flemish Painters 1994, 1, S. 361.

Ausstellung: P.C. Sutton, The Age of Rubens, Museum of Fine Arts, Boston 1993, S. 493f., Nr. 93, Farbbabb. (M.E. Wieseman).

Snyders, Frans

Antwerpen 1579–1657 Antwerpen

Der vor allem durch seine Tierstücke bekannte Maler Frans Snyders wurde 1579 in Antwerpen geboren. Seine Eltern betrieben die größte Gastwirtschaft am Platze, die für ihre Wild- und Vogelgerichte bekannt war. 1593 wurde Frans Snyders zu Pieter Brueghel d.J. in die Lehre gegeben. Quellen nennen ihn auch als Schüler Hendrick van Balens. Nach einer vergleichsweise langen Ausbildungszeit von neun Jahren wurde er erst 1602 Freimeister der St. Lukasgilde in Antwerpen. Vermutlich auf Anregung Jan Brueghels d.Ä., der ihm ein Empfehlungsschreiben für den Kardinal Federico Borromeo ausstellte, reiste er zwischen Frühjahr 1608 und Sommer 1609 nach Rom sowie Mailand. Zurückgekehrt nach Antwerpen wurde er der gefragteste Tiermaler der Stadt. Er arbeitete mit Peter Paul Rubens und Anton van Dyck zusammen. 1611 heiratete er Magriete de Vos, die

Schwester der Maler Hans, Cornelis und Paul de Vos. Unter seinen Schülern sind besonders die Tiermaler Jan Fyt und Paul de Vos, sein Schwager, hervorzuheben. In seiner bedeutenden Kunstsammlung befanden sich allein 15 Werke von Rubens, mit dem er seit 1615 häufiger zusammengearbeitet hatte.

173 Stilleben beim Wildhändler

(Farbtaf. XIV)

Leinwand, 118 x 180,5 cm

Bezeichnungen: am Rahmen zwei gelbe Punkte

Technischer Befund: Feines Gewebe in Leinenbindung, ca. 19 x 17 Fäden; auf stärkere Leinwand doubliert, Spannrahmen mit Mittelstrebe, Spannrand von Original- und Doublereinwand separat genagelt und verklebt, allseitig 1 bis 3 cm beschnitten. Zweischichtige Grundierung vmtl. ölhaltig, mit Pinsel dünne, graue Schicht über heller ockerfarbener aufgetragen und grob geschliffen. Sehr sparsamer Farbauftrag, vmtl. ölgebunden, zuerst dünn Hintergrund aufgetragen, Figur und Gegenstände ausgespart, diese großzügig alla prima, überwiegend pastos aufgesetzt, Fenster in der Ecke r.o. evtl. urspr. mit hellem Ausblick, original übermalt; partiell verreinigt, Oberflächenstruktur durch Schollenbildung und Doublereinwand geprägt, Fehlstellen v.a. am Rand und im Hintergrund, Retuschen aus drei Phasen. Unregelmäßiger, mit Safran gefärbter Firnis, leicht gelblich, helle Partien herausgeputzt.

Restaurierungen: Doubliert, auf neuen Spannrahmen gespannt, beschnitten, Kittungen, Retusche – 1929: gebügelt, Retusche, Mastixfirnis – 1989: „Reinigung“, Übermalungen abgenommen, Firnis reduziert, Retuschen verbessert, Regenerierung, neuer Firnis.

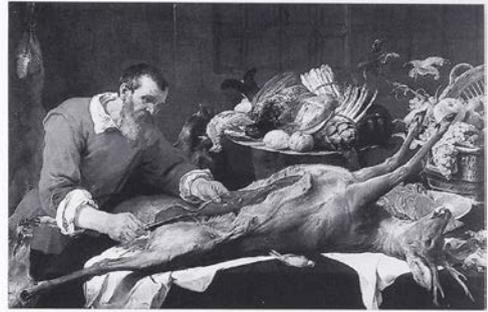
Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 871

In einem geschlossenen Raum weidet ein Mann einen vor ihm auf einem Tisch mit weißem Tuch ausgestreckten Rehbock aus, der die gesamte Breite des Querformats einnimmt. An dem Hinterlauf des Rehs schnuppert ein Hund. Weiteres Wildbret – an der Wand ein Hase, in einem Korb Geflügel, daneben ein Eberkopf, Singvögel auf dem Tisch – deuten auf den Vorratsraum eines Wildhändlers. Andere Bild-

motive dagegen, wie das Gemüse in der Bildmitte, genauso wie die Früchte in dem Messinggefäß rechts daneben, wirken stilllebenhaft arrangiert. Dazwischen liegt auf einem blauen Teller – entweder Wan-Li-Porzellan oder Delfter Fayence mit ostasiatischen Motiven – ein Hummer. An der Rückwand sind zwei durch Läden verschlossene Fenster angedeutet, wobei das Rechte wahrscheinlich von Snyders selbst übermalt wurde. Vermutlich war es ursprünglich geöffnet und bot einen Ausblick auf Himmel und Bäume.

Typisch für Snyders sind nah an den Betrachter herangerückte, vom Bildrand angeschnittene Gegenstände sowie die in Lebensgröße wiedergegebene Dreiviertelfigur des Mannes und des Wildbrets. Genau beobachtet und naturnah geschildert, sind Hase, Eberkopf, Fasanenhahn, Birk- und Rebhuhn, Sperling, Dompfaff, Hummer, Zitronen, Artischocken, Spargel, Trauben, Äpfel usw. zu identifizieren. Dabei ist die Anatomie der Tiere ebenso genau erfasst und wiedergegeben wie die unterschiedliche Stofflichkeit aller Objekte. Die stilllebenhaften Motive, wie u. a. der Teller mit dem Hummer und der Früchtekorb, sind häufig in Snyders Werk zu finden, wohingegen das Thema des Wildausweidens keine Entsprechung im unter Gemälden des Künstlers hat, in denen generell menschliche Figuren im Zusammenhang mit Stillleben eine eher beiläufige Rolle spielen und nicht durch ihre Handlung das Bild bestimmen. Bekanntlich fertigte Snyders Studien von lebenden sowie erlegten Tieren nach der Natur an. Der am Hinterlauf des Rehs schnüffelnde Hund hat große Ähnlichkeit mit einem von vier Hundeköpfen auf einer Studie (Holz, 32 x 70 cm), die sich ehemals im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befand und 1945 verbrannte (vgl. Robels, 1989, S. 404, SK 6 mit Abb. S. 405). Die friesartige Komposition mit leicht kurvigen Formen deutet ebenso wie die warmen Farben und die weiche Malerei auf eine Entstehung in der ersten Hälfte der 30er Jahre hin (vgl. Robels, 1989, S. 65).

H. Robels notiert eine Werkstattwiederholung des Bildes in westfälischem Privatbesitz (Lein-



173 Snyders I Stillleben beim Wildhändler

wand, 118 x 179 cm, Robels, 1989, S. 209; Photo Bildakte). Eine Entwurfszeichnung der Komposition befindet sich im British Museum in London (23,8 x 36,5 cm). Da diese in Details wie in einem fehlenden Ende des Gehörns und in der Ausdehnung des weißen Tuchs unter dem Rehbock nur geringfügig vom hannoverschen Bild abweicht, diese Einzelheiten aber mit dem Bild in westfälischem Besitz übereinstimmen, vermutet Robels, dass Snyders „Zeichnungen nach seinen Gemälden anfertigte, um sie für Atelierwiederholungen zu verwenden“ (Robels, S. 408).

WM 1863, S. 89, Nr. 183 (Snyders und Rubens). – Verz. 1876, S. 73, Nr. 410. – Cumberland-Galerie, S. 6. (F. Snyders) – Kat. 1891, S. 197, Nr. 501. – Verz. FCG, S. 197, Nr. 501. – Kat. 1902, S. 197, Nr. 501. – Kat. 1905, S. 127, Nr. 392. – Führer 1926, S. 6, Abb. 5. – Meisterwerke 1927, S. 22, Taf. 29. – Kat. 1930, S. 245f., Nr. 165, Abb. – Kat. 1954, S. 148f., Nr. 367. – Verz. 1980, S. 75, Abb. 60 – Verz. 1989, S. 89, Abb. 62. – GH 1, 1993, S. 46f., Nr. 13 mit Farbabb. (U. Wegener).

Literatur: D.H.C. Cludius, Söder, ein mahlerisches Gedicht, Hildesheim 1805, Vers 1052–4. – Söder 1824, S. 15, Nr. 27. – Söder 1856, S. 15, Nr. 27. – Söder 1859, S. 12, Nr. 27. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 245. – Die Kunst für Alle I, 1886, S. 308. – M. Rooses, L'Œuvre de P.P. Rubens, IV, Antwerpen 1886–92, S. 85. – Die Kunst für Alle IV, 1901, S. 386. – Ebe IV, S. 368. – P. Buschmann, Frans Snyders, in: Biographie Nationale de Belgique XXIII, Brüssel 1921–1924, Sp. 76. – A.M. Hind, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Bd. II, London 1923, S. 132. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 7. – De Bougids 21, 1929, Abb. S. 208. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 31, S. 190. – E. Greindl,

Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle, Brüssel 1956, S. 53, 184, 186. – H. Engfer, Die ehemalige v. Brabeckische Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 39. – H. Robels, Frans Snyders' Entwicklung als Stilllebenmaler, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31, 1969, S. 68, 92, Anm. 65, Abb. 54. – Bénézit 9, S. 673. – E. Greindl, Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle, 2. Aufl. Sterrebeek 1983, S. 377, Nr. 171. – H. Robels, Frans Snyders. Stillleben- und Tiermaler 1579–1657, München 1989, S. 65, 70, 153, 164, 209, Nr. 44, Abb. S. 208. – H.W. Dannowski, Bilder sprechen, Durchsichten I, Hannover 1991, S. 17, Farbabb. – Flemish Painters 1994, 1, S. 369. – S. Koslow, Frans Snyders, Antwerpen 1995, S. 70, Farbabb., S. 74, 166, 168.



174 Sweerts | Badende Männer im Abendlicht

■ Sweerts, Michiel

Brüssel 1618–1664 Goa

Michiel Sweerts wurde 1618 als Sohn eines Leinenhändlers in Brüssel geboren. Von seiner Lehrzeit und seinem Werdegang ist nichts bekannt, bis 1646, als er in Rom im Sprengel von Santa Maria del Popolo eingeschrieben ist. Dort schloss er sich dem Kreis um die „Virtuosi al Pantheon“ an, einer zutiefst religiösen Künstlervereinigung, die einem akademisch klassizistischen Kunstideal anhing. Sicher blieb er bis 1652 in Rom und kehrte dann nach Brüssel zurück, wo er 1656 als Gründer einer Zeichenschule nachgewiesen ist. Aus dieser Zeit stammen einige Atelierszenen des Künstlers. Vermutlich war er bereits 1658 in Amsterdam ansässig, erwähnt ist er dort erst drei Jahre später als Maler von Porträts und Bildern religiösen Inhalts. Infolge seiner langjährigen Kontakte mit einer französischen Missionssozietät brach er im November 1661 zusammen mit dem Bischof François Pallu in Richtung China auf, um dort eine Schule zu bauen. Wegen seines unerträglichen Verhaltens auf Grund geistiger Verwirrung wurde er nach wiederholten Vorfällen in Persien gezwungen, die Reisegruppe zu verlassen. 1664 ist er in der portugiesischen Kolonie Goa, dem Zentrum der portugiesischen Jesuiten in Indien, gestorben.

174 Badende Männer im Abendlicht

(Farbtaf. XV)

Leinwand, 63,7 x 87 cm

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, ca. 10 x 10 Fäden, ringsum Spannringanden; Spannrande beschnitten, mehrere große, verzweigte Risse in der Bildhälfte r., doubliert auf mitteldichte Leinwand, Leinwandstruktur dominant, alter Keilrahmen mit Mittelleiste. Braune Grundierung, vmtl. geringe Reste einer schwarzgrauen, dünnen Pinselunterzeichnung, großflächig schwarzbraune, deckende Untermalung bei Aussparung der Figuren. Malerei ölgebunden, in den vorderen Figuren sehr kompakt und pastos mit schnellem Pinselstrich aufgetragen; abgesehen von weißen oder mit Weiß ausgemischten Partien sehr starke Verreinigungen, oft bis zur Grundierung oder Leinwand, farbliche Wirkung wird durch Untermalung bestimmt, Krepierungen im Schwarz und in den Schattenpartien, Kittungen und Retuschen v.a. entlang der Risse. Firnis relativ neu, leicht vergilbt, Oberfläche matt glänzend.

Restaurierungen: Beschneiden der Spannrande, Kleisterdoublierung, Übermalungen im Himmel und Hintergrund – 1978: Firnisabnahme und Abnahme der Übermalungen, Entdoublierung, Wachsharz-doublierung, Kittung, Retusche, Firnis-auftrag – 1980: Bügeln der Risse, Retusche, Firnis-auftrag – 1992: Verbesserung der Einrahmung.

1941 Kunsthandel Hamburg. – Unbekannter Privatbesitz. – Kunsthandel Hannover, Kastern. – 1976 erworben.

PAM 966

Unter einem schattigen Felsvorsprung am Flussufer vergnügen sich einige Männer in untergehender Sonne beim Bade und andere schauen zu. Helles Abendlicht liegt auf den drei Jünglingen im Vordergrund. Einer ist soeben aus den Fluten aufgetaucht und steht bis zum Ober-

körper im Wasser, während die anderen beiden sich noch entkleiden. Weiter im Hintergrund erkennt man noch andere Figuren im Fluss und am Ufer zwei Knaben in Ringerpose. Vor dem Felsen haben sich einige Zuschauer versammelt. Typisch für die Werke von Michiel Sweerts ist der nur oberflächlich gegebene Handlungsrahmen, in dem die einzelnen Figuren gleichsam als Modelle für Körperstudien isoliert voneinander posieren. So erinnern der Rückenakt des Jünglings im klassischen Kontrapost, der die Hose heruntergleiten lässt, oder die beiden Ringer im Hintergrund an antike Vorbilder, ohne dass eine antike Skulptur direkt benannt werden könnte.

Aus diesem Grund sind seine Badeszenen auch – trotz thematischer Übereinstimmung – kaum zu vergleichen mit den genrehaften Badeszenen, die in der Nachfolge von Pieter van Laer entstanden sind und die, dem Akademismus und dem Streben nach klassisch idealen Körpern entgegengesetzt, das Volk beim Bade zeigen (vgl. Ausst. Kat. I Bamboccianti, Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, Wallraf-Richartz Museum Köln, Centraal Museum Utrecht 1991/92, S. 215f.).

R. Kultzen rückt das hannoversche Bild in die unmittelbare Nähe der „Ringer“ aus der Karlsruher Kunsthalle (Kultzen, 1996, Nr. 60) und datiert beide Gemälde in die Spätzeit des römischen Aufenthaltes des Künstlers. Eine thematisch und in der Art der Darstellung vergleichbare Badeszene von Sweerts befindet sich im Musée des Beaux-Arts in Straßburg (Kultzen, 1996, Nr. 64), die Kultzen in Zusammenhang mit der 1656 in Brüssel gegründeten Zeichenschule bringt und in der er eine „Art Erläuterung zu seinen damals verfolgten Lehransichten“ sieht (Ausst. Kat. I Bamboccianti, 1991/92, S. 278). Das Posieren und Entkleiden der Figuren vor den Zuschauern sowie die ringenden Knaben weiter im Hintergrund interpretieren einige Autoren homoerotisch (G. Metken S. 32).

Der städtisch gekleidete Mann mit umgeschlagenem Mantel und Hut, der auf der Badeszene in Hannover im Hintergrund steht, kehrt auf verschiedenen Bildern von Sweerts, so z. B. auf der

Badeszene in Straßburg und der Atelierszene mit Stickerin aus Zürich (Kultzen, 1996, Nr. 1), wieder. Das hannoversche Bild befand sich zusammen mit einer Darstellung von Kartenspielern, die seit 1990 in der Sammlung Menga in Rom (Kultzen, 1996, Nr. 59) ist, im Kunsthandel in Hamburg, weshalb Kultzen sie für Gegenstücke hält.

Verz. 1980, S. 76, Abb. 59. – Verz. 1989, S. 90, Abb. 61.

Literatur: R. Kultzen, Michael Sweerts 1624–1664, Diss. Hamburg 1954, S. 85, 272, Nr. 41. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1979, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1980, S. 15, Abb. 77. – R. Kultzen, Michael Sweerts als Lernender und Lehrer, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 33, 1982, S. 121f., Abb. 12. – Museum 1984, (H.W. Grohn) S. 90. – G. Metken, Zwischen Alltag und Entrückung. Das singuläre Werk des Michael Sweerts, in: Kunst-Presse Nr. 1, Februar 1991, S. 32, Farbb. S. 30 (Detail), 31. – Ders., Reisen durch Europa, Leipzig 1994, S. 113ff. – R. Kultzen, Michael Sweerts (Brussels 1618–Goa 1664), Doornspijk 1996, S. 39f., Nr. 61, Abb. 34. – U. Wegener, Künstler-Händler-Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, S. 20f., Abb. 8.

Ausstellung: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 78, Nr. 30, Farbb. (H.W. Grohn).

■ Teniers, David II.

Antwerpen 1610–1690 Brüssel

David Teniers II. entstammt einer Antwerpener Künstlerfamilie, die im 17. Jahrhundert allein acht Maler hervorgebracht hat. Durch die Ausbildung bei seinem Vater, David Teniers I., ist der Malstil Teniers wenig beeinflusst worden, der Künstler orientierte sich vielmehr an der von Pieter Bruegel I. maßgeblich geprägten Genremalerei des 16. Jahrhunderts und an der Kunst Adriaen Brouwers. 1632/33 wurde er als Freimeister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. 1637 heiratete er Anna, die Tochter Jan Brueghels d.Ä., deren Vormund, Peter Paul Rubens, bei der Hochzeit als Trauzeuge auftrat. Nachdem Teniers 1651 zum Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm ernannt worden war, zog er an dessen Hof nach Brüssel



175 Teniers I Der alte Raucher

und betreute dort die erzherzogliche Sammlung, deren italienische Gemälde er 1660 in einem aufwendig illustrierten Katalog publizierte, dem ersten seiner Art. Drei Jahre später war er zusammen mit Jacob Jordaens u.a. an der Gründung der Kunstakademie in seiner Heimatstadt Antwerpen beteiligt. Teniers gehörte zu den geachtetsten Malern seiner Zeit, wovon auch die Erhebung in den Adelsstand in Brüssel im Jahre 1663 zeugt. Er erhielt Aufträge von hochgestellten Persönlichkeiten wie Willem II. von Oranien oder Christina von Schweden.

175 Der alte Raucher

Ehem. Holz, jetzt Kupfer, 21,5 x 30,9 cm
 Bezeichnungen: * Signiert rechts unten: D · TENIERS · F
 Rückseite: Aufschrift in kyrillischer Schrift graviert,
 Übersetzung „Von Holz auf Kupfer übertragen /
 A. [oder FA ligiert] Mitrochinin 1829 Stadt St. Petersburg“

Technischer Befund: Urspr. hölzerner Bildträger mit waagerechter Maserung; ersetzt durch 1–1,8 mm starke, schwere, vorderseitig kreuzweise gravierte und dick weiß grundierte Kupferplatte, Gesamtstärke mit originaler Grundierungs- und Farbschicht 2,5 mm, Bildfeld 20,9 x 30,3 cm. Dünne, helle Grundierung. Pinseluntermalung in Grau-Grün-Tönen, tw. zeichnerisch wie im Gesicht des Rauchers, größtenteils flächig in mittlerem Grau unter Wams des Rauchers, senkrechtem Wandabschluss und Krug, heller im Hintergrund, Farbauftrag nass-in-nass, dünn, aber vielfach deckend mit hohem Anteil an blauem Pigment; Kanten der Malschicht und Grundierung abgeschrägt, sehr feine Leinenstruktur von ehem. Malschichtsicherung in Oberfläche gepresst, Malschichtaufwerfungen

entlang der Maserung, Verreinigungen bis auf graue Unter-
 malungsschicht bes. in der Figurengruppe, nachgedunkelte
 Retuschen. Dünne, leicht vergilbte Firnissschicht mit punktförmigen Verletzungen r. o.

Restaurierungen: 1829: Abnahme der originalen Holztafel,
 Übertragung auf Kupfertafel, Firnisabnahme, Kittungen am
 Rand, Retuschen, neuer Firnis.

1829 in russischem Besitz. – Verst. Berlin, 28.6.1932,
 Nr. 32. – Kunsthandel Berlin, Galerie Martin
 Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-
 Werke, Hannover – 1984 erworben.
 PAM 1030

Vor einer kahlen Wand im Vordergrund sitzt ein alter Mann auf einer Holzbohle neben einem als Tisch dienenden Fass mit Krug, Tuch und Rauchschaale. In seiner Linken hält er eine Tonpfeife, an der er offenbar soeben gezogen hat, denn Rauch entweicht in dünnen Fäden seinem geschlossenen Mund. Rechts haben sich in dem rückwärtig angrenzenden Raum Kartenspieler um einen Tisch versammelt. Der Raucher in einem Wirtshaus mit Kartenspielern im Hintergrund ist eines der Sujets, die Teniers gesamtes Schaffen durchziehen, wobei er auch einzelne Motive immer wieder verwendet. Häufig ist eine Zeichnung einfach an die Wand gepinnt oder wie hier über dem Kaminsims angebracht. Aus stilistischen Gründen datiert M. Klinge das Werk auf das Ende der 60er Jahre (Brief vom 1.3.1994), d. h. in die späte Periode, die durch Detailtreue und präzise Pinselführung charakterisiert ist.

R. Klessmann weist im Ausst. Kat. Die Sprache der Bilder, 1978, auf die vielschichtige Bedeutung des Tabakrauchens im 17. Jahrhundert hin. Das recht neue und durchaus modische Genussmittel wurde dem verwerflichen Alkoholkonsum gleichgesetzt und galt wie auch das Kartenspiel als Laster. Zugleich vergegenwärtigt die Flüchtigkeit des Rauches allgemein den Gedanken an die Vergänglichkeit. Ein Aspekt, der hier zudem durch das fortgeschrittene Alter des Mannes unterstrichen wird. Darüber hinaus kann die Darstellung eines Rauchers auch als Versinnbildlichung eines der Fünf Sinne, nämlich des Geruchssinnes, gesehen werden. Auf die

Steigerung der Sinnesreizung durch schlechte Gerüche verweist das Nachtgeschirr unten rechts.

Es existieren einige Nachfolgearbeiten, nach M. Klinge (ebda.) sämtlich nicht eigenhändig: Eine etwas größere, unsignierte Kopie (24,3 x 30,5 cm), auf dem der Gesichtsausdruck des Alten leicht abgewandelt ist, wurde 1979 bei J.O. Leegenhoek in Paris angeboten (Photo RKD). Im Katalog der Vente Salle Charpentier Paris, 30.11.1956, Nr. 61, ist eine Wiederholung (Holz, 35,5 x 25 cm) publiziert, die seitlich durch einen an die Wand gelehnten Stock verändert ist. Sie unterscheidet sich – abgesehen vom angegebenen Bildträger Leinwand – nicht von einem anderen Bild, das 1973 in der Weltkunst (S.1237, Abb.) als im Kanton Bern gestohlen gemeldet wurde.

Im RKD in Den Haag liegt ein Photo des hannoverschen Bildes von einer nicht näher bezeichneten Versteigerung in Berlin am 28.6. 1932, Nr. 32, vor. Unterhalb des Topfes ist dort die Zahl „16 (7)?7“ zu erkennen. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine alte Inventarnummer.

Stuttman 1953, S. 62f., Abb. – Kat. 1954, S. 153, Nr. 382. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 53, Taf. 48. – Verz. 1980, S. 76, Abb. 61. – Verz. 1989, S. 90, Abb. 63.

Literatur: Ausst. Kat. Wilhelm Busch als Maler seiner Zeit, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 251, Abb. (H.W. Grohn). – Museum 1984, S. 90, Abb. (H.W. Grohn). – K. Schmid, Hannover: Was wird aus der Sammlung Pelikan? In: art. Das Kunstmagazin, 1982, Nr. 10, S. 111, Abb. – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunst-sammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 704, Abb.

Ausstellungen: Die Pelikan-Kunst-sammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 28, Nr. 20, Abb. S. 38. – Die Sprache der Bilder, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978, S. 155ff., Nr. 36, Abb. (R. Klessmann).

Teniers

(Kopie nach)

Holztafel, 29 x 20,7 cm

Bezeichnungen: Signiert rechts unten, im Schatten des Fußes: K. fec.

Technischer Befund: Tafel aus zwei schmalen, radial geschnittenen Brettern aus feinporigem Holz mit senkrechtem Faserverlauf, stumpf verleimt, 8 mm stark, rücks. sorgfältig mit Schlichthobel bearbeitet, Kanten gleichmäßig, glatt abgefast, dunkelbrauner Anstrich; Fuge neuverleimt, Buchenholzleiste hinterklebt. Sehr dünne, warmweiße Grundierung, tw. mit körniger Oberfläche. Je nach Bildpartie rotbraune oder grünbraune Untermalung mit feinen Fröhschwundrissen, flache, wenig modellierende Malerei, meist sehr feinkörnige Pigmente, Pinselduktus unauffällig; Finger des Mannes am Bildrand l. später nachkonturiert, kleine Fehlstellen, Retuschen im Bereich eines Kratzers und der Fuge. Dicker Firnis mit Eigencraquelé, an den Bildrändern o. und u. durch Einrahmung beschädigt.

Restaurierungen: Kittungen, Retuschen – 1932: Fugenverleimung, Kittungen, Retuschen.

Sammlung Johann Ludwig Bernhard Pape, Braunschweig. – 1864 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 960). – Seit 1967 Städtische Galerie.

KA 175/1967

Ein junger Bursche sitzt entspannt auf einer Kiste; seine Tonpfeife in der rechten und einen Bierkrug in der anderen Hand haltend, wendet er sich über die Schulter seinem hinter ihm sitzenden Kumpanen zu, der über einer Rauchschaale ein Stück Papier mit Tabak hält. Es handelt sich um eine fast gleich große Kopie nach einem Werk des David Teniers, das 1997 bei Xaver Scheidwimmer, München, angeboten wurde und sich nun in niederländischem Privatbesitz befindet (Leinwand, 29 x 21 cm, Photo Bildakte). Ein alter Zettel auf der Rückseite bezeichnet die Holztafel als „Copie nach D. ...eniers“. Wegen der Signatur „K. fec.“ wurde sie als ein Werk des Malers Jan Thomas van Kessel (Antwerpen 1677–1741[?]) angesehen, einem Nachfahren Jan Brueghels d.Ä., dem Imitationen von Teniers und Brouwer zugewiesen werden. Wie die sehr feinkörnigen Pigmente und die für das 17. Jahrhundert bei der geringen Breite ungewöhnliche Zusammensetzung des Bildträgers aus zwei Brettern vermuten lassen, entstand die Kopie jedoch Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts.



176 nach Teniers | Zwei Raucher

Kat. 1867, S. 20, Nr. 48 (van Kessel). – Kat. 1876, S. 24, Nr. 27. – Kat. 1930, S. 41, Nr. 67. – Kat. 1954, S. 76, Nr. 143. – Verz. 1980, S. 58. – Verz. 1989, S. 68.

Literatur: F.C. Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVIIe siècle*, Brüssel 1963, S. 185.

Ausstellungen: Kunstförderung - Kunstsammlung, 125 Jahre hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 11.

177 Flämische Kirmes (Bauerntanz)

Leinwand, 50 x 59,5 cm

Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 354). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 272

Bei dem Gemälde handelt es sich um eine alte, vergrößerte Kopie der 32 x 58,5 cm messenden, 1640 datierten Tafel Teniers' in der Berliner Gemäldegalerie. Neben der Vereinfachung von einigen Details hat der Kopist vor allem auf den

Landschaftsausblick rechts verzichtet und somit die Proportionen der Komposition verändert. Im Katalog der Gemäldegalerie, Berlin 1975, S. 419, ist eine weitere Wiederholung, ebenfalls ohne den Landschaftsausblick auf der rechten Seite, in Berliner Privatbesitz nachgewiesen.

Führer 1894, S. 71, Nr. 222. – Führer 1904, S. 128, Nr. 222.

■ Toeput, Lodewijk

gen. Pozzoserrato

Mecheln oder Antwerpen um 1550 – um
1604 Treviso

Über die Jugend und Ausbildung des Künstlers schweigen die Quellen. Doch kann man aus seinen künstlerischen Anfängen schließen, dass er der Tradition der Mechelner Landschaftskunst entstammt. Ungewiss ist, wann der Maler nach Italien ging, vielleicht war die Einnahme Mechelns durch die Spanier 1572 Anlass, die Stadt zu verlassen. In Venedig studierte er die Kunst Veroneses und arbeitete zusammen mit Tintoretto an der Vollendung von Tizians Gemälde „Das irdische Paradies“. 1581 war er in Rom und ließ sich vermutlich bereits im folgenden Jahr in Treviso nieder, wo er allerdings erst 1585 als Einwohner gemeldet war. In Italien war er vor allem unter dem Namen Pozzoserrato oder Lodovico Pozzo da Treviso bekannt und als Ausstatter von Landhäusern mit Fresken – rund um Treviso – sehr begehrt. Zudem schuf er Staffeleibilder auf Leinwand mit Figuren und Landschaften.

178 Landschaft mit Sturz des Phaeton

Leinwand, 59,8 x 81,8 cm

Bezeichnungen: * Monogrammiert und datiert rechts unten: LTOE / 159(?)9 (ligiert)

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, 9 x 11 Fäden; Kante o. beschnitten, auf Leinwand doubliert, Keilrahmen des 19. Jahrhunderts. Graue, einschichtige Grundierung, keine Unterzeichnung erkennbar. Sehr freie, pastose Malerei, mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und ausgemischten, groben



177 nach Teniers | Flämische Kirmes (Bauerntanz)

Pigmenten, Grundierungsfarbtönen teilweise einbezogen; Verreibungen und Übermalungen v.a. im Hintergrund. Am Rand Reste eines älteren Firnis, darüber neuer getönter Firnis.

Restaurierung: Doublierung, Firnisabnahme, Retusche, neuer Firnis – 1980: Firnisabnahme, Freilegung, Retusche, Lasuren, getönter Firnis – 1996: Festigung

Rahmen: Zeitgleicher, aber nicht original zugehöriger, furnierter Niederländer-Rahmen. Profil mit flachem Binnenrand, Rundstab, breiter Hohlkehle, überkragender Schräge und Rundstab an der Außenkante. Reste eines dunklen Überzuges.

Wohl Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 81). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 4

Vor einer weiten, phantastischen Gebirgslandschaft, deren Farbigkeit in das Blau des unheilvoll bewölkten Himmel übergeht, hebt sich der in Braun- und Grüntönen gehaltene Vordergrund deutlich ab. Farbigkeit und Gestaltung der Landschaft fungieren als Ausdrucksträger für die bei Ovid überlieferte Geschichte des Sturzes des Phaeton (Ovid, Metamorphosen, Buch II), die hier nur mit kleinen Figuren dargestellt ist. Phaeton erbittet als Beweis seiner göttlichen Abstammung von seinem Vater Apollo, dem Lenker des Sonnenwagens, die Gunst, einen Tag lang den Wagen lenken zu dürfen. Geschildert ist der Augenblick, in dem der Wagen außer Kontrolle und zu nahe an die

Erde gerät, so dass die Wasser vertrocknen, die Erde verdorrt und Gebäude in Brand geraten. Am Fuß der dunkel aufwachsenden Baum-silhouette rechts kommen die Nymphen aus dem versiegten Brunnen, neben den Flussgöttern liegen die leeren Amphoren und im Tal stranden die Schiffe. Jupiter muss eingreifen, um Schlimmeres zu verhüten und stürzt Phaeton aus der Höhe herab. Die unheilswanger dunklen Wolken sind aufgerissen und geben den Blick frei auf den im gleißenden Licht nur angedeuteten Sonnenwagen, der seinen Lenker Phaeton bereits abgeworfen hat.

Kennzeichnend für das Bild, dessen eigentliches Sujet Ch. Sterling 1933 „le phénomène atmosphérique“ (S. 2) nennt und das L. Menegazzi (S. 48) als Toeputs modernste Erfindung auf dem Gebiet der Landschaften bezeichnet, ist der abrupte Wechsel vom bräunlichen Vorder- zum blauen Hintergrund. Darin wirkt, wie Sterling bemerkt, die flämische Landschaftstradition nach, während sich in der lockeren, fast impressionistisch wirkenden Malweise und summarischen Behandlung der Einzelheiten der Einfluss der venezianischen Kunst zeigt.

Von der Datierung ist die dritte Zahl beschädigt; der Rest einer Rundung oben wurde in der Forschung fast einhellig als eine „9“ interpretiert. Nur B.W. Meijer (1988) meint, dass die letzte „9“ sowie das stehengebliebene obere Rund der dritten Zahl unterschiedlich gebildet seien und hielt deshalb ein Ergänzung der Jahreszahl zu „1589“ für möglich. Die stilistische Nähe zur „Landschaft mit Johannes auf Patmos“ (Turin, Galleria Giorgio Caretto) von 1601 und zur „Landschaft mit einer Prozession“ in der Sammlung A. de Hevesy in Brüssel (Photos RKD) aus demselben Jahr lässt jedoch eine frühere Datierung als 1599 nicht zu.

Eine Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (KdZ 710) mit identischem Thema schreibt H. Mielke im Ausst. Kat. Pieter Bruegel d.Ä. als Zeichner (Berlin 1975, S. 172, Nr. 265, Abb. 196) Lodewijk Toeput zu (freundl. Hinweis M. Trudzinski).



178 Toepet | Landschaft mit Sturz des Phaeton

Führer 1894, S. 65, Nr. 64. – Führer 1904, S. 122, Nr. 64. – Kat. 1954, S. 156, Nr. 390. – Verz. 1980, S. 77, Abb. 47. – Verz. 1989, S. 91, Abb. 47.

Literatur: Oldenbourg 1918, S. 25. – R.A. Peltzer, Niederländisch-venetianische Landschaftsmalerei. II. Lodewyck Toepet, genannt Lodovico Pozzoserrato, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. I, 1924, S. 150f., Abb. 13 – Ders., Lodewyck Toepet (Pozzoserrato) und die Landschaftsfresken der Villa Maser, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF X, 1933, S. 277, Anm. 19 – Ch. Sterling, Un tableau inédit de Lodovico Pozzoserrato, in: *L'Amour de l'art*, 1933, Nr. 4, S. 1f. mit Abb. – Ders. in: *Ausst. Kat. Rubens et son temps, Musée de l'Orangerie Paris 1936*, S. 88. – J.A. Graf Raczynski, *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt a.M. 1937 (2. Aufl. Soest 1972), S. 51f., Abb. 9 – N.N. in: *Thieme-Becker* 33, S. 243. – A. de Hevesy, Lodewijk Toepet inspireur de Callot, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 9, 1939, S. 9. – G.J. Hoogewerff, *Het landschap van Bosch tot Rubens, Antwerpen-Amsterdam 1954*, S. 94. – L. Menegazzi, *Il Pozzoserrato, Venedig 1958*, S. 4, 48, 60, Abb. 70. – H. Gerson u. E.H. ter Kuile, *Art and Architecture in the Southern Netherlands*, Harmondsworth 1960, S. 182, Anm. 36. – W. Wegner, *Neue Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyck Toepet*, in: *Arte Veneta* 15, 1961, S. 108. – L. van Puyvelde, *Die Welt von Bosch und Brueghel. Flämische Malerei im 16. Jahrhundert*, München

1963, S. 429, Abb. 231. – O. Koester, *Joos de Momper the Younger. Prolegomena to the Study of his Paintings*, in: *Artes. Periodical of the Fine Arts (Kopenhagen) II*, 1966, S. 6, 43, Anm. 10, 13. – H.G. Franz, *Eine unbekanntene Zeichnung des Lodewijk Toepet*, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Graz* 2, 1966/67, S. 79, Taf. 94, Nr. 8. – Ders., *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Textbd., Graz 1969, S. 305f., Farbtaf. 42. – B. Jacoby, *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*, Diss. Bonn 1971, S. 138f. – Pigler 1974, II, S. 219. – Bénézit 10, S. 210. – R. Pallucchini, *La pittura Veneziana del Seicento, I*, Mailand 1981, S. 63. – F. Goldkuhle, I. Krüger, H.M. Schmidt, *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900*, Köln 1982, S. 514. – K. Ertz, *Josse de Momper der Jüngere. Die Gemälde*, Freren 1986, S. 333f., Abb. 411. – G. Fossaluzza, *Per il Pozzoserrato: opere sacre*, in: *Toepet a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toepet, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento. Atti del Seminario, Treviso 6–7 nov. 1987, Asolo 1988*, S. 52. – L. Menegazzi, *Grafica del Pozzoserrato*, in: *ebda.*, S. 68. – B.W. Meijer, *A proposito della 'Vanità della ricchezza' e di Ludovico Pozzoserrato*, in: *ebda.*, S. 124, Abb. 29. – T. Gerszi, in: *Dictionary of Art* 31, S. 71.

Ausstellungen: *Landschap in de Nederlanden 1550–1630*, de Beyerd Breda, Museum voor Schone Kunsten Gent 1960/61, Nr. 61, Abb.

■ Toorenvliet, Jacob

(Kopie nach)

Leiden 1640–1719 Leiden

Jacob war der erste Sohn des Glasmalers Abraham Toorenvliet, bei dem er auch seine erste Ausbildung erhielt. 1670 reiste er zusammen mit Nicolaes Rosendael nach Rom, dann 1673 nach Venedig und kehrte, nachdem er noch einige Jahre in Wien (1676–79) verbracht hatte, nach Holland zurück. Erst 1686 wurde er Mitglied der St. Lukasgilde in Leiden und gründete 1694 zusammen mit Frans van Mieris eine Zeichenschule.

179 Der Raucher

Leinwand, 36,5 x 30 cm

Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 297). – Seit 1884

Städtische Galerie.

KM 76

Bei der Darstellung eines auf einem Lehnstuhl an einem Tisch sitzenden alten Mannes mit pelzverbrämter Mütze, der eine brennende Tonpfeife in der Linken und mit der Rechten einen bauchigen Deckelkrug hält, handelt es sich um die maßgleiche Kopie eines signierten Gemäldes von Jacob Toorenvliet, das sich in der Schweriner Gemäldegalerie befindet (Holz, 36,3 x 29,5 cm).

Literatur: Führer 1894, S. 71, Nr. 210. – Führer 1904, S. 128, Nr. 210.

■ Uden, Lucas van

Antwerpen 1595–1672 Antwerpen

Der flämische Landschaftsmaler erhielt die erste Ausbildung wahrscheinlich bei seinem Vater Artus van Uden und wurde 1626/27 als Meister in die Antwerpener Gilde aufgenommen. Am 14.2.1627 heiratete er Anna van Woelput.



179 nach Toorenvliet I Der Raucher

Zu seinen Schülern zählen Philips Augustyn Immenraet, Jan Baptist Bonnacroy und Gillis Neyts. Seine weiten Panoramalandschaften zeigen den Einfluss von Josse de Momper II., während er sich mit dem Sinn für Details an die Kunst von Jan Brueghel I. anschließt. Vor allem die Nähe zu Rubens ist unverkennbar, was direkte Entlehnungen bei dessen Werk beweisen, obwohl van Uden vermutlich nicht, wie früher angenommen wurde, in dessen Werkstatt gearbeitet hat. Die Staffagen seiner Landschaften stammen meist von ihm selbst, zuweilen aber auch von verschiedenen anderen Künstlern wie z.B. Pieter van Avont, Frans Francken II., Hendrick van Balen I., Gonzales Coques, Jacob Jordaens und besonders David Teniers II. Jan Wildens und Lucas van Uden gelten als die bedeutendsten Landschaftsmaler unter den Zeitgenossen von Rubens.

180 Landschaft mit Kirche

Holz, 41 x 71 cm



180 van Uden | Landschaft mit Kirche

Kunsthandel Berlin, Dr. Benedict. – 1927 erworben.
PAM 901

Von einem erhöhten Standpunkt aus, blickt der Betrachter in eine ausgedehnte, hügelige, locker bewaldete Landschaft mit drei Kirchen. Im Hintergrund erhebt sich rechts bizarres Felsgebilde, während links der Ausblick in eine sich in die Ferne erstreckende Flusslandschaft freigegeben wird. Das Bild weist trotz des niedrigen Horizontes Elemente einer Weltlandschaft auf: Die Verbindung von hügeligem Gelände, Felsen und einem Ausblick aufs Meer sowie auch die Verwendung des Dreifarbenschema lassen das Gemälde archaisch erscheinen. Ungewöhnlich für van Uden ist die Darstellung eines reinen Panoramas ohne die charakteristischen großen, dünnen Bäume im Vordergrund. Die Zweifel, die W. Adler (Kassel) an der Zuschreibung hegt (mündl., Februar 1994), werden von J. Müller-Hofstede (mündl., 18.11.1996) nicht geteilt. Im Kat. 1930 wird das Bild in die 30er Jahre datiert, doch ist die Gestaltung der Flusslandschaft im Hintergrund des 1654 datierten

Bildes „Ruhe auf der Flucht“ in der Staatsgalerie Stuttgart mit derjenigen aus Hannover vergleichbar (Photo RKD).

Meisterwerke 1927, S. 22, Taf. 30. – Kat. 1930, S. 109, Nr. 170, Abb. – Kat. 1954, S. 156f., Nr. 392 – Verz. 1980, S. 77. – Verz. 1989, S. 92.

Literatur: Kunstchronik 1927, S. 81 – Kunsthistorische Studien, II, 1929, Taf. 44 – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 33, S. 529. – Plietzsch 1960, S. 215, Abb. 392. – Flemish Painters 1994, 1, S. 400.

Unbekannt 17. Jahrhundert

181 Dame in Trauer

Ehem. Leinwand, jetzt Holz, 31,9 x 21,5 cm
Bezeichnungen: Rückseite Aufschrift: „Spanisch“

Technischer Befund: Feine Leinwand, Spanngirlanden am oberen Rand, Gewebe nicht nachweisbar; Leinwand

vmtl. später entfernt. Grundier- und Malschicht auf weiß grundierte Holztafel von 1–2 mm Stärke übertragen, vertikaler Bruch mit konvex verwölbten Rändern, o. Einläuferriss, Längskanten geringfügig beschnitten, Tafel auf zwei Schichten Leder und Tischlerplatte aufgezogen. Originale Grundierung rotbraun. Vorzeichnung nicht nachweisbar, aber vmtl. vorhanden. Hintergrund streifig in Grüngrau angelegt, Figur ausgespart, dann schwarze Kleidung und Dunkelheiten in Inkarnat und Kopfschmuck, dann Inkarnat, Haar darin nass-in-nass, Manschette der l. Hand über schwarzem Ärmel, r. Hand vollständig über schwarzem Kleid; Malschicht feinteilig gebrochen, im Hintergrund und u. umfangreiche Bindemittelkrepierungen, Verputzungen, Kittungen und Retuschen an Rändern und Bruchkanten. Neuerer Firnis in dickem Auftrag, evtl. Kunstharz.

Restaurierungen: Originale Leinwand entfernt, Übertragung auf weiß grundierte Holztafel, diese auf zwei Schichten Leder und auf Tischlerplatte aufgezogen. Mind. eine Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen und Auftrag eines neuen Firnisses, vmtl. Kunstharz.

Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 135). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 117

Vor neutralem Grund steht eine junge Frau in Trauerkleidung. Über dem offenen, lockigen Haar, deren Frisur aus dem italienischen Quattrocento stammen könnte, trägt sie einen gebauschten, dünnen Schleier. Die schwarze Kleidung besteht aus einem Umhang und einem Kleid, dessen Dekolleté und Manschetten mit weißer Spitze betont sind. In der linken Hand hält sie einen Fächer, in der Rechten ein mit Troddeln versehenes Tuch.

Die Einordnung der kleinen Tafel ist schwierig und sie wurde schon der spanischen, italienischen und, so von C. Schuchhardt im Führer 1904, der niederländischen Kunst zugeordnet. Möglicherweise handelt es sich hier um die malerische Umsetzung einer graphischen Vorlage. Die Darstellung erinnert an Trachten- und Modeillustrationen, wie sie z.B. von Wenzel Hollar im 17. Jahrhundert gefertigt wurden. Ein direktes Vorbild konnte bislang jedoch noch nicht ausgemacht werden.

Führer 1894, S. 71, Nr. 212. – Führer 1904, S. 128, Nr. 212.



181 Unbekannt | Dame in Trauer

Vaillant, Wallerant

Lille 1623–1677 Amsterdam

Am 30.5.1623 wurde Wallerant Vaillant in Lille als Sohn eines Kaufmanns geboren, der ab 1643 als Leinenfabrikant in Amsterdam ansässig war. Seit 1639 war Vaillant in Antwerpen bei Erasmus Quellinus in der Lehre und trat acht Jahre später der Gilde in Middelburg bei. 1649 malte er in Amsterdam das Porträt von Jan Six. Er scheint in Amsterdam gelebt zu haben, war aber auch in Middelburg registriert; zwischen 1659 und 1665 wohnte er in Paris. Er starb am 28.8.1677 in Amsterdam. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit lag im graphischen Bereich, vor allem auf dem Gebiet der Mezzotintoradierung (Schabkunst), zu deren Wegbereitern und größten Künstlern er zählt. In der Malerei pflegte Vaillant vornehmlich das Porträtfach.



182 Vaillant I Selbstbildnis als Krieger

182 Selbstbildnis als Krieger (Farbtaf. XXI)

Leinwand, 63,7 x 57,7 cm

Technischer Befund: Relativ feines, leinengebundenes Gewebe, r. Ansätze von Spanngirlanden; allseitig auf 62,2 x 57,3 cm beschnitten, leicht nach l. verdreht auf grundierte Leinwand doubliert, auf Keilrahmen gespannt, Ränder mit Papier abgeklebt, wieder abgespannt, auf zweite, grobe Leinwand doubliert und wieder aufgespannt, r., l. und o. Bruchkanten eines älteren Spannrahmens. Weißlichbeige, dünne Grundierung. Grauschwarze, flächig deckende Unter-malung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, relativ feines Pigment, 1–2 schichtig, Pentimenti an der urspr. weiter außen liegenden Hand, auf der Brust und am Kragen, Früh-schwundrisse über der Unter-malung im Bereich des Hinter-grundes und der Ärmel; Verreinigungen, kleinere und größere Retuschen. Mindestens zwei ältere Firnisse, Hellig-keiten herausgereinigt und mit Harzlasuren übergegangen.

Restaurierungen: Doublierung, neuer Keilrahmen, partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnis – Doublierung, Firnis-reduktion, Retuschen, Firnis – 1976: Harzlasuren in Hellig-keitsbereichen, kleinere Retuschen.

Sammlung Sir Berkeley, Sheffield. – Verst. London, Christie's, 9.7.1922 (Nr. 111). – Sammlung Amersly Gore, London. – Kunsthandel München, Galerie Dr. Julius Böhler. – 1976 Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie.

PAM 967

Unter dem guten Dutzend Selbstbildnissen des Künstlers nimmt das hannoversche Werk eine besondere Stellung ein, da es den Künstler mit federgeschmücktem Helm, ledernem Koller, eisernem Ringkragen und roter Schärpe als Soldat oder Schützen zeigt. Die bauchigen Ärmel des Hemdes sind mit grünblauen Bändern geschmückt. Der junge Mann ist nach links gewandt und hat den Blick durch einen scharfe Kopfwendung über die Schulter auf den Betrachter gelenkt. Mit seinem linken angewinkelten Arm weist er auf sich selbst. Nicht durch die Attribute ist er als Künstler zu erkennen, sondern eher durch den Zeigegestus, die Kopfwendung und den Blick aus dem Bild, der als Blick in den Spiegel durchaus als Merkmal von Selbstbildnissen gelten kann. H.W. Grohn (1980) weist auf Vorbilder für das Motiv der Kopfwendung bei älteren Malern, wie Giorgione oder Tizian, hin, bei denen es jedoch nicht auf Selbstbildnisse beschränkt bleibt: Es wird als ein Stilmittel für die spontan wirkende Vergegenwärtigung des Dargestellten eingesetzt und stellt gleichzeitig in der komplizierten Körperdrehung auch eine Herausforderung an das künstlerische Können dar (über Tradition und Verbreitung dieses Künstlerbildnisses in den Niederlanden vgl. ausführlich Raupp, 1984, S. 208 ff.). Das Motiv der „genialen“ Kopfwendung, das eine sinnbildliche Bedeutung als Zeichen geistiger Eingebung erlangte, war in der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert verbreitet (vgl. Raupp, 1984, S. 198). Der Federbusch am Helm des Künstlers deutet auf das poetische Ingenium und die starke Ausprägung der Sinne des Künstlers hin, denn so leicht wie ein Federbusch im Wind sind die Sinne des Künstlers zu erregen (Raupp, 1984, S. 312).

Bei Christie's (London) wurde das Gemälde 1922 als ein Bild Gerard ter Borchs angeboten. Obwohl es S.J. Gudlaugsson bereits 1948 Wallerant Vaillant zuweist, und auch H. van Hall es 1963 unter diesem Namen führt, gilt es 1975 bei Julius Böhler in München als ein Werk eines französischen Caravaggisten um 1620 und wird versuchsweise Simon Vouet zugewiesen. Auch der Name Sébastien Bourdons wird vor-sichtig in die Diskussion eingeführt (Notable

Works, *The Burlington Magazine*, 1975). Als ein Gemälde Hendrik Heerschops (als solches führte es zunächst auch Gudlaugsson, 1947) gelangte es 1976 in die Sammlung der Landesgalerie und H.W. Grohn identifiziert es 1980 auf Grund der Vielzahl von Selbstbildnissen, die Wallerant Vaillant im Laufe seines künstlerischen Schaffens fertigte, als Selbstbildnis dieses Künstlers. Unter den 14 weiteren von Grohn publizierten Selbstbildnissen zeigt die Version in der Gemäldegalerie in Dresden eine fast identische Haltung. Jedoch trägt der Künstler dort kein Kostüm, die Hand weist nicht nur auf seine Brust, sondern greift in das Gewand, und die Wendung des Kopfes ist nicht so weit vollzogen wie auf dem Bild in Hannover. Wie H.-J. Raupp herausgestellt hat, folgt Wallerant Vaillant hier dem Beispiel von Adriaen Hanneman, der sich 1656 in vergleichbarer Haltung von Kopf und Arm in enger Anlehnung an van Dycks Selbstbildnissen dargestellt hat (Leinwand, 84,5 x 64 cm, Amsterdam Rijksmuseum; vgl. Raupp, 1984, S. 216 mit Abb. 119). Bei Hanneman und dem Dresdner Selbstbildnis konstatiert Raupp das Fehlen der schwungvollen Bewegung des Vorbildes, wohingegen Wallerant Vaillant in dem früher, um 1650 entstanden hannoverschen Selbstbildnis „noch der dem Van Dyck-Vorbild eigenen zentrifugalen Bewegung nachgestrebt“ habe (ebda.). Somit entspricht seine der von van Hall vorgeschlagenen Datierung, wohingegen Grohn (1980, S. 151) die Entstehung des Gemäldes in engem Zusammenhang mit Rembrandts radiertem Selbstporträt von 1639 und vermutlich dessen gemaltem Selbstporträt von 1640 sieht und damit den 40er Jahren zuschreibt.

Wie aus einem rückseitigen Klebezettel mit gekröntem Wappen mit weißem Kreuz hervorgeht, wurde das Gemälde 1922 aus Italien exportiert: „9 DIC 1922 R UFFICIO PER ESPORTAZIONE DEGLI OJETTI D'ARTE E DI ANTICHITA FIRENZE“.

Verz. 1980, S. 77, Farbt. 17. – Verz. 1989, S. 92, Farbt. 15.

Literatur: S.J. Gudlaugsson, Drie Zelfportretten van Hendrik Heerschop?, in: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie* 2, 1947,

S. 3f. (mit Abb.). – Ders., Zelfportretten van Wallerant Vaillant ten Onrechte aan Hendrik Heerschop en Johan Heinrich Roos toegeschreven, in: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie* 3, 1948, S. 39f. – H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Repertorium, Amsterdam 1963, S. 337. – Verkaufskat. Julius Böhrer, Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Kunstgewerbe, München 1975, S. 5, Nr. 8, Taf. XIII. – *Notable Works of Art now on the Market*, Supplement to *The Burlington Magazine*, Dezember 1975, Taf. XIV. – *La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1976*, Supplement zu: *La Gazette des Beaux-Arts*, März 1977, S. 25, mit Abb. 93. – H.W. Grohn, Ein neuerworbenes Bildnis der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover und die Selbstporträts des Wallerant Vaillant, in: *NBK* 19, 1980, S. 137ff., Abb. – *Museum* 1984, S. 94 (H.W. Grohn). – H.-J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim-Zürich-New York 1984, S. 216, Anm. 214. – U. Wegener, Künstler-Händler-Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, S. 27f., Abb. 12. – M. Risch-Stolz, Der niederländische Kunsthandel im 17. Jh., in: *Weltkunst* 69, 1999, S. 1140.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 84, Nr. 33, Farbt. 85 (H.W. Grohn).

van de Velde, Willem II.

Leiden 1633–1707 London

Als Sohn des Marinemalers Willem van de Velde wurde Willem II. 1633 in Leiden geboren. Bereits 1636 siedelte die Familie nach Amsterdam über, wo der Vater ihn laut Houbraken in der Obhut des Marinemalers Simon de Vlietler zurückließ, als er selbst in den Dienst des englischen Hofes trat. Bei Simon de Vlietler erhielt der junge Willem auch seine erste Ausbildung und folgte ihm vermutlich auch 1649 nach Weesp. 1652 war er zurück in Amsterdam, wo er seine erste Frau heiratete, von der er jedoch ein Jahr später wieder geschieden wurde. Aus seiner zweiten 1656 in Amsterdam geschlossenen Ehe gingen drei Kinder hervor. Nachdem 1672 die Franzosen in Holland eingefallen waren, wanderte die Familie nach England aus. Dort standen Vater und Sohn van de Velde nachweislich seit 1674 im Dienst König Karls II. Während der Vater im Auftrag des Königs als Zeichner



183 van de Velde I Die sog. Seeschlacht in der Solebay

auf den Kriegsschiffen mitfuhr und das Kampfgeschehen vor Ort dokumentierte, schuf sein Sohn Wilhelm II. nach diesen Zeichnungen seine berühmten Schlachtendarstellungen.

183 Die sog. Seeschlacht in der Solebay

Leinwand, 34,4 x 50,7 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert links unten auf dem Ruderblatt: W.V. Velde-Londe (?) – 1673; Keilrahmenrückseite: zwei rote Punkte

Technischer Befund: Dichtes, mittelgrobes Gewebe in Leinenbindung, 12 x 14 Fäden, r. und o. schwache Spannirlanden; Spannränder beschnitten, Kleisterdoubliert, Format o. um ca. 2 cm vergrößert, neuer Keilrahmen mit Mittelleiste, Ränder mit Papier abgeklebt. Dünne, graue, vmtl. ölhaltige Grundierung, evtl. flächig dunkelgrau untermalt. Malerei ölgebunden, meist nass-in-nass ohne Pinselduktus, Himmel hellblau angelegt, darauf Wolken und Rauch mit deckenden, dünn vertriebenen Grautönen, wenige dunkle Lasuren, Schiffe und Figuren etwas pastoser aufgesetzt, Flaggen weiß oder hellblau unterlegt, darauf blaue und gelbliche Lasuren; Verreinigungen, partiell bis zur Leinwand, Ränder gekittet, Übermalungen und verfärbte Retuschen aus drei Phasen. Dunkle

Firnreste, leicht vergilbter, matt glänzender Überzug in mindestens drei Schichten.

Restaurierungen: (vmtl. vor 1857:) Leinwand beschnitten, Kleisterdoublierung, Firnisabnahme, Kittungen, Übermalungen der Ränder, Firnisaufrag, Papierüberklebungen – (vmtl. um 1900:) Übermalung der Ränder im Himmel, Firnis – 1925: „...Bild... Instand gesetzt.“ – 1931: Aufhellen gedunkelter Übermalungen, Mastix-Firnis.

Sammlung Professor Johann Dominicus Fiorillo, Göttingen. – 1832 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – Erworben 1925.

PAM 883

In den dicken Rauchschwaden des heftigen Beschusses sind Einzelheiten des Kampfgeschehens schwer auszumachen. Aus einer schwarzen Rauchwolke ragen links die Masten einer holländisch beflaggten Galeere heraus. Davor sinkt ein Schiff, die Ruder sind hochgestellt, die Besatzung rettet sich in Beiboote. Auch auf der gegnerischen Seite sind einige der Boote getroffen. Das Schicksal der dahinter liegenden Schiffe lässt

sich nur erahnen, doch weist die Schräglage der Masten auf einen beklagenswerten Zustand. Offenbar haben sich Teile der Besatzungen bereits in kleinere Boote gerettet und treffen nun in der Mitte des Bildes zum Nahkampf zusammen. Nach Angaben von M.S. Robinson, 1990, deutet die Beflaggung auf englische und holländische Schiffe hin, die in kriegerische Auseinandersetzung mit einem grün beflaggten Boot geraten sind, das nach Robinson den Piraten der afrikanischen Küste zuzuordnen ist. Demzufolge kann der schon bei Hausmann (Kat. 1827, Nr. 285) geführte Titel „The battle of Solebay“ nicht stimmen. In dieser Schlacht des dritten englisch-holländischen Krieges überfielen die Niederländer vor der Grafschaft Suffolk unter dem Kommando von Admiral de Ruyter am 7.6.1672 die vereinigte englisch-französische Flotte (Erster Koalitionskrieg). Nicht nur die Flaggen sprechen gegen eine Identifizierung mit dieser Schlacht, sondern auch die dargestellten Schiffstypen, die dem Mittelmeerraum entstammen; eine Ungenauigkeit gegenüber historischen Details, die bei der Verlässlichkeit van de Velde unwahrscheinlich ist. Nach Robinson zeigt das Gemälde eine nicht näher zu bestimmende kriegerische Auseinandersetzung, die Engländer und Niederländer zusammen gegen Piraten im Mittelmeer führten, und die van de Velde auf Wunsch, vielleicht auch nach Angaben des Auftraggebers, ins Bild setzte. Das Werk steht einer Folge von Gemälden aus demselben Jahr nahe, die sich in England im Ham House, Surrey, befinden, wobei eines nach Robinson vermutlich dieselbe kriegerische Auseinandersetzung darstellt. C. Hofstede de Groot verzeichnet als Nr. 42a eine geringfügig kleinere Wiederholung des Bildes, die als Nr. 109 am 15.5.1876 in Köln bei Ruhl versteigert wurde.

Robinsons Vermutung, dass es sich bei der „sog. Seeschlacht in der Solebay“ um eine Ölskizze handeln könnte, scheint angesichts der detaillierten Ausführung wenig glaubwürdig.

Kat. 1827, S. 72, Nr. 285. – Verz. 1831, Nr. 285 (handschriftlicher Nachtrag). – Verz. 1857, S. 30, Nr. 285. – Kat. 1891, S. 210, Nr. 568. – Verz. FCG, S. 210, Nr. 568. – Kat. 1902, S. 210, Nr. 568. – Kat. 1905, S. 160, Nr. 573 – Führer 1926, S. 12. – Meisterwerke, 1927, S. 26, Taf. 44. –

Kat. 1930, S. 162, Nr. 205, Abb. – Kat. 1954, S. 157, Nr. 394. – Verz. 1980, S. 77, Abb. 76. – Verz. 1989, S. 92, Abb. 82.

Literatur: Parthey II, S. 710, Nr. 1. – Ebe IV, S. 496. – HdG VII, S. 16, Nr. 37. – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 34, S. 204. – Bénézit 10, S. 430. – R. Preston, *Seventeenth century marine painters of the Netherlands*, 2. Aufl. Leigh-on-Sea 1980, S. 54 f. – Museum 1984, S. 93 (H.W. Grohn). – M.S. Robinson, *Willem van de Velde. A Catalogue of the paintings of the elder and the younger Willem van de Velde*, 2 Bde., London 1990, Bd. 1, S. 242f., Nr. 124.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 74, Nr. 183.

■ Verkolje, Jan (Art des)

Amsterdam 1650–1693 Delft

Als Sohn eines Schlossers wurde Jan Verkolje am 9.2.1650 in Amsterdam geboren. Nach 1665 ging er Arnold Houbraken zufolge sechs Monate bei Jan Andries Lievens in die Lehre, bei dem er unvollendete Gemälde des 1665 verstorbenen Malers Gerrit Pietersz. van Zijl fertigstellte. Nach seiner Heirat im Jahre 1672 trat er im folgenden Jahr der Delfter St. Lukasgilde bei, deren Dekan er zwischen 1678 und 1688 war. Verkolje starb bereits im Alter von 43 Jahren in Delft und wurde am 8.5.1693 beigesetzt.

184 Dame mit Bologneserhund und Mohrenknaben

Leinwand, 55 x 44,4 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert auf der Konsole rechts im Vordergrund: JAL (ligiert)

Sammlung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg). – Sammlung Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover. – 1983 Geschenk als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg. PAM 1037

In einem gutbürgerlichen Innenraum steht eine vornehm gekleidete, junge Dame und nimmt von einem schwarzen Knaben das Hundehals-



184 Art des Verkolje I Dame mit Bologneserhund und Mohrenknaben

band für das Bologneserhündchen entgegen, das sie mit der anderen Hand auf dem Toiletentisch festhält. Im Hintergrund hängt das Bildnis einer jungen Frau an der Wand. Die einzelnen Bildelemente, wie die Dame mit sehr schmaler Taille und in der Hüfte leicht gedrehter Haltung, das Bologneserhündchen sowie der Mohrenknabe als Diener, finden sich häufig in den Werken von Jan Verkolje, so dass das Bild im Katalog der Sammlung Spiegelberg diesem Künstler zugeschrieben und das Monogramm als I.V. interpretiert wird. Da die malerische Ausführung qualitativ jedoch deutlich unter derjenigen von Originalen des Jan Verkolje steht, ist das Werk entweder als eine Kopie nach einem Gemälde des Meisters, das noch nicht gefunden wurde, oder als eine Nachahmung in dessen Stil einzustufen. Im RKD wurde der Name des Gesellschaftsmalers Reinier de La Haye vorgeschlagen, dessen Figuren ebenfalls die großen Augen mit stark betonten Augenbrauen zeigen, doch sind die Gestalten allesamt gedrungener. Das Monogramm JAL konnte bislang noch nicht aufgelöst werden.

Literatur: Sammlung Spiegelberg 1910, S. 120f., Nr. 411 (J. Vercolje).

Vermeer van Haarlem, Jan II.

1628 Haarlem–1691 Haarlem

Der Maler entstammt der Haarlemer Künstlerfamilie Vermeer oder van der Meer: Um ihn von seinem gleichnamigen Vater zu unterscheiden, wird er Jan II. oder der Jüngere genannt. Am 22.10.1628 wurde er in Haarlem getauft. Schon mit zehn Jahren kam er zu Jacob de Wet in die Lehre und trat 1654 der St. Lukasgilde bei. 1675 und 1682 taxierte er zusammen mit Willem Romeyn Gemälde. Zeit seines Lebens scheint Jan II. van Haarlem in seiner Heimat gewohnt zu haben, wo er am 25.8.1691 starb. Seine Werke sind zunächst von Jacob van Ruisdael und, nachdem dieser in der ersten Hälfte der 50er Jahre nach Amsterdam gezogen war, später von Philips de Koninck beeinflusst.

185 Holländische Flachlandschaft

Eichenholz, 41 x 71 cm

Kunsthandel Berlin, Galerie Matthiesen. – 1925 erworben.
PAM 753

Auf der schmalen Holztafel ist, von einem erhöhten Standpunkt des Betrachters aus gesehen, eine flache, holländische Küstenlandschaft dargestellt. Links am Fuß einer Düne rasten am Wegesrand zwei Bauern. Durch die Dünen, die mit niedrigem Buschwerk bewachsen sind, zieht sich im Mittelgrund diagonal ein Weg, auf dem sich ein Wanderer und ein Reiter begegnen. Rechts im Mittelgrund stehen einige Bäume und in der Ferne sind vereinzelte Gehöfte zu erkennen. Der niedrig gesetzte Horizont, an dem Meer und Himmel ineinander übergehen, dehnt sich ohne Unterbrechung über die ganze Breite des Bildes und erzeugt so eine panoramaartige



185 Vermeer van Haarlem | Holländische Flachlandschaft

Weite. Die Farbgebung, in der Braun- sowie Grüntöne vorherrschen und auf kräftige Lokalfarben verzichtet wird, weist auf die künstlerische Herkunft Vermeers aus der Tradition der Haarlemer Landschaftsmalerei.

Aus dem Zeitraum zwischen 1648 und 1676 sind nur wenige datierte Werke dieses Künstlers erhalten. Da die Bildauffassung eher den Einfluss der Panoramalandschaften des Philips de Koninck als Jacob van Ruisdaels zeigt, datiert W. Stechow das Bild in die 60er Jahre. Um 1660 hat es auch A. Dorner (Kat. 1930) angesetzt.

Führer 1926, S. 8, Abb. 6. – Meisterwerke 1927, S. 24, Abb. 35. – Kat. 1930, S. 163, Nr. 208, Abb. – Kat. 1954, S. 159, Nr. 400. – Verz. 1980, S. 78, Abb. 81. – Verz. 1989, S. 93, Abb. 87.

Literatur: Kunstchronik 1926, S. 122; 1927, S. 81. – Stechow 1966, S. 48.

Verstralen, Antoni

Gorkum (Gorinchem) um 1594–1641
Gorkum

Über das Leben des Antoni Verstralen ist kaum mehr bekannt, als dass er 1628 in Amsterdam heiratete und vermutlich zu dieser Zeit dort arbeitete. Meist malte er Kanalansichten mit Schlittschuhläufern in der Tradition von Hendrick Averkamp.

186 Winterlandschaft

Eichenholz, 24,6 x 37,6 cm

Technischer Befund: Tafel aus einem Brett mit waagrechttem Faserverlauf, tangential geschnitten, Stärke von 3–18 mm zur Splintholzseite zunehmend, rücks. Kanten abgefast, Säge- und Hobelspuren. Sehr dünne, warmweiße Grundierung über die Bildkanten gehend, keine Unterzeichnung erkennbar, umlaufende Einstichlöcher entlang der Ränder evtl. von einem Übertragungsnetz. Sehr dünne Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, zunächst ganzflächig hellgrau, meist deckend, mit häufig gedrehtem Pinsel aufgetragen, teilweise nass-in-nass mit überwiegend braunschwarzer Farbe ergänzt, wenige Details deckend ausgeführt; braunschwarze Partien stark verreinigt, dort und an den Bildrändern viele alte Retuschen, Faltenkonturen der Figuren im Bildvordergrund ergänzt. Neuer Überzug über in Resten vorhandenem originalen Firnis.

Restaurierungen: partielle Firnisabnahme, neuer Firnis, Retuschen.



186 Verstralen I Winterlandschaft

Wohl aus der Sammlung des Kammerherrn Franz Ernst von Wallmoden, Hannover (Nachlasskartei 1779, Nr. 134, 135, oder 136). – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben PAM 756

Auf einem zugefrorenen, breiten Fluss, der sich vom Vordergrund in die Tiefe erstreckt, tummeln sich unter bleigrauem Himmel feierlich gekleidete Menschen auf dem Eise. An beiden Ufern stehen Bauernhäuser und kahle Bäume mit spärlichen Kronen. Mit der schwächtigen Ausbildung der Baumkronen, der lockeren Anordnung der Figuren, der gelblich grauweißen Tonmalerei mit wenigen Farbakzenten und der etwas trüben Gesamtstimmung ist dies ein typisches Werk Verstralens, das seit dem Kat. 1930 diesem Künstler zugewiesen wird (mit Datierung ca. 1630). Die Bildauffassung und Komposition ist vergleichbar mit einer 1637 datierten Winterlandschaft, die sich 1914 in der Sammlung Baron Reedtz Thott in Gaunø, Dänemark, befand (Photo RKD), so dass auch das hannoversche Gemälde in die zweite Hälfte der 30er Jahre datiert werden kann.

Die Kataloge und Verzeichnisse vor 1930 führen das Gemälde als ein Werk Hendrick Averkamps,

eine handschriftliche Aufschrift auf der Rückseite nennt van de Velde als Urheber.

Kat. 1827, S. 22, Nr. 88 (van Camp, A. de Stomme). – Verz. 1831, S. 47, Nr. 88 (H. van Averkamp). – Verz. 1857, S. 12, Nr. 88. – Kat. 1891, S. 69, Nr. 10 (H. Averkamp [?]). – Verz. FCG, S. 69, Nr. 10. – Kat. 1902, S. 69, Nr. 10. – Kat. 1905, S. 22, Nr. 7. – Führer 1926, S. 8. – Kat. 1930, S. 164, Nr. 209 (A. Verstralen). – Kat. 1954, S. 151f., Nr. 373. – Verz. 1980, S. 76. – Verz. 1989, S. 90.

Literatur: Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 66. – Ebe IV, S. 538. – Verst. Kat. Helbing, München, 27.6.–1.7.1931, Nr. 229. – C.J. Welcker, Hendrick Avercamp 1585–1634 bijgenaamd „De Stomme van Campen“ en Barent Averkamp 1612–1679 „Schilders tot Campen“, Zwolle 1933, S. 233, Nr. S XI; 2. Ausg. Doornspijk 1979, S. 241, Nr. S XI (Winterlandschap); – Thieme-Becker 32, S. 152. – Plietzsch 1960, S. 98, Abb. 158. – Bénézit 9, S.858.

Voet, Jacob-Ferdinand

Antwerpen 1639 – ca. 1700 Paris

Über Jugend und Ausbildung des Jacob-Ferdinand Voet ist nichts bekannt. Man weiß nur, dass er am 14.3.1639 in Antwerpen getauft wurde. 1663 bis 1678 wohnte er in Rom, 1663 zusammen mit Cornelis Bloemaert, 1672 bis



187 Voet I Ernst August, Herzog von Braunschweig-Lüneburg,
nachmaliger Kurfürst von Hannover (1629–1698)

1675 zusammen mit D. de Coninck. Dort war er ein gefragter Porträtist hochgestellter Persönlichkeiten, bis er wegen seines lockeren Lebensstils der Stadt verwiesen wurde. Sein Weg führte ihn dann nach Florenz, 1684 war er in Turin; von dort trat er über Lyon und Paris die Heimreise an. Er scheint sich jedoch nur kurz in Antwerpen aufgehalten zu haben, denn 1689 ließ er sich bereits in Paris nieder, wo er um 1700 starb.

**187 Ernst August, Herzog von
Braunschweig-Lüneburg,
nachmaliger Kurfürst von Hannover
(1629–1698)**

Leinwand, 75 x 63 cm

*1708 im Inventar der Sophie, Kurfürstin von Hannover. – Königlich hannoverscher Besitz. – Ende 18., Beginn 19. Jh. Privatbesitz Hannover. – Sammlung Georg Kestner. – Sammlung Kestner (Nr. 323). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 127*

Dargestellt ist Ernst August, Herzog von Braunschweig-Lüneburg, in Rüstung mit modischem Kragen aus venezianischer Spitze, über den seine lange, blonde Perücke fällt. Möglicherweise entstand das Bildnis im Jahre 1670 während seines Romaufenthaltes (Hinweis von G. Schnath, Hannover, Brief vom 24.1.1982), den er – wie aus einem Brief an seine Gemahlin Herzogin Sophie hervorgeht – Mitte März beendete (veröffentlicht von A. Wendland in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 7, 1930, S. 221). Herzog Ernst August weilte zwar noch häufiger in Italien, vorwiegend in Venedig, aber das Alter des Dargestellten und auch die Form des Kragens lassen eine Eingrenzung der Datierung auf ca. 1670 plausibel erscheinen.

Im Gemälde-Inventar der Sophie wird das Bildnis unter der Nummer 686 im Schlafzimmer der Kurfürstin von Hannover im Leineschloss als „Ernest Auguste Electeur de Br. et Luneb. original de Ferdinande“ inventarisiert (von Rohr, S. 131). Später diente es vermutlich zur Ausstattung der Häuser von Mätressen der hannoverschen Kurfürsten bzw. Könige und gelangte auf demselben Wege wie Kat. Nr. 116 in den Besitz von Georg Kestner, der es unter Vorbehalt als ein Werk Wallerant Vaillants führt. Schließlich wird es dem Amsterdamer Maler David van der Plaes zugeschrieben, bis H. Börsch-Supan darin überzeugend ein Werk von Jacob-Ferdinand Voet erkennt (Brief vom 17.2.1977).

Inventar der Sophie 1708, unter Nr. 686. – Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 289 (W. Vaillant?) – Führer 1894, S. 72, Nr. 248 (unbekannter Maler). – Führer 1904, S. 129, Nr. 248. – Kat. 1954, S. 121, Nr. 277 (D. van der Plaes).

Literatur: H. Plath, H. Mundhenke, E. Brix, Heimatchronik der Hauptstadt Hannover, Köln 1956, S. 54, Abb. – A. von Rohr, Bildnisse der Sophie von der Pfalz und des Kurfürsten Ernst August von Hannover, in: NBK 20, 1981, S. 131, 147, Nr. 30a, Abb. 11. – W.R. Röhrbein, Sophie Kurfürstin von Hannover 1630–1714. Zur Ausstellung im Historischen Museum am Hohen Ufer, in: Alt-Hannoverscher Volkskalender 109, 1981, S. 81, Abb.

Ausstellungen: Aus vergangenen Tagen der hannoverschen Lande, Heimatmuseum Hannover 1954, Nr. 167.

Vos, Cornelis de

Hulst (Zeeland) 1584/85 – 1651 Antwerpen

Cornelis de Vos war neben Anton van Dyck der zweite maßgebliche Maler des bürgerlichen Porträts in Antwerpen. Er wurde 1584 oder 1585 in Hulst geboren und kam 1601 in Antwerpen bei dem Maler und Vergolder David Remeus in die Lehre, wo er 1604 als Meisterschüler erwähnt wird. Nach einer eher kaufmännisch als künstlerisch motivierten Reise nach Paris, zwischen 1604 und 1608, trat de Vos der Antwerpener St. Lukasgilde bei und blieb dann, abgesehen von einigen kurzen Reisen, bis zu seinem Tod 1651 in Antwerpen wohnhaft. Zeit seines Lebens scheint er neben der Malerei auch einen Kunsthandel betrieben zu haben, so ließ er sich 1616 beim Erwerb der Bürgerrechte als Kaufmann registrieren. Als Maler spezialisierte er sich vorwiegend auf Bildnisse und war vor allem als Kinderporträtist erfolgreich. 1619 wurde er Dekan der St. Lukasgilde. Beruflich und auch privat war er mit anderen berühmten Malern der Stadt verbunden: Der Tiermaler Frans Snyders wurde 1611 sein Schwager; er selbst heiratete 1617 Susanna Cock, die Halbschwester des Landschaftsmalers Jan Wildens. Zweimal ist de Vos' Mitarbeit an Aufträgen von Rubens überliefert: 1634 war er, zusammen mit Jacob Jordaens, an der Umsetzung der Entwürfe für die Festdekoration anlässlich des Einzugs des Kardinal-Infanten Ferdinand und 1636 an der Ausführung der Dekoration für die Torre de la Parada, das Jagdschloss Philipps IV. bei Madrid, beteiligt. Der Porträtstil des Cornelis de Vos ist stark von Anton van Dyck beeinflusst.

188 Bildnis eines elfjährigen Mädchens mit Hündchen

Eichenholz, 104,5 x 80,3 cm

Bezeichnungen: Auf der Gemäldevorderseite:

AETATIS SUÆ. 11 / AÑO 1633.

Technischer Befund: Tafel aus vier senkrecht, parallel zum Faserverlauf mit Dübeln verbundenen Brettern; allseitig beschnitten, auf 2–5 mm gedünnt, bei Formatveränderung



188 C. de Vos | Bildnis eines elfjährigen Mädchens mit Hündchen

an anderer Stelle Beschriftung rechteckig ausgeschnitten und neu eingesetzt, Spuren zweier entfernter Parkettierungen, verleimte und gekittete Risse und Fugen, 9 mm konvex verwölbt, wohl zwei rücks. Überzüge. Helle Grundierung, vmtl. hellgraue Skizzierung. Malerei in Grau-, Blau- und Grüntönen abgegrenzt flächig angelegt, nacheinander Halbschatten der Inkarnate und Hundefell in kühlem Rot, graues Kleid mit dunklen Schatten, Hintergrund und Tisch Tuch gemalt, dann Modellierung der Inkarnate, Hund und Kragen, Schleifen auf Kleid aufgesetzt, Spitze gelblich, deckend nuanciert, Akzente in Inkarnat und Hund in lackartigem, dunklem Rot; stark verreinigt, Lasuren fehlen v.a. in den Inkarnaten, stark retuschiert. Reste von älterem unter neuem Firnis, tw. glänzende Pinselspuren.

Restaurierungen: (vor 1927:) Umsetzen der Beschriftung,

vmtl. Tafeldünnung, Parkettierung – 1927: Abnahme des Parkettes, Schließen von Rissen, neu Parkettieren, Firnisabnahme, neuer Firnis – 1948: Firnisabnahme – 1958: Firnisabnahme und Reduzierung von Retuschen, Retusche, Mastixfirnis – 1978: Vmtl. Abnahme der Parkettierung, Begradigen der Tafel, Verleimen von Fugen, Abnahme von Übermalungen.

Kunsthandel Berlin, Dr. Fritz Rothmann. – 1927 erworben.

PAM 900

Das 11-jährige Mädchen steht an einem mit einem Tuch bedeckten Tisch und umgreift mit

gezierter Handhaltung die Schnauze eines weißen Schoßhündchens. Trotz dieser spielerischen Geste wirkt das Bildnis in Haltung, Blickführung und Komposition künstlich streng und wenig kindlich. Der etwas traurige, intensive Blick des Mädchens und auch der des Tieres sind auf den Betrachter gerichtet. In leichter Aufsicht ist das Kind etwa bis zu den Knien abgebildet. Da die Tafel allseitig beschnitten wurde, handelte es sich möglicherweise ursprünglich – wie K. van der Stighelen vermutet – um ein ganzfiguriges Porträt. Das Mädchen trägt, der spanischen Mode folgend, ein schwarzes Kleid mit Reifrock und weiten, im Ellenbogen geschnürten Puffärmeln, dazu Kragen und Manschetten aus transparentem Leinen mit weißem Spitzenbesatz. Aufgelockert wird die strenge Kleidung durch die mit roten und blauen Herzen verzierten Bänder um Taille und Ellenbogen sowie durch den hellgrauen, mit roten Bordüren besetzten Unterrock, der unter dem geschwungenen Saum des Rocks hervorguckt. Das blasse Aussehen, die hohe Stirn, die zurückgekämmten und mit einem Haarband zu einem Knoten gebundenen Haare sowie die durch die Kleidung erzwungene Steifheit geben dem Kind einen zurückgenommenen, vornehmen, fast kränklichen Ausdruck.

Durch die eher achtlos wirkende Berührung des mit einer Schelle am Hinterfuß disziplinierten Spielgefährten erhält die Komposition eine gewisse Strenge. Vermutlich ist der beigegebene Hund sinnbildlich aus der zeitgenössischen Emblematis zu deuten, in der die Erziehung des Kindes mit dem Abrichten eines Hundes verglichen wird (vgl. van der Stighelen, 1990, S. 186f. mit weiteren Beispielen).

Möglicherweise folgte der Maler mit seiner streng repräsentativen Darstellung dem Wunsch der Auftraggeber, also der Eltern (L. Burchard hat den Vorschlag gemacht [Brief vom 21.4.1926], die zweifarbigen Herzen als Wappenspielung zu lesen und die Mutter als Charlotte Butkens, geb. Smit van Cruyninghen, zu identifizieren). K. van der Stighelen (S. 186f.) setzt das Gemälde dem Porträtschema nach in Beziehung zu einem vor 1630 zu datierenden

Mädchenbildnis aus einer japanischen Sammlung (van der Stighelen, Nr. 29) und – entsprechend E. Greindl, 1944, S. 83 – zu einem weiteren Porträt in Providence, das um 1634 datiert wird (van der Stighelen, Nr. 78). In der Bildauffassung und Datierung zieht sie Parallelen zum Porträt-Pendantpaar von 1632 in San Francisco (van der Stighelen, Nr. 68–69).

Nicht eindeutig zu klären ist, aus welchem Grund und zu welchem Zeitpunkt das Holztafelchen mit der Inschrift eingesetzt wurde. Nach einer maltechnischen Untersuchung spricht nichts gegen eine ursprüngliche Zugehörigkeit der Tafel zum Bild. Nicht abwegig erscheint, dass sie zunächst an anderer Stelle saß. Da der Bildträger, der aus drei ungleich großen Brettern besteht, keine originalen Bildkanten mehr aufweist, zudem das rechte Eichenholzbrett erheblich schmaler als die anderen beiden ist und die rechte obere Ecke ergänzt wurde, befand sich wahrscheinlich hier rechts oberhalb des Kopfes ursprünglich die Inschrift. Bei der Verkleinerung des Bildes in Höhe und Breite wurde sie zu späterer Zeit an neuer Stelle wieder eingesetzt. Ob die Formatänderung – wie G. von der Osten (Kat. 1954) mutmaßt – vielleicht erst 1925 oder zu einem früheren Zeitpunkt vorgenommen wurde, lässt sich nicht mehr ausmachen. In diesem Zusammenhang gewinnt die Vermutung van der Stighelens, dass das Mädchen ursprünglich ganzfigurig dargestellt war, an Plausibilität. Dann wäre die Tafel nicht nur oben, sondern auch unten deutlich beschnitten.

Meisterwerke 1927, S. 22, Abb. 28. – Kat. 1930, S. 164, Nr. 210, Abb. – Kat. 1954, S. 160, Nr. 403, Teilauf. Abb. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 48, Taf. 43. – Verz. 1980, S. 78, Abb. 57. – Verz. 1989, S. 93, Abb. 57. – GH B I, 1993, S. 48f., Nr. 14 mit Farbabb. (U. Wegener).

Literatur: Kunstchronik 1927, S. 81. – De Bougids XXI, 1929, S. 212. – E. Greindl, Les portraits de Corneille de Vos, in: *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts II*, 1939, S. 171. – Dies., in: *Thieme-Becker* 34, S. 551. – Dies., *Corneille de Vos*, Brüssel 1944, S. 82f., 92, 102, 132, 140, Taf. 15. – *Plietzsch* 1960, S. 198. – *Bénézit* 10, S. 573. – XVIIe siècle. *L'âge d'or de la peinture flamande* (Greindl, Hairs, Kervyn de Meerendre, Klinge, Schifflers, Thiéry), Brüssel 1989, S. 297, Farbabb. 251. – K. van der Stighelen, *De Portretten van Cornelis de Vos (1584/5–1651)*, Brüssel 1990, S. 186f., Nr. 76, S. 191, Abb. – *Flemish Painters* 1994, 1, S. 415.

de Vos (Art des)

189 Bildnis eines Ehepaares

Leinwand, 153,5 x 139,5 cm

Bezeichnungen: Datiert rechts Mitte: A°. 1633.

Technischer Befund: Zwei senkrecht vernähte Gewebebahnen, Leinenbindung, 15 x 15 Fäden; allseitig beschnitten, doubliert, Ränder dreifach mit Papier umklebt, Keilrahmen mit Mittelkreuz. Grundierung weiß mit orangefarbenen Pigmenten, durch Fasern und größere Partikel verschmutzt, tiefe Kratzer durch grobes Schleifen. Flächige, deckend graue Untermalung, grob weiß pigmentiert, geringe Reste einer Unterzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, zuerst Inkarnat und Hände, Untermalung in den Schatten einbezogen, Hintergrund dünn in Graubraun, darauf Gewänder schwarz vorgelegt, grau mit schwarzen Details übergangen, darüber rechte Hand der Frau, Perlen in nasse Hautfarbe „gedreht“, Haare der Frau tw. eingekratzt, Datum hellbraun vorgelegt, dunkelbraun, größer übergangen, verschieden lange Pinselborsten in einzelnen Farbpartien, einige Pentimenti; an den Rändern ca. 1 cm breit Farbe abgebrochen, überkittet und tw. zweimal übermalt, vmtl. durch Zusammenrollen des Bildes geprägte Oberfläche, partiell Verreinigungen, Retuschen aus zwei Phasen. Älterer Firnis, in der linken Hälfte ungleichmäßig entfernt, neuerer Kunstharzfirnis.

Restaurierungen: Beschnitten, zusammengerollt, neu aufgespannt – doubliert, neuer Spanrahmen, Kittungen, Retuschen, Papierabklebung – 1954: tw. Firnisabnahme, retuschiert, zwei Lagen Kunstharzfirnis – 1993: Oberflächenreinigung, Rückseitenschutz.

Bis 1797 unbekanntes Sammlungsstück, Paris. – Sammlung Bertheau, Hamburg (Nr. 102). – 1816 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben PAM 884

Ganzfiguriges Doppelbildnis eines Ehepaares, das auf schräg vor einem graugrünen Hintergrund postierten Stühlen sitzt und von einer gerafften, roten Draperie überfangen ist. Am rechten Bildrand lässt sich schemenhaft ein Pilaster aus Quadersteinen erkennen. Beide Eheleute blicken auf den Betrachter. Die streng nach hinten gekämmte, mit Haarnetz und edelsteingeschmücktem Diadem gehaltene Frisur betont den hohen Haaransatz der Frau. Sie trägt ein schwarzes Kleid aus schwerem, glänzenden Stoff, möglicherweise Punksatin. Ein weit über die Schulter fallender, am Hals geschlossener

Kragen aus doppelter Lage durchsichtigen Leinens mit Spitzenbesatz bedeckt das Dekolleté des engen Mieders. Wie geschnürte Ballons bauschen sich die voluminösen, geschlitzten Ärmel durch eine Bindung über dem Ellenbogen übereinander und enden in breiten, weißen, mit mehrlagigen Spitzenansätzen verzierten Manschetten. In großen Falten stößt der lange, weit ausgestellte Rock auf den Boden. In der Rechten hält die Frau einen Fächer aus schwarzen Federn, mit der Linken umfasst sie die Hand ihres Gatten, der etwas erhöht neben ihr sitzt. Der Mann in mittleren Jahren mit Schnurr- und Kinnbart trägt der herrschenden Mode entsprechend die spanische Tracht mit knielangen, weiten Hosen, die unter dem Knie mit Bändern gehalten sind, darunter enganliegende Strümpfe sowie Schuhe mit Schleifen. Die Oberbekleidung besteht aus einem kurzen, taillierten Rock und einem etwas längeren Mantel. Auch er ist, sieht man von den weißen Manschetten und dem ausladenden Mühlsteinkragen ab, ganz in Schwarz gekleidet.

Die schwarze Gewandung wirkt streng und einfach, doch hebt der Maler mit großer Sorgfalt die Kostbarkeit der weißen Spitzen, den Glanz der Perlenschnüre um Hals und Handgelenke der Frau sowie ihrer Agraffe und des Ohrgehänges hervor: Details, die auf hohes Ansehen und Wohlstand der Dargestellten weisen. Zudem erhöht die Draperie als Hoheitszeichen das Paar. Trotz des repräsentativen Anspruchs der Komposition und des Bildformats zeigt die intime Geste des Handhaltens, und die Haltung des Mannes, der sich an seine Frau anzulehnen scheint, die innige Verbundenheit der Eheleute und verleiht dem Bildnis zugleich einen privaten Charakter.

Merkwürdig ist der aus dem Bild weisende Zeigegestus des Mannes. Da das Bild an allen Seiten beschnitten ist, wäre es denkbar, dass der Mann ursprünglich auf etwas im Bild Dargestelltes deutet, beispielsweise einen repräsentativen Landschaftsausblick (vgl. Kat. 1954). Vergleichbar wäre eine Komposition aus der Werkstatt des Cornelis de Vos, die 1994 vom Metropolitan Museum in New York (Leinwand,



189 Art des C. de Vos | Bildnis eines Ehepaares

188 x 232,4 cm) verkauft und 1995 bei Noortmann in Maastricht angeboten wurde (Photo Bildakte). Sie zeigt zwei Eheleute ebenfalls in einander zugeneigter Haltung vor einer mit einer Nische und Pilastern verzierten Wand, wobei der Mann auf eine schmale Parkaussicht rechts deutet. Auch auf dem zuletzt von H. Vlieghe Johann Boeckhorst zugewiesenen Familienporträt von 1630 in München (Alte Pinakothek) wählt der Künstler für das Ehepaar eine vergleichbare Pose, der ausgestreckte Arm des Mannes weist hier aber auf die zahlreiche Kinderschar, der der Landschaftsausschnitt zugeordnet ist (briefl. Hinweis 8.12.1993, K. van der Stighelen, Universität Leuven).

Über die Provenienz des Bildes berichtet Hausmann in seinem handschriftlichen Katalog, dass

es während der französischen Revolution von Paris nach Hamburg gebracht wurde und als ein van Dyck in die Bertheausche Sammlung gelangte. Auf der Bildoberfläche sind deutlich die Spuren des Aufrollens der Leinwand für den Transport zu erkennen. Von dort kaufte es Hausmann 1816 als ein Bildnis von H. Grotius und seiner Frau. Später korrigiert er die Zuschreibung in Cornelis de Vos und gab die dezidierte Identifikation auf. Von A. Dorner (Kat. 1930) und, mit Einschränkung, von L. van Puyvelde (1933) wird das Bildnis dagegen als ein Werk des Brüsseler Porträtmalers Peter Meert (1619–1669) angesehen. Für die Zuweisung an de Vos spricht sich mehrfach E. Greindl aus, worin ihr G. von der Osten (Kat. 1954) folgt. K. van der Stighelen nimmt das Werk nicht in ihre Monographie zu Cornelis de Vos

auf. Grund für Zweifel an der Autorschaft Cornelis de Vos' sind für sie die blaugrauen Schatten im Gesicht, die schmalen, blassen Hände mit detailliert gezeichneten Nägeln und auch die Auffassung der Stofflichkeit in den Gewändern (Brief vom 2.1.1985). Eigentümlich erscheint außerdem der Gegensatz zwischen dem nuanciert wiedergegebenen Inkarnat und den verschiedenen Schwarztönen der Gewänder, zwischen der freien Behandlung der Spitzen und Perlen sowie der etwas plump wirkenden Sitzhaltung der beiden Figuren.

Kat. 1827, S. 41, Nr. 164 (als van Dyck, spätere Korrektur in de Vos). – Verz. 1831, S. 82, Nr. 164 (C. de Vos). – Verz. 1857, S. 19, Nr. 164. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 215, Nr. 586. – Verz. FCG, S. 215, Nr. 586. – Kat. 1902, S. 215, Nr. 586. – Kat. 1905, S. 163, Nr. 582. – Kat. 1930, S. 49, Nr. 82, Abb. (P. Meert) – Kat. 1954, S. 161, Nr. 404 (C. de Vos). – Verz. 1980, S. 78. – Verz. 1989, S. 93. – GHB I, 1993, S. 50f., Nr. 15 mit Farbabb. (U. Wegener; C. de Vos, Art des).

Literatur: Parthey II, S. 739, Nr. 4. – Oldenbourg 1918, S. 81. – Verst. Kat. Helbing, München 27.6.–2.7.1931, Nr. 236, Taf. 14. – J. Muls, Cornelis de Vos, Antwerpen 1932, S. 38f., 76. – L. van Puyvelde, Peter Meert, ein Brüsseler Porträtmaler, in: Pantheon 12, 1933, S. 235. – N. v. Holst, Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840. In: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 38, 1939, S. 276. – E. Greindl, Les portraits de Corneille de Vos, in: Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique II, 1939, S. 171. – Dies. in: Thieme-Becker 34, S. 551. – Dies., Corneille de Vos, Brüssel 1944, S. 83, S. 140. – Bénézit 10, S. 573.

Vos, Maarten de (nach)

Antwerpen 1532–1603 Antwerpen

Vermutlich war Maarten de Vos zunächst Schüler seines Vaters Pieter de Vos d.Ä., bevor er wohl zu Frans Floris in die Lehre ging. Nach deren Beendigung reiste er nach Italien und besuchte dort Rom, Florenz und Venedig. Spätestens 1558 war er zurück in seiner Heimatstadt und trat dort der St. Lukasgilde bei. Von den elf Lehrlingen, die zwischen 1564 und 1600 bei ihm ausgebildet wurden, hat keiner – außer Wenzel Coebergher – nennenswerte Berühmtheit erlangt. Maarten de Vos war Maler von religiösen Historien, auch von Porträts.

Berühmt sind aber vor allem seine Stichvorlagen, die von zahlreichen Stechern der Zeit vervielfältigt wurden und großen Einfluss auf die Ikonographie der Zeit hatten. Er schuf ganze Zyklen zum Alten sowie zum Neuen Testament, historische und allegorische Bilderfolgen.

190 Anna Selbdritt

Eichenholz 46,7 x 35,6 cm

Bezeichnungen: # Auf der Tafelrückseite: Prägestempel (Ø: 1–1,1 cm) mit einem Stern aus drei gekreuzten Balken

Technischer Befund: Ein Brett mit vertikalem Faserverlauf, nahezu stehenden Jahresringen, Stärke 6 mm, an drei Seiten rückseitig abgefast, Sägespuren auf der Rückseite, Bearbeitungsspuren auch auf der Vorderseite, Kerben an den Kanten; Format r. (Splintseite) um ca. 1–1,5 cm beschnitten, übrige Kanten geringfügig behohelt, vertikaler Riss verleimt, rückseitig behohelt, Leiste aufgesetzt. Weiße Grundierung in Pinselauftrag, Ölsolierung. Vorzeichnung evtl. in feinen grauen Pinselstrichen, Konturen der Figurengruppe in rotbraunem, lackartigem Material unterzeichnet. Farbauftrag sehr dünn, in feinen Strichen, mit Pinsel vertrieben, kaum Überschneidungen an den Farbbereichsgrenzen, Heiligenscheine, Goldschnitt am Buch und Saum des Marienkleides in Pulvergold aufgesetzt, kein körperhaftes Bindemittel; Malerei stark verputzt, Riss und einige kleinere Fehlstellen retuschiert. Dünne, neuere Firnissschicht.

Restaurierungen: Beschneidung, Rissverleimung, Firnisabnahme, Retuschen, neuer Firnis.

Vor 1910 Privatbesitz Berlin. – Verst. Berlin, Lepke, 22.3.1910, Nr. 81. – Sammlung Freiherr von Flotow, Hannover. – 1956 erworben.

KA 18/1956

Die kleine Holztafel mit der Darstellung der Anna Selbdritt auf einem Thron war 1910 als ein Gemälde Jan Gossaert Mabuses versteigert worden, wurde 1956 als das Werk eines anonymen niederländischen Meisters aus der Mitte des 16. Jahrhunderts erworben und später Marcellus Coffermans (tätig 1549–nach 1575) zugewiesen, der häufig Stichvorlagen älterer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts malerisch umsetzte. Die Komposition der Anna Selbdritt geht auf einen Entwurf von Maarten de Vos zurück, den Johannes Sadeler I. 1584 gestochen hat (25,6 x 19,7 cm, vgl. Hollstein XXI, S. 132,



190 nach M. de Vos | Anna Selbdritt

Nr. 294, Holstein XXII, S. 135, Abb. 294; freundl. Hinweis u.a. von G.J.M. Weber, Dresden) und nach dessen Stich Hollstein drei Kopien verzeichnet (Hollstein XLIV, S. 154, Nr. 691, a–c.). Der auffallendste Unterschied zur Vorlage ist das Fehlen der in einer Wolke über dem Thron schwebenden Engel mit dem Notenblatt, zudem sind Einzelheiten, wie die auf die Stufen des Throns gestreuten Blumen und die Architekturszenerie des Ausblicks rechts, reduziert.

Weitere Andachtsbilder nach diesem Stich sind bekannt: So wurde z.B. am 26.2.1944 (Nr. 142) bei S.V. Rose in New York ein Gemälde auf Holz, das auch die in den Wolken musizierenden Engel zeigt, als Maarten-de-Vos-Schule (Holz 48,2 x 34,2 cm) versteigert (Photo RKD).

Meisterwerke 1960, S. 25, Nr. 33, Abb. 30 (M. Coffermans).
– Verz. 1980, S. 47. – Verz. 1989, S. 56.

Vrancx, Sebastian

Antwerpen 1573–1647 Antwerpen

Gemäß den Angaben von Karel van Mander war Sebastian Vrancx Schüler Adam van Noorts in Antwerpen. Nach seiner Lehrzeit Anfang der 90er Jahre brach er um 1596 zur obligaten Italienreise auf, von der er sicherlich 1600 zurückgekehrt war, da er in diesem respektive dem darauffolgenden Jahr als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen wurde. Offenbar nahm Vrancx rege am öffentlichen Leben teil: 1607 wurde er Mitglied der Rhetorikerkammer „De Violieren“, drei Jahre später trat er auch der Vereinigung der Romanisten bei, 1612 wurde er Dekan der St. Lukasgilde, trat dann den Schützen bei, deren Kapitän er 1621–31 war. Im Laufe seines künstlerischen Schaffens, in dem altertümliche Tendenzen vorherrschen, arbeitete er immer wieder mit anderen Künstlern, wie Jan Brueghel II. oder Josse de Momper II., zusammen. Er spezialisierte sich vor allem auf die Malerei von Schlachten- und Szenen, als deren Begründer und bedeutendster Vertreter er in den südlichen Niederlanden gilt. Doch malte er auch Landschaften in der Art des Paul Bril, Stadtlandschaften und Karnevalszenen, die Louis de Caullery nahe stehen.

191 Die sieben Werke der Barmherzigkeit

(Farbt. V)

Kupfer, 53,5 x 75,5 cm

Bezeichnungen: # Vorderseite monogrammiert rechts unten: SV; datiert rechts oben am Architrav: 1608; Tafelrückseite: drei Schlagmarken „1607“, darüber Antwerpener Hand, darunter runder Stempel Herzschrift mit Umschrift, wohl „PIETER STAS“ (fragmentarisch)

Technischer Befund: 0,7–1,2 mm starke Kupfertafel, Vorderseite aufgeraut, rücks. geglättet, Rissnetz durch Hämmern, tw. Grat der geschnittenen, nach vorne abgerundeten Kanten erhalten; seitlich leicht konvex gewölbt, Rückseite unregelmäßig braunschwarz oxidiert, Kratzspuren, Klebstoffreste. Dünne, hellgraue, ölige Grundierung, Kanten überlappend, Fluchtpunktmarkierung und Metallstiftunterzeichnung im Bereich der Architektur, blauschwarze Pinseluntermalung der Figuren. Vmtl. ölgebundene Malerei, tw. Grundierungston mit einbeziehend, Vordergrund mittelgrau angelegt, darauf

Figuren meist mit deckenden, bunten Farben; schwaches, sehr feines Craquelé, größere Ausbrüche und Beschabungen an den Rändern, Kratzer, leichte Verreinigungen, wenige alte Kittungen. Mindestens drei Firnissschichten, Verteilung und Glanz sehr ungleichmäßig, tw. stark vergilbt und craqueliert, Himmel herausgereinigt.

Restaurierungen: Firnisabnahme im Rahmen, Kittungen, Firnisaufrag – Partielle Firnisabnahme im Himmel, partieller Firnisaufrag.

1779 im Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 886

Auf einem weiträumigen Platz einer Stadt, deren Architektur berühmte römische Monumente zitiert, sind in vielfigurigen Einzelszenen die sieben Werke der Barmherzigkeit (sechs von ihnen entsprechen Mt. 25, 31–46, das siebte Werk geht auf Tob. 1,17 zurück) dargestellt. Vorn am linken Bildrand wird aus Holzfässern Wein an die Dürstenden ausgeschenkt. Bedürftige Menschen, von denen viele in Lumpen gekleidet sind und verschiedene Gebrechen haben, strömen herbei, um sich ihre mitgebrachten Schüsseln und Krüge füllen zu lassen. Auf der gegenüberliegenden Seite teilt ein Paar unter einem Säulenportikus Brote an die Hungerigen aus. Leprakranke, Blinde, Mütter mit Kindern und andere eilen herbei, um die Gabe in Empfang zu nehmen. In der Mitte des Platzes bei der Säule, die mit ihrem spiralförmig umlaufenden skulptierten Band an die Trajanssäule erinnert, werden Kleidungsstücke an Bedürftige ausgegeben. Im Säulendurchblick rechts sieht man im Mittelgrund einen überdachten Hausvorbau, unter dem ein Arzt sich einem Bettlägerigen widmet. In den dahinter liegenden, überkuppelten Zentralbau von S. Maria di Loreto zieht ein Leichenzug zur Trauermesse. An der Stirnseite des Platzes werden Pilger in einem Hospiz willkommen geheißen und in dem kastellartigen Gebäude an der linken Seite werden Gefangene besucht.

Die Kirche neben dem Hospiz links könnte S. Maria in Cosmedin sein, auf der anderen



191 Vranckx | Die sieben Werke der Barmherzigkeit

Seite rechts im Hintergrund erkennt man das Dachgeschoss der Engelsburg und in der Verlängerung der Straßenschaft, fern hinter einem Obelisk, die Kirche von St. Peter. Auf der anderen Seite ist der Quirinalspalast zu sehen. Z. T. verwendet Sebastian Vranckx hier nachweislich in Rom angefertigte Skizzen. So findet sich die Trajanssäule mit S. Maria di Loreto auf einem Blatt des Skizzenbuchs in Chatsworth (Nr. 1139, vgl. M. Jaffé, *The Roman Sketchbook of Sebastian Vranckx at Chatsworth*, in: *Die Malerei Antwerpens. Gattungen, Meister, Wirkungen*, hrsg. von E. Mai, K. Schütz, H. Vlieghe, Köln 1994, S. 203, Abb. 22).

Die Aufsicht auf einen Platz mit einzelnen Figurengruppen allegorischer Bedeutung erinnert an Pieter Bruegels d.Ä. enzyklopädische Darstellungen von Kinderspielen oder Sprichwörtern. Vranckxs Gemälde scheint direkt durch Bruegels Stich „Charité“ von 1559 angeregt worden zu sein, auf dem die sieben Werke der Barmherzigkeit auf einem Dorfplatz dargestellt sind. Einzelne Figuren, besonders aus der Speisung der Hungrigen rechts, wurden nur geringfügig abgewandelt übernommen: z. B. der Leprakranke, der bei Bruegel jedoch nicht Handstützen, sondern nur Pantoffeln zum Schutz der Hände hat, und auch der gierig in das Brot beißende Alte. Die Begrüßung von zwei Pilgern durch den Herbergsvater und der Einblick in das Haus, in dem der Kranke liegt, sind ebenfalls auf dem Stich vorgebildet. Andere

Personen aus den Gruppen erinnern an Typen, die der ältere Meister auf weiteren Werken eingeführt hat, so der Typus der alten, ausgemergelten Frau, die auf dem Stuch „Die magere Küche“ ebenfalls im Vordergrund sitzt, oder eine Reminiszenz des Blindensturzes unter den Hungrigen rechts. Obwohl das Vorbild Bruegel deutlich zu erkennen ist, erscheint der Ausdruck insgesamt gemilderter, Armut, Hunger und Elend sind weniger drastisch geschildert.

U. Härting konstatiert im bruegelschen Stich einen Bezug zur zeitgenössischen Armenfürsorge, den Vranckx ebenfalls übernommen hat (vgl. *De subventione pauperum* – Zu Pieter Bruegels „Caritas mit den sieben Werken der Barmherzigkeit“ von 1559, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 47, 1996, S. 106–123). Sie kann glaubhaft machen, dass es sich bei den Herren in Toga und Barrett um „Almoezeniers“ handelt, dies sind betuchte, verheiratete Bürger, die von der „Camer der Huysarmen“ bestellt wurden und denen es oblag, – unterstützt von ihren Frauen – Gaben für die Armen zu sammeln und zu verteilen (S. 114). Auch die Brotverteilung im Vordergrund entspricht einer damaligen Gepflogenheit, wonach die Almoezeniers sonntags Laibe von Roggenbrot vor der Kirche an Bedürftige austeilten.

Vranckx hat das Thema noch einmal auf sieben Einzeltafeln dargestellt, auf denen die Werke der Barmherzigkeit jeweils unter einer Kirchen- oder Bogenarchitektur ausgeübt werden und die sich heute in verschiedenen Museen sowie im Kunsthandel befinden (z.B. die Kleidung der Nackten und das Beherbergen der Pilger, Springfield Mass.; das Begraben der Toten, Stichting Nederlands Kunstbezit, Eichenholz – je 64,5 x 47,9 cm, Photos RKD.)

U. Härting (1983) weist zu Recht darauf hin, dass diese penibel durchgearbeiteten Gesellschaftsstücke in ihrer Erstarrung und Steifheit vor streng gegliederter Architektur im Gegensatz zu den expressiven Reiterszenen des Künstlers stehen.

Auf der Rückseite der Kupferplatte findet sich neben der Antwerpener Beschau auch

die eingeschlagene Marke des Plattenmachers Pieter Stas.

Kat. 1827, S. 13, Nr. 50. – Verz. 1831, S. 28f., Nr. 50. – Verz. 1857, S. 9, Nr. 50. – Kat. 1891, S. 216f., Nr. 589. – Verz. FCG, S. 216f., Nr. 589. – Kat. 1902, S. 216f., Nr. 589. – Kat. 1905, S. 164, Nr. 585. – Führer 1926, S. 5. – Kat. 1930, S. 165f., Nr. 212, Abb. – Kat. 1954, S. 161, Nr. 405. – Alt-niederländische Malerei, Landesgalerie Hannover, (o.J.), (G. Thiem, unpaginirt, S. 6), Abb. 8. – Verz. 1980, S. 78, Abb. 44. – Verz. 1989, S. 93, Abb. 44.

Literatur: Wallmoden, 1779, S. 24, Nr. 108. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 55. – Parthey I, S. 454f., Nr. 6. – M. Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, München 1889, S. 153. – Ebe IV, S. 286. – Th. Frimmel, in: Blätter für Gemäldekunde 3, Wien 1907, S. 193. – Würzbach II, S. 824. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 34, S. 567. – F. C. Legrand, Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle, Brüssel 1963, S. 190, 191. – Bénézit 10, S. 581. – U. Härtling, Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II (1581–1642), Hildesheim 1983, S. 30, Anm. 73, S. 36. – Flemish Painters 1994, 1, S. 415.

Vries, Abraham de

Brustbild einer älteren Frau

siehe: Ravesteyn, Jan van (Werkstatt)

Vroom, Cornelis Hendricksz.

Haarlem (?) 1591/92–1661 Haarlem

Vermutlich war Cornelis Schüler seines Vaters, des berühmten Marinemalers Hendrick Vroom. Nachdem er zunächst Seestücke in dessen Stil malte, beschäftigte er sich seit 1622 auch mit der Landschaftsmalerei. Auf Grund von Familienstreitigkeiten verließ Cornelis mit seiner Schwester 1630 vorübergehend Haarlem, kehrte aber im selben Jahr wieder zurück. Erst 1635 wird er als Mitglied der St. Lukasgilde erwähnt, aus der er wegen interner Differenzen 1642 schon wieder austrat. Zu dieser Zeit ermöglichten ihm Aufträge vom Hof eine gewisse Unabhängigkeit. So war er z.B. 1638 zusammen mit verschiedenen Malern wie Paulus Bor, Jacob van Campen und Caesar van Everdingen an der Ausstattung

für Schloss Honselaersdijk bei Den Haag beteiligt. Cornelis Hendricksz. Vroom verstarb 1661 und wurde am 16.9. in Haarlem begraben.

192 Landschaft mit Wasserfall

Eichenholz, 51,3 x 71,8 cm

Bezeichnungen: Bildrückseite 27 rote Siegelwachs-flecken

Technischer Befund: Tafel aus zwei parallel zur Faser waagrecht verleimten Brettern, rücks. Ränder allseitig abgefast, o., r. und u. zusätzlich mit zweiter schmaler Fase versehen, Brett o., auf Tafelvorderseite und an den Fasen mit Schropp-hobel bearbeitet, Sägespuren auf Brett u., zur Fuge hin geglättet; Kante u. gering beschnitten, mehrere Risse im Holz, Fuge und ein Riss mit Gewebe gesichert. Einschichtige weiße Grundierung, hellbraune, streifige Imprimitur. Malerei mit meist ölhaltigem, vmtl. partiell wässrigem Bindemittel, zur Nutzung zufälliger Strukturen beim Auseinanderlaufen der Farbe, ehem. pastose Details, verbreitet Frühschwundrisse; ruinöser Zustand durch Hitzeschäden, Verreinigungen und Übermalungen. Firnis in weiten Teilen blind.

Restaurierungen: Leinwandsicherung der Fuge und eines Holzrisses, Kittungen, Übermalungen, Freilegungen.

Kunsthandel Berlin, R. Grosse. – 1927 erworben.
PAM 902

Ein nach rechts ansteigender Berggrücken bestimmt den diagonalen Bildaufbau und verstellt den Blick in die Tiefe. Nur links ist ein Ausblick in die Ferne gegeben. Die Farbigkeit des Bildes wird dominiert vom Kontrast der dunklen Brauntöne des Vordergrundes zum hellblauen Himmel mit braunweißen Wolken, vor dem sich die dunklen, filigranen Laubkronen im Gegenlicht wirkungsvoll abheben. Von der Höhe des Hügels, auf der einige Kühe stehen, stürzt ein Wasserfall. In einem Gemälde, das sich seit 1978 im Frans Hals-Museum in Haarlem befindet und aus dem Jahr 1638 stammt (Holz, 41 x 67 cm, Keyes, 1975, Abb. 47), stellt Vroom ebenfalls einen Wasserfall dar, der dort mit einem Panoramablick kombiniert ist. Im Verzicht auf den weitläufigen Fernblick auf dem Bild in Hannover, das an das Haarlemer ansonsten anknüpft, manifestiert sich laut G. Keyes (1975) der Übergang zu den abgeschlosseneren Bildräumen der späteren Waldlandschaften. Auf diesem Bild



192 Vroom | Landschaft mit Wasserfall

muss der Betrachter zum ersten Mal die Landschaft in seiner Imagination vervollständigen (Keyes, 1975, Bd. 1, S. 95). Aus diesem Grund nimmt das hannoversche Bild, trotz seines schlechten Erhaltungszustandes, eine bedeutende Stellung innerhalb des schmalen Werkes von Vroom ein, von dem bislang nur etwa 40 gesicherte Gemälde bekannt sind. Schon J. Rosenberg würdigt es als ein Übergangswerk zu den Waldlandschaften der Spätzeit, da dieses Bild zeige, wie „jetzt von Vroom an Stelle der ziemlich geschlossenen Hügelsilhouetten der vorigen Elsheimerischen Periode der Effekt durchbrochener, vor hellen Himmel gestellter Bäume bevorzugt wird...“ (S. 108). Entsprechend datieren A. Dorner (Kat. 1930) und G. von der Osten (Kat. 1954) das Bild in die 1640er Jahre, was allerdings etwas zu spät sein dürfte.

Kat. 1930, S. 166, Nr. 213, Abb. – Kat. 1954, S. 162, Nr. 407. – Verz. 1980, S. 79.

Literatur: Kunstchronik 1927, S. 81. – J. Rosenberg, Cornelis Hendricksz Vroom, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49, 1928, S. 108f. – Kunsthistorische Studien Hannover, II, 1929, Taf. 45. – G. Keyes, Cornelis Vroom, Marine and Landscape Artist, Alphen 1975, Bd. 1, S. 95f., Bd. 2, S. 185, Nr. P24, Abb. 56.

Werff, Adriaen van der

Kralinger-Ambacht b. Rotterdam 1659–1722
Rotterdam

Als Sohn eines begüterten Müllers wurde Adriaen van der Werff am 21.1.1659 in Kralinger-Ambacht bei Rotterdam geboren. Nach einer ersten Ausbildung bei dem Genre- und Porträtmaler Cornelis Picolet (1626–1679) kam er von ca. 1671 bis 1676 zu Eglon van der Neer in Rotterdam in die Lehre, der vertraglich verpflichtet war, ihn in die Technik der Leidener Feinmalerei einzuweisen. Bereits 1676 war der junge Künstler als selbständiger Maler tätig und sehr erfolgreich. Durch die Heirat mit der aus einer wohlhabenden Familie stammenden Margaretha Rees im August 1687 war für Adriaen van der Werff auch der soziale Aufstieg in das Rotterdamer Patriziat gegeben. 1696 traf er mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz zusammen, der ihn ein Jahr darauf als Hofmaler engagierte und ihn verpflichtete, jährlich sechs Monate für den Hof zu malen. 1703 schlug er den Künstler zum Ritter. Dessen meist kleinformatige Bilder mit biblischen, mythologischen und idyllischen Inhalten, seine Bildnisse und Madonnen in klassizistisch französischem Stil sowie in emailleartiger Malweise waren sehr begehrt. Außerdem entwarf van der Werff Fassaden für Patrizierhäuser in Rotterdam und wurde vom Rat der Stadt wenige Monate vor seinem Tod mit dem Entwurf für die Neue Börse betraut.

193 Christen und die Samariterin

(Farbtaf. XLIV)

Eichenholz, 33 x 41,8 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten rechts:

Adrn v r Werff fe l ano 1702

Technischer Befund: Querformatiges Brett mit senkrechtem, wellenförmigem Faserverlauf, 8 mm stark, rücks. Ränder abgefast, Kanten vmtl. vor dem Auftrag der letzten Lasuren allseitig beschliffen. Grundierung zweischichtig: sehr dünne graugrüne Schicht, darauf deckende ockerbraune, ölhaltig. Farben mit hohem Ölanteil gleichmäßig aufgetragen und fein vertrieben, kaum Pinselstrukturen, Schichtenaufbau von dunkel nach hell: Gesicht und Haare Christi, linke Hand der Samariterin, roter Umhang Christi dunkel untermalt, darauf dünne deckende rote Farbe und Farblacklasuren, diverse Pentimenti, in vielen Bereichen Frühschwundrisse; feines Alterscraquelé, Farblack leicht verblichen, Haar der Samariterin vereinigt, Retuschen an der Schulter Christi, im Inkarnat und Gewand der Frau. Dicker glänzender, wohl zweischichtiger Firnis mit eigenem Craquelé.

Restaurierungen: evtl. partielle Firnisabnahme, Firnissen im Rahmen – 1930: Retuschen, neuer Firnis – Retuschen, Firnis (?) – 1998: Rahmenrestaurierung

Rahmen: vmtl. originaler Goldrahmen mit geschnitzten Ornamenten: gedrehtes Band und Eichenblattranke mit Richtungswechsel in jeder Leistenmitte, weiße Grundierung, hellroter Bolus, Blattgold mit Überzug, zwei Überfassungen in Goldbronze und Braunschwarz abgenommen.

Düsseldorf, Kurfürstliche Sammlung. – 1706 Geschenk des pfälzischen Kurfürsten an Kurfürstin Sophie von Hannover. – 1802 Schloss Hannover. – 1803 nach England verbracht. – 1812 Great Lodge, England. – 1844 Schloss zum Georgengarten, Hannover. – 1872 Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben
PAM 888

Von der Begegnung Christi mit der Samariterin am Jacobsbrunnen und der Bekehrung der Andersgläubigen berichtet das Johannisevangelium (4,1–38). Christus sitzt neben dem Brunnen und weist im Redegestus auf sich und damit auf die lebensspendende Kraft des von ihm gereichten Wassers. Vor ihm steht die Samariterin, lehnt sich auf den amphorenförmigen, mit einem Delphin geschmückten Wasserkrug und schaut Christus an. Die halb entblößte Brust verweist auf ihren lockeren Lebenswandel. Wie B. Gaethgens (1987) konstatiert, erinnern die ausgewogene Komposition, die antiken Gewänder und Attribute des Bildes an Werke von Nicolas Poussin, ohne dass ein direktes Vorbild auszumachen wäre (S. 298). Das angeführte Vergleichsbild im Querformat zu selbigem Thema von 1662, das nur durch einen Stich von Jean Pesne bekannt ist (vgl. J. Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Mailand 1974, S. 112, Abb. 216), zeigt seitenverkehrt eine ähnliche Figurenanordnung vor ausgeführtem Landschaftsgrund mit mächtiger Architektur, wohingegen Adriaen van der Werff seine Darstellung auf das Zusammentreffen der beiden Personen konzentriert und die umgebende Landschaft sowie den Brunnen nur andeutet. Schemenhaft ist am rechten Bildrand einer der zurückkehrenden Jünger zu erkennen.



193 van der Werff I Christus und die Samariterin

Das Bild gehört zu den frühen religiösen Bildern, die Adriaen van der Werff für den pfälzischen Kurfürsten in Düsseldorf malte. Dieser schenkte es, wie aus ihrem Brief vom 4.9.1706 an Friedrich I. von Preußen hervorgeht, 1706 der Kurfürstin Sophie von Hannover (Schnath, 1927, S. 96; Gaethgens, S. 298).

Gaethgens verzeichnet drei Kopien und eine Teilkopie des Werkes (S. 299): Eine Version aus der Werkstatt van der Werffs, die vielleicht von ihm übergangen worden ist, befand sich bis 1731 in der Sammlung Bicker van Zwieten, anschließend in der Sammlung Lormier in Den Haag, kam dann in die Sammlung Le Brun in Paris, wo sie als Reproduktionsstich publiziert wurde, und befindet sich heute im Gemeente Museum in Arnheim (Holz, 31,7 x 40,7 cm). Eine andere vorzügliche Kopie im Stil des Bruders und Mitarbeiters Pieter van der Werff bewahrt die Czerninsche Gemäldegalerie in Wien (Leinwand, 33,5 x 43,5 cm) und die dritte wurde 1948, mit falscher Signatur, in Amsterdam versteigert (Holz, 24 x 34). Eine weitere, ebenfalls verkleinerte Kopie des Bildes besitzt das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck als ein Werk von Jacob Toorenvliet (Stein, 17,6 x 27,4 cm, Inv. Nr. 620, freundl. Hinweis G.J.M. Weber). Für die Halbfigur seiner „Judith“ von 1726 im Mauritshuis, Den Haag (Holz, 28 x 30 cm), nahm der Schüler Philip van Dijk die Samariterin zur Vorlage.

Inventar 1709, S. 27, Nr. 535. – Kat. 1802/03, II., Nr. 1. – Kat. 1812. – Verz. 1844, S. 139, Nr. 71. – WM 1864, S. 82, Nr. 98. – Verz. 1876, S. 86, Nr. 474. – Kat. 1891, S. 219, Nr. 596. – Verz. FCG, S. 219, Nr. 596. – Kat. 1902, S. 219, Nr. 596. – Kat. 1905, S. 167, Nr. 596. – Kat. 1930, S. 167f., Nr. 215, Abb. – Kat. 1954, S. 163, Nr. 411. – Verz. 1980, S. 79. – Verz. 1989, S. 94.

Literatur: Parthey II, S. 771, Nr. 32. – Ebe IV, S. 535. – Briefe der Kinder des Winterkönigs, hrsg. von K. Haug, Neue Heidelberger Jahrbücher, hrsg. vom Historisch-Philosophischen Vereine 15, 1908, S. 309f. – G. Schnath (Hrsg.), Briefwechsel der Kurfürstin Sophie von Hannover mit dem preußischen Königshause, Berlin und Leipzig 1927, S. 96. – HdG X, S. 251, Nr. 56, 297. – Thieme-Becker 35, S. 394. – Bénézit 10, S. 697. – Ausst. Kat. Sophie Kurfürstin von Hannover (1630–1714), Historisches Museum Hannover 1980, S. 85. – B. Gaethgens, Adriaen van der Werff (1659–1722), München 1987, S. 155, 190, 298f., Nr. 60 mit Abb., S. 338.

van der Werff

(Kopie nach)



194 nach van der Werff | Venus

194 Venus

Holz, 43,3 x 34,8 cm

Sammlung Hof-Kunsthändler Schrader, Hannover. – 1861 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 957). – Seit 1967 Städtische Galerie. KM 174 / 1967

Die Darstellung der nackten, auf Steinen sitzenden Venus galt zunächst als ein Werk Cornelis van Poelenburchs, dessen Biographie auf einem Zettel auf der Rückseite mitgeteilt wird. Es handelt sich aber um eine weitgehend wörtliche Wiederholung des Bildes „Venus und Amor“ aus dem Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf (von der Osten, Notiz Bildakte), das zwar mit „A. v. Werff 1706“ bezeichnet ist (Leinwand, 37,2 x 31 cm), aber nicht von B. Gaethgens in das Werkverzeichnis (vgl. Lit. zu Kat. Nr. 193) aufgenommen wurde. Auf dem Düsseldorfer Bild ist anstelle der zwei schwebelnden Tauben (dem Sinnbild der Venus) neben den Köcher der Amorknabe gesetzt. Die Tauben sind dem 1684 datierten Bild van der Werffs mit gleichem Titel

entlehnt, das sich ehemals in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befand, aber 1939 verkauft wurde (Holz, 37 x 30 cm, Gaethgens, a.a.O., S. 223, Nr. 19 mit Abb.).

Einem Bericht vom April 1955 zufolge wurden bei der Restaurierung des Bildes Übermalungen abgenommen.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 45 (C. Poelenburg). – Kat. 1876, S. 25, Nr. 34. – Kat. 1954, S. 163f., Nr. 412 (Werff, Nachahmer).

195 Bildnis der Maria Beatrice Eleonora d'Este

Holz, 12 x 8,4 cm, oval

Bezeichnungen: Signiert am Rand: A. van der Werff

Verst. Berlin, Lepke, 1904. – Sammlung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg).



195 nach van der Werff | Bildnis der Maria Beatrice Eleonora d'Este

– Sammlung Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover.
– 1983 als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg erworben.
PAM 1002

Die Dargestellte wird als Maria Beatrice Eleonora d'Este (1658–1718), Tochter von Alfonso IV., Herzog von Modena und Reggio, angesehen. 1673 heiratete sie den späteren König Jakob II. von England, der ein Jahr zuvor zum katholischen Glauben übergetreten war. Als dessen zweite Frau wurde sie zunächst Herzogin von York und mit dessen Thronbesteigung 1685 Königin von England. Nach dem gescheiterten Versuch der Rekatholisierung des Landes musste das Königspaar 1688 dem ins Land gerufenen Wilhelm von Oranien weichen und nach Frankreich fliehen.

Das Medaillon trägt den Schriftzug von Adriaen van der Werff. Allerdings steht die malerische Ausführung qualitativ unter dem Können des Malers. Möglicherweise handelt es sich um die Umsetzung einer graphischen Vorlage Adriaen van der Werffs von einem unbekanntem Maler.

Literatur: Sammlung Spiegelberg 1910, S. 147, Nr. 498 (A. van der Werff). – H.W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 983.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 88, Nr. 35, Abb. S. 89 (H.W. Grohn; A. van der Werff).

Wieringa, Harmen Willemsz.

tätig zwischen 1632 und 1644 – gest.
vor dem 28.6.1650 Leeuwarden

Von dem friesischen Bildnismaler Harmen Willemsz. Wieringa sind keine weiteren Lebensdaten bekannt.

196 Bildnis einer jungen Frau

Eichenholz, 56,6 x 29,8 cm

Bezeichnungen: Vorderseite rechts oben Rest einer Inschrift: Æ

Rahmenrückseite: ein gelber Punkt

Technischer Befund: 14 mm starke Tafel aus zwei Brettern mit senkrechtem Faser- und Fugenverlauf, tangential geschnitten, rechtes Brett 28,5 bis 29,1 cm, linkes 0,6 bis 1,2 cm breit, rücks. waagerechte Sägespuren, Ränder o. und u. abgefast, diagonale Abfasungen an den Ecken und Abschrägung der Ecke u. r. im Winkel von 45° weisen auf ein urspr. möglicherweise ovales oder eher achteckiges Format hin; Kanten o. und u. kräftig quer zur Faser behohelt, Längskanten beschnitten, an den Ecken l. u. und l. o. keilförmige, 5 cm lange Holzergänzungen. Helle, rötlich ockerfarbene Grundierung, dünn und grobkörnig. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, 1–2 schichtig, Figur durch den Hintergrund konturiert, zahlreiche Pentimenti; sehr starke Verreinigungen, großflächige Retuschen und Übermalungen. Relativ neuer Kunstharz/Wachsauftrag.

Restaurierungen: (vor 1831:) beschnitten – (nach 1831:) großflächig übermalt – 1979: Malschichtfestigung, Abnahme der Übermalungen, großflächige Retuschen, Firnisaufrag.



196 Wieringa | Bildnis
einer jungen Frau

Sammlung Kupferstecher Joh. Christoph Franz Giere, Hannover. – 1815 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 865

Ganzfigurenbildnis einer jungen Frau in spanischer Tracht mit weißer Spitzenhaube. In ihrer Rechten hält sie ein Gebet- oder Gesangbuch und in der Linken lange weiße Handschuhe. Der heutige Bildeindruck der knapp in den Bildraum eingefügten Figur ist Resultat einer späteren Formatänderung. Rechts auf Höhe des Mühlsteinkragens ist vom Rand angeschnitten die Aufschrift „Æ“ von Aetatis zu erkennen. Aus der erhalten gebliebenen Abfassung der Holztafel in den unteren Ecken ist zu schließen, dass die Tafel ursprünglich achteckig war.

Die Zuschreibung des Porträts an einen bestimmten Künstler ist umstritten. Bei Hausmann wurde es unter dem Namen Theodor de Keyser geführt (so auch bei Bürger-Thoré, 1869) und dann von A. Bredius unter Vorbehalt Dirck Dircksz. Santvoort zugewiesen (vgl. Kat. 1891, S. 192), worin ihm neben den Katalogen von 1905 bis 1930 R. Oldenbourg (1911) und auch W. Martin (1935) folgen. W. Stechow (1935) bezweifelt dagegen die Urheberschaft Santvoorts, woraufhin es G. von der Osten (Kat. 1954) wieder de Keyser zuschreibt, dessen Vorname inzwischen als Thomas belegt war. A.J. Adams grenzt das Bild in ihrer Dissertation über de Keyser jedoch aus dessen Werk aus. Da der Eindruck der Tafel durch starke Verputzung und beträchtliche Formatänderung gelitten hat, ist eine Zuweisung schwierig. R. Ekkart glaubt, dass das Porträt der friesischen Tradition entstammt und möglicherweise im Umkreis von Harmen Willemsz. Wieringa entstanden sein könnte (mündl. Mitteilung, März 1998). In der Auffassung vergleichbar ist ein Frauenporträt, das am 20.10.1995 unter der Nummer 88 bei Christie's in London versteigert wurde (Holz, 52,7 x 37,5 cm) und die falsche Signatur „DGeest F. 1635“ trägt oder das signierte, 1635 datierte Porträt des Bürgermeisters von Haarlem, Pieter Hasselaer, das am 9.5.1930 als

Bartholomeus van der Helst bei J. Goudstikker in Amsterdam versteigert wurde (Photo RKD).

Kat. 1827, S. 35, Nr. 140 (Th. de Keyser). – Verz. 1831, S. 70f., Nr. 140. – Verz. 1857, S. 17, Nr. 140. – Kat. 1891, S. 192, Nr. 488 (D. Dircksz. Santvoort [?]). – Verz. FCG, S. 192, Nr. 488. – Kat. 1902, S. 192, Nr. 488 (D. Dircksz. Santvoort [?]). – Kat. 1905, S. 122, Nr. 377. – Führer 1926, S. 10, 13. – Kat. 1930, S. 100, Nr. 156 mit Abb. – Kat. 1954, S. 76, Nr. 144 (Th. de Keyser). – Verz. 1980, S. 58. – Verz. 1989, S. 69.

Literatur: Parthey I, S. 661, Nr. 10. – W. Bürger-Thoré, *Nouvelles études sur la galerie Suermondt a Aix-la-Chapelle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 11, 1869, S. 36. – R. Oldenbourg, *Thomas de Keyser's Tätigkeit als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Porträts*, Leipzig 1911, S. 53. – W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Bd. I, *Frans Hals en zijn tijd*, Amsterdam 1935, S. 299, Abb. 174. – *Kunsthistorische Studien II*, Hannover 1929, Taf. 37. – W. Stechow, *Dirck Santvoort*, in: *Thieme-Becker* 29, S. 453. – A.J. Adams, *The Paintings of Thomas de Keyser (1596/97–1667). A Study of Portraiture in Seventeenth-century Amsterdam*, Ann Arbor 1985, Bd. III., S. 278f., Nr. R-75.

■ Willeboirts Bosschaert, Thomas (Umkreis)

Bergen-op-Zoom 1614–1654 Antwerpen

Mit zwölf Jahren ging der in Bergen-op-Zoom geborene Thomas Willeboirts Bosschaert nach Antwerpen zu Gerard Seghers in die Lehre und wurde 1637 als Meister in die St. Lukasgilde aufgenommen. Anschließend reiste er drei Jahre durch Deutschland, Italien und Spanien. Nach seiner Rückkehr wurde er 1641 an den holländischen Hof berufen. Bis zum Tod Frederik Hendriks von Oranien 1647 war er zunächst in dessen Diensten, anschließend in denen der Witwe Amalia von Solms an der Ausstattung von Schlössern beteiligt. Offenbar wohnte er meist in Antwerpen, wo er 1651 Dekan der St. Lukasgilde war. Verschiedentlich arbeitete er mit anderen Malern wie Jan Fyt oder Jacob Jordaens zusammen.

197 Venus und Adonis

Leinwand, 134 x 184 cm

1855 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 938). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 157/1967

Venus, die nur mit einem kostbaren, edelsteingeschmückten, goldenen Brustreif bekleidet ist, versucht, den zur Jagd aufbrechenden Adonis zurückzuhalten und wieder auf das Liebeslager unter den Bäumen zu ziehen (Ovid, *Metamorphosen*, 10, 519–559 und 10, 708–739). Links liegt Amor und greift nach seinem Köcher. Um den Arm hat er die Leine des Windhunds geschlungen, der allerdings vom Aufbruch seines Herren keine Notiz nimmt, sondern mit Amor schon nach einem neuen Liebhaber Ausschau hält.



197 Bosschaert – Umkreis | Venus und Adonis

Das Gemälde wurde bereits verschiedenen Meistern zugewiesen. Im Inventar wurde es zunächst als „Italienisch 17. Jh.“ verzeichnet, jedoch alsbald Theodoor van Thulden zugeschrieben, wohingegen es die Kataloge von 1867 und 1876 als „unbekannt“ führen. L. Burchard nennt das Bild brieflich (20.9.1928) „willeboirtsartig“, während es H. Gerson (Brief vom 1.2.1954) in die Nähe von Gilles Backereel rückt (so auch Kat. 1954). H. Börsch-Supan sieht den Zusammenhang mit Willeboirts, obwohl seiner Meinung nach in der Liebe zum Detail, in der Darstellung des Brustgürtels und des Saumes am Hemd der Venus starke Unterschiede zu Willeboirts zu erkennen sind (Brief vom 26.8.1981).

In der Auffassung des Themas und der Komposition steht das Bild eindeutig Thomas Willeboirts nahe, der häufiger die Geschichte von Venus und Adonis dargestellt hat. Neben dem Abschied der Liebenden (ehemals Mauritshuis, Den Haag und unbekannter Besitz, beide abgebildet in: F. Baudouin, *Aantekenigen over „Venus en Adonis“ - taferelen van Thomas Willeboirts Bosschaert en zijn invloed op de Hollandse schilderkunst*, in: *Oud Holland* 98 [1984], S. 130–145, Abb. 6, 9) malte er auch mehrmals die Beweinung des Adonis (Berlin, Jagdschloß Grunewald; Ottawa, National Gallery of Canada). Charakteristisch für diese dem Künstler zugewiesenen Werke ist der

Bildaufbau mit der dunklen Baumkulisse, vor der die großfigurige Szene komponiert ist, der schmale Ausblick in die Landschaft links und zudem der Typus der Venus mit aufwendig geflochtener Haartracht sowie der jugendliche, lockenköpfige Adonis, der auf den Bildern des Künstlers jedoch mit glattem Kinn dargestellt ist. Da die Malweise summarischer ist, die Details weniger gut durchgearbeitet sind, handelt es sich vermutlich um ein Werk aus dem Umkreis von Willeboirts Bosschaert, das eine unbekannte Komposition des Künstlers möglicherweise genau wiedergibt oder eine der bekannten Kompositionen in freier Variation verarbeitet.

Eine weitere Version der Totenklage der Venus befand sich 1928 in Wiesbadener Privatbesitz, wurde dort von Dyck zugeschrieben, ist aber ebenfalls dem Umkreis von Thomas Willeboirts zuzurechnen (Notiz RKD). Bereits H. Schneider, Mauritshuis, Den Haag (Brief 13.4.1928 an den damaligen Besitzer) weist auf deren Nähe zum hannoverschen Bild hin und erwägt, freilich unter dem Vorbehalt der Kenntnis der Wiesbadener Maße (Leinwand, 114 x 165 cm), dieses für sein mögliches Gegenstück anzusehen. Das Bild zeigt ebenfalls Windhunde, die gemeinsam mit dem Hund auf dem hannoverschen Gemälde auf eine Ölskizze im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum bzw. auf Rubens (H. Robels, *Frans Snyders*, München 1989, S. 493f., vgl. Kat. Nr. 165) zurückgehen.

Kat. 1867, S. 22, Nr. 78 (unbekannt). – Kat. 1876, S. 30, Nr. 64. – Führer 1926, S. 6 (Th. van Thulden ?). – Kat. 1930, S. 160f., Nr. 203 mit Abb. (unbekannt, flämisch 17. Jh.). – Kat. 1954, S. 32, Nr. 5 (G. Backereel [?]).

Literatur: S. Trauzeddel, in: AKL 6, S. 176 (G. Backereel, Zuschr.).

Witte, Emanuel de

Alkmaar um 1617–1691/92 Amsterdam

Soweit man aus späteren Altersangaben des Künstlers schließen kann, wurde Emanuel de Witte um 1617 als Sohn des Schulmeisters Pieter de Wit in Alkmaar geboren. Houbraken berichtet, dass er seine Ausbildung bei dem Stilllebenmaler Evert van Aelst (1602–57) in Delft erhielt. Anschließend kehrte er offenbar in seine Heimatstadt zurück, wo er 1636 der St. Lukasgilde beitrug. Ab 1639 wohnte er für etwa zwei Jahre in Rotterdam, zog 1641 nach Delft und wurde dort 1642 Mitglied der Malergilde. Anfang der 50er Jahre siedelte er nach Amsterdam über und ist dort seit Januar 1652 nachweisbar. Laut Houbraken hatte der Künstler einen schwierigen, zu Jähzorn neigenden Charakter und litt unter Depressionen sowie ständigen Geldproblemen. Houbraken überliefert, dass er sich mit 75 Jahren an einer Brücke in Amsterdam erhängte.

Emanuel de Witte, der sich zunächst als Figurenmaler mythologischer und biblischer Szenen betätigte und erst um 1650 mit der Darstellung von Kircheninterieurs begann, repräsentiert die letzte Phase der Architekturmalerei in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts.

198 Das Innere einer Kirche

Leinwand, 98,8 x 118 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten rechts: E. De Witte/16(./.)

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, 20 x 16 Fäden, Webkanten und Spanngirlanden r. und l.; wohl Ende 18. Jh. mit wässrigem Klebemittel auf ein anderes Gemälde

doubliert und Keilrahmen erneuert. Grundierung zweischichtig, zunächst größere Gewebbahn dunkelbraun vorgrundiert, dann auf Bildformat geschnitten, aufgespannt und hellgrau grundiert. Malerei vmtl. ölgebunden, mehrschichtig, tw. *alla prima*, auf unterster Farbschicht nach Markierung des Fluchtpunktes und einzelner perspektivischer Konstruktionslinien, zunächst Architekturanlage, dann Figuren aufgesetzt, zum Schluss Lichter und Korrekturen im Gewölbe; leicht verreinigt, kleinere Retuschen, dunkle Linien in Architektur nachgezogen. Ältere Firnisreste unter dünnem, safrangefärbten Firnis.

Restaurierungen: Ende 18. Jh.: Doublierung, neuer Keilrahmen – mind. eine Firnisabnahme, Retuschen und Übermalungen.

Maler Duchanger, Hildesheim – 1815 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – Erworben 1925. PAM 889

Dargestellt ist ein hochbarocker Kirchenraum im Stil von Jacob van Campen, dessen Architekturgefüge jedoch nicht eindeutig zu entschlüsseln ist. Man blickt durch eine Folge von tonnengewölbten, überkuppelten und kreuzgratgewölbten Raumkompartimenten durch eine Art Lettner auf einen großen Altar, vor dem sich Gläubige versammelt haben, so dass es sich vermutlich um ein recht schmales, aber langes Hauptschiff handelt, das im Chor mündet. Seitlich zu erkennende hohe Arkaden oder korinthische Säulen wären dann als Zugang in die Seitenschiffe bzw. Querschiffe zu verstehen. Helles Licht, das durch die Fenster des Tambours und der Seitenschiffswände in das Kircheninnere fällt, erleuchtet einzelne Partien, während der größte Teil des Raumes verschattet ist und durch variierte Braun- und Grautöne gegliedert wird. Der Ansicht liegt eine zentralperspektivische Konstruktion des Gesamten zu Grunde, auch wenn das geometrische Gerüst nicht sofort ins Auge fällt und nicht streng eingehalten wird. Der Fluchtpunkt ist im unteren rechten Bildviertel neben der Öffnung zum Chor, oberhalb des hutziehenden Mannes auszumachen. Verschiedene, vornehm gekleidete Figuren beleben das Kirchenschiff, eine von ihnen begrüßt im Vordergrund zwei Kartäusermönche. Obwohl die mit einem großen Schalldeckel versehene Kanzel prominent ins Blickfeld gerückt ist und auf die protestantische



198 de Witte | Das Innere einer Kirche

Bedeutung der Predigt verweisen könnte, sind die Hinweise auf eine katholische Kirche mit den Mönchen, der Marienfigur am linken Pfeiler und den Papstinsignien im Pendentif der Kuppel so eindeutig, dass I. Manke (1963) zu Recht die Bezeichnung „katholische Kirche“ benutzt hat. Vermutlich einem neuen Absatzmarkt in Amsterdam folgend, begann Emanuel de Witte in den 60er Jahren frei erfundene Kirchenräume mit Hinweisen auf den katholischen Kultus auszustatten.

Da die letzten beiden Ziffern der Jahreszahl schlecht zu lesen sind, schwankt die Datierung in der Forschung. Der Hausmannsche Katalog

von 1827 nennt die Jahreszahl 1636, was in den darauffolgenden Katalogen übernommen wird. Erst H. Jantzen zweifelt 1910 die Datierung an, setzt das Bild in die Nähe eines Kircheninnenraumes von 1667 (Leinwand, 132 x 106 cm, Manke, 1963, Nr. 155), der sich ehemals in Berlin befand und im 2. Weltkrieg zerstört wurde. Diese Einschätzung wird in den folgenden Katalogen übernommen. I. Manke hält es dagegen in ihrer Dissertation für angebracht, die dritte Zahl als eine „8“ zu lesen und datiert das Bild um 1680 bzw. etwas später (S. 57). Um so überzeugender ist diese Datierung, als das Architekturgrundmuster der Darstellung, wie Manke beobachtet hat (S. 51), demjenigen

eines 1685 datierten Gemäldes aus der Sammlung Ruzicka (Kunsthhaus Zürich) entspricht (Leinwand, 66,5 x 56 cm, Manke, Nr. 148). Eine nur in wenigen Details abweichende Fassung des hannoverschen Bildes befindet sich in der Sarah Campbell Blaffer Foundation in Houston (Leinwand, 144,8 x 114,3 cm, Manke Nr. 149) und wird von Ch. Wright (1981) ebenfalls auf ca. 1680 datiert. Für die Einordnung in das Spätwerk des Künstlers spricht auch der recht freie Umgang mit der Perspektive und die tonige, weiche Malerei.

Kat. 1827, S. 42, Nr. 168. – Verz. 1831, S. 84, Nr. 168. – Verz. 1857, S. 19, Nr. 168. – Cumberland-Galerie, S. 9. – Kat. 1891, S. 220, Nr. 603. – Verz. FCG, S. 220, Nr. 603. – Kat. 1902, S. 220, Nr. 603. – Kat. 1905, S. 168, Nr. 601. – Führer 1926, S. 11, 12. – Meisterwerke 1927, S. 26, Abb. 41. – Kat. 1930, S. 169, Nr. 217 mit Abb. – Kat. 1954, S. 165, Nr. 415. – Verz. 1980, S. 80, Abb. 79. – Verz. 1989, S. 95, Abb. 85.

Literatur: Parthey II, S. 792, Nr. 8. – Ebe IV, S. 504. – Jantzen 1910, S. 123, 176, Nr. 640. (2. Aufl., Jantzen 1979, S. 123, 242, Nr. 640). – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 14. – L. Reidemeister, Rembrandt und seine Zeitgenossen (Zur Ausstellung im Museum Allerheiligen in Schaffhausen), in: Du 9, 1949, S. 20, Abb. S. 21. – I. Manke, Emanuel de Witte 1617–1692, Amsterdam 1963, S. 50f., 57, 114, Nr. 153, Abb. 97. – W. Gabler, Die ersten schalltechnisch wirksamen Kanzeldeckel im historischen Kirchenbau, in: Die Schalltechnik 24, 1964, Nr. 59/60, S. 4, Abb. 7. – Bénézit 10, S. 770. – Ch. Wright, A Golden Age of Painting, Dutch, Flemish, German Paintings from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation (Houston), San Antonio, Texas 1981, S. 164. – Museum 1984, S. 93 (H.W. Grohn).

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 78, Nr. 197.

■ Wouwerman, Jan

Haarlem 1629–1666 Haarlem

Jan Wouwerman wurde 1629 als jüngster Sohn des Historienmalers Pauwel Joosten Wouwerman und seiner dritten Frau Susanna van den Bogaert geboren. Er ergriff wie auch zwei seiner älteren Brüder – Philips und Pieter – das Malerhandwerk. Während sein Bruder Philips Wouwerman vor allem Genreszenen besonders



199 J. Wouwerman | Baumgruppe am Teich

aus dem Soldatenleben schuf, spezialisierte sich Jan auf die Landschaftsmalerei. Er starb bereits 1666, nur 37 Jahre alt, in Haarlem. Bilder seiner Hand sind selten. Die stets kleinformatigen, sorgfältig ausgeführten Dünen- oder Küstenlandschaften stehen denen von Jan Wijnants nahe.

199 Baumgruppe am Teich (Farbtaf. XXX)

Eichenholz, 26,2 x 34,7 cm

Bezeichnungen: Bildvorderseite: Signiert links unten: *jjwouwerman* (letzte vier Buchstaben kaum lesbar).

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrecht Faserlauf, Splintholzseite o., Tafelstärke konisch o. dicker, rücks. Kanten abgefast, grobe Werkspuren. Dünne, helle Grundierung, lässt Holz durchscheinen. Malschicht dünn mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, pastose Strukturen vom Pinselauftrag bes. im Himmel, Blattwerk aufgestupft, Grünpartien mit viel blauem Pigment, evtl. etwas verbräunt; guter Zustand, kaum Fehlstellen, kleine Retuschen. Neuer Firnis.

Restaurierungen: 1994: Firnisabnahme, neuer Firnis und kleine waagerechte Retuschen entlang der Holzporen im Himmel sowie an den Bildrändern.

Kunsthandel Den Haag, L.J.C. Boucher 1993. – Kunsthandel München, Oskar Scheidwimmer. – 1995 Geschenk des Förderkreises der Niedersächsischen Landesgalerie.

PAM 1034



200 J. Wouwerman | Weite Hügellandschaft mit Teich

Die kleine Landschaft wird durch die Baumgruppe am Teich bestimmt, die, auf einer Anhöhe stehend, die Vertikale akzentuiert. Dahinter führt ein Weg an einem Bauernhaus vorbei zu einem großen Heuhaufen. Direkt vor der Baumgruppe fällt die Böschung schroff zu einem trägen Gewässer ab, das am Horizont in eine weite hügelige Landschaft übergeht. Eine Wolke hinterfängt die Silhouette der Bäume und vermittelt zugleich zwischen der Anhöhe und dem anschließenden Blick in die Ferne. Kleine Menschenguren beleben die Natur, am Wege rastend oder aufrecht vor dem Himmel schreitend. Das Bild ist das Gegenstück zu PAM 1035, zur Zusammengehörigkeit vgl. Kat. Nr. 200. Eine im Spiegelbild vergleichbare, bildbestimmende Baumgruppe über einem Dünenabhang, der einen Teich begrenzt, und eine ähnliche Staffage finden sich auch auf einer Landschaft Jan Wouwermans „Sommer in den Dünen“ im Nationalmuseum in Stockholm (Leinwand, 50 x 68 cm).

Literatur: M. Risch-Stolz, „Zum Zeigen gegeben“, in: *Weltkunst* 66, 1996, S. 1161.

200 Weite Hügellandschaft mit Teich

(Farbtaf. XXXI)

Eichenholz, 26,1 x 35,6 cm

Bezeichnungen: * Bildvorderseite signiert links unten: Jwouwerman

Technischer Befund: Ein Brett, wohl aus demselben Stamm wie das Gegenstück geschnitten und rücks. bearbeitet, die stärkere, bis zu 11 mm dicke Splintholzseite jedoch u., Unterkante wellenförmig behohlet. Dünne, helle Grundierung mit waagerechter Pinselstruktur. Malschicht dünn mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, im Himmel kreuzweise aufgetragen, Grünpartien partiell auf Ockergelb und Hellgrau mit grünen Lasuren schichtenweise aufgebaut, Blattwerk aufgestupft; guter Zustand, an einigen Stellen etwas verreinigt, kaum Fehlstellen. Neuer Firnis.

Restaurierungen: 1994: Firnisabnahme, kleine waagerechte Retuschen entlang der Holzporen in den hellen Partien sowie an den Bildrändern, neuer Firnis.

Kunsthandel Den Haag, L.J.C. Boucher 1993. –
Kunsthandel München, Oskar Scheidwimmer. –
1995 Geschenk des Förderkreises der Nieder-
sächsischen Landesgalerie.

PAM 1035

Das Gegenstück zu Kat. Nr. 199 variiert auf einer Tafel identischer Größe das Thema der holländischen Landschaft. Dem dramatisierenden Diagonalaufbau des Pendants antwortet die ruhige Staffelung einer sich weit erstreckenden Hügellandschaft. Obwohl beide Ansichten unterschiedliche Stimmungen wiedergeben, sind sie kompositorisch miteinander verbunden. Erst zusammen ergeben sie den einheitlichen Landschaftsraum: Die Wasserflächen fließen zur Mitte in einem imaginären Teich zusammen und die Horizontlinie nähert sich auf beiden Bildern an; über ihr breitet sich ein leicht bewölkter Himmel aus. Die beiden Tafeln sind ausgesprochen typische Arbeiten Jan Wouwermans. Eine vergleichbare Dünenlandschaft des Boymans van Beuningen-Museums in Rotterdam führt im Querformat beide Teile zusammen, die Dünen steigen also rechts und links des Gewässers an (Holz, 27,5 x 47 cm). Die Komposition der Landschaft in der Londoner National Gallery mit einem Gewässer am linken Bildrand (Holz, 40 x 55,7 cm) ist so nahe verwandt mit der von Kat. Nr. 200, dass ein entsprechendes Gegenstück wie Kat. Nr. 199 zu erwarten wäre.

Literatur: La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1995, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1996, S. 38, Nr. 147 mit Abb. – M. Risch-Stolz, „Zum Zeigen gegeben“, in: *Weltkunst* 66, 1996, S. 1161.

Wouwerman, Philips

(Kopie nach)

Haarlem 1619–1668 Haarlem

Philips Wouwerman wurde als ältester Sohn des Historienmalers Pauwels Joosten Wouwerman am 24.5.1619 Haarlem getauft. Zunächst lernte er bei seinem Vater, später dann, nach Angaben des Cornelis de Bie (Gulden Cabinet 1661, S. 281), in den Werkstätten von Frans Hals und Pieter Verbeeck. Angeblich flüchtete Wouwerman aus Haarlem nach Deutschland. Er heiratete jedenfalls seine Braut 1638 in Hamburg und arbeitete einige Wochen im Jahre 1638 oder 1639 bei dem Hamburger Evert Decker. Schon 1640 kehrte er nach Haarlem zurück und trat dort der St. Lukasgilde bei. Er war der Lehrer seiner beiden Brüder Pieter und Jan sowie etlicher weiterer Schüler. Philips Wouwerman schuf vor allem Soldaten- und Pferdebilder, selten historische und biblische Darstellungen. Bisweilen staffierte er die Werke anderer Meister, wie z.B. die Landschaften von Jacob van Ruisdael. Viele Bilder seines umfangreichen Werkes sind im 18. Jahrhundert gestochen worden.

201 Soldaten halten auf dem Marsche

Eichenholz, 33,2 x 46,2 cm

Bezeichnungen: Bildvorderseite monogrammiert in der Ecke links unten: PhW oder PtW; braun lasierend, evtl. später, berieben, daneben Signaturfragment „.e.“

Technischer Befund: Drei oder vier Eichenholzbrettmchen mit senkrechter Faser- und Fugenrichtung; ringsum beschnitten, gedünnt und auf 16 mm starke Tischlerplatte aufgezogen, rücks. mit Hartfaserplatte gegenkaschiert, mehrfach verleimte Einläufer und Fugenrisse. Weiße, einschichtige Grundierung. Dünner, deckender Farbauftrag bei Verwendung einer großen Palette feinkörniger Pigmente mit öligem Bindemittel, Weißausmischungen häufig und charakteristisch; einige, auch größere gekittete und retuschierte Fehlstellen, vorwiegend im Himmel. Kein Originalfirnis, alter Firnisrest über Signatur, dünner Kunstharzfirnis.

Restaurierung: Dünnen der Holztafel, Parkettierung, Bildränder beschnitten, Himmel übermalt – 1956: Abnahme des Parketts, Verleimung von Rissen, Aufziehen auf eine Tischlerplatte, tw. Übermalungen abgenommen, Kittung, Retusche,



201 nach Ph. Wouwerman | Soldaten halten auf dem Marsche

Firnis – 1980: Malschichtfestigung, Verleimen von Einläufern, Abnahme von Firnis, Retuschen, restlichen Übermalungen und Kittungen, neue Kittungen, Kunstharzretuschen und -firnis.

A. Lemke, Hannover. – 1941 erworben.
PAM 936

Vor einer leicht nach links ansteigenden Dünenkette halten Soldaten an einer Furt, während jenseits des Wasserlaufs der Tross weiterzieht und im Hintergrund aus einem Lager Kanonen abgefeuert werden. S.J. Gudlaugsson hat in einer Notiz im RKD vermerkt, dass es sich bei dem hannoverschen Bild vermutlich um eine Kopie handle und es nicht identisch sei mit HdG 822 (Sammlung John W. Gates, New York; Notiz RKD), wovon G. von der Osten auch in seinen Provenienz- und Literaturangaben ausgeht (vgl. Kat. 1954). Immerhin äußert von der Osten seinerseits Zweifel und hält eine Zuweisung an den weniger qualitativ malenden Bruder Pieter (1623–82) für denkbar. H. Gerson hat (Brief vom 31.5.1960) der Zuweisung an Pieter Wouwerman zugestimmt. 1987 wurde im Kunsthandel bei Heide Hübner (Würzburg) ein nur unwesentlich größeres Bild mit identischer Komposition angeboten (Holz, 34 x 47 cm, Farbabb. in: Weltkunst 57, 1987, S. 2246), das auch unten links ein Monogramm trägt. Auf Grund der besseren Ausführung handelt es sich dabei sehr wahrscheinlich um das Original von Philips. Das hannoversche

Werk danach ist eine zeitgenössische Kopie, die nach dem Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung nicht vor 1666 anzusetzen ist.

Pierre-François Beaumont (Paris 1719–1769) hat einen Stich nach dem Bild gefertigt. Eine weitere, sehr viel schwächere Kopie des Gemäldes befand sich um 1936 im Londoner Kunsthandel Roland-Delbanco (Leinwand, 33 x 50 cm, Photo RKD).

Kat. 1954, S. 166, Nr. 418. – Verz. 1980, S. 80, Abb. 73 – Verz. 1989, S. 95, Abb. 77.

Literatur: Best. Kat. Budapest, S. 777f., unter Nr. 297.

Ausstellungen: Holländische Kabinettmalerei, Tübinger Kunstverein 1957, Nr. 37.

Wyck, Thomas

Beverwijck bei Haarlem 1616–1677 Haarlem

Wenig ist über das Leben von Thomas Wyck bekannt. Geboren in Beverwijck bei Haarlem, war er 1642 Mitglied der Haarlemer St. Lukasgilde und heiratete zwei Jahre später. 1663 stattete er seine Ehefrau mit einer Vollmacht aus, vermutlich um selbst nach England zu reisen, wo er im Jahre 1666 Zeuge des großen Brandes von London wurde. Zurück in Haarlem fungierte er 1669 als Dekan der Gilde. Am 19.8.1677 wurde er in der Groote Kerk von Haarlem begraben.

Obwohl Wyck vor allem italianisierende Landschaften und Hafenszenen schuf, bleibt es fraglich, ob er wirklich, wie Houbraken angibt, in Italien gewesen ist oder ob er sich die südlichen Landschaften durch Vorbilder anderer Künstler angeeignet hat. Auf Grund seines Frühwerks, in dem er u.a. Alchimistenstuben in der Tradition der Gebrüder Ostade schuf, wird angenommen, dass er seine Ausbildung in seiner Heimat erhalten hat, vermutlich bei Jan Miense Molenaer. 1640 ist in der römischen Künstlergemeinschaft „Bentvueghels“ ein Maler mit dem Namen

„Tommaso fiammingo“ verzeichnet und dessen Wohnort in der Via della Fontanella belegt, von dem einige Autoren annehmen, dass es sich hierbei um Thomas Wijck handeln dürfte, was von anderen jedoch bezweifelt wird.

202 Italienische Wäscherinnen

Eichenholz, 54,7 x 44,6 cm

Bezeichnungen: Tafelrückseite: Reste eines roten Siegels

Technischer Befund: Tafel aus zwei Brettern, senkrechter Faserverlauf, Stärke 0,5–0,8 cm, an den Rändern o. und u. zweifach abgefast, an der Kante o. rechteckige Löcher vmtl. von Werkbank, Rückseite geglättet, feine, waagerechte Sägespuren; Kante r. leicht beschnitten, alter Anobienbefall. Gelblich weiße Grundierung, streifig, senkrecht aufgetragen, Kante o. und u. überlappend. Schwarzbraune Pinselunterzeichnung. Malerei vmtl. ölgebunden, dünn, teilweise nass-in-nass in ein bis zwei Schichten, Pentimenti am Kopf der zentralen Frauenfigur und am Kamin; teilweise leicht verreinigt, kleinere Kittungen und Retuschen, Gesichter der beiden Frauen u. l. tw. ergänzt. Mindestens drei vergilbte Firnis-schichten, die unterste nur in Resten vorhanden, die zweite sehr dick und ungleichmäßig, die Dritte dünn.

Restaurierungen: mehrere partielle Firnisabnahmen, Kittungen und Retuschen, Firnisaufräge.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – 1818 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 890

In einer kanalartig gehöhlten Felsschlucht unter hohem Brückenbogen hantieren drei Frauen auf einem Waschplatz am Fluss, zu dem zwei weitere über eine Treppe herabkommen. Ein sitzender Knabe sowie Schüsseln und Wäschekörbe geben der Szenerie eine beschauliche Note. Derartige italianisierende Hof- oder Straßenszenen sind ein beliebtes Thema von Thomas Wyck. Den Kontrast zwischen verschattetem Bogen und im Sonnenlicht erstrahlenden Mauerflächen nutzte der Künstler, um sein Können im Spiel mit den verschiedenen Lichtverhältnissen zu zeigen. Während A. Dörner in Kat. 1930 das Bild dem Spätwerk der 70er Jahre zuordnet, hält es A.C. Steland-Stief, 1971, für ein in Rom um 1640



202 Wyck I Italienische Wäscherinnen

entstandenes Frühwerk in enger Anlehnung an Pieter van Laer, der 1638 aus Rom nach Holland zurückgekehrt war. „Sowohl in der engen Eingrenzung der Raumbühne, der Staffagezeichnung, Lichtführung und der dunklen, ganz auf Braunnuancen abgestimmten Farbigkeit steht das Bild deutlich in der Nachfolge der von Pieter van Laer geschaffenen Genredarstellung“ (Steland-Stief, 1971, S. 44). Auf das besondere Thema der Wäscherinnen im Freien, die es im Norden nicht gibt, weist A. Busiri Vici hin. Die wenig ausgebildeten Gesichtszüge der die Treppe herabkommenden weiblichen Gestalt ähneln denen der spinnenden Frau in „Szene aus dem römischen Volksleben“ (Best. Kat. Wien 1992,

Nr.142), die auch als ein Frühwerk eingestuft wird. Die in den Katalogen 1827 bis 1954 aufgeführte Bezeichnung „Th W“ (auf der zweiten Stufe) ist heute nicht mehr auszumachen.

Kat. 1827, S. 8, Nr. 30 (Th. Wyck). – Verz. 1831, S. 17, Nr. 30. – Verz. 1857, S. 7, Nr. 30. – Kat. 1891, S. 222, Nr. 609. – Verz. FCG, S. 222, Nr. 609. – Kat. 1902, S. 222, Nr. 609. – Kat. 1905, S. 170, Nr. 607. – Kat. 1930, S. 170, Nr. 219. – Kat. 1954, S. 166, Nr. 419. – Verz. 1980, S. 80

Literatur: Wallmoden 1818, S. 46, Nr. 212 (J. Asselijn). – Parthey II, S. 817, Nr. 35. – Ebe IV, S. 432. – Thieme-Becker 36, S. 324. – G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, I Bamboccianti, Rom 1983, S. 228, 233, Abb. 7.12. – A.C. Steland-Stief, Jan Asselijn, nach 1610 bis 1652, Amsterdam 1971, S. 44f., Taf. XIV. – Bénézit 10, S. 818. – A. Busiri Vici, Porti, Piazzette, Casolari



203 Wyck | Südlicher Hafen

di Roma e dintorni, di Tomaso Fiammingo, in: Lurbe, Rivista romana 41, 1978, N.S. Nr. 4, S. 12, Abb. 10. – Best. Kat. Wien 1992, S. 438, 440. – L. Trezzani, in: Dictionary of Art 33, S. 176.

203 Südlicher Hafen

Eichenholz, 17,5 x 28 cm

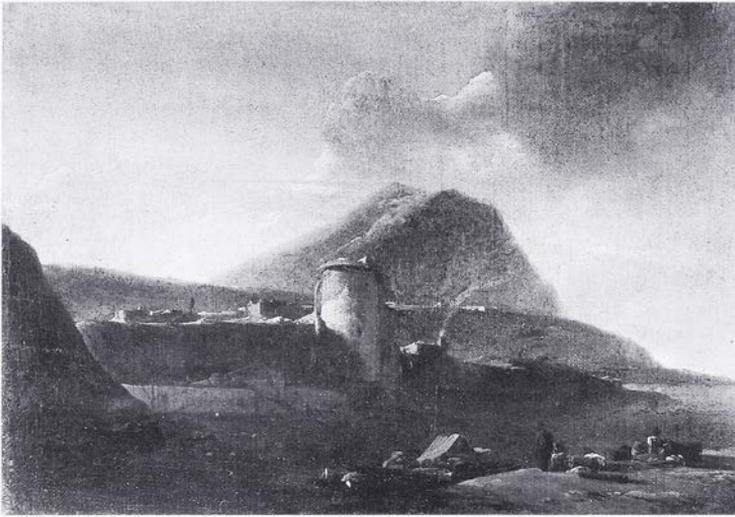
Technischer Befund: 0,3–0,7 cm starkes Brett mit senkrechtem Faserverlauf, rücks. grobe, waagerechte Sägespuren, Rand l. und o. tw. zweifach abgefast; Kante l. und r. leicht beschnitten, l. o. 4,4 cm langer Riss, Tafel leicht konvex verwölbt, Rückseite gewachst. Gelblich weiße, glatte Grundierung, Kante o. und u. tw. überlappend. Graue deckende Untermalung mit auffälliger, vmtl. mit Pinsel und Handballen erzeugter Oberflächenstruktur, Bildkomposition in feuchter Untermalung angelegt, Malerei vmtl. ölgebunden, dünn, nass-in-nass in wenigen Schichten aufgebaut, Craquelé mit ausgeprägtem senkrechten Verlauf; starke Verreinigungen vor allem im Himmel, Höhen abgerieben, gekittete und retuschierte Fehlstellen, großflächige Übermalungen. Mindestens zwei neuere, leicht vergilbte Firnissschichten.

Restaurierungen: vollständige Firnisabnahme, großflächige Übermalungen, Firnisauftrag – Kittung und Retusche von Fehlstellen, dünner Firnisauftrag.

Kunsthandel Amsterdam, John H. Schlichte Bergen. – 1991 aus Mitteln der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg erworben.
PAM 1025

In einer Bucht liegt eine mit Häusern und hohem rundem Turm bestandene kleine Insel, dahinter erhebt sich ein mächtiger, steiler Felsen, den eine große Burganlage krönt. Im Vordergrund warten im Abendlicht am Ufer Passagiere mit Gepäck und Waren. Der bizarre Felsen, das Hafentreiben, das in südliches Licht getauchte Meer entsprechen den Vorstellungen einer mediterranen Szenerie. Hier schließt sich Wyck deutlich an Gemälde der Italianisanten wie Jan Asselijn und Jan Baptist Weenix an, die das Sujet des südlichen Seehafens, das in der flämischen Kunst seit Bril und Brueghel bekannt ist, um 1640 in die holländische Landschaftsmalerei einführen (als Schlüsselwerk gilt die Zusammenarbeit der beiden Künstler im Gemälde „Seehafen mit großem Turm“ in der Wiener Akademie der Künste, vgl. Best. Kat. Wien 1992, S. 42ff.; zur Datierung bei Wyck auch Blankert 1978, S. 145). Die einzelnen Motive sind versatzstückhaft zusammengesetzt. So kehrt ein ähnlicher Turm auf Wycks Gemälde „Südlicher Seehafen“ im Mainzer Landesmuseum (Leinwand, auf Holz übertragen, 51,5 x 62,5 cm) und auch auf dem der Städtischen Galerie in Bamberg (Holz, 50 x 76 cm) wieder.

Literatur: La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1991, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1992, S. 40, Nr. 129 mit Abb. S. 41.



204 Wyck I Italienische Meeresbucht

204 Italienische Meeresbucht

Leinwand, 23,3 x 33,5 cm

Technischer Befund: Grobe Leinwand mit weiten Spangirlanden an den Kanten l. und o.; allseitig beschnitten, auf 5–10 mm dicke Eichenholztafel mit waagrechttem Faserverlauf geklebt, rücks. Bearbeitungsspuren, u., r. und l. abgefast. Rote, dünne Grundierung, tw. durchscheinend. Malschicht dünn, in wenigen deckenden Schichten von einer kühlen grauen Untermalung ins Warmtonige aufgebaut, tw. nass-in-nass gemalt; Oberfläche durch Leinwandstruktur bestimmt, Abrieb auf den Höhen, kleinere Fehlstellen, Gebirge und Himmel großflächig überarbeitet. Nicht originaler, spröder Firnis.

Restaurierung: (vor 1857:) Leinwand auf Tafel geklebt – 1996: Festigung der Malschicht.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – 1818 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 891

Das kleinformatige Bild zeigt den Blick über eine befestigte Stadt an einer Meeresbucht auf einen kegelförmigen Berg im Hintergrund, dessen Umriss durchaus an den Vesuv denken lässt. In der kleinen Hafensbucht liegt eine Barke

an, um wartende Passagiere und Waren aufzunehmen. Der dicke, runde Turm und auch der vulkanartige Berg im Hintergrund sind häufig von Wyck verwendete Motive. Eine Landschaft mit ähnlicher, seitenverkehrter Komposition wurde z. B. im Juli 1929 bei Helbing in Berlin versteigert (vgl. Kat. 1930). Auch hier beherrscht ein Vulkan den Hintergrund, nur steht besagter Turm der Stadtmauer diesmal frei auf einer Landzunge. Derartige südliche Hafenszenen entstanden laut Blankert 1978 (S. 145) unter dem Einfluss von Jan Asselijn und Jan Weenix nach 1650. Der Kat. von 1930 datiert die kleine Landschaft in die 1670er Jahre, eine Einschätzung, der sich der Ausst. Kat. II *Paesaggio Napoletano* 1962 anschließt. Wie aus den weiten Spangirlanden ersichtlich ist, stammt der Bildträger aus einer größeren, vorgrundierten Leinwand. Die in früheren Katalogen angegebene Signatur ist heute nicht mehr auszumachen.

Kat. 1827, S. 11, Nr. 42. – Verz. 1831, S. 24, Nr. 42. – Verz. 1857, S. 8, Nr. 42. – Kat. 1891, S. 222, Nr. 610. – Verz. FCG, S. 222, Nr. 610. – Kat. 1902, S. 222, Nr. 610. – Kat. 1905, S. 170, Nr. 608. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 170f., Nr. 220, Abb. – Kat. 1954, S. 166, Nr. 420.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 78, Nr. 393. – Parthey II,

S. 817, Nr. 37. – Ebe IV, S. 432. – Thieme-Becker 36, S. 324. – Bénézit 10, S. 818.

Ausstellungen: *Il Paesaggio Napoletano nella Pittura Straniera*, Palazzo Reale Neapel 1962, Nr. 108, Abb.

■ Wynants, Jan

Haarlem ? 1631/32–1684 Amsterdam

Jan Wynants wurde 1631 oder 1632 als Sohn eines Kunsthändlers vermutlich in Haarlem geboren, wo er wahrscheinlich auch zwischen 1646 und 1650 seine Ausbildung erhielt. Danach lebte er für kurze Zeit in Rotterdam, kehrte dann offenbar nach Haarlem zurück, da er 1658 dort als Vater eines unehelichen Kindes bezeugt ist. 1661 heiratete er in Amsterdam Catharina van der Veer und blieb dort bis zu seinem Tode wohnhaft. Wynants hatte zeit seines Lebens mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, obwohl er neben den Einkünften aus dem Verkauf seiner Malerei auch über eine Gastwirtschaft als Einnahmequelle verfügte. In seinen Gemälden, die ausschließlich Landschaften darstellen, verarbeitete er vor allem Motive aus der Umgebung von Haarlem. Sein Frühwerk ist wesentlich von Jacob van Ruisdael und Philips Wouerman beeinflusst. Selten staffierte er seine Landschaften selbst. Viele seiner Staffagefiguren stammen von Johannes Lingelbach oder Adriaen van der Velde, der laut Houbraken (S. 333) ein Schüler Wynants war.

205 Sommerlandschaft

Leinwand, 90,3 x 114 cm

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung mit Webkante o. und u., 16 x 17 Fäden; wohl im frühen 19. Jh. mit wässrigem Bindemittel doubliert und auf neuen Keilrahmen gespannt, dabei o. 5 mm verkleinert, danach vmtl. ölgebundener, heller Rückseitenanstrich. Dunkel graubraun vorgründeter Bildträger. Malerei deckend und schnell, vielfach alla prima ausgeführt, Anlage der Landschaft in Grautönen unter Einbeziehung des Grundierungstones, im Himmel Fläche für Laub und Stamm ausgespart, weitere Ausarbeitung mit deckenden Tönen, Figuren auf Landschaft aufgesetzt, Umgebung tw. nachträglich

korrigiert; Verreinigungen, zwei Retuschephasen, im unteren Bereich Ergänzungen der Malerei. Reste eines safrangefärbten Firnisses.

Restaurierungen: wohl frühes 19. Jh.: Doublierung, neuer Keilrahmen, Verkleinerung, Rückseitenanstrich – mind. eine Firnisabnahme und zwei Retuschephasen.

Nach 1776 Sammlung in Salzdahlum. – Herzogliche Gemäldesammlung in Braunschweig. – 1829

Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857

Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 892

Vor der dunstigen Hintergrundkulisse einer weiten südlichen Flusslandschaft zwischen hohen Berghängen bestimmt ein ausgedehnter Vordergrundprospekt das Gemälde. Ein breiter Fahrweg mit Reitern und rastenden Bauern führt in das Bild. In dem begleitenden Flusslauf links spiegelt sich ein torartiges Gebäude. Rechts dominieren zwei große knorrige Bäume mit hoch aufragenden Wipfeln sowie eine großblättrige, distelartige Pflanze die Komposition. Im Werk von Jan Wynants, der vor allem Dünenlandschaften malte, nimmt der Typus der italianisierenden Landschaft nur einen kleinen Raum ein und ist nicht vor der Mitte der 60er Jahre anzutreffen. Auf Grund der Farbigkeit des Bildes, besonders der Rosatöne, ordnet W. Stechow das Bild einer reiferen Phase des Künstlers zu und datiert es überzeugend auf die Jahre um 1670 (Brief vom 6.9.1928). Gut vergleichbar sind die „Landschaft mit Weg“ von 1667 im Budapester Szépművészeti Múzeum (Best. Kat. Budapest, S. 781, Nr. 188) oder die 1668 datierte Landschaft im Louvre (Best. Kat. Louvre, S. 154), wo eine ähnliche Betonung der Bäume im Vordergrund, dazu die Distel und entsprechende Lichtreflexe zu beobachten sind. Unzutreffend ist dagegen die Überzeugung Stechows (Brief w.o.), die sich in Kat. 1930 und Kat. 1954 niederschlägt, die Staffage stamme von dem 1674 verstorbenen Johannes Lingelbach. Eine Untersuchung des Bildes ergab keinen Hinweis für die Beteiligung von zwei Händen an dem Gemälde, zudem spricht die skizzenhafte Anlage der Figuren für eine Ausführung von Jan Wynants selbst.



205 Wynants | Sommerlandschaft

Kat. 1827, S. 70, Nr. 278. – Verz. 1831, S. 137f., Nr. 278. – Verz. 1857, S. 29, Nr. 278. – Kat. 1891, S. 223, Nr. 612. – Verz. FCG, S. 223, Nr. 612. – Kat. 1902, S. 223, Nr. 612. – Kat. 1905, S. 171, Nr. 610. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 171, Nr. 221, Abb. – Kat. 1954, S. 166f., Nr. 421. – Verz. 1980, S. 80. – Verz. 1989, S. 95.

Literatur: Parthey II, S. 820, Nr. 28. – Ebe IV, S. 442. – HdG VIII, S. 531f., Nr. 266. – H. Wolff, in: Thieme-Becker 36, S. 330. – Bénézit 10, S. 821.

206 Landschaft

Eichenholz, 16,2 x 18,3 cm

Bezeichnungen: Bildvorderseite monogrammiert
rechts unten: P...W (?), teilweise unter Retuschen,
schwer leserlich.

Technischer Befund: Ein Brett, relativ grob gemasert,
waagerechter Faserverlauf; u. 8 mm breite Leiste

angestückt, Kanten r., l. und o. geringfügig bearbeitet,
Rückseite gedünnt und behobelt, nach Entfernung einer
Parkettierung imprägniert, r. u. zwei kleinere Risse.
Äußerst dünne, ölhaltige Grundierung, gebrochen weiß,
Holzfarbe durchscheinend. Schnell ausgeführte, binde-
mittelreiche Malerei, dünn mit feinem Pinsel, häufig in
kleinen Häkchen und stufend, längere Pinselzüge meist
nass-in-nass, darauf Figuren und Details lasierend blaugrau
angegeben, teils farblich akzentuiert; Anstückung in
feinteiliger Malerei alt, aber nicht zeitgleich ergänzt, tw.
Original übergehend, Retuschen im Bereich der Fuge,
des Monogramms, an den Bildrändern und an größeren
senkrechten Kratzern im Himmel. Älterer Firnis, auch
über Anstückung.

Restaurierungen: Parkettierung, Kittung, Retuschen –
Abnahme der Parkettierung, Imprägnierung der Bildrück-
seite, Retuschen, Firnis.

Aus russischem Schlossbesitz. – 1928 Kunsthandel
Berlin, Dr. Benedict. – 1928 erworben.
PAM 912



206 Wynants | Landschaft

Die kleine, fast quadratische Tafel zeigt eine flache, holländische Dünenlandschaft unter einem stark bewölkten Himmel, der zwei Drittel des Bildes einnimmt. Hinter der weiten Landschaft mit Wiesen und Feldern, welche z.T. im Sonnenlicht hell erstrahlen, erstreckt sich am niedrigen Horizont sanft eine Hügelkette. Einzelne kleine Figuren beleben die Szenerie: Sie sind entweder mit Feldarbeiten beschäftigt oder wandern auf dem Weg, der vom vorderen Bildrand gewunden in die Tiefe führt.

Auf Grund der schwer leserlichen Reste einer Signatur unten rechts (P W) galt die kleine Tafel als ein Frühwerk von Philips Wouwerman. Allerdings entspricht die Art des Monogramms nicht dem bei Wouwerman üblichen. Zudem sind reine, fernsichtig aufgefasste Landschaften im Œuvre dieses Künstlers ungewöhnlich, meist stehen einzelne Tiere, vor allem Pferde im Vordergrund; bisweilen werden Plünderungen oder Reitergefechte dargestellt. Nach Drucklegung seines Kataloges 1954 notiert G. von der Osten in der Bildakte, dass das Bild wahrscheinlich

von Jan Wynants stamme. Er zieht zum Vergleich dessen kleinformatige, einfache Panoramaaufsichten der holländischen Landschaft, z.B. ein 1957 im Londoner Kunsthandel angebotenes Werk mit ähnlichen Maßen von 15,8 x 17,7 cm heran (Abb. in: *The Burlington Magazine* 99, 1957, Juni-Heft, Taf. VIII), was durchaus überzeugt. Auch R. Trnek schlägt Wynants mit Verweis auf eine kleine Landschaft im Fitzwilliam Museum in Cambridge vor (mündl. Februar 1997). Eine Zuweisung an Wynants wird zudem durch die maltechnische Untersuchung erhärtet, die einen vergleichbaren Aufbau bei der kleinen Landschaft und der „Sommerlandschaft“ (Kat. Nr. 205) des Künstlers bezeugt.

Kat. 1930, S. 169f., Nr. 218, Abb. (Ph. Wouwerman) – Kat. 1954, S. 165, Nr. 417. – Verz. 1980, S. 80. – Verz. 1989, S. 95.

Literatur: K.G. Boon, in: *Thieme-Becker* 36, S. 266. – H. Gerson, *Die Ausstellung holländischer Bilder in Schaffhausen*, in: *Cicerone* 1, 1949, S. 24. – A. Mosjakin, *Die Madonna Alba & andere*, in: *Lettre* Nr. 7, Winter 1989, S. 72.

Ausstellungen: *Rembrandt und seine Zeit*, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 78, Nr. 200.

Anhang

Brand- und Schlagmarken

Signaturen

Siglenverzeichnis

Konkordanzen

Künstlerverzeichnis

Ikonographisches Register

Provenienzregister nach Orten

Abkürzungsverzeichnis

(zum Technischen Befund)

Glossar

(zum Technischen Befund)



Kat. Nr. 28 M. Vriendt



Kat. Nr. 73 G. Gabron



Kat. Nr. 131 F. de Bout



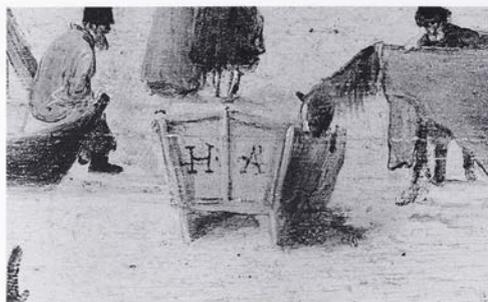
Kat. Nr. 142 Unbekannt



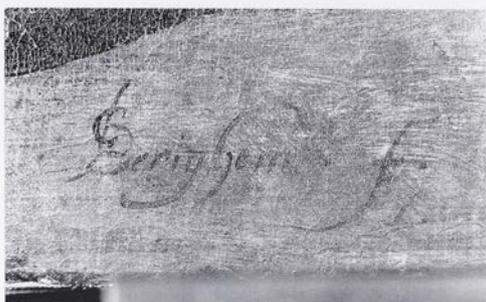
Kat. Nr. 190 Unbekannt



Kat. Nr. 191 P. Stas



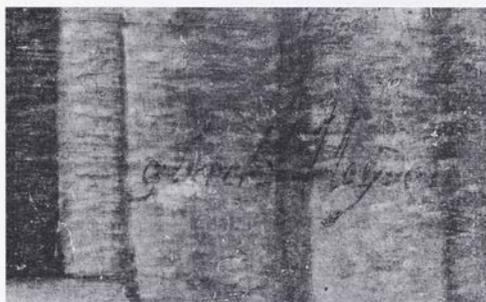
Kat. Nr. 4 Averkamp | PAM 754



Kat. Nr. 6 Berchem | PAM 760



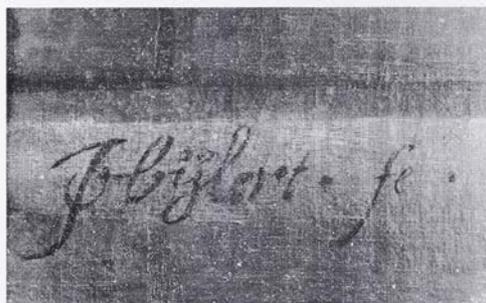
Kat. Nr. 7 Berchem | PAM 1005



Kat. Nr. 9 Berckheyde | PAM 981



Kat. Nr. 10 Berckheyde | PAM 982



Kat. Nr. 12 Bijlert | PAM 772



Kat. Nr. 13 Bloemaert | PAM 917



Kat. Nr. 14 Bloemaert | PAM 763



Kat. Nr. 24 J. Brueghel I. | PAM 771



Kat. Nr. 25 nach J. Brueghel I. | PAM 769



Kat. Nr. 37 Cuyp | PAM 779



Kat. Nr. 39 van Delen | PAM 751



Kat. Nr. 42 Dou | KA 156/1967



Kat. Nr. 45 Duck | PAM 955



Kat. Nr. 47 Dujardin | PAM 801



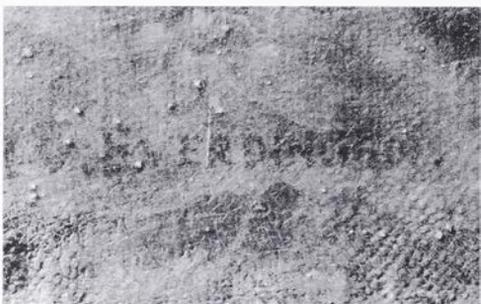
Kat. Nr. 57 van Es | PAM 1011



Kat. Nr. 58 van Everdingen | PAM 784



Kat. Nr. 59 van Everdingen | L



Kat. Nr. 60 van Everdingen | PAM 783



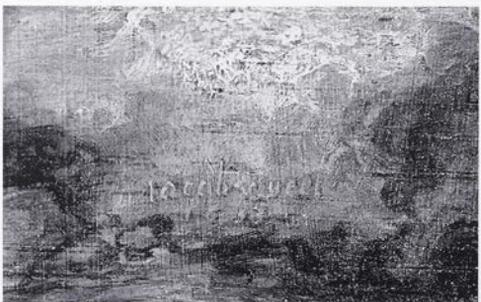
Kat. Nr. 62 B. Fabritius | PAM 1024



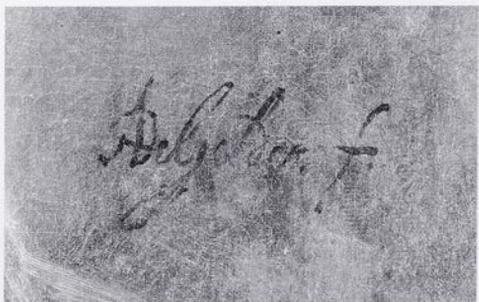
Kat. Nr. 63 C. Fabritius | PAM 986



Kat. Nr. 72 Francken | PAM 961



Kat. Nr. 76 van Geel | PAM 980



Kat. Nr. 77 de Gelder | PAM 786



Kat. Nr. 81 de Grebber | L



Kat. Nr. 85 Hals | PAM 792



Kat. Nr. 89 Heda | KA 167 / 1967



Kat. Nr. 97 van Honthorst | PAM 800



Kat. Nr. 98 van Honthorst | KM 253



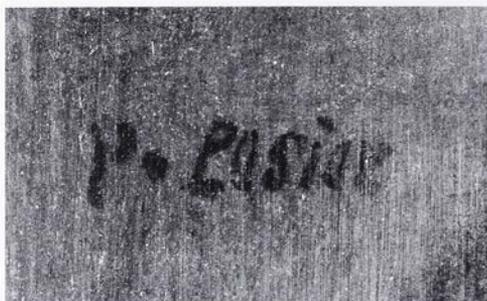
Kat. Nr. 103 van Hoogstraten | PAM 984



Kat. Nr. 105 Jacobsz. | PAM 996



Kat. Nr. 111 Lastman | PAM 970



Kat. Nr. 113 Lesire | PAM 812



Kat. Nr. 114 Lingelbach II



Kat. Nr. 119 Maes I L



Kat. Nr. 122 van Mieris | PAM 816



Kat. Nr. 124 de Molyn | PAM 1017



Kat. Nr. 125 de Molyn | PAM 818



Kat. Nr. 131 Neeffs | PAM 838



Kat. Nr. 132 Netscher | PAM 824



Kat. Nr. 133 Netscher | PAM 825



Kat. Nr. 141 van Ostade | PAM 1028



Kat. Nr. 142 Palamedesz. | PAM 832



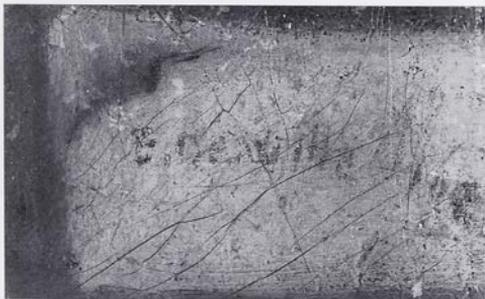
Kat. Nr. 162 van Ruisdael | L



Kat. Nr. 175 Teniers | PAM 1030



Kat. Nr. 178 Toeput | KM 4



Kat. Nr. 198 de Witte | PAM 889



Kat. Nr. 200 J. Wouwerman | PAM 1035

Siglenverzeichnis

Hannoversche Bestandskataloge und Führer

1. Ungedruckte

Inv. 1679

Inventar der in Schloss Hannover und Herrenhausen verbliebenen Bilder des Herzogs Johann Friedrich, aufgestellt 28. Oktober/ 7. November 1679 bei dessen letzter Ausreise nach Venedig (Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Dep. 84, KG. Cal. 22, XII, Nr. 11).

Inventar 1709

Inventaire ou Specification fait en l'année 1709 de tout ce que S. A. E. Madame Electrice de Bronsuic et Lunebourg doit avoir et recevoir à seqq avoir Des Tableaux d'Argenterie des Meubles de linges a Tables et des Revenus.

Inventar 1714

Actum Hannover und Herrenhausen, den 25te Augusti et Seqq: Anno 1714.

Kat. 1802/03

Catalogus der Gemälde im Königlich Churfürstlichem Schloße zu Hannover, datiert Hannover, 7. April 1802 und 5. April 1803, vorgelegt von C. v. Löw, A. Graf Hardenberg, Stolberg, G. von Wangenheim (Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Dep. 84, KG. Cal. Br. 23, 5 c, Nr. 13).

Kat. 1812

H.L. Goertz jun., Catalogus der Gemälde welche im Jahre 1803 im Königl. Churfürstlichen Schloße zu Hannover eingepackt worden sind, und mit Meublen und Linnen-Zeug unter meiner Aufsicht nach England gebracht. Datiert Devil Tower, Windsor Castle, 31. Juli 1812 (Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover, Dep. 84, KG. Hann. 92, Domestica Nr. 205).

Kat. 1827

Haupt-Catalog der Gemälde-Sammlung von B. Hausmann in Hannover. Aufgestellt von diesem, begonnen 1827 (Stadtbibliothek Hannover, 46, 9066).

Kestner-Verzeichnisse

Handschriftliches Verzeichnis der Sammlung, August und Hermann Kestner (ehem. Kestner-Museum Hannover).

Verz. G. Kestner 1849/67

Bericht von Georg Kestner „Einige Notizen zu dem Cathaloge meiner Gemälde, die Authenticität der angegebenen Maler und der portraitierten Personen betreffend von 1849“; Kopie: Archiv Niedersächsische Landesgalerie.

2. Gedruckte

Verz. 1831

Verzeichniß der Hausmann'schen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831 (Bernhard Hausmann).

Verz. 1844

Verzeichniss der Bildhauerwerke und Gemälde welche sich in den Königlich Hannoverschen Schlössern und Gebäuden befinden, Hannover 1844 (Johannes Molthan).

Verz. 1857

Verzeichniss der von Seiner Majestät dem Könige angekauften Hausmann'schen Gemälde-Sammlung in Hannover, Hannover 1857.

WM 1864

Das Königliche Welfen-Museum im Jahre 1863, Hannover 1864 (Johann Heinrich Müller).

Kat. 1867

Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung zu Hannover, Hannover 1867.

Verz. 1873

Verzeichnis von zum Nachlaß des im Mai d. J. verstorbenen Herrn Oberbaurath B. Hausmann zu Hannover gehörigen Gemälden älterer Meister, Schnitzwerken, Medaillen und einigen anderen Kunstwerken ... Hannover 1873.

Kat. 1876

Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung im Provinzialmuseum zu Hannover, Hannover 1876.

Verz. 1876

Verzeichniss der zum Vermögen des Königs Georg gehörenden Gemälde, welche sich in dem Hause Nr. 3 der Landschaftsstraße zu Hannover befinden, Hannover 1876. (Von 1872–1886 waren hier die zum Wolfenmuseum gehörenden, bisher in den Königlichen Schlössern in Hannover befindlichen Gemälde öffentlich ausgestellt. Das Haus Landschaftsstraße Nr. 3 war vom Georgsplatz aus gesehen das erste Haus auf der linken Straßenseite. Im Adressbuch 1872 wird es als „Altfürstlich Braunschweigisches Allodium“ bezeichnet.)

Cumberland-Galerie

Ein Gang durch die Cumberland-Galerie in Hannover, o. O. (Hannover) o. J.

Schuchhardt 1889

Carl Schuchhardt, Führer durch die Museen in Hannover und Herrenhausen (1889).

Kat. 1891

Katalog der zum Ressort der Königlichen Verwaltungs-Kommission gehörigen Sammlung von Gemälden, Skulpturen und Alterthümern im Provinzial-Museumsgebäude an der Prinzenstraße Nr. 4 zu Hannover (III. Gemälde-Sammlung, Ältere Meister, von O. Eisenmann), Hannover 1891.

Reimers 1892

Jacobus Reimers, Aus der Gemäldegalerie des Provinzial-Museums zu Hannover, Hannover 1892.

Führer 1894

Führer durch das Kestner-Museum, 2. Abt., Mittelalter und neuere Zeit (Carl Schuchhardt), Hannover 1894.

Verz. FCG

Verzeichnis der zur Fideicommiss-Galerie des Gesamt-Hauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Bilder und Sculpturen im Provinzial-Museum zu Hannover.

Kat. 1902

Katalog der zur Fideicommiss-Galerie des Gesamt-Hauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum Rudolf v. Bennigsenstraße 1 zu Hannover, III. Gemälde-Sammlung, A. Aeltere Meister, von O. Eisenmann, Hannover. o. J. (1902), S. 63–224.

Führer 1904

Carl Schuchhardt, Führer durch das Kestner-Museum, I. und II. Hannover 1894, 2. Auflage 1904 (II. Teil zitiert als „Schuchhardt 1904“; wenn nicht anders vermerkt, sind die Nummern des auf S. 112 folgenden Katalogteils angegeben).

Kat. 1905

Katalog der zur Fideicommiss-Galerie des Gesamt-Hauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum zu Hannover mit einem Vorwort von (Jacobus) Reimers, Hannover 1905.

Führer 1926

Alexander Dorner, Amtlicher Führer durch die Kunstsammlungen des Provinzial-Museums Hannover II, Renaissance bis zum Jahre 1800, Berlin o. J. (1925).

Meisterwerke 1927

Alexander Dorner, Meisterwerke aus dem Provinzial-Museum in Hannover. Hrsg. im Auftrage des Kunstvereins, Hannover 1927.

Kunsthistorische Studien

Jahrbuch des Provinzialmuseums zu Hannover, zugleich Kunsthistorische Studien aus dem Provinzialmuseum Hannover, Bde. 1–3, 1927–31.

Kat. 1930

Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover, Bd. 1, Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle. Hrsg. von der Direktion der Kunstsammlungen, mit einem Vorwort von Alexander Dorner, Berlin 1930.

Stuttman 1953

Ferdinand Stuttmann, Kunstschätze in Hannover. Hrsg. vom Kunstverein Hannover (1953).

Kat. 1954

Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, bearbeitet von Gert von der Osten (Kataloge der Niedersächsischen Landesgalerie I), Hannover 1954.

Meisterwerke 1960

Ferdinand Stuttmann, Meisterwerke der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Honnef/Rh. o. J. (1960).

Landesgalerie 1969

Harald Seiler, Niedersächsische Landesgalerie Hannover (mit Beiträgen von Reinhold Behrens und Hans Georg Gmelin), Köln 1969.

Landesgalerie 1973

Harald Seiler, Lebendiges Museum. Die Landesgalerie Hannover, Hannover 1973.

Verz. 1980

Meinolf Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1980.

Verz. 1989

Meinolf Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1989.

25 Meisterwerke 1989

25 Meisterwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover (englische Ausgabe: 25 Masterworks in the Niedersächsische Landesgalerie Hannover) o. J. (1989) (Hans Werner Grohn).

Allgemeine Literatur, Zeitschriften und sonstige Siglen

Ausst. Kat. Hannover 1985

Hans Werner Grohn, Bernd Schälicke und Meinolf Trudzinski. Von Cranach bis Monet. Zehn Jahre Neuerwerbungen 1976–1985, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie Hannover 1985.

Ausst. Kat. Köln-Wien 1992/93

Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthistorisches Museum Wien 1992/93.

AKL

Allgemeines Künstler-Lexikon, München-Leipzig 1992ff.

Bartsch

Adam von Bartsch, Le peintre graveur, 22 Bde., Wien 1803–21, bzw. Leipzig 1843–76.

ill. Bartsch

The Illustrated Bartsch, hrsg. von Walter L. Strauß, New York 1978ff.

Bénézit

Emmanuel Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessineurs et Graveurs. Nouvelle Édition, Bde. 1–10, Paris 1976.

Bericht 1862–1903

Bericht des Vorstandes des Vereins für die öffentliche Kunstsammlung zu Hannover über seine Wirksamkeit in den Jahren 1860/61–1901/2.

Bernt 1948

Walter Bernt, Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, 4 Bde., München 1948–62.

Bernt 1991

Walter Bernt, Die Niederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts, 5 Bde., München 1991.

Best. Kat. Amsterdam

Alle schilderijen van het Rijksmuseum te Amsterdam. Volledig geïllustreerde catalogus, Amsterdam, Haarlem 1976.

Best. Kat. Budapest

Andor Pigler, Katalog der Galerie Alter Meister, Museum der Bildenden Künste Szépművészeti Múzeum Budapest, 2 Bde., Tübingen 1968.

Best. Kat. Braunschweig 1983

Rüdiger Klessmann, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Die Holländischen Gemälde, Kritisches Verzeichnis mit 485 Abbildungen, Braunschweig 1983.

Best. Kat. Louvre

Arnauld Brejon de Lavergnée, Jacques Foucart, Nicole Reynaud, Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. I. Ecoles flamande et hollandaise, Paris 1979.

Best. Kat. Prado 1952

Museo del Prado, Catálogo de los Cuadros, Madrid 1952.

Best. Kat. Prado 1975

Matías Días Padrón, Museo del Prado. Catálogo de Pinturas, I Escuela Flamenca Siglo XVII, 2 Bde., Madrid 1975.

Best. Kat. Wien 1992

Renate Trnek, Die holländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie der bildenden Künste in Wien, Wien-Köln-Weimar 1992.

de Bie

Cornelis de Bie, Het gulden cabinet van de edele vry schilder-const, Antwerpen 1661, Reprint Soest 1971.

Blankert 1978

Albert Blankert, Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders, Soest (Holland) 1978.

Bol 1969

Laurens J. Bol, Holländische Maler des 17.

Jahrhunderts nahe den großen Meistern: Landschaften und Stilleben, Braunschweig 1969.

Dictionary of Art

The Dictionary of Art, hrsg. von Jane Turner, 34 Bde., London 1996.

D.I.A.L.

Decimal Index of the Arts of the Low Countries.

Ebe

Gustav Ebe, Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge, Bd. IV, Malerei. Fremde Schulen, Leipzig 1901.

Ertz 1979

Klaus Ertz, Jan Brueghel d. Ä. Die Gemälde, Köln 1979.

FCG

Fideicommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg.

GHB 1 (1993)

Meinolf Trudzinski, Ulrike Wegener, Flämische Gemälde I, Niedersächsische Landesgalerie Hannover, GalerieHandBuch 1, Hannover 1993.

Flemish Painters 1994

J. de Mare & M. Wabbes, Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters, hrsg. von Dr. Jennifer A. Martin, 3 Bde., (Brüssel) 1994.

HdG

Cornelis Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, 9 Bde., Eßlingen-Paris 1907–26.

Hollstein

Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, Amsterdam 1947ff.

Houbraken

Arnold Houbraken, De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen,

3 Bde., Amsterdam 1718–21.

Jantzen 1910

Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910.

Jantzen 1979

Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, 2. überarb. Aufl., Braunschweig 1979.

Kunsthistorische Studien

Kunsthistorische Studien des Provinzial-Museums Hannover, 1. Bd. 1926, 2. Bd. 1929, 3. Bd. 1931. Separat und beigegeben dem Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover. Darin Alexander Dorner, Neuerwerbungen.

KCI

Lexikon der Christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum S.J., 8 Bde., Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968–76.

Moes

E.W. Moes, Iconographia Batava, beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen, 2 Bde., Amsterdam 1897–1905.

Museum 1984

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Schriftenreihe „museum“, Braunschweig, Ausgabe Januar 1984.

Nagler

Gustav Kaspar Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, 22 Bde., München 1835–52.

NBK

Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, München.

Oldenbourg 1918

Rudolf Oldenbourg, Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts, Handbücher der königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1918.

Parthey

Gustav F.K. Parthey, Deutscher Bildersaal, Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen

Ölbilder verstorbener Maler aller Schulen,
2 Bde., Berlin 1863–64.

Pigler 1974

Andor Pigler, Barockthemen, 3 Bde., Budapest
1974.

Plietzsch 1960

Eduard Plietzsch, Holländische und Flämische
Maler des XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1960.

Ramdohr 1792

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,
Beschreibung der Gemälde-Galerie des Frei-
herrn von Brabek zu Hildesheim, mit kritischen
Bemerkungen und einer Abhandlung über die
Kunst das Schöne in den Gemälden der nieder-
ländischen Schule zu sehen, Hannover 1792.

Roland 1797

S.S. Roland, Söder, Göttingen 1797.

Roland 1799

Söder von S.S. Roland. Aus dem Französi-
schen ins Deutsche übersetzt von C.G. Horstig,
Leipzig 1799.

Singer

Hans Wolfgang Singer, Neuer Bildniskatalog,
5 Bde., Leipzig 1937ff.

Söder 1824

Verzeichnis der in der Gallerie zu Söder
befindlichen Gemälde. Geschrieben im Jahr
1814, 2. Aufl. 1824.

Söder 1856

Verzeichnis der in der Gallerie zu Söder
befindlichen Gemälde. Geschrieben im Jahre
1814, 5. Aufl. mit Nachträgen Hannover 1856.

Söder 1859

Verzeichnis der Gräflich von Brabeck-Söder's-
chen jetzt Gräflich zu Stolberg'schen Gemälde-
Gallerie, Geschrieben zu Söder im Jahre 1814,
Hannover 1859.

Slg. Spiegelberg 1910

Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuss.

Kommerzienrats Georg Spiegelberg Hannover,
(Hannover) 1910.

Stechow 1966

Wolfgang Stechow, Dutch Landscape Painting
of the seventeenth Century, London 1966.

Stechow 1980

Wolfgang Stechow, Dutch Landscape Painting
of the seventeenth Century, Neuauag. New
York 1980.

Sumowski 1979ff.

Werner Sumowski, Drawings of the Rembrandt
School. Bisher 9 Bde., New York 1979ff.

Sumowski 1983ff.

Werner Sumowski, Gemälde der Rembrandt-
Schüler, Bd. I–VI, Landau 1983–93.

Thieme-Becker

Ulrich Thieme und Felix Becker, Allgemeines
Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike
bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–50.

Verst. Kat. Brabeck 1859

Verzeichnis der ehemaligen Freiherrlich Brabeck's-
chen, später Brabeck-Stolbergischen Gemälde-
galerie auf Schloß Söder, versteigert am 31.
Oktober bis 2. November 1859 zu Hannover.

Wallmoden 1779

Verzeichnis der Gemälde, welche sich in der
Sammlung des verstorbenen Herrn Kammer-
herren von Wallmoden in Hannover befinden,
nebst beygefügter Nachricht von ihren Inhalten,
Leipzig 1779.

Wallmoden 1818

Verzeichnis der Gräflich-Wallmodenschen
Gemälde-Sammlung, welche am 1. Sept.
des laufenden Jahres und in den folgenden
Wochen zu Hannover meistbietend verkauft
werden soll, Hannover 1818 (Ramberg).

Wurzbach

Alfred von Wurzbach, Niederländisches
Künstler-Lexikon, 3 Bde., Wien-Leipzig
1906–11.

1. Konkordanz

<i>Kat. 2000</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 2000</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Inv. Nr.</i>
1	24	KM 7	44	84	KM 42
2		KA 133/1967	45		PAM 955
3		KA 134/1967	46		L Pakzad
4	4	PAM 754	47	89	PAM 801
5	12	PAM 757	48		PAM 1006
6	15	PAM 760	49	90	KM 10
7		PAM 1005	50	91	PAM 992
8		KM 61	51	92	L Nds. Zahlenlotto
9		PAM 981	52		KA 146/1967
10		PAM 982	53		KA 147/1967
11	19	PAM 762	54		HS 1161
12	48	PAM 772	55		KM 9
13	20	PAM 917	56		KA N.I. 77
14	21	PAM 763	57		PAM 1011
15	383	L Nds. Zahlenlotto	58	96	PAM 784
16		L Pakzad	59		L Pakzad
17	29	PAM 765	60	97	PAM 783
18	31	PAM 767	61		KA 151/1967
19	33	KM 113	62		PAM 1024
20	34	PAM 768	63		PAM 986
21	36	PAM 895	64		PAM 993
22	41	KM 143	65	206	PAM 923
23	40	KM 142	66	109	PAM 739
24	39	PAM 771	67		PAM 1039
25	37	PAM 769	68	178	KM 69
26	38	PAM 770	69		KM 274
27		PAM 997	70		PAM 991
28	210	KM 88	71		PAM 952
29		PAM 946	72		PAM 961
30		KA 173/1967	73	103	PAM 785
31	362	PAM 868	74		PAM 998
32	52	PAM 908	75	104	KM 1
33		KA 155/1967	76		PAM 980
34	55	KA 143/1967	77	105	PAM 786
35	54	KA 164/1967	78		WM XXVII, 112 a
36		KM 96	79	110	PAM 752
37	66	PAM 779	80	112	PAM 790
38	67	PAM 780	81		L Pakzad
39	69	PAM 751	82		PAM 994
40		KA 140/1967	83		L Pakzad
41	168	L Nds. Zahlenlotto	84	115	PAM 791
42	81	KA 156/1967	85	116	PAM 792
43		KA 348/1967	86	117	PAM 1029

<i>Kat. 2000</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 2000</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Inv. Nr.</i>
87	119	KM 200	130	216	PAM 822
88	261	PAM 782	131	217	PAM 823
89	120	KA 167/1967	132	220	PAM 824
90	121	PAM 793	133	221	PAM 825
91		KM 8	134	219	PAM 826
92		PAM 989	135		PAM 958
93		KM 5	136	263	PAM 831
94	126	PAM 799	137	398	KA 170/1967
95		L Pakzad	138	399	KA 171/1967
96		KA 168/1967	139	253	PAM 827
97	127	PAM 800	140	42	KM 141
98	128	KM 253	141	260	PAM 1028
99	129	KM 254	142	264	PAM 832
100		KM 128	143	273	PAM 836
101		KM 183	144		PAM 1008
102	130	PAM 893	145		PAM 1009
103		PAM 984	146	282	PAM 841
104	131	KA 169/1967	147		PMN 513
105		PAM 996	148	406	PAM 815
106	134	PAM 914	149	319	L Pelikan
107	138	PAM 803	150		KM 244
108	140	PAM 804	151		KA 162/1967
109	142	PAM 805	152	325	PAM 849
110		PAM 962	153	326	PAM 850
111		PAM 970	154	338	PAM 1026
112		KA 144/1967	155	339	PAM 859
113	159	PAM 812	156	340	KM 1912,398
114		L Pakzad	157		KM 14
115		KA Wr. I 60	158	9	KA 149/1967
116		KM 138	159		KA 180/1967
117		KM 279	160	341	PAM 898
118	167	PAM 813	161		PAM 1027
119		L Pakzad	162		L Pakzad
120	172	PAM 907	163		PAM 979
121	177	PAM 867	164	342	PAM 905
122	203	PAM 816	165	344	PAM 860
123	208	PAM 817	166	347	KM 282
124		PAM 1017	167	345	KA 153/1967
125	209	PAM 818	168	346	KA 154/1967
126		KA 52/1958	169		KM 239
127	211	KM 89	170		KM 238
128	213	PAM 820	171	364	PAM 869
129	215	PAM 821	172	365	PAM 870

2. Konkordanz

<i>Kat. 2000</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Kat. 2000</i>	<i>Inv. Nr.</i>
173	367	PAM 871	4	4	PAM 754
174		PAM 966	5	197	KA 157/1967
175	382	PAM 1030	9	158	KA 149/1967
176		KA 175/1967	12	5	PAM 757
177		KM 272	15	6	PAM 760
178	390	KM 4	19	11	PAM 762
179		KM 76	20	13	PAM 917
180	392	PAM 901	21	14	PAM 763
181		KM 117	24	1	KM 7
182		PAM 967	29	17	PAM 765
183		PAM 883	31	18	PAM 767
184		PAM 1037	33	19	KM 113
185	400	PAM 753	34	20	PAM 768
186	373	PAM 756	36	21	PAM 895
187		KM 127	37	25	PAM 769
188	403	PAM 900	38	26	PAM 770
189	404	PAM 884	39	24	PAM 771
190		KA 18/1956	40	23	KM 142
191	405	PAM 886	41	22	KM 143
192	407	PAM 902	42	140	KM 141
193	411	PAM 888	48	12	PAM 772
194	412	KA 174/1967	52	32	PAM 908
195		PAM 1002	54	35	KA 164/1967
196	144	PAM 865	55	34	KA 143/1967
197	5	KA 157/1967	66	37	PAM 779
198	415	PAM 889	67	38	PAM 780
199		PAM 1034	69	39	PAM 751
200		PAM 1035	81	42	KA 156/1967
201	418	PAM 936	84	44	KM 42
202	419	PAM 890	89	47	PAM 801
203		PAM 1025	90	49	KM 10
204	420	PAM 891	91	50	PAM 992
205	421	PAM 892	92	51	L Nds. Zahlenlotto
206	417	PAM 912	96	58	PAM 784
			97	60	PAM 783
			103	73	PAM 785
			104	75	KM 1
			105	77	PAM 786
			109	66	PAM 739
			110	79	PAM 752
			112	80	PAM 790
			115	84	PAM 791
			116	85	PAM 792

<i>Kat. 1954</i>	<i>Kat. 2000</i>	<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Kat. 2000</i>	<i>Inv. Nr.</i>
117	86	PAM 1029	326	153	PAM 850
119	87	KM 200	338	154	PAM 1026
120	89	KA 167/1967	339	155	PAM 859
121	90	PAM 793	340	156	KM 1912, 398
126	94	PAM 799	341	160	PAM 898
127	97	PAM 800	342	164	PAM 905
128	98	KM 253	344	165	PAM 860
129	99	KM 254	345	167	KA 153/1967
130	102	PAM 893	346	168	KA 154/1967
131	104	KA 169/1967	347	166	KM 282
134	106	PAM 914	362	31	PAM 868
138	107	PAM 803	364	171	PAM 869
140	108	PAM 804	365	172	PAM 870
142	109	PAM 805	367	173	PAM 871
144	196	PAM 865	373	186	PAM 756
159	113	PAM 812	382	175	PAM 1030
167	118	PAM 813	383	15	L Nds. Zahlenlotto
168	41	L Nds. Zahlenlotto	390	178	KM 4
172	120	PAM 907	392	180	PAM 901
177	121	PAM 867	398	137	KA 170/1967
178	68	KM 69	399	138	KA 171/1967
203	122	PAM 816	400	185	PAM 753
206	65	PAM 923	403	188	PAM 900
208	123	PAM 817	404	189	PAM 884
209	125	PAM 818	405	191	PAM 886
210	28	KM 88	406	148	PAM 815
211	127	KM 89	407	192	PAM 902
213	128	PAM 820	411	193	PAM 888
215	129	PAM 821	412	194	KA 174/1967
216	130	PAM 822	415	198	PAM 889
217	131	PAM 823	417	206	PAM 912
219	134	PAM 826	418	201	PAM 936
220	132	PAM 824	419	202	PAM 890
221	133	PAM 825	420	204	PAM 891
253	139	PAM 827	421	205	PAM 892
260	141	PAM 1028			
261	88	PAM 782			
263	136	PAM 831			
264	142	PAM 832			
273	143	PAM 836			
282	146	PAM 841			
319	149	L Pelikan			
325	152	PAM 849			

3. Konkordanz

<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Kat. 2000</i>	<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Kat. 2000</i>
HS 1161		54	KM 88	210	28
KA 18/1956		190	KM 89	211	127
KA 52/1958		126	KM 96		36
KA 133/1967		2	KM 113	33	19
KA 134/1967		3	KM 117		181
KA 140/1967		40	KM 127		187
KA 143/1967	55	34	KM 128		100
KA 144/1967		112	KM 138		116
KA 146/1967		52	KM 141	42	140
KA 147/1967		53	KM 142	40	23
KA 149/1967	9	158	KM 143	41	22
KA 151/1967		61	KM 183		101
KA 153/1967	345	167	KM 200	119	87
KA 154/1967	346	168	KM 238		170
KA 155/1967		33	KM 239		169
KA 156/1967	81	42	KM 244		150
KA 157/1967	5	197	KM 253	128	98
KA 162/1967		151	KM 254	129	99
KA 164/1967	54	35	KM 272		177
KA 167/1967	120	89	KM 274		69
KA 168/1967		96	KM 279		117
KA 169/1967	131	104	KM 282	347	166
KA 170/1967	398	137	KM 1912,398	340	156
KA 171/1967	399	138	L Nds. Zahlenlotto	383	15
KA 173/1967		30	L Nds. Zahlenlotto	168	41
KA 174/1967	412	194	L Nds. Zahlenlotto	92	51
KA 175/1967		176	L Pakzad		16
KA 180/1967		159	L Pakzad		46
KA 348/1967		43	L Pakzad		59
KA N. I 77		56	L Pakzad		81
KA Wr. I 60		115	L Pakzad		83
KM 1	104	75	L Pakzad		95
KM 4	390	178	L Pakzad		114
KM 5		93	L Pakzad		119
KM 7	24	1	L Pakzad		162
KM 8		91	L Pelikan	319	149
KM 9		55	PAM 739	109	66
KM 10	90	49	PAM 751	69	39
KM 14		157	PAM 752	110	79
KM 42	84	44	PAM 753	400	185
KM 61		8	PAM 754	4	4
KM 69	178	68	PAM 756	373	186
KM 76		179	PAM 757	12	5

<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Kat. 2000</i>	<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Kat. 2000</i>
PAM 760	15	6	PAM 836	273	143
PAM 762	19	11	PAM 841	282	146
PAM 763	21	14	PAM 849	325	152
PAM 765	29	17	PAM 850	326	153
PAM 767	31	18	PAM 859	339	155
PAM 768	34	20	PAM 860	344	165
PAM 769	37	25	PAM 865	144	196
PAM 770	38	26	PAM 867	177	121
PAM 771	39	24	PAM 868	362	31
PAM 772	48	12	PAM 869	364	171
PAM 779	66	37	PAM 870	365	172
PAM 780	67	38	PAM 871	367	173
PAM 782	261	88	PAM 883	394	183
PAM 783	97	60	PAM 884	404	189
PAM 784	96	58	PAM 886	405	191
PAM 785	103	73	PAM 888	411	193
PAM 786	105	77	PAM 889	415	198
PAM 790	112	80	PAM 890	419	202
PAM 791	115	84	PAM 891	420	204
PAM 792	116	85	PAM 892	421	205
PAM 793	121	90	PAM 893	130	102
PAM 799	126	94	PAM 895	36	21
PAM 800	127	97	PAM 898	341	160
PAM 801	89	47	PAM 900	403	188
PAM 803	138	107	PAM 901	392	180
PAM 804	140	108	PAM 902	407	192
PAM 805	142	109	PAM 905	342	164
PAM 812	159	113	PAM 907	172	120
PAM 813	167	118	PAM 908	52	32
PAM 815	406	148	PAM 912	417	206
PAM 816	203	122	PAM 914	134	106
PAM 817	208	123	PAM 917	20	13
PAM 818	209	125	PAM 923	206	65
PAM 820	213	128	PAM 936	418	201
PAM 821	215	129	PAM 946		29
PAM 822	216	130	PAM 952		71
PAM 823	217	131	PAM 955		45
PAM 824	220	132	PAM 958		135
PAM 825	221	133	PAM 961		72
PAM 826	219	134	PAM 962		110
PAM 827	253	139	PAM 966		174
PAM 831	263	136	PAM 967		182
PAM 832	264	142	PAM 970		111

<i>Inv. Nr.</i>	<i>Kat. 1954</i>	<i>Kat. 2000</i>
PAM 979		163
PAM 980		76
PAM 981		9
PAM 982		10
PAM 984		103
PAM 986		63
PAM 989		92
PAM 991		70
PAM 992	91	50
PAM 993		64
PAM 994		82
PAM 996		105
PAM 997		27
PAM 998		74
PAM 1002		195
PAM 1005		7
PAM 1006		48
PAM 1008		144
PAM 1009		145
PAM 1011		57
PAM 1017		124
PAM 1024		62
PAM 1025		203
PAM 1026	338	154
PAM 1027		161
PAM 1028	260	141
PAM 1029	117	86
PAM 1030	382	175
PAM 1034		199
PAM 1035		200
PAM 1037		184
PAM 1039		67
PNM 513		147
WM XXVII, 112 a		78

Künstlerverzeichnis

Künstler

Kat. 2000

Das Verzeichnis führt zum einen – in Großbuchstaben gedruckt – die Namen der Künstler auf, von denen Werke in der Sammlung vertreten sind, wobei die jeweiligen Katalognummern kursiv gesetzt sind, zum anderen Namen von Malern, denen Werke ehemals zugeschrieben waren oder deren Autorschaft diskutiert wurde.

ANGEL, PHILIPS	1
ANTWERPEN, 1. H. 17. JH.	2, 3
Asselijn, Jan	202
Averkamp, Hendrick	4, 186
AVERKAMP, HENDRICK (UMKREIS)	4
Backer, Jacob Adriaensz.	80, 105
Backereel, Gillis	197
Baen, Jan de	88
Balen, Jan van	158
Bassano, Francesco	68
BASSEN, BARTHOLOMEUS VAN	5
BERCHEM, NICOLAES	6, 7
BERCHEM, NICOLAES (KOPIE)	8
BERCKHEYDE, GERRIT	9, 10
Bergen, Dirck van	91
BEYEREN, ABRAHAM VAN	11
BIJLERT, JAN VAN	12
BLOEMAERT, ABRAHAM	13, 14
Bol, Ferdinand	149
Bologne, Valentin de	67
Borch, Gerard ter	182
BORCH, GERARD TER (SCHÜLER)	48, 15
Bourdon, Sébastien	182
Bosch, Pieter van den	1
Bosschaert, Jan-Baptist	137, 138
BRAMER, LEONAERT	16, 17
BREENBERGH, BARTHOLOMEUS	18
Brekelenkam, Quirin	1, 112
BREYDEL, KAREL	19
BRIL, PAUL	20
Bronckhorst, Jan Gerritsz. van	94
Bronckhorst, Johann van	94
BROUWER, ADRIAEN (KOPIE)	21
BRUEGHEL, JAN I.	22, 23, 24, 140
BRUEGHEL, JAN I. (KOPIE)	25, 26
BRUEGHEL, JAN I. (UMKREIS)	27
Brueghel-Schule	28, 127
BRUEGHEL, JAN II.	28, 127 (Staff.), 171
Burch, Hendrick van der	102
CAMPHUYSEN, JOACHIM	29
CAPPELLE, JAN VAN DE (KOPIE)	30
Castello, Bernardo	169, 170
CLERCK, HENDRICK DE	31
CODDE, PIETER	32
Coffermans, Marcellus	190

Künstler	Kat. 2000	Künstler	Kat. 2000
Coninxloo, Gillis van	33, 120	FRANCKEN, FRANS II. (NACHFOLGE)	131 (Staff.)
CONINXLOO, GILLIS VAN (NACH)	33	Francken, Frans III.	73, 131 (Staff.)
CORNELISZ. VAN HAARLEM, CORNELIS	34, 35	Frankenthaler Malerschule	65
Crabeth, Wouters	67	FYT, JAN	74
CRAYER, GASPARD DE	36, 136	GAEL, ADRIAEN II.	75
Cuylenborch, Abraham van	94	GEEL, JACOB VAN	29, 76
CUYP, BENJAMIN GERRITSZ.	37	GELDER, ARENT DE	47, 77
Dalens, Dirck I.	38	GOLTZIUS, HENDRICK (KOPIE)	78
DALENS, DIRCK II.	38	Gossaert Mabuse, Jan	190
DELEN, DIRCK VAN	39	Govaerts, Abraham	66
Delff, Jacob Willem van	68	GOYEN, JAN VAN	79
Delfter Meister	102	GREBBER, PIETER FRANZS. DE	80, 81
DIEST, WILLEM VAN	40	GRIMMER, JACOB	82
DIJCK, ABRAHAM VAN	41	GYSELAER, NICOLAS DE	83
Does, Jacob v.d.	91	Gysels, Pieter	140
DOU, GERARD	42	HALS, DIRK	84, 85
DOU, GERARD (KOPIE)	43	Hals, Frans	86
Dubbels, Hendrik Jacobsz. (Kopie)	30	HALS, FRANS (KOPIE)	86
DUBORDIEU, PIETER	44	Hals, Harmen	86
DUCK, JACOB	45	HANNEMAN, ADRIAEN	87, 88
DUJARDIN, KAREL	46, 47	Heem, Jacques de	11
DUYSTER, WILLEM CORNELISZ	48	Heerschop, Hendrik	182
DYCK, ANTON VAN	49, 50, 51, 189	HEDA, WILLEM CLAESZ.	89
DYCK, ANTON VAN (KOPIE)	52, 53, 54, 55, 88	HEIL, DANIEL VAN	90
DYCK, ANTON VAN (NACHAHMER)	56	Helst, Bartholomeus van der	88
Dyck, Anton van (Art des)	36	Heyden, Jan van der	82
Eeckhout, Gerbrand van den	80	HOLLÄNDISCH, 17. JH.	91, 92
ES, JACOB VAN	57	HOLLÄNDISCH, ENDE 17. JH.	93
EVERDINGEN, ALLAERT VAN	58, 59, 60	D'HONDECOETER, GYSBERT GILLISZ.	94
EVERDINGEN, ALLAERT VAN (KOPIE)	61	D'HONDECOETER, MELCHIOR	95, 96
FABRITIUS, BAREND	62	HONTHORST, GERRIT VAN	97, 98, 99, 100, 101
FABRITIUS, CAREL	63, 90	HONTHORST, GERRIT VAN (WERKSTATT)	100
Finson, Louis	67, 69	HONTHORST, GERRIT VAN (KOPIE NACH ODER UMKREIS)	101
FLÄMISCH 1596	64	Honthorst, Willem van	97
FLÄMISCH UM 1600	65	Hooch, Pieter de	102
FLÄMISCH, ANFANG 17. JH.	67	HOOCH, PIETER DE (NACHFOLGE)	102
FLÄMISCH, 1. HÄLFTE 17. JH.	69, 70	HOOGSTRATEN, SAMUEL VAN	103, 102
FLÄMISCH, 17. JH.	66	HUYSMANS, CORNELIS	104
FLÄMISCH, ANTWERPEN	68	Huysum, Jan van	137, 138
Flinck, Govaert	149	Italienisch, 17. Jh.	197
FLORIS, FRANS	71	JACOBSZ., LAMBERT	105
Fouquières, Jacques	29	JORDAENS, HANS III.	126
FRANCKEN, FRANS II.	72	JORDAENS, JACOB	106, 155, 158
FRANCKEN, FRANS II. (UMKREIS)	73		

Künstler	Kat. 2000	Künstler	Kat. 2000
KALF, WILLEM	107	NIEULANDT, ADRIAEN VAN	139
Kalkar, Jan Steven van	135	OOSTEN, IZAAK VAN	140
KEIRINCX, ALEXANDER	29, 108	OSTADE, ISACK VAN	141
Kessel, Jan Thomas van	176	Ovens, Jan	88
KESSEL, HIERONYMUS VAN	109	PALAMEDESZ, ANTHONIE,	
Key, Adriaen Thomasz.	110	GEN. STEVAERTS	84, 136, 142
KEY, ADRIAEN THOMASZ. (UND WERKSTATT ?)	110	PEETERS, BONAVENTURA	143
Keyser, Thomas de	196	Plaes, David van der	187
Kobell, Ferdinand	147	POELENBURCH, CORNELIS VAN	144, 145, 194
La Haye, Reinier	184	Pourbus, Frans II.	64, 128
LASTMAN, PIETER	111	PYNACKER, ADAM	146
LEIDEN	112	PYNACKER, ADAM (KOPIE)	147
LESIRE, PAULUS	113	Quellinus, Erasmus	171
Lievens, Jan	80	Ravesteyn, Jan van	2, 3
LINGELBACH, JOHANNES	114, 205 (Staff.)	RAVESTEYN, JAN VAN (WERKSTATT)	148
LINGELBACH, JOHANNES (KOPIE NACH)	115	Rembrandt	149
LOUISE HOLLANDINE	116, 117	REMBRANDT (WERKSTATT)	149
MAES, NICOLAES	41, 118, 119	REMBRANDT (KOPIE)	150, 151
MANDER, KAREL VAN	65, 120	Rombouts, Theodor	67
Manfredi, Bartolommeo	67	ROMEYN, WILLEM	152, 153
MARSEUS VAN SCHRIECK, OTTO	121	Reni, Guido	56
Mast, Herman van der	68	Rottenhammer, Johann	31
Meert, Peter	189	RUBENS, PETER PAUL	49, 154, 155, 173 (Staff.)
Miereveld, Michiel	112, 148	RUBENS UND WERKSTATT	155
MIERIS, WILLEM VAN	122	Rubens-Schule	52, 53, 63, 80
Mirou, Anton	65	RUBENS, PETER PAUL (NACHAHMER)	156, 157
Molenaer, Jan Jansz.	123	RUBENS, PETER PAUL (KOPIE NACH)	158, 159
MOLENAER, JAN MIENSE	123	RUISDAEL, JACOB ISAAKSZ. VAN	160, 161, 162
MOLYN, PIETER DE	124, 125	RUYSDAEL, SALOMON VAN	163, 164
MOMPER, JOSSE II. DE	28, 126, 127	RUYSDAEL, SALOMON VAN (KOPIE)	164
Monnoyer, Jean Baptiste	137, 138	RYCKAERT, DAVID III.	165
MOREELSE, PAULUS	128	Ryn, Yan van	130
MOUCHERON, FREDERIK DE	129	Santvoort, Dirck Dircksz.	196
Mozart, Anton	65	SAVERY, HANS (ZUGEWIESEN)	166
NASON, PIETER	130	SAVERY, ROELANT	166, 167, 168
Neeffs. Peeter I.	131	SCHOEVAERDTS, MATHYS (KOPIE)	169, 170
NEEFFS, PEETER II.	131	Schut, Cornelis	171
Neer, Aert van der	30	Schwarz, Christoph	31
NETSCHER, CASPAR	15, 132, 133, 134	Seghers, Daniel	171
Niederländisch, Mitte 16. Jh.	190	SEGHERS, DANIEL (ART DES)	171
NIEDERLÄNDISCH, ENDE 16. JH.	135	SIBERECHTS, JAN	172
Niederländisch, um 1600	65	SNYDERS, FRANS	173
NIEDERLÄNDISCH, 1624.	136	Stalbernt, Adriaen	140
Niederländisch, 17. Jh.	115	Stevens, Anton	65
NIEDERLÄNDISCH	66, 137, 138	Stevens, Pieter	140

<i>Künstler</i>	<i>Kat. 2000</i>	<i>Künstler</i>	<i>Kat. 2000</i>
Sustris, Lambert	65	WOUWERMAN, PHILIPS (KOPIE)	201
SWEERTS, MICHIEL	174	Wouwerman, Philips (nach)	19
TENIERS, DAVID II.	1, 175	WYCK, THOMAS	202, 203, 204
TENIERS, DAVID II. (KOPIE)	176, 177	WYNANTS, JAN	205, 206
Thielen, Jan-Philips	171		
Thulden, Theodor van	197		
Tilman, Simon Peter	136		
TOEPUT, LODEWYK	178		
TORENVLIEET, JACOB (KOPIE)	179		
UDEN, LUCAS VAN	180		
UNBEKANNT, 17. JH.	181, 197		
VAILLANT, WALLERANT	182, 187		
Veen, Otto van	28, 127		
Veen, Pieter van	66		
VELDE, ESAIAS VAN DE	5 (Staff.)		
VELDE, WILLEM II VAN DE	40, 183		
Velde, Willem II van de (Kopie)	30		
Venius, Otto	26, 127		
Verelst, Simon Pietersz.	137, 138		
Verkolje, Jan	184		
VERKOLJE, JAN (ART DES)	184		
Vermeer van Delft, Jan	102		
VERMEER VAN HAARLEM, JAN	185		
Verspronck, Johannes	112		
VERSTRALEN, ANTONI	4, 186		
VOET, JACOB-FERDINAND	187		
Vogelaer, Karel van	137, 138		
VOS, CORNELIS DE	188		
VOS, CORNELIS DE (ART DES)	189		
VOS, MARTEN DE (NACH)	190		
Vos, Simon de	56		
Vouet, Simon	182		
VRANCX, SEBASTIAN	191		
Vries, Abraham de	148		
VROOM, CORNELIS HENDRIKSZ.	192		
WERFF, ADRIAEN VAN DER	193, 195		
WERFF, ADRIAEN VAN DER (NACHAHMER)	194		
WERFF, ADRIAEN VAN DER (NACH)	195		
WIERINGA, HARMEN WILLEMSZ.	196		
WILLEBOIRTS BOSSCHAERT, THOMAS (UMKREIS)	197		
WITTE, EMANUEL DE	198		
WOUWERMAN, JAN	199, 200		
Wouwerman, Pieter	201		
Wouwerman, Philips	201, 206		

Ikonographisches Register

Kat. Nr.

Das Ikonographische Register verzeichnet dargestellte historische, mythologische sowie biblische Themen und Personen oder Gestalten.

Abraham bewirbt die Engel	139
Abraham und Melchisedek	75
Adonis und Venus	197
Anbetung der Hirten	14
Anbetung der Könige	159
Anna Selbdritt	190
Bacchus, Venus und Ceres	144
Bartholomäus, Apostel, hl.	53
Belsazar, Gastmahl des	73
Beschneidung Christi	78
Bicker, Cornelia	133
Bicker van Zwieten, Gerrit	132
Caraffa, Ricorda Comtesse de	117
Ceres, Bacchus und Venus	144
Christus	
Verkündigung an Maria	81
Verkündigung an die Hirten	37
Anbetung der Hirten	14
Anbetung der Könige	159
Beschneidung Christi	78
Flucht nach Ägypten	76
Taufe Christi	65
Christus und die Samariterin	193
Christus vor Pilatus	150
Christus als Schmerzensmann	156
Christus am Kreuz,	
Kreuzigung Christi	31, 54, 72
siehe auch Hl. Familie	
siehe auch Madonna mit Kind	
Dejanira und Nessus	155
Diana	94
Dieu, Lodewijk de	44
Ecce homo	150
Elisa und Gehazi	105
Elisabeth, hl.	106
Ernst August, Herzog von Braunschweig-Lüneburg	187
Hl. Familie, mit Elisabeth, Johannes und Zacharias	106
Hl. Familie, in blumen- geschmückter Kartusche	171
Flucht nach Ägypten	76
Fünf Sinne	12
Georg, hl.	51

	<i>Kat. Nr.</i>		<i>Kat. Nr.</i>
Gleichnis vom armen Lazarus und dem reichen Mann	5	Sieben Werke der Barmherzigkeit	191
Hagar, Verstoßung der	17	Sinne, Fünf	12
Henriette Maria von der Pfalz	100	Solebay, sog. Schlacht in der	183
Johannes der Täufer	65, 106	Taufe Christi	65
Joseph und Potiphars Weib	122	Taufe des Kämmerers	149
Judith mit dem Haupt des Holofernes	69	Taufe siehe auch Paulus	
Kämmerer, Taufe des Kämmerers	149	Tobias, Heimreise des	29
Kreuzigung Christi, Christus am Kreuz	31, 54, 72	de Valkenburg et d'Osemal,	
Lazarus	5	Mademoiselle	97
Madonna mit stehendem Kind	154	Vaillant, Wallerant	182
Magdalena, hl.	56, 145	Venus	194
Maria, hl.		Venus und Adonis	197
Hl. Familie	106, 171	Venus, Bacchus und Ceres	144
Madonna mit stehendem Kind	154	Venus und Mars	35, 157
Verkündigung an Maria	81	Verkündigung an die Hirten	37
Beschneidung Christi	78	Verkündigung an Maria	81
Flucht nach Ägypten	76	Werke der Barmherzigkeit, Sieben	191
Maria Beatrice Eleonora d'Este	195	Witt, Jan de	134
Maria von England	99	Zacharias, hl.	106
Mars und Venus	35, 157		
Maulevrier, Gräfin	87		
Melchisedek segnet Abraham	75		
Moreelse, Paulus	128		
Moritz von der Pfalz	101		
Moses, Auffindung des	66		
Elisabeth Gräfin von Nassau	116		
Nessus und Dejanira	155		
Paulus, Apostel, hl.	50, 52, 123		
Bekehrung des Paulus	126		
Predigt und Taufe	120		
Pilatus, Handwaschung des	16		
Pilatus siehe auch Christus			
Phaeton, Sturz des	178		
Poll, François van de	88		
Rembrandt	151		
Ruprecht von der Pfalz, Prinz	98		
Ruth erklärt Naëmi die Treue	111		
Santander, Herr von	49		
Schmerzensmann mit dem Kreuz	156		
Scipio, Großmut des	62		
Selbstbildnis	128, 136, 151, 182		
Servatius, hl.	36		

Provenienzregister nach Orten

Ort Provenienz Kat. Nr.

Das Provenienzregister nach Orten ist ein Auszug aus dem Register, das Gert von der Osten für den Bestandskatalog von 1954 erarbeitet hat. Es wurde ergänzt und in die heutige Zeit fortgeschrieben. Die dort geäußerten Bedenken über die Fraglichkeit der Identifizierung von Bildern nach alten Inventarangaben bleiben bestehen. Die Abkürzung L mit einer Nummer verweist auf die Auflistung der Versteigerungskataloge bei: F. Lugt, Répertoire des catalogues de ventes publiques, I, Den Haag 1938.

<i>Amsterdam</i>		
Verst. 1779		102
de Boer, Pieter, Kunsthandel		57, 71
van Diemen, Anna Maria vor 1675		7
Douwes Gebr., Kunsthandel	41, 103, 124	
Hogguer, Paul Ivan,		
Verst. 18.–21.8.1817 (L 9204)		47
Parensi, Jeronimo (17./18. Jh.)		7
Pekstok, Jan, Verst. 17.12.1792 (L 4969)		102
Roos, Cornelis Sebillé,		
Verst. 28.8.1820 (L 9865)		47
Schlichte Bergen, Kunsthandel	62, 203	
<i>Antwerpen</i>		
Pielaar u. Beeckmans, Kunsthandel (1779)		155
Valckenisse, Philips van (1614)		126
<i>Aurich</i>		
Schlosskapelle		78
<i>Beaulieu (Hastings)</i>		
Hankey, Colonel (Ende 19. Jh.)		160
<i>Berlin</i>		
Benedict, Dr., Kunsthandel	13, 160,	180, 206
v. Bethmann Hollweg,		
Asta, Kunsthandel	144, 145	
Blumenreich, Leo, Kunsthandel		79
Bottenwieser, Kunsthandel		15
v. Diemen, Kunsthandel		48
Gottschewsky, Dr. und Schäffer,		
Dr., Kunsthandel		120
Grosse, Dr. Rolf, Kunsthandel		192
Haberstock, Karl, Kunsthandel	15, 50	
Lepke, Kunsthandel	27, 81, 135, 195	
Lutz, Kunsthandel		81
Matthiesen, Kunsthandel		185
Privatbesitz (um 1880)		164
Rothmann, Fritz, Kunsthandel	4, 102,	106, 164, 188
Schönemann, Martin, Kunsthandel	41, 51,	86, 141, 154, 175
Semmel, Slg. (1930)		41
Wenstenberg, H., Kunsthandel		64, 82

<i>Ort</i>	<i>Provenienz</i>	<i>Kat. Nr.</i>	<i>Ort</i>	<i>Provenienz</i>	<i>Kat. Nr.</i>
<i>Braunschweig</i>			<i>Emden</i>		
	Gemäldegalerie (Anfang 19. Jh.)	205		Reimers, Friedrich Ulrich, Kaufmann (Aurich 1772–1837 Emden), Slg.: 50 Gemälde, davon 48 in der Emder „Kunst“ 1852 aus dem Besitz der Witwe Reimers ausgestellt. Nach deren Tod 1861 in Hannover verst. (Upstals-Boom-Blätter Emden 9, 1920, S. XXXI, Anm. 13)	30
<i>Brüssel</i>			<i>England</i>		
	de Fraula, Comte, Conseiller d'Etat, Directeur des Finances, Slg., Verst. 21.7.1738 (L 488)	155		Beech, John, Slg.	63
	Regaus, Slg., Verst. 18.7.1775 (L 2428)	155		Bradshaw, Mrs. S., Slg.	103
<i>Bückeburg</i>				Lord Dysart, Slg.	71
	Fürst Georg Wilhelm von Schaumburg-Lippe (reg. 1787–1860)	142		Lauderdale, Duke of, Slg.	71
<i>Buxtehude (bei)</i>				Lukis, F.C. Esq.; Lukis W.C., The Grange, Slg.	62
	Neukloster	78		Montague, Duke of Manchester, Slg.	62
<i>Celle</i>				Stirling, Charles, Esq. of Cawder, Slg.	9, 10
	v. Hodenberg, W., Dr. jur. et phil., Landschaftsdirektor (Hamelns 1786–1861 Celle)	35, 89, 96, 104, 137, 138		Stirling of Keir, Lt. Colonel William	9, 10
	Kunstgutlager	70	<i>Frankreich</i>		
	v. Laffert, Weipart Ludolph, Kanzleidirektor (1707–1782), wie folgt v. Laffert, Ludolph Friedrich, Großneffe des vorig. Verkaufskat. 30.9.1816, z.T. aufgelöst 1823/1826/1828	25, 26, 121, 132, 133, 139, 146		Privatbesitz	74
	v. Zesterfleht, Ritterschaftspräsident, Slg., Verst. 1818 in Celle durch Noodt (Hamburg)	108, 159	<i>Genf</i>		
<i>Delft</i>				Girod le jeune (Slg. erworben von Graf Wallmoden, Hannover, 27.12.1769 für 21000 frs.)	6
	Bleyswijck, Adriaan Evertsz. van (1666) und Eyck, Anna van (1669)	63	<i>Gleichenberg (Steiermark)</i>		
<i>Den Haag</i>				Wickenburg, gen. Stechinelli, Matthias Constantin Graf von (Haus Pesch b. Ossum 1797–1880 Gleichenberg), Gouverneur der Steiermark, Erbe der Hallbergschen Slg., vgl. Kilb	66
	Bicker van Zwieten, Gerrit (1632–1718)	25, 26, 121, 132, 133, 139	<i>Göttingen</i>		
	Boucher, L.J., Kunsthandel	199, 200		Eicke (1. Hälfte 19. Jh.; vielleicht identisch mit Fr. v. Eicken, erwähnt 1826 in Göttingen?)	42
	Galerie Internationale (Maes), Kunsthandel	141		Fiorillo, Johann Dominicus, Maler, Kunstschriftsteller, Professor (Hamburg 1748–1821 Göttingen)	183
	van Wachum, Louis, Kunsthandel	124	<i>Great Lodge</i>		
<i>Dresden-Loschwitz</i>					123, 193
	Lilienfeld, Dr. Karl, Kunsthistoriker	126	<i>Halberstadt</i>		
<i>Düsseldorf</i>				Stubenrauch, Justizrat, Slg. (1832)	38
	Kurfürstliche Sammlung	193	<i>Hamburg</i>		
				Bertheau, François Didier († 1826), Kaufmann, Slg. bestand 1799. Verst. 5.5.1817 (L 9129)	189

Ort	Provenienz	Kat. Nr.
	Harzen, Ernst Georg, Kunsthandel	58, 77
	de Jager, Heinrich Theunes, Slg. Verst. 22.4.1823 (L 10 443)	58
	Loffhagen, Johann Wilhelm († 1811), Kaufmann, Slg. 1799 genannt, Verst. 10.–12.6.1811 (L 8018)	172
	Moeglich, P. A., Nachlass-Verst. 4.6.1830	35
	Noodt, Kunsthandel, Verst. 19.6.1821 (L 10 067)	136
	Paulsen siehe Stenglin v. Sienen, Jacob Albrecht, Bürgermeister († 1800)	58
	v. Stenglin, Daniel († 1801), Kaufmann, Kgl. dänischer Etatsrat. Slg. bestand 1763, war z. T. 1680 aus Augsburger Familienbesitz nach Hamburg überführt, Verst. Kat. 5.–7.10.1801 (L 6315); nachmals bei Witwe Paulsen. Verst. 20.9.1822	35
	Wichmann, Slg. (Anfang des 19. Jhs.), erworben von Hausmann, Hannover, 1812 bei Scheele in Celle	125, 172
<i>Hannover</i>	Leineschloss, Slg. Herzog Johann Friedrich (reg. 1665–1679): Inv. 1679	87, 123
	Kurfürstl. hannoversche Schlösser, z. Z. Herzog (Kurfürst) Ernst Augusts (reg. 1679–1698) und der Kurfürstin Sophie	97, 98, 99, 116, 117, 187, 193
	Kurfürstl. hannoversche Schlösser, vornehmlich Leineschloss, z. Z. Georgs III. (reg. 1760–1820); Kat. 1802/03	24, 80
	Königlich hannoversche Schlösser, auch außerhalb der Stadt, schon z. Z. König Ernst Augusts (reg. 1837–1851) vorhanden (nur, soweit nicht schon 1802/03 nachgewiesen)	12, 131
	Vorhanden unter König Georg V. (reg. 1851–1866). Nur, wenn nicht 1802/3 oder unter Ernst August genannt	11, 60, 80, 165

Ort	Provenienz	Kat. Nr.
	Erworben unter König Georg V., sämtliche Bilder der Slg. Hausmann, Hannover, sowie	88, 118, 134, 148, 155, 173
	v. Alten, Hann. Geheimer Legationsrat (Verden 1815–1882 Montreux)	54
	Bermann, H., Maler	151
	Breimer, Lisa (1957)	126
	v. d. Bussche-Lohe, Friedrich August, Vice-Oberstallmeister zu London (Wien 1747–1806 Rethmar), Slg., Verst. vor 1825	94
	Culemann, Friedrich, Buchdruckereibesitzer, Senator (Königslutter 1811–1886 Hannover)	36, 44, 145, 150
	Diehls, Rudolf, Regierungspräsident	126
	Eggert, Kunsthandel	156
	v. Flotow, Freiherr	190
	Giere, Joh. Christoph Franz, Kupferstecher und Kunsthändler (Hamburg 1774–1825 Hannover)	17, 90, 196
	v. Hake, Christian Ludwig, Staatsminister seit 1801 (Hannover 1745–1818 Stade); Sammlung bis 1822 bei seinem Sohn Adolf v. Hake in Ohr bei Hameln	14, 20, 73, 107, 128, 186, 191
	Hausmann, Bernhard, Fabrikant, Oberbaurat (Hannover 1784–1873 Hannover)	6, 14, 17, 18, 20, 25, 26, 31, 37, 38, 47, 58, 73, 77, 84, 85, 90, 94, 107, 108, 109, 113, 121, 122, 125, 128, 129, 130, 132, 133, 136, 139, 142, 143, 146, 152, 153, 171, 172, 183, 186, 189, 191, 196, 198, 202, 204, 205
	Huck, Johann Gerhard, Kupferstecher (Düsseldorf 1758–1811 Hannover)	84
	Kasten, Justus Elias, Maler (Hann.- Münden 1774–1855 Hannover)	42
	Kastern, Kunsthandel	174
	Kestner, August, Legationsrat, siehe unter Rom	
	Kestner, Georg, Archivrät (Hannover 1774–1867 Hannover)	1, 19, 28, 39, 69, 75, 87, 98, 99, 100, 101, 116, 117, 127, 157, 166, 187

Ort	Provenienz	Kat. Nr.	Ort	Provenienz	Kat. Nr.
	Kestner, Hermann, Dr. phil. (Hannover 1810–1890 Hannover), alle vorstehenden Bilder seines Vaters Georg und die seines Onkels August Kestner in Rom sowie	55		v. Wallmoden-Gimborn, Graf Johann Ludwig, Feldmarschall (Hannover 1736–1811 Hannover) Slg. Verst. 1.9.1818 (L 9433) 6, 18, 113, 122, 143, 152, 153, 158, 167, 168, 171, 202, 204	
	Kunstsammlung der Pelikan-Werke siehe Pelikan-Werke			v. Wallmoden-Gimborn, Graf Karl, öster. Feldmarschall-Lieutenant (Hannover 1792–1883 Prag)	167, 168
	Lemke, Kunsthandel	201		v. Werlhoff, Obergerichtsdirektor	2
	v. Löw v. und zu Steinfurth, Freiherr, Carl, seit 1783 in hann. Hofdiensten, 1797 Hofmarschall, 1806 Oberhof- marschall (Hannover 1753–1814 Hannover). Fraglich, ob von diesem, es käme andernfalls sein Bruder Georg (1750–1811), bis 1803 hann. Offizier im Gefolge des Herzogs von York und des Grafen Wallmoden, in Frage	75		Wrede, Konrad, Rittmeister (Hannover 1865–1947 Hannover)	115
	Mackensen, Hofbaurat (1912)	156		v. Zesterfleth	159
	Matthias, Otto (1914)	66	<i>Harburg</i>		
	Merkel (1851)	40		v. Bülow, Slg. (Verst. vor 1814)	85
	Nitzschner, Dr. August, Schulprofessor (Hannover 1856–1929 Hannover)	56	<i>Hastings</i>		
	Pakzad, Dr. Amir (Teheran 1927–1996 Hannover), Chemiker, Kaufmann	16, 46, 59, 72, 81, 83, 95, 114, 119, 162		siehe Beaulieu (Hastings)	
	Pelikan-Werke, Kunstsammlung	15, 21, 41, 50, 51, 86, 141, 149, 154, 161, 175	<i>Heemstede</i>		
	Plincke, Commissionair, später Hof-Gemälderestaurator (1821)	94, 129		Lennepe-Backer, Slg.	103
	v. Retberg, Ralph Leopold, Erbherr von Wettbergen b. Hannover, Wohnsitz Nürnberg (Lissabon 1812–1885 München)	3, 52, 53, 158	<i>Hildesheim</i>		
	Rodewald, Dr. Anna (1935)	65		v. Beroldingen, Reichsfreiherr Joseph Anton Sigismund, Domkapitular in Hildesheim und Speyer, Reichspropst von Odenheim (1738–1816), Slg.	17
	Schrader, Kunsthandel (Mitte des 19. Jhs.)	194		Duchanger, Maler	198
	Spiegelberg, Georg, Kommerzienrat († 1913)	27, 64, 67, 82, 184, 195		Dux, E., Antiquar (1852)	34
	v. Spörcken, Slg. (18. Jh.)	25, 26, 121, 132, 133, 139	<i>Kassel</i>		
	v. Wallmoden, Franz Ernst, Kammerherr († 1776) Slg. Kat. Leipzig 1779 (vgl. Wallmoden 1779)	14, 20, 73, 107, 113, 122, 128, 186, 191		Lasalle, S., Kunsthandel, vorher in München	88
				Nahl, Wilhelm, Bildnis- und Historienmaler (Kassel 1803–1880 Kassel)	88
			<i>Kilb</i>		
				v. Wickenburg, gen. Stechinelli, Lucie Freifrau (seit 1790 Gräfin), geb. Gräfin Hallberg	66
			<i>Köln</i>		
				Burg, Kunsthandel	39
				Heberle, Kunsthandel	39, 81
				Lempertz, Kunsthandel	162
				Malmedé, Kunsthandel	29
				Minnig, Kunsthandel	33, 61
				Willmes, Engelbert, Maler und Kunsthändler (1786–1866)	109, 130
			<i>Kopenhagen</i>		
				Cohn, Slg.	114

Ort	Provenienz	Kat. Nr.	Ort	Provenienz	Kat. Nr.
	Moltke, Slg.	114		Sotheby Parke-Bernet, Kunsthandel	48, 103
	Rasmussen, Bruun, Kunsthandel	59	<i>Niederlande</i>		
<i>Laren</i>				Ten Cate, H.H., Slg.	57
	Stiftung R.G. de Boer	76	<i>Norbury Ashburn, Derbyshire</i>		
<i>Lausanne</i>				Clowes, H.A.	103
	Cevat, H.H., Kunsthandel	16	<i>Paris</i>		
<i>Leipzig</i>				Porgès, Jules, Slg.	79
	Campe, Heinrich Wilhelm, Buchhändler, bayer. Gen. Konsul (1770–1862), Slg. (Verst. 24.9.1827)	47, 77		Sedelmeyer, Ch., Kunsthandel	160
<i>London</i>			<i>St. Petersburg</i>		
	Ackermann, H.	152, 153		Eremitage (bis 1930)	154
	Agnew, Th., Kunsthandel	149, 163	<i>Preußische Schlösser</i>		110
	Argenti, Nicholaes, dann Miss Anne Conran (Tochter von N. Argenti)	124	<i>Ravensworth</i>		
	Brod, Alfred, Kunsthandel	16		Castle, Verst. 15.6.1920 (L 80769)	149
	Christie's, Kunsthandel	13, 57, 76, 103, 182	<i>Reichsbesitz</i>		
	Colnaghi, Kunsthandel	9, 10, 149		„Sonderauftrag Linz“	45, 135
	Dimsdale, Lady, Slg., Verst. 1.3.1875 (L 35622)	124	<i>Rom</i>		
	Field, George, Slg.	124		Kestner, August, Legationsrat, später Ministerresident beim Vatikan. 1817–1853 in Rom, seit 1827	
	Gore, Amersly, Slg.	182		Pal. Tomati, via Gregoriana	22, 23, 49, 55, 68, 140, 178
	The Hallsborough Gallery	9, 10		Palmaroli, Pietro, Maler und Restaurator (Rom um 1778–1823 Rom)	22, 23, 140
	Koetser, Brian, Kunsthandel	62	<i>Rotterdam</i>		
	Leger Gallery	59, 119		Pott, R. (Verst. 1855)	134
	Slatter, Eugen, Kunsthandel	103		van der Wolf, Reynier (Verst. 15.5.1676), échevin (L 5)	155
	Sotheby's, Kunsthandel	9, 10, 163	<i>Salzdahlum</i>		
<i>Lucca</i>				Schloss	205
	Mansi, Raffaello, Slg. (1742), Orsetti Mansi, Raffaello (– nach 1928)	7	<i>Schweiz</i>		
<i>Luzern</i>				Privatbesitz	63, 105
	Fischer, Kunsthandel	95	<i>Sheffield</i>		
<i>Moskau</i>				Sir Berkeley, Slg.	182
	Fürst Galitzyne, Slg.	154	<i>Söder</i>		
<i>München</i>				v. Brabeck, Freiherr (später Graf) Friedrich Moritz (Brabeck, Westf. 1738–1814 Brabeck). Domherr in Hildesheim und Paderborn, 1785 verheiratet. Slg. zuerst in Hildesheim, dann Jerstedt, seit 1792 in Söder	5, 12, 37, 60, 134, 148, 155, 165, 173
	Böhler, Julius, Kunsthandel	45, 50, 182		Stolberg-Stolberg, Graf Andreas, gest. 1863. Schwiegersohn und schließlich Erbe des Vorhergehenden	
	Galerie Arnoldi-Livie	9, 10			
	Lasalle, S., Kunsthandel siehe Kassel				
	Scheidwimmer, Xaver, Kunsthandel	48, 103, 199, 200			
	Treuhandverwaltung der Oberfinanzdirektion München	45, 135			
<i>New York</i>					
	Curtiss James, A., Slg.	163			

Ort	Provenienz	Kat. Nr.
Spring Township, Pennsylvania	Janssen Wetzels, Helen, Slg.	48
Stockholm	Perman, Dr. Einar, Professor, Slg.	76
Szegedin	v. Back, Bernhard, Slg. (seit 1914)	50
Unbekannter Ort	Barez	201
	v. Spörcken, Slg. Sitz im Hannoverschen (18. Jh.), siehe Hannover	
	v. Wickenburg, gen. Stechinelli, Lucie Freifrau (seit 1790 Gräfin), geb. Gräfin Hallberg, siehe Kilb	
Wien	Hoschek von Mühlheim, Gustav Ritter, Fabrikant, Slg., Verst. 24.3.1909	15
	St. Lukas, Kunsthandel	45, 48, 74, 124
Windsor Castle	siehe auch Great Lodge	193
Zürich	Koetscher, David M., Kunsthandel	7, 57
	Meissner, Kurt, Kunsthandel	63, 76, 105, 111

Abkürzungsverzeichnis

(zum Technischen Befund)

bes.	besonders
ehem.	ehemals
evtl.	eventuell
l.	links
mind.	mindestens
o.	oben
od.	oder
r.	rechts
rücks.	rückseitig
tw.	teilweise
u.	unten
urspr.	ursprünglich
v.a.	vor allem
vmtl.	vermutlich

Glossar

(zum Technischen Befund)

Abfasung

Rückseitige flache Abschrägung der Ränder an Holztafelbildern, vermutlich vorgenommen um das stärkere Arbeiten des Holzes an den offenen Poren der Hirnholzkanten zu verhindern und das Einrahmen zu erleichtern.

Alla Prima-Malerei

Schnelle, spontane Malweise; Technik des Farbauftrags, die ohne vorbereitende Untermauerung und abschließende modellierende Lasuren auskommt.

Anobienbefall

Schädlingsbefall von Holz, im Sprachgebrauch auch „Holzwurmbefall“, kenntlich an typischen Ausfluglöchern und Fraßgängen der Larven von Nage-, Poch- und Klopfkäfern (= Anobien).

Aufdopplung

Verstärkung eines Holzbildträgers oder Rahmens durch rückseitiges Fixieren von Brettern oder Leisten (vgl. bei textilem Bildträger > *Doublierung*).

Beschauzeichen

Schlag- oder Brandmarken auf der Rückseite einer Holztafel, mit denen die Tafelmacher- oder Malerarbeit durch die Gilde abgenommen wurde.

Bildträger

Trägermaterial, das die Grundlage für > *Grundierung* und > *Malschicht* bildet. Bei den niederländischen Gemälden sind Eichenholz und Leinwand am häufigsten, auch Kupferplatten wurden verwendet.

Bindemittel

Mehr oder weniger viskose Flüssigkeit mit Klebkraft, die mit Füllstoff vermischt die > *Grundierung*, mit > *Pigmenten* vermischt die Malfarbe ergibt. Traditionelle Bindemittel sind z.B. tierische oder pflanzliche Leime, Eigelb, pflanzliche Öle, auch in Mischungen.

Craquelé

Sprung- oder Rissnetz in > *Grundierung*, > *Malschicht* und/oder > *Firn*, das durch Alterung, Klimaschwankungen oder mechanische Einwirkungen entsteht (> *Frühschwundrisse*).

Doublierung

Hinterkleben eines textilen Bildträgers mit einem Stützgewebe (Doublereinwand); als Klebemittel sind Kleister und Wachs am häufigsten (Kleister-/wachs-doubliert). Typische Doublerschäden sind durch Wärme und Druck eingeebnete > *Pastositäten* und an der Oberfläche verstärkt sichtbare Leinwandstruktur.

Entdoublierung

Entfernen einer alten Doublereinwand (> *Doublierung*).

Fadenzahl, z.B. 14 x 12 Fäden

Maß für die Dichte eines Gewebes: z.B. 14 waagerechte Fäden pro cm / 12 senkrechte Fäden pro cm. Die Dichte des Gewebes ist sowohl von der Fadenzahl wie auch von der Fadenstärke abhängig (> *Kettfaden, Schussfaden*).

Faserverlauf / Faserrichtung

Verlauf der Holzmaserung.

Firnis

Transparenter Überzug zum Schutz der Malerei; zur Verbesserung des Tiefenlichts, zum Einstellen eines bestimmten Glanzes. Neben Eiklar- und Ölfirnissen wurden häufig in Lösungsmitteln gelöste Naturharze, seit dem 20. Jahrhundert auch Kunstharzfirnisse verwendet. Firnisüberzüge wurden oft erneuert, wechselnde ästhetische Vorstellungen vom Vergilungsgrad führten zum Auftrag gefärbter Firnisse im 19. Jahrhundert oder zu mehrfachen partiellen oder ganzflächigen Firnisabnahmen mit starken Lösemitteln (> *Verreinigung*).

Frühschwundrisse

Material- oder maltechnisch bedingte Rissbildung in der > *Malschicht*, die bereits beim Trocknen der Malerei entsteht. Die Risse bilden sich bei mehrschichtigem Farbauftrag v.a. auf noch feuchtem, nicht saugfähigen, sehr bindemittelreichen Untergrund.

Grundierung

Erste, die Unregelmäßigkeiten des > *Bildträgers* ausgleichende Schicht, bestehend aus Füllstoff und Bindemittel. Bei den Niederländern häufig dünn und hell; es kommen aber auch farbige, ein- und mehrschichtige Grundierungen vor (> *Vorgrundierung*).

Imprimatur

Semitransparente Farbschicht, die zum Isolieren und zum Abtönen ganzflächig auf die Grundierung aufgestrichen wurde und bei flämischen Gemälden häufig streifig durch die Malerei durchscheint.

Intarsie

Eigentlich Einlegearbeit an Möbeln; hier 1. bei der Herstellung hölzerner Bildtafeln eingesetztes Holzstück zur Verbesserung z.B. von Ästen, 2. Restaurierungsmaßnahme an einem Leinwandbild: in ein Loch genau eingepasstes neues Leinwandstück mit ähnlicher Struktur.

Keilrahmen

Zum Nachspannen einer Bildeinwand auskeilbarer Spannrahmen, ersetzt seit dem 18. Jahrhundert den einfachen > *Spannrahmen*.

Kernholz, Kernholzseite

Inneres, härteres „verkerntes“ Holz eines Baumstammes. Die Kernholzseite ist die zum Kern zeigende Seite eines radial aus dem Stamm geschnittenen Brettes (> *Splintholz, Radialschnitt*).

Kette, Kettfaden

Auf dem Webstuhl aufgespannter Faden, verläuft parallel zur Webkante (> *Schussfaden*).

Kleisterdoublierung

> *Doublierung*

Krepierung

Trübung in der > *Firnis-* oder > *Malschicht*: Durch Alter oder Feuchtigkeitseinfluss wird die Bildung von Mikrorissen im > *Bindemittel* oder > *Firnis* verursacht, die zur Trübung führt.

Lasur

Transparente Farblage, bestehend aus reichlich > *Bindemittel* und Farblacken oder > *Pigmenten*, die meist abschließend auf einen deckenden Farbauftrag aufgebracht wird, um mehr „Tiefe“ und eine feinere Modellierung zu erreichen, Teil der > *Malschicht*.

Leinenbindung

Gewebebindungsart, einfachste und festeste Webart, bei der sich abwechselnd ein > *Kettfaden* mit einem > *Schussfaden* kreuzt (> *Panamabindung*).

Leinwandkorn / Leinwandhöhen

Die Bindungspunkte eines Gewebes treten als „Leinwandkorn“ erhaben in Erscheinung, sie machen die typische textile Oberflächenstruktur aus. Durch stärkere > *Verreinigungen* kann das Leinwandkorn durch die Malschicht hindurch sichtbar werden.

Malschicht

Farbige Schicht, die das Erscheinungsbild eines Gemäldes bestimmt; sie besteht aus > *Pigment* und > *Bindemittel* und kann ein- oder mehrschichtig sein, im 17. Jahrhundert ist ein Aufbau aus Untermalung, deckenden Farbschichten und abschließenden > *Lasuren* häufig.

Nass-in-Nass

Art des Farbauftrags: Anders als beim schichtenweisen Farbauftrag wird hier bewußt in die zunächst aufgebraachte, noch feuchte Farbe hineingemalt; dabei erfolgt das Mischen der Farben teilweise erst auf der Bildfläche.

Panamabindung

Gewebebindungsart, Abart der > *Leinenbindung*, bei der sich jeweils zwei > *Kettfäden* mit zwei > *Schussfäden* kreuzen.

Parkett / Parkettierung

Historische Konservierungsmaßnahme: Auf die Rückseite einer Holztafel aufgebraachte gitterförmige Konstruktion aus parallel zum Faserverlauf aufgeleimten und senkrecht dazu eingeschobenen Holzleisten, die einer Verwölbung der Tafel entgegenwirken sollen.

Pastos / Pastosität

Auftrag dickflüssiger Farbe mit Pinsel, Spachtel oder Finger, so ausgeprägt, dass ein plastisches Relief auf der Bildfläche entsteht.

Pentiment

Von ital. *pentimento* = Reuezug, vom Künstler vorgenommene Veränderung während des Schaffensprozesses. Sie kann in jeder Arbeitsphase zwischen Unterzeichnung und abschließendem Farbauftrag vorkommen.

Pigment

Farbiges, weißes oder schwarzes Pulver, das mit > *Bindemittel* vermischt – darin nicht gelöst, sondern aufgeschlemmt – die Malfarbe ergibt.

Radialschnitt

Qualitätvollste Aufteilung eines Baumstammes radial durch die Baummitte, parallel zu den Markstrahlen. Beim radialen Zersägen des Baumstammes erhält man nur Kernbretter mit stehenden Jahrringen, es entsteht aber auch viel Abfall (> *Tangentialschnitt*).

Regenerieren

Restaurierungsmaßnahme: Wiederherstellung der Transparenz des Firnisses mit Hilfe von Lösemitteln oder Lösemitteldämpfen (> *Kreperung*).

Retusche

Restaurierungsmaßnahme: Farbliche Ergänzung einer Fehlstelle (> *Übermalung*).

Schnürrahmen

Bei der nur in den Niederlanden praktizierten Spannmethod wurde die Leinwand zum Grundieren und Malen mit Schnüren auf einen größeren hölzernen Arbeitsrahmen und erst später auf einen > *Spann-* oder *Blindrahmen* gespannt.

Schollenbildung, Schüsselbildung

Alters- oder Schadenserscheinung von > *Grundierungs-* und > *Malschicht*: Ausbildung eines starken Rissnetzes („Schollenbildung“, > *Craquelé*) oder einer schüsselförmigen Deformation der Schollen („Schüsselbildung“).

Schrophobel

Hobel mit einem etwas gewölbten Messer, der zur Bearbeitung des hölzernen > *Bildträgers* häufig Verwendung fand. Die leicht konkaven Hobelspuren sind auf einigen Tafelrückseiten besonders im Bereich der Fugen zu sehen.

Schuss, Schussfaden

Auf dem Webstuhl durch die > *Kettfäden* „geschossener“ Faden, verläuft senkrecht zur Webkante.

Spanngirlanden

Beim Aufspannen einer Leinwand auf einen > *Spannrahmen* oder > *Keilrahmen* werden die Gewebefäden zum Zug- oder Nagelpunkt hin verdehnt, so daß sich Girlanden von Nagel zu Nagel bilden. Das Vorkommen oder Fehlen von Spanngirlanden ist ein wesentliches Indiz bei der Prüfung von Formatveränderungen.

Spannrahmen, Blindrahmen

Holzrahmen, auf den textile Bildträger gespannt und genagelt werden (> *Keilrahmen*).

Splintholz, Splintholzseite

Außere, junge Holzschicht zwischen Rinde und > *Kernholz* eines Baumstammes; bei Eichenholz heller und weniger resistent gegen > *Anobienbefall*. Die Splintholzseite ist die zur Rinde hin zeigende Seite eines radial aus dem Stamm geschnittenen Brettes (> *Radialschnitt*).

Tangentialschnitt

Aufteilung eines Baumstammes, bei der sich leicht wölbende Bretter mit überwiegend liegenden Jahrringen entstehen (> *Radialschnitt*).

Übermalung

Großzügige Restaurierungsmaßnahme: meist in Zusammenhang mit der Ausbesserung schadhafter Stellen vorgenommenes Überdecken oder Korrigieren der originalen Malerschicht.

Umspann

Der beim Aufspannen auf einen > *Spann-* oder > *Keilrahmen* für die Nagelung über die Kanten gezogene Rand eines textilen Bildträgers.

Unterzeichnung

Die auf der > *Grundierung* oder > *Imprimitur* ausgeführte, mehr oder weniger ausführliche Bildanlage mit Zeichenstift, Pinsel oder Feder.

Verreinigung

Schädigung der > *Malschicht* z.B. bei einer Firnisabnahme; meist sind v.a. die Höhen der Oberflächenstruktur und die bindemittelreichen Erdfarben und Lasuren angegriffen oder gedünnt (> *Firnis*, > *Leinwandkorn*).

Vertreiben

Maltechnik, bei der verschiedenfarbige, noch nicht getrocknete ölhaltige Farbschichten zur weicheren Modellierung an Übergängen oder Konturen mit dem Pinsel ineinander gezogen, „vertrieben“ werden.

Vorgrundierung

Die vorliegenden technologischen Untersuchungen bestätigen, dass Maler nicht selten fertig vorgrundierte Leinwände beim „plamuurder“ (Grundierer) bezogen haben. Diese Leinwände sind auf einem größeren Spann- oder > *Schnürrahmen* als dem zum Malen benutzten grundiert, erst danach auf das benötigte Bildformat zugeschnitten und teilweise bereits aufgespannt in Normformaten gehandelt worden.

