

■ 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 weitgeriesten 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

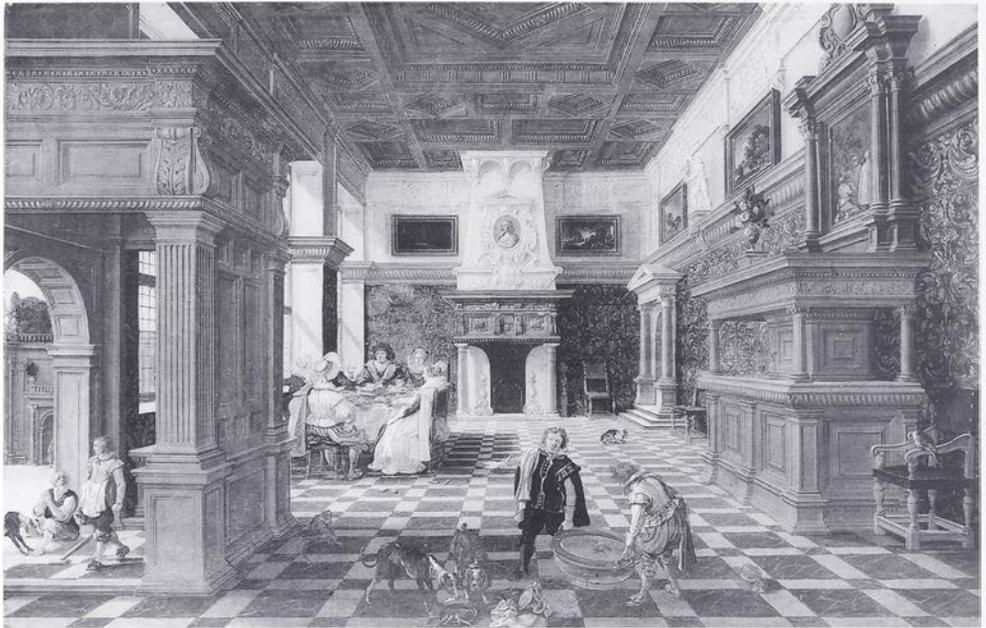
Bezeichnungen: Signiert am Buffet unten rechts:
B. van Bassen. 1624

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

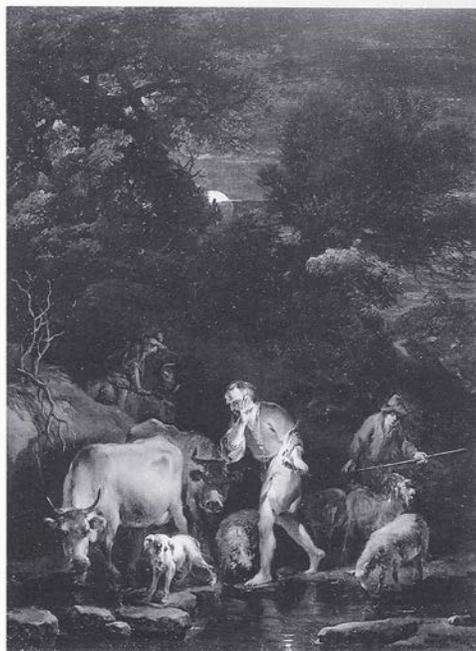
Bezeichnungen: * Signiert und datiert auf Erdscholle unten links: C Berghem / 1652 (C und B ligiert)

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 Paresi, 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 Einläuferfisse 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 Berkheyde I St. Maria im Kapitel 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).

■ Beyerens, 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: Schimmelfernung, 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. – Stuttgartmann 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 Spannungsländensatz; 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 vereinigt, 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, Wachsharzimpregnierung, 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; Gudlaug-

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 vereinnigt, 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 Œuvrekatalog 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 Aschaffenburg 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. BRVEGHEL 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 abgeschnitten, 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 Camphuyzen | 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 Camphuyzen zu und ordnet sie in das Werk des Künstlers der Jahre um 1640 ein. Ein charakteristisches Merkmal der Baumgruppen Camphuyzens 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 Camphuyzens an die Landschaften der flämischen Einwanderer wie Alexander Keirinx oder Roelandt Savery. Bachmann vermutet, dass die Kunst Camphuyzens 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.

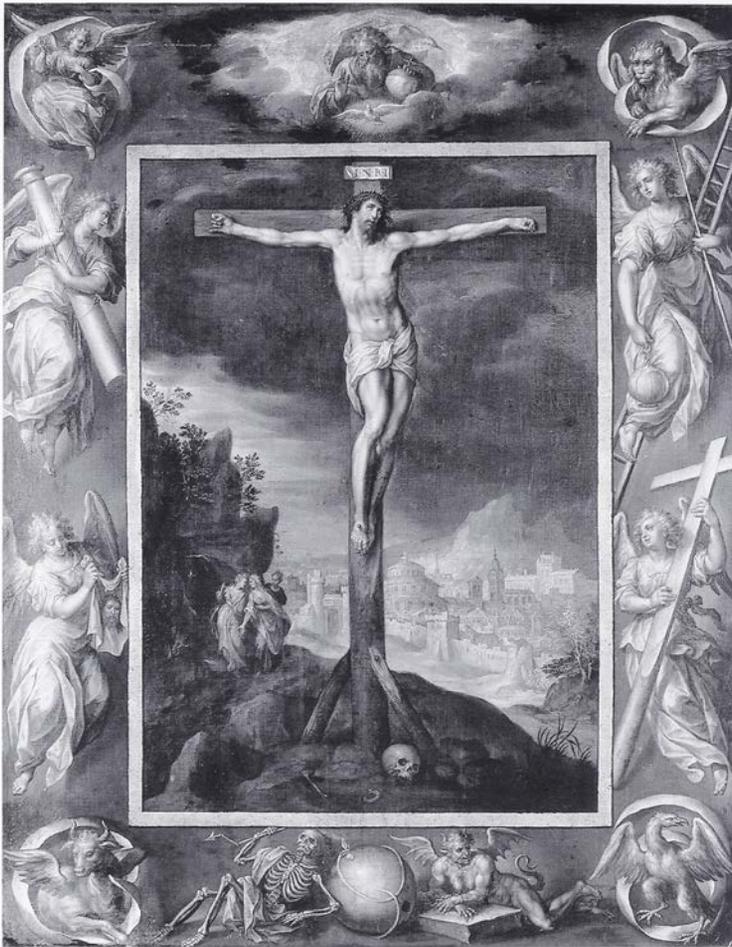
Restaurierungen: Doublierung, neuer Keilrahmen, Papierkaschierung, mind. eine Firnisabnahme, mind. zwei Retuschephasen.

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

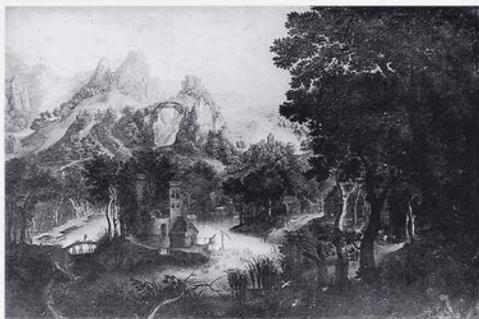
Anna Selbdrith

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 anrühigen 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. verfarbt. 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.

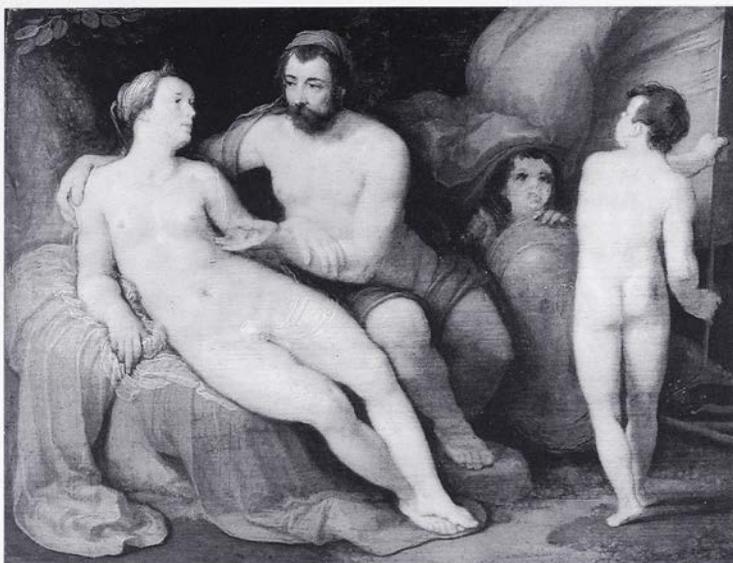
Es handelt sich um eine spätere Zufügung des Künstlers, die er vielleicht aus Gründen der ausgewogenen Farbkomposition gewählt hat.

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.), unpaginierter (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 Dirck 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., vereinzelt 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 Gold-borte, was auf ihren Witwenstand deutet. Unterstrichen wird der Eindruck einer acht-baren und wohlhabenden Frau durch die Klei-dung mit hochgeschlossenem Blusenkragen und der roten, pelzgefütterten Jacke. Hell sind das Gesicht mit dem nach oben gerichteten Blick und die zum Gebet gefalteten Hände beleuch-tet. 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 Früh-stücksstillleben. Rechts ist als einzige Andeu-tung 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 Darstellun-gen 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 allge-meinen 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, kon-statiert 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 ligiert)

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 Pinselhaaren; 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 glattem, 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 Pinselührung, die die sehr dunkle Untermaalung 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)

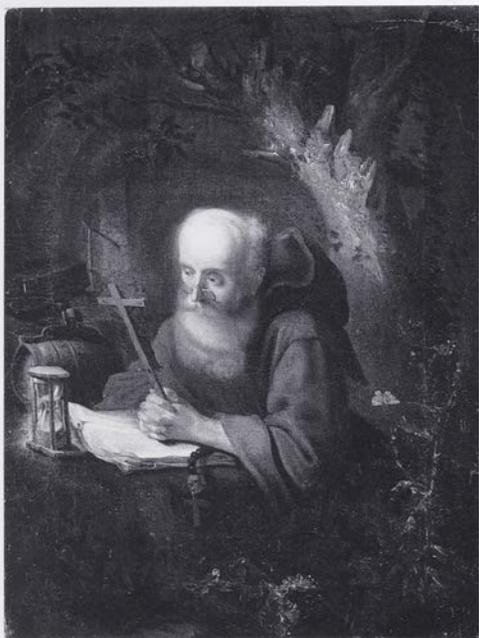
43 Ein alter Mönch

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 waagrechttem Faserverlauf, 24,3 x 46 cm, 1,2 cm stark, rücks. r., l. und u. abgefast; Unterkante angeschliffen, o. alt beschnitten, Eichenholzanzstückung mit waagrechttem Faserverlauf, 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.

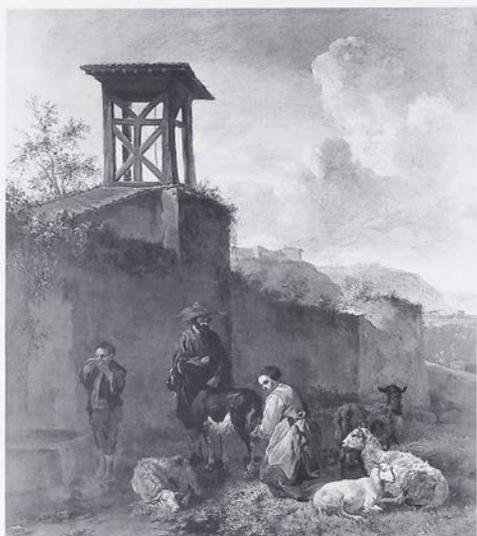
Verz. 1980, S. 51. – Verz. 1989, S. 60.

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 korpulenter.

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 anknüpfte. 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, partiell 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: *Münchner 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 Stifters, 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



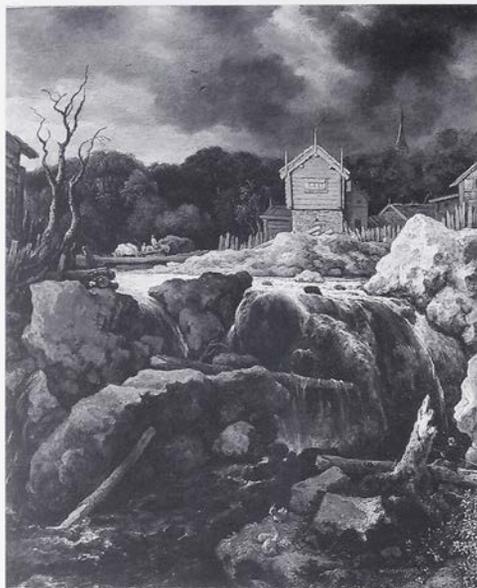
58 van Everdingen | Gebirgslandschaft

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 Starnberg 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*, *Colection 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.