

Fabritius, Barend

Midden-Beemster 1624 – 1673 Amsterdam

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

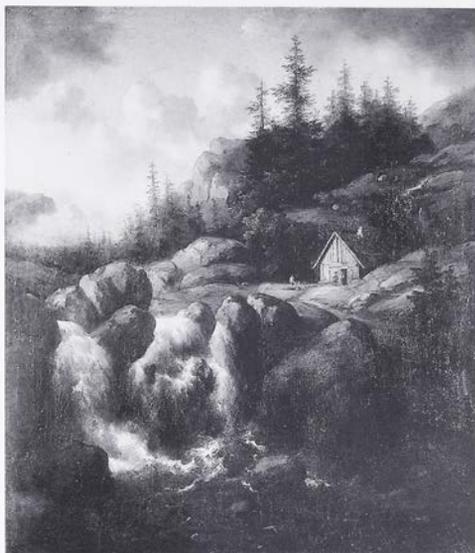
62 Die Großmutter des Scipio

(Farbtaf. XX)

Leinwand, 124,8 x 162,5 cm

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

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



61 nach van Everdingen | Berglandschaft

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

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

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

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



62 B. Fabritius | Die Großmut des Scipio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fabritius, Carel

Midden-Beemster 1622–1654 Delft

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

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

63 Frau mit Federbrett und Perlenschmuck (Farbtaf. IX)

Leinwand, 66,5 x 57,5 cm

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

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

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

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



63 C. Fabritius | Frau mit Federbaret und Perlenschmuck

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

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

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

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

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

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

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

Verz. 1989, S. 62, Farbtafel 17.

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

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

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

■ Flämisch 1596

64 Bildnis einer Frau von 33 Jahren

Holz, rund, Durchmesser 25,5 cm

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

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

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

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



64 Flämisch I Bildnis einer Frau von 33 Jahren

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

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

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

Flämisch um 1600

65 Taufe Christi

Pappelholz, 29,5 x 42,8 cm

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

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

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

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

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

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



65 Flämisch | Taufe Christi

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

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

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

Flämisch

17. Jahrhundert

66 Die Auffindung Moses

Kupfer, 29,3 x 41,2 cm

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

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



66 Flämisch I Die Auffindung Mosis



67 Flämisch I Kartenspieler mit Lautenbegleitung

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

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

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

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

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

Flämisch

Anfang des 17. Jahrhunderts

67 Kartenspieler mit Lautenbegleitung

Leinwand, 115 x 157 cm

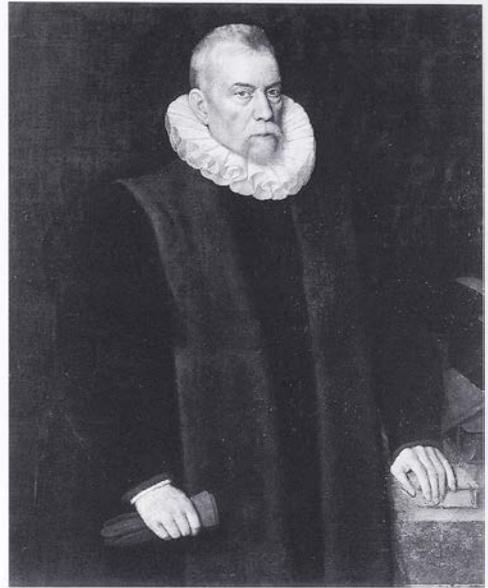
Sammlung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg). – Sammlung Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover. – 1983 Geschenk als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg. PAM 1039

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

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

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

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



68 Flämisch | Bildnis eines Herrn im Pelzmantel

Flämisch

Umgebung von Antwerpen

68 Bildnis eines Herrn im Pelzmantel

Leinwand, 106 x 88 cm

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

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

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

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

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



69 Flämisch | Judith mit dem Haupt des Holofernes

Flämisch

1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

69 Judith mit dem Haupt des Holofernes

Leinwand, 110 x 78 cm

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

KM 274

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

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

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



70 Flämisch | Gewitterlandschaft

70 Gewitterlandschaft

Leinwand, 114 x 137 cm

1966 aus dem Kunstgutlager Celle überwiesen.

PAM 991

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

unveröffentlicht

Floris, Frans

Antwerpen 1519/20 – 1570 Antwerpen

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

71 Mutter und Kind

Eichenholz, 46 x 33 cm

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

Sammlung Duke of Lauderdale. – Lord Dysart. – 1951 Kunsthandel Amsterdam, P. de Boer. – 1959 erworben.

PAM 952

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



71 Floris I Mutter und Kind

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

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

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

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

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

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

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

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

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

■ Francken, Frans II.

Antwerpen 1581–1642 Antwerpen

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

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

72 Kreuzigung Christi

(Farbtaf. VIII)

Eichenholz, 75,5 x 105,3cm

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

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

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



72 Francken I Kreuzigung Christi

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

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

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

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

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

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

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

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

■ Francken, Frans II.

(Umkreis)

73 Das Gastmahl des Belsazar

Eichenholz, 83 x 137,5 cm

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

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

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

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

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

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

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



73 Francken - Umkreis I Das Gastmahl des Belsazar

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

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

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

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

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

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

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

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

Fyt, Jan

Antwerpen 1611–1661 Antwerpen

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

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

74 Stillleben mit Vögeln und Katze

Leinwand, 67,7 x 76,6 cm

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

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

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

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



74 Fyt | Stilleben mit Vögeln und Katze

Neben seinen berühmten großformatigen Jagdstilleben malte Jan Fyt eine Reihe kleinerer mit Hund oder Katze. Nicht selten gestaltete er auch Vogelstillleben als separates Thema, bisweilen erweiterte er diese um Utensilien des Vogelfangs, z.B. Vogelfalle und Lockpfeife (Wien, Kunsthistorisches Museum, Leinwand, 49 x 68 cm). Das Motiv der Katze, die sich toten Singvögeln nähert, kommt mehrfach im Werk Jan Fyts vor: als großformatiges Gemälde in der Mailänder Brera (Leinwand, 145 x 106 cm) oder in einer in Format und Bildelementen vergleichbaren Darstellung in einer Privatsammlung in Dallas (Holz, 31,8 x 43,5 cm; Photo RKD). Auf einem anderen Gemälde, das am

7.7.1994 bei Christie's in London (Nr.78) zusammen mit einem Gegenstück mit totem Hasen versteigert wurde (Leinwand, 73 x 95 cm, Photo RKD), ist die Komposition im Blickwinkel gedreht und spiegelverkehrt wiedergegeben. Im dazugehörigen Katalogtext von Christie's wird die Ansicht vertreten, dass diese Gegenstücke in der italienischen Zeit zwischen 1634 und 1641 entstanden seien, während H.W. Grohn das hannoversche Bild in das Spätwerk des Künstlers einordnet. Unter den datierten Bildern des Künstlers zeigt das sehr viel größere Stillleben mit Geflügel in Liechtenstein von 1646 die nächste Verwandtschaft, so dass eine Einordnung in das künstlerische Werk der

40er Jahre glaubhaft ist. Gewisse statische Elemente der Komposition werden im Spätwerk zu Gunsten von größerer Dynamik aufgegeben.

Häufig ließ Fyt in seiner Werkstatt Repliken seiner Werke anfertigen. Eine mit dem hannoverschen Bild identische Komposition wurde 1973 bei Sotheby's London aus dem Besitz von Elisabeth und Fielding Marshall angeboten (Verst. Kat. 31.12.1973, Nr. 37 mit Abb.).

GHB I, S. 24ff., Nr. 5, Farbabb. (M. Trudzinski).

Literatur: Museum 1984, S. 88 (H.W. Grohn). – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1983, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1984, S. 57.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 46, Nr.14, Farbabb. (H.W. Grohn). – Jean Siméon Chardin 1699–1779, Werk, Herkunft, Wirkung. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1999, S. 288, Nr. 127 mit Farbtaf. S. 294 (G. Reising).

Gael, Adriaen II.

Haarlem 1618/24–1665 Haarlem

Als Sohn des gleichnamigen Malers erhielt Adriaen seine erste Ausbildung wahrscheinlich bei seinem Vater, bevor er im Jahre 1640 in das Atelier von Jacob Willemsz. de Wet eintrat. Die vielfigurigen Bilder meist biblischen Inhalts sind eindeutig von Werken dieses Lehrers beeinflusst. Am 22.5.1665 wurde er in Haarlem begraben.

75 Melchisedek segnet Abraham

Eichenholz, 47,2 x 63,4 cm

Bezeichnungen: Signiert links unten: A gael

Technischer Befund: Zwei radial aus dem Stamm geschnittene Bretter mit waagrecht Faserverlauf Splint- an Splintholzseite verleimt, rücks. Sägespuren und Fasen ringsum; r. Kante etwas abgearbeitet, Ecken l.u. und r.u. bestoßen und gekittet. Äußerst dünne, porenfüllende, gebrochen weiße, feinkörnige Grundierung. Dünne, braune Untertermalung mit Pinsel zur Bildanlage, v.a. im Bildvordergrund, im Waffenstillleben r.u. noch sichtbar, farbige Ausführung mit dünnen, deckenden, ölhaltigen Farben, im Vordergrund mit pastosen-weißen und gelben Lichtern akzentuiert, im Mittel- und

Hintergrund mit Weiß ausgemischte Lokalfarben flüssig aufgetragen; Himmel in weiten Teilen übermalt (evtl. über dunklen Firnisresten), Weißschleier durch Bindemittelveränderung v.a. im roten Mantel l.u., Kratzer und sehr kleine Ausbrüche bes. im Vordergrund, ungekittet retuschiert. Reste von verbräuntem Firnis in Strukturiefen, moderner Kunstharz-Wachsfirnis mit feinem Eigencraquelé.

Restaurierungen: Geringfügige Verkleinerung des Bildformates, Firnisabnahme, Übermalung des Himmels, Kittung und Retuschen an den Ecken – 1980: Firnis- bzw. Bindemittelregenerierung, kleinere Retuschen, neuer Firnis.

Rahmen: Niederländisch 17. Jh., schlichter, dunkler Profilleistenrahmen mit Hohlkehle, dunkelbraune Politur über geflammtem Holz auf Grundrahmen; alter Anobienbefall v.a. im Grundrahmen, Risse, kleine Ausbrüche, alte Ausbesserungen.

Sammlung Carl Freiherr von Löw, Hannover. – Sammlung Freiherr von Steinberg, Hannover. – Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 281). – Seit 1884 Städtische Galerie. KM 1

Vor einem schroffen Felsen steht Melchisedek, König von Salem und Hohepriester des Herrn, mit seinem Gefolge und segnet den vor ihm knienden Abraham, dem er Brot und Wein dargeboten hat (1. Mose 14,18–20). In der Ferne sind Krieger der vorangegangenen Schlachten und die zurückgeholte Habe zu sehen, die beim Krieg der Könige aus Sodom und Gomorrha von den Siegern erbeutet worden war. Isoliert in der Geschichte des Erzvaters ist sein Auftreten als Krieger. Da die Begebenheit typologisch als Präfiguration des Abendmahles gedeutet wurde, gewann sie gerade in der bildenden Kunst der Gegenreformation vor allem in den südlichen Niederlanden an Bedeutung. In der nordniederländischen Kunst hingegen sind andere Themen aus der Abrahamsgeschichte, wie „Abraham bewirte die Engel“ oder „Verstoßung der Hagar“, häufig dargestellt worden, die hier geschilderte Begebenheit hingegen wurde dort nur selten verbildlicht.

Bei der Themenwahl und in der Darstellungsweise als vielfigurige Historienszene wirkt sich vermutlich der über den Lehrmeister Jacob de Wet vermittelte Einfluss der sog. Prärebrandtisten, wie Claes Moeyaert und Jan Pynas, aus,



75 Gael | Melchisedek segnet Abraham

die sich beide in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts in Amsterdam mehrfach mit dem Thema auseinandergesetzt haben (vgl. A. Tümpel, Claes Cornelisz. Moeyaert, in: *Oud Holland* 88, 1974, S. 248, Nr. 8–10 und Jan Pynas, Privatsammlung, Photo D.I.A.L.). Die ausgeprägte Diagonalkomposition, das Hinterfangen der Figurengruppe und der weite Ausblick rechts sind charakteristisch für die Werke von Gaels Lehrmeister in den 40er Jahren, so dass W. Sumowski schreibt, das Bild „wäre als schwächeres Werk de Wets im Stil seit Beginn der vierziger Jahre akzeptabel“ (1983ff., IV, S. 2728). Wie sehr die Werkstatt de Wets einen einheitlichen Malstil vertrat, zeigt der Vergleich des Melchisedek auf dem hannoverschen Gemälde mit der Figur des Saul auf dem 1640 entstandenen Bild „David bringt Saul das Haupt Goliaths“ (Amsterdam, Rijksmuseum, Sumowski ebda., Abb. S. 2737) von Gerrit de Wet, der ebenfalls seit 1640 in der Werkstatt seines Bruders Jacob arbeitete.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 136. – Führer 1894, S. 71, Nr. 192. – Führer 1904, S. 127, Nr. 192. – Kat. 1954, S. 63, Nr. 104.

Literatur: C. Hofstede de Groot, in: *Thieme-Becker* 13, S. 35. – Sumowski 1983ff., IV, S. 2728, Abb. S. 2762, VI, S. 3712.

■ Geel, Jacob Jacobsz. van

Middelburg (?) 1584/85 – nach 1637
Dordrecht (?)

Da Jacob van Geel im Jahre 1628 angab, er sei ungefähr 43 Jahre alt, muss er etwa 1584/85 geboren worden sein. Zum ersten Mal erwähnt wird er in Middelburg, 1615–17 als Mitglied der St. Lukasgilde, 1617–18 als deren Dekan. Später ist er, vermutlich um seinen vielen Gläubigern zu entkommen, nach Delft gezogen, wo er 1626 genannt wurde. Kurz nach dem Tod seiner Frau 1632 verließ er Delft und ging nach Dordrecht. So wenig, wie man seinen Geburtsort und das Geburtsjahr genau bestimmen kann, so wenig weiss man, wann und wo er

gestorben ist. Geel gehört zu den Malern der stark von flämischen Künstlern beeinflussten sog. Middelburger Brueghel-Gruppe. Die Flamen hatten aus religiösen Gründen ihre Heimat verlassen und sich in Middelburg niedergelassen. Unverkennbar ist auch in Geels Frühwerk die Anlehnung an die Kunst Brueghels. Der Künstler schuf fast ausschließlich kleine, durch meist winzige Figuren belebte Landschaften mit phantastischem Baumbewuchs oder bizarren Felsen. Sein Œuvre ist schmal und umfasst heute maximal 28 Gemälde.

76 Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht

(Farbtaf. XXV)

Eichenholz, 30,4 x 38,3 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert am Bildrand unten, Mitte links: *iacob v geel / 1633* (die letzte Zahl nur oben erhalten, unten nach den Abplatzungen rekonstruierbar)

Technischer Befund: Ein Eichenholzbrett mit waagrechtm Faserverlauf, 1 cm stark, beidseitig sorgfältig geglättet, rücks. Hobelspuren, Fase r., sonst verlaufend abgeschrägt, o., r. und l. geringfügig beschnitten. Sehr dünne, graue Grundierung mit sichtbarer Pinselstruktur, keine Unterzeichnung. Bildanlage im Bereich der Bäume in dünnem, deckendem Grün modellierend, dickere Baumstämme und Vordergrund mit schwingenden Pinselzügen in hellgrau, ocker und dunkelbraun pastos aufgebracht, Blattwerk und Flechten in kleinen Häkchen, Malerei nach Trocknungspausen fortgeführt und mehrfach verändert, die Figuren- und Tiergruppe sowie ein Baumstamm nach längerer Trocknungspause hinzugefügt; Schäden durch Firnisabnahme, Pinselstrukturen der Grundierung in der dunklen Malerei tw. aufgedeckt, in heller Malerei Abrieb der Kuppen, viele feinteilige Retuschen, im Dunklen lasierend. Alte bräunliche Firnisreste in den Struktururtiefen, neuerer, transparenter Firnis ganz-flächig, sehr dünn, an Bildrändern r. und l. durch Einrahmung oberflächlich beschädigt.

Restaurierungen: Ganzflächige Firnisabnahme, zahlreiche Retuschen, neuer Firnis – 1980: Rahmenrestaurierung.

Rahmen: Dunkler Wellenleisten-Rahmen, zeitgleich aber nicht original, urspr. für Hochformat; überplatteter Grundrahmen, breites Profil mit Wulst und nach innen aufsteigendem Binnenkarnies abwechselnd mit Wellenleisten, dunkelbraun gebeizt und poliert, innere Wellenleiste ölgoldet über Braun, durchgerieben, starker Anobienbefall alt.

Verst. London, Christie's, 14.2.1938, Nr. 102. – Sammlung Prof. Dr. Einar Perman, Stockholm. – Stiftung R.G. de Boer, Laren. – Kunsthandel Zürich, Galerie Bruno Meissner. – 1980 erworben. PAM 980

Nahezu der gesamte Bildraum wird von großen, knorrigen, gespenstisch aussehenden Bäumen eingenommen. Dicht beieinander stehend, überwölben ihre geschlossenen Wipfel, aus denen dicke, abgestorbene Äste ragen, einen breiten Weg, der durch scharfes Seitenlicht abwechslungsreich beleuchtet ist. Joseph und Maria mit dem Kind auf ihrem Schoß rasten am Wegesrand, während der Esel wartend neben ihnen steht und in der Nähe einige Kühe grasen. Links fällt das Gelände steil und abrupt ab, so dass ohne räumlichen Übergang der Blick auf eine weit in die Ferne führende Flusslandschaft freigegeben ist. Während die phantastische Waldlandschaft keinen realen Bezug zum historischen Ort des Geschehens herstellt, kann der Fluss im Hintergrund als Hinweis auf den Nil verstanden werden. Schon das für die nördlichen Niederlande ungewöhnliche Thema zeugt vom Einfluss der flämischen Kunst auf van Geel (vgl. Gmelin, 1982, S. 70). Motivisch vergleichbar ist die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ von Jan Brueghel d. Ä., der ebenfalls eine Waldlandschaft als Szenerie wählt (St. Petersburg, Eremitage).

L. Bol, der das Gemälde 1957 in seinem Aufsatz über van Geel in die Forschung eingeführt hat, liest die Datierung als 1638 und betrachtet es folglich als das letzte datierte Werk im schmalen Œuvre des Malers und gleichzeitig als dessen letztes Lebenszeichen. Nach der Erwerbung wird die Jahreszahl zuverlässig als 1633 (vgl. Trudzinski, 1981, und Grohn, 1981) gelesen. Demnach hat van Geel die Tafel bald nach seinem Umzug nach Dordrecht geschaffen. Sie kann als Auftakt seines Spätwerkes gelten. Folgerichtig kann Gmelin 1982 die beiden Werke in Amsterdam (Rijksmuseum, Bol, 1957, Nr. 19) und Berlin (Gemäldegalerie Staatliche Museen, Bol, 1957, Nr. 18), die sich kompositorisch eng an die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ anschließen, ebenfalls



76 van Geel | Landschaft mit der Ruhe
auf der Flucht

zeitlich früher ansetzen als Bol es tat und sie um 1633/34 datieren, so dass nun das Braunschweiger Gemälde des Künstlers von 1637, „Baumlandschaft mit Mühle am Fluss“, als letztes bekanntes datiertes Bild anzusehen ist.

Van Geel malte überwiegend reine Waldlandschaften, die gelegentlich von einsamen Wanderern belebt sind. Es existieren nur drei Bilder mit biblischer Staffage, neben dem hannoverschen und dem erwähnten Berliner Bild, das „Elias und die Witwe von Zarith“ (Bol, 1957, Abb. 16) zeigt, eine „Flusslandschaft mit Versuchung Christi“, die aus der Sammlung Willem M.J. Russel in Amsterdam stammt, dann im Kunsthandel in Den Haag auftauchte, bei S. Nystad, und sich jetzt in Privatbesitz befindet (Bol, 1957, Abb. 94). Gmelin ist der Ansicht, dass auf der hannoverschen Tafel die Figuren, die, wie die technische Untersuchung zeigt, nachträglich in die dafür freigelassene Waldlichtung gemalt wurden, von einem Staffagemaler stammen, „dessen Figuren die van Geels übertreffen“ (S. 70). Eine andere Künstlerhand sieht auch U. Hanschke (S. 145).

Verz. 1989, S. 63, Abb. 64.

Literatur: L.J. Bol, Een Middelburgse Breughel-groep. VI. Jacob Jacobsz. van Geel (1584/5–1638 of later), in: Oud Holland 72, 1957, S. 20, 29, 32f., 38, Nr. 20, Abb. 20. – Bol 1969, S. 116. – Best. Kat. Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode-Museum

(I. Meyer Meinschel), Berlin 1976, S. 38. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1980, Supplément zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1981, S. 16, Nr. 83, Abb. – M. Trudzinski, Van Geel in Hannover, in: galerie der künste, Nr. 4, April 1981, S. 13, Abb. – H.W. Grohn, Neuerworbene Werke, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1147, Abb. – H.G. Gmelin, Zu drei wenig bekannten Landschaftsbildern des Jacob Jacobsz. van Geel, in: NBK 21, 1982, S. 69ff., Abb. 1. – J. Briels, Vlaamse Schilders in de Noordelijke Nederlanden in het Beginn van de Gouden Eeuw (1585–1630), Haarlem 1987, S. 343, Farbabb. 439, S. 345. – U. Hanschke, Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert (Diss. Gießen), Worms 1988, S. 144f. – O. Le Bihan, L'or & l'ombre, La peinture hollandaise du dix-septième et du dix-huitième siècles au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 1990, S. 77, Anm. 9. – Ausst. Kat. Tussen fantasie en werkelijkheid. 17de Eeuwse Hollandse Landschapschilderkunst (E. Buijsen), Tokyo Station Gallery, Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden 1992/93, S. 153f., Abb. – Ausst. Kat. Masters of Dordrecht. 17th, 18th and 19th century paintings from the collection of the Dordrechts Museum, Huis ten Bosch Den Haag, Nagasaki, Sasebo 1993/94, S. 78, Abb.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 48, Nr. 15, Farbabb. (H.W. Grohn).

■ Gelder, Arent de

Dordrecht 1645–1727 Dordrecht

Arent de Gelder wurde als drittes Kind wohlhabender Eltern am 26.10.1645 in Dordrecht geboren und am 11. November in der reformierten Kirche getauft. Zunächst begann er,

vermutlich im allgemein üblichen Alter von 14 Jahren, bei dem führenden Dordrechter Maler der Zeit, Samuel van Hoogstraten, einem Rembrandt-Schüler, seine Ausbildung in der Malerei. Anschließend ging er nach Amsterdam zu Rembrandt. Der Zeitpunkt des Eintritts in die Werkstatt des Meisters ist nicht überliefert, doch könnte der Wechsel dadurch ausgelöst worden sein, dass Samuel van Hoogstraten 1662 nach England ging. Wahrscheinlich blieb Arent de Gelder zwei Jahre im Atelier Rembrandts, auch wenn er erst 1669 wieder in Dordrecht nachweisbar ist. In seiner Heimatstadt zog er in das Haus seiner Eltern und führte ein ruhiges Leben ohne materielle Sorgen. Seine finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte es ihm, entgegen dem gewandelten Zeitgeist und Geschmack, an Rembrandts Spätstil festzuhalten und die rein malerischen Effekte zu steigern. Er starb hochbetagt am 27.8.1727.

77 Bildnis eines jungen Mannes

Leinwand, 85,3 x 72,8 cm

Bezeichnungen: * Signiert rechts in Schulterhöhe: ADe Gelder. f. (A D ligiert); darüber große Aufschrift original übermalt: C.suijtP...(?); auf den Längschenkeln des Keilrahmens je zwei rote Punkte

Technischer Befund: Grobes Gewebe in Leinenbindung, 12 x 12 Fäden von unregelmäßiger Stärke, leichte Spannigirlandenbildung r. und u.; mit Kleister auf dichteres Gewebe doubliert, leicht gegen den Uhrzeiger gedreht auf neuen, ca. 1 cm höheren Keilrahmen gespannt, Kanten mit Papier umklebt, Beulen in Gesicht und Kopfbedeckung vmtl. von Doubliermasse. Graugrüne, splittrige Grundierung mit gleichmäßiger Struktur vom Auftragen oder Glätten von l. nach r., vorgrundiert. Rote Pinselunterzeichnung. Freier Umgang mit Farbkonsistenz, Auftragstechnik und Werkzeugen: Figur mit hellen, pastosen Pinselstrichen angelegt, tw. mit braunen, roten und gelben Lasuren abgetönt und modelliert, Pentiment am linken Arm, schlängelinienförmiger Farbauftrag in unterschiedlichen Pinselbreiten, Farbe an Stuhllehne bis zur Grundierung weggetupft, dunkelbraune, dünnflüssige Farbe an Kopfbedeckung mit ca. 4 cm breitem Spachtel verteilt und bis zur Grundierung abgeschabt, abschließende großzügige Korrektur und Konturierung mit fast schwarzen, breiten Pinselstrichen, oberhalb der Signatur großzügige Übermalung einer Aufschrift; Schollenbildung mit aufstehenden Spitzen, Fehlstellen an der r. Schulter, tw. Verreinigungen, Retuschen v.a. an den Bildrändern, zwei Kratzer r. u. Wohl zwei spätere Firnissschichten.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Doublierung, neuer Keilrahmen, Retuschen, Firnis, Papierabklebung – Retuschen, Firnis – 1998: Ausgerissene Leinwanddecke l.o. gefestigt, Malschichtfestigung, Retuschen.

Sammlung Heinrich Wilhelm Campe, Leipzig. – Kunsthandel Hamburg, Ernst Georg Harzen. – Sammlung Hausmann, Hannover. – Seit 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 786

In „formelhafter Positur“ (E. Mai) – im Typus der angeschnittenen Büste mit aufgelegtem Arm in Dreiviertelansicht, das Gesicht ein wenig mehr als den Oberkörper zum Betrachter gewandt – ist ein dunkelblond gelockter, lächelnder junger Mann dargestellt. Er trägt einen auffälligen Kopfputz, eine Art Hut, an dem hinten ein Schleier befestigt ist. Die breite gebogene Krempe verschattet nur leicht den oberen Teil des Gesichts. Starkes Streiflicht beleuchtet die untere Gesichtshälfte und die vordere Schulter- sowie Oberarmpartie über der Stütze einer geschwungenen Stuhllehne in streng bildparallel gegebener Seitenansicht. Der Blick der etwas eng zusammenstehenden Augen geht versonnen am Betrachter vorbei, kräftig tritt das Rot der Lippen aus der hellen Gesichtsfarbe hervor. Weder die Gesichtszüge noch die Kleidung sind in allen Einzelheiten ausgeführt, nicht die Wiedergabe des Gegenständlichen steht im Vordergrund, sondern die „Freisetzung formaler Mittel“ (Sumowski 1983ff., II). Arent de Gelder brilliert malerisch mit Licht- sowie Schattenstufungen und erzeugt eine mit Pinsel, Pinselstiel und Spachtel höchst abwechslungsreich belebte Bildoberfläche. Typisch für das Alterswerk des Künstlers, das in das 18. Jahrhundert reicht, ist die Farbgebung des hannoverschen Bildes mit beige-, ockerfarbenen sowie grüngrauen Tönen, die sich hier in den vorherrschenden Goldklang mischen.

Auch die fleckig aufgelösten Farbformen des Gesichts sprechen für eine relativ späte Entstehung des Werkes. Bereits K. Lilienfeld rückt das hannoversche Gemälde – ohne nähere zeitliche Festlegung – in einen Zusammenhang mit



77 de Gelder | Bildnis eines jungen Mannes

dem Bildnis des Arztes und Gelehrten Herman Boerhaave, das nach einer rückseitigen Bezeichnung aus dem 19. Jahrhundert wahrscheinlich um 1722 entstanden ist (Den Haag, Mauritshuis; von Moltke, 1994, Nr. 85). Die hannoverschen Katalogbearbeiter seit A. Dorner (Kat. 1930) setzen das Bildnis um 1700 an, W. Sumowski datiert es um 1715/20, J.W. von Moltke plädiert für eine Entstehung um 1710 (bzw. Ende des ersten Jahrzehnts). Ihm schließt sich E. Mai im Ausst. Kat. Arent de Gelder von 1998/99 an. Sumowski und von Moltke verbinden das Werk mit einem anderen, zeitgleich, also wieder 1715/20 oder um 1710 angesetzten Brustbild in der Aachener Sammlung A. Kranz (von Moltke, Nr. 89). Auf diesem ist ein junger Mann in ähnlicher, nur seitenverkehrter Haltung und phantastischer Kostümierung dargestellt, der seinen Arm auf eine Steinbrüstung lehnt. Dem Aachener Bild wird ebenso wie dem Hannoverschen in der Art der Farbgebung eine Sonderstellung im Portätschaffen des Künstlers zuerkannt.

Arent de Gelder kleidete die Dargestellten häufig in Phantasiekostüme: Ein ähnlich in Querstreifen abgesetztes Hemd wie hier trägt auch der junge Mann in der Sammlung A. Kranz. Der Lehnstuhl war offenbar ein Requisit des Ateliers, denn er befindet sich auf zwei weiteren Bildern des Künstlers („Homer diktierend“ in Boston und dem sog. „Dr. Faustus“ im Frankfurter Goethemuseum, vgl. von Moltke, S. 44).

Kat. 1827, S. 48, Nr. 191. – Verz. 1831, S. 94f., Nr. 191. – Verz. 1857, S. 21, Nr. 191. – Cumberland-Galerie, S. 9. – Kat. 1891, S. 108, Nr. 152. – Verz. FCG, S. 108, Nr. 152. – Kat. 1902, S. 108, Nr. 152. – Kat. 1905, S. 53, Nr. 116. – Führer 1926, S. 8, 9, Abb. 8. – Meisterwerke 1927, S. 25, Farbtaf. IV. – Kat. 1930, S. 26, Nr. 41, Abb. – Kat. 1954, S. 63, Nr. 105. – Verz. 1980, S. 53, Abb. 82. – Verz. 1989, S. 63, Abb. 88.

Literatur: Verzeichniss der Oelgemälde, Handzeichnungen und anderer Kunstgegenstände, welche den 24sten September 1827 (...) in dem Campeschen unter No 1212 allhier gelegenen Hause gegen baare in Conventionsgelder zu bewirkende Bezahlungen gerichtlich versteigert werden sollen, Leipzig 1827, S. 73f., Nr. 278. – Parthey I, S. 476, Nr. 25. – Ebe IV, S. 530. – Würzbach I, S. 573. – K. Lilienfeld, Arent de Gelder. Sein Leben und seine Kunst, Diss. Halle-Wittenberg, Halle 1911, S. 66. – Ders., Arent de Gelder, Den Haag 1914, S. 66, 202f., Nr. 178. – Jahrbuch des Provinzial-

Museums Hannover 1927, S. 89, Farbtaf. – F. Grossmann, The Rembrandt Exhibition at Schaffhausen, in: The Burlington Magazine 92, 1950, S. 12, Abb. 9. – E. Trautscholdt, Zur Geschichte des Leipziger Sammlungswesens, in: Festschrift Hans Vollmer, Leipzig 1957, S. 244. – Plietzsch 1960, S. 183, Abb. 337. – D.R. van Fossen, The Paintings of Aert de Gelder, Diss. Harvard University, Cambridge, Mass. 1969 (ungedruckt), S. 87f., S. 235, Nr. 20 und Abb. 21. – Bénézit 4, S. 660. – Sumowski 1983ff., II, S. 1157, 1179, Nr. 812, S. 1272, Farbtaf. VI, S. 3713. – W. Sumowski in: Ausst. Kat. Rembrandts Academy, Hoogsteder & Hoogsteder Den Haag 1992, S. 80, Farbabb. 53. – J.W. von Moltke, Arent de Gelder, Dordrecht 1645–1727, Doornspijk 1994, S. 44, 104, Nr. 94, Abb. 94, Farbtaf. XL. – Ders., Arent de Gelder, in: Dictionary of Art 12, S. 241.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 40, Nr. 29. – Rembrandt's influence in the 17th century, The Matthiesen Gallery London 1953, Nr. 35, Abb. – Arent de Gelder (1645–1727), Rembrandts Meisterschüler und Nachfolger, Dordrechts Museum Dordrecht, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1998/99, S. 32, Farbabb. 12, Nr. 44, S. 226, Farbtaf. S. 227 (E. Mai).

■ Goltzius, Hendrick

(nach)

Mühlbracht (Bracht am Niederrhein)
1558–1617 Haarlem

Hendrick Goltzius entstammt einer nieder-rheinischen Künstlerfamilie und wurde um 1574 nach Xanten zu dem humanistischen Kupferstecher Dirck Volkertsz. Coornhert in die Lehre gegeben. 1577 folgte er seinem Lehrer nach Haarlem. Zunächst führte der Künstler 1577–78 große Aufträge für den Antwerpener Verleger Philip Galle aus, machte sich aber bereits 1582 selbständig. Aus gesundheitlichen Gründen reiste Goltzius 1590 nach Italien, wo er intensiv die Kunst studierte und eine Vielzahl von Zeichnungen nach der römischen Architektur oder Skulptur, ebenso wie nach zeitgenössischen Werken italienischer Maler anfertigte. Zudem porträtierte er einige der prominentesten Künstler. 1591 war er wieder zurück in Haarlem. Seinen Namen machte sich Hendrick Goltzius vor allem als Kupferstecher. Seine Stiche waren überaus begehrt; sie wurden auch im Ausland gehandelt und gesammelt. Um 1600 begann der Künstler, der sich bis



78 nach Goltzius I Beschneidung Christi

dahin ausschließlich mit den graphischen Künsten beschäftigt hatte, zu malen, erlangte aber als Maler nicht die gleiche Berühmtheit wie als Kupferstecher.

78 Beschneidung Christi

Eichenholz, 104,5 x 77 cm

Schlosskapelle Aurich. – 1826 Neukloster. – Vor 1866 Welfenmuseum.
WM XXVII, 112a

Die Darstellung der Beschneidung Christi, kurz nach 1600 gemalt (H.G. Gmelin), geht zurück auf einen Stich von Hendrick Goltzius (Hollstein VIII, S. 5, Nr. H 12, Abb. S. 4) aus der Folge der sog. Meisterstiche, die sechs Szenen aus dem Marienleben umfasst und 1593/94 entstanden ist. Goltzius seinerseits hat in der „Beschneidung“ von 1594 den Holzschnitt B. 86 des Marienlebens von Albrecht Dürer aus-

gewertet. Gemälde nach dem Stich vom Anfang des 17. Jahrhunderts sind zahlreich vorhanden, ein rundes Dutzend sind allein in der Bildakte verzeichnet.

Laut Inventar diente das Bild ursprünglich zur Ausstattung der Schlosskapelle in Aurich. Dort war es Teil einer Serie von 24 Gemälden, bestehend aus den Darstellungen der zwölf Apostel und zwölf Szenen aus der Heilsgeschichte von der Geburt Christi bis zur Himmelfahrt. Die anderen 23 Bilder sind offenbar verloren. Nach Abriss der Schlosskapelle im Jahre 1826 kamen alle damals noch vorhandenen 24 Bilder in die Kirche von Neukloster bei Buxtehude (H.W.H. Mithoff, *Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen*, Bd. 5, *Herzogthümer Bremen und Verden mit dem Lande Hadeln, Grafschaften Hoya und Diepholz*, Hannover 1878, S. 74). Das Bild gelangte vor 1866 in die Sammlung des Welfenmuseums in Hannover, was H.W.H. Mithoff entgangen zu sein scheint. Zu dieser Zeit war die Kirche von Neukloster bereits baufällig. Sie wurde 1903 durch einen Neubau ersetzt.

Literatur: O. Hirschmann, *Hendrick Goltzius als Maler 1600–1617*, Den Haag 1916, S. 94.

Ausstellungen: Dürerrenaissance um 1600, Im Blickpunkt 7, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie Hannover 1979, unpaginiert S. 8f., Abb. 10 (H.G. Gmelin). – Dürerrenaissance um 1600, Aurich und Emden 1979, S. 15, Abb. S. 16 (F. Müller, B.P. Seeck).

■ Govaerts, Abraham

Die Auffindung Mosis

siehe: *Flämisch 17. Jahrhundert*

■ Goyen, Jan van

Leiden 1596–1656 Den Haag

Jan van Goyen war der Sohn eines Schuhmachers und wurde am 13.1.1596 in Leiden



79 van Goyen | Landschaft mit Bauernhaus

geboren. Bereits im Alter von zehn Jahren kam er bei dem Landschaftsmaler Coenraet Adriaensz. van Schilperoort in die Lehre. Doch wechselte er nach drei Monaten zu Isaac Nicolai van Swanenburgh, anschließend zu Jan Arentz. de Man und darauf ging er für zwei Jahre nach Hoorn zu dem Landschaftsmaler Willem Gerritsz. Nach einer einjährigen Wanderung durch Frankreich schloss er seine Ausbildung bei dem sechs Jahre älteren Esaias van de Velde in Haarlem, dessen Einfluss auf van Goyens Frühwerk deutlich zu erkennen ist, ab. Bis 1632 war van Goyen in Leiden als Maler, aber auch als Taxator von Gemäldesammlungen sowie als Immobilienhändler tätig. Danach lebte er bis zu seinem Tode am 27.4.1656 in Den Haag. Er war äußerst produktiv und schuf rund 1200 Gemälde. Durch Spekulationen verarmt, hinterließ er seiner Witwe nur Schulden. Eine der drei Töchter heiratete den Genremaler Jan Steen, der ebenso wie Nicolaes Berchem sein Schüler war.

79 Landschaft mit Bauernhaus

Eichenholz, 30,0 x 51,0 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten rechts:

VG 1632 (VG ligiert)

Rückseite: zwei rote Punkte

*Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechttem Faser-
verlauf, Splintholzseite o., rücks. Kanten abgefast, Brett
4–10 mm dick; geringfügiger Wurmbefall l. an Ober-
und Unterkante, Kante u. um ca. 10 mm ungleichmäßig
beschnitten. Warmweiße, sehr dünne Grundierung.
Unterzeichnung mit schwarzem, weichzeichnendem Stift
schnell skizzierend, die Landschaft in lockeren Schwüngen,
die Häuser r. exakter. Malschicht sehr dünn, überwiegend
einschichtig, ölhaltige Farben nass-in-nass gesetzt; tw.
gedünnt durch Firnisabnahmen, Gerbsäure des Eichen-
holzes braun hervortretend, zahlreiche kleinere Retuschen
bes. im Himmel. Über der Landschaft alter, aber nicht
originaler Firnis erhalten, neue Firnissschichten.*

*Restaurierungen: Beschneidung Unterkante, Firnisabnahme,
Retuschen, Firnis – 1982: partielle Abnahme von Firnis
und Übermalungen, Retuschen, neuer Firnis.*

1921 Sammlung Jules Porgès, Paris. – Kunsthandel
Berlin, Leo Blumenreich. – 1925 erworben.

PAM 752

Aus dem verschatteten Vordergrund führt ein gewundener, sandiger Weg auf die Düne zu einem Bauernhaus. Das hochgezogene Reet-

dach ragt zwischen einzelnen Bäumen auf, deren nach rechts ansteigende Höhe den diagonalen Bildaufbau bestimmt. Kleine Figuren am Wegesrand beleben die Landschaft: So bückt sich ein Mann neben einem Baumstamm, an den ein Wagenrad gelehnt ist, um einen Ast aufzuheben, während hinter ihm ein Junge mit einem Hund spielt. Doch ist die Figurengruppe der Landschaft untergeordnet. In der linken Bildhälfte, jenseits einer dunkel abgesetzten Bodenwelle, erstreckt sich in die Tiefe ein Feld mit aufgereihten Korngarben und öffnet den Blick auf ein kleines Stück Horizont. Über mehr als zwei Drittel der Bildfläche spannt sich ein wolkenverhangener Himmel, der nur an den Bildrändern durch ein kräftigeres Blau aufgehellt wird.

Mit dem unspektakulären Naturausschnitt, dem diagonalen Bildaufbau und auch der gedämpften Farbigkeit, die sich, abgesehen vom Blau des Himmels sowie dem Blassrosa des Schornsteins und der Jacke des Mannes, auf grüne und gelbliche Töne beschränkt, ist die Tafel ein typisches Beispiel für die Schaffensperiode von Goyens in der ersten Hälfte der 30er Jahre. Im Gegensatz zu seinem Frühwerk hat der Künstler hier bereits die Lokalfarben ganz zurückgenommen und auch die Landschaft einer großräumigen Komposition unterworfen.

H. Volhard (1927) vermutet, dass es sich bei der Landschaft mit Bauernhaus um das bei C. Hofstede de Groot unter der Nummer 1148 verzeichnete Gemälde handele, räumt jedoch ein, dass ein Nachweis schwierig sei, da bei der dortigen Zuweisung die Beschreibung fehlt.

Führer 1926, S. 7, 12. – Meisterwerke 1927, S. 23, Taf. 33. – Kat. 1930, S. 28f., Nr. 45, Abb. – Kat. 1954, S. 65, Nr. 110. – Verz. 1980, S. 54. – Verz. 1989, S. 64.

Literatur: R. Grosse, Die holländische Landschaftskunst. 1600–1650, Berlin, Leipzig 1925, S. 31, 70, Taf. 41. – Kunstchronik 1926/27, S. 122. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 9. – H. Volhard, Die Grundtypen der Landschaftsbilder Jan van Goyens und ihre Entwicklung (Diss. Halle), Frankfurt a.M. 1927, S. 173. J. Havelaar, De Nederlandsche Landschapskunst tot het einde der zeventiende Eeuw, Amsterdam

1931, S. 121, Abb. – A. Dobrzycka, Jan van Goyen, Posen 1966, S. 37, 94, Nr. 56. – H.-U. Beck, Jan van Goyen 1596–1656. Ein Œuvreverzeichnis, Bd. II. Katalog der Gemälde, Amsterdam 1973, S. 486, Nr. 1104, Abb. – Bénézit 5, S. 146. – Museum 1984, S. 92 (H.W. Grohn). – U. Wegener, Künstler - Händler - Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, Abb. 2 (Detail). – M. Risch-Stolz, Der niederländische Kunsthandel im 17. Jh., in: Weltkunst 69, 1999, S. 1140.

■ Grebber, Pieter Franz. de

Haarlem um 1600–1652/53 Haarlem

Pieter de Grebber lernte bei seinem Vater, dem Porträt- und Historienmaler Frans Pietersz., der auch als Kunsthändler tätig war, und bei Hendrick Goltzius. 1618 reiste er mit seinem Vater nach Antwerpen, wo er höchstwahrscheinlich mit Rubens zusammentraf, dessen Kunst de Grebber in der Frühzeit stark beeinflusste. Erst 1632 trat er als Meister der Haarlemer St. Lukasgilde bei. Sechs Jahre später ist er in Delft nachweisbar, stand jedoch 1642 in Haarlem der St. Lukasgilde vor. Berühmt sind seine elf Malerregeln, die er offenbar als Richtschnur für seine Schüler verfasste und die 1649 in Haarlem bei P. Casteleyn im Foliodruck veröffentlicht wurden. Ungefähr 70 Werke seiner Hand sind bislang bekannt, darunter etwa 20 Porträts. Vor allem schuf de Grebber großfigurige, biblische oder mythologische Historien sowie Allegorien. Sein Stil zeigt zum einen seine Herkunft aus dem Kreis der Haarlemer Klassizisten und zum anderen den Einfluss der flämischen Kunst von Rubens und Jordaens. Wegen der vielen katholischen Bezüge, die sich im Werk des Künstlers summieren, und nach dem Kenntnisstand der Haarlemer Kirchenhistorie besteht kaum ein Zweifel an seiner Religionszugehörigkeit. Dessen ungeachtet erhielt er einige Aufträge vom Hof: Er lieferte Gemälde für das Schloss Honselaersdijk sowie für den Oranjezaal im Haager Huis ten Bosch.



80 de Grebber | Weiblicher Studienkopf

80 Weiblicher Studienkopf

Eichenholz, 50,9 x 39,3

Technischer Befund: Tafel aus zwei radial geschnittenen Brettern, senkrechter Faserverlauf, Stärke ca. 11 mm, seitlich konisch zulaufend bis 5 mm, rücks. u. abgefast, Säge- und Schrophobelspuren; geringer Anobienbefall, Verleimungsfuge zur Hälfte geöffnet, Einlaufsrisse verleimt, Kanten allseits bearbeitet. Sehr dünne, hell ockerfarbene Grundierung bis zum Rand, auch Rückseite grundiert, mit Leimüberzug. Kopf vmtl. flüchtig in rotbraun, Schleierkontur in schwarz vorgelegt. Ölgebundene, deckende Farben nass-in-nass, meist dünn, selten pastos aufgetragen, deutlicher, weicher Pinselduktus, Grundierungston partiell einbezogen, zuerst Inkarnat, schwarzer Schleier in nasse Farbe gezogen, Hintergrund spart Schleier aus; Malschicht z. T. leicht verreinigt, kleine Fehlstellen an Rissen und Rändern sowie Goldflitter vom Rahmen mit verfärbten Retuschen aus zwei Phasen. Mind. zwei Firnissschichten; deutlich vergilbt, Oberfläche matt.

Restaurierungen: Bearbeitung der Tafelränder, Verleimung des Einlaufisses, Firnisabnahme, Retuschen, Firnisaufrag – Partielle Erneuerung der Retuschen, Firnisaufrag.

Wahrscheinlich aus Kurfürstlich hannoverschem Besitz. Wohl 1802 im Schloss Hannover. – Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 790

Die Studie, ein Brustbild, zeigt eine junge Frau im Profil nach rechts. Sie hat das Gesicht und den Blick aufwärts gerichtet sowie den Mund leicht geöffnet. Da sie einen schwarzen Schleier über ihren kurzen lockigen Haaren trägt, dessen Enden vorn über der Brust übereinandergeschlagen sind, handelt es sich wahrscheinlich um die Darstellung einer Witwe. Dasselbe Modell, nur glatt frisiert, benutzte de Grebber für die junge Witwe im „Gleichnis des ungerichten Richters“ im Szépművészeti Múzeum in Budapest (Eichenholz, 88,5 x 74 cm, signiert und datiert 1628). Überzeugend ordnet W. Stechow den Studienkopf, auf dessen Rückseite ehemals in alter Schrift der Name „Lievens“ stand und als dessen Urheber auch Jacob Backer erwogen wurde (vgl. Kat. 1902 und Kat. 1905) – wegen der engen stilistischen Verwandtschaft mit dem Budapester Gemälde – in das Werk des Künstlers um 1628/30 ein (Brief vom 6.9.1928).

Vorstellbar ist die Deutung des Kopfes als Maria Magdalena (Notiz RKD, C. Wansink). Diese Heilige hat de Grebber häufig dargestellt, vgl. z.B. den ähnlichen Frauenkopf von ca. 1630 (Holz, 71 x 52,7 cm; Hoogsteder Fine Art, Den Haag, April 1989, Nr. 10).

Wahrscheinlich handelt es sich um das Bild, das sich 1802 im Leineschloss von Hannover befand und im Katalog von 1802/03 auch schon als „weinende Magdalena“ aus der Rubens-Schule mit den fast identischen Maßen (1' 7 1/2" x 1' 2 1/2") geführt ist.

Kat. 1802/03, I, Nr. 29 (Rubens-Schule). – Verz. 1876, S. 72, Nr. 404 (Eeckhout). – Kat. 1891, S. 111, Nr. 164 (P. de Grebber?). – Verz. FCG, S. 111, Nr. 164. – Kat. 1902, S. 111, Nr. 164. – Kat. 1905, S. 56, Nr. 128. – Kat. 1930, S. 29, Nr. 46 mit Abb. (P. de Grebber). – Kat. 1954, S. 65f., Nr. 112. – Verz. 1980, S. 54. – Verz. 1989, S. 64.

Literatur: Ebe IV, S. 425. – W. Sumowski, Zu einem Gemälde von Carel Fabritius, in: Pantheon 26, 1968, S. 283, Anm. 7a, Abb. 3. – A. Pigler, Katalog der Galerie alter Meister-Museum der Bildenden Künste Budapest, Tübingen 1968, S. 285, Nr. 295. – Bénézit 5, S. 182. – Sumowski 1983ff., I, S. 982, Anm. 7.

81 Mariä Verkündigung (Farbtaf. XLVI)

Eichenholz, 85 x 112,5 cm

*Bezeichnungen: * Monogrammiert und datiert in der Mitte des Lesepults: P · DG, 1633 (D G ligiert); Schrift im aufgeschlagenen Buch: ECCE VIRI GO CONI CIPIETI ETI PARIETI FILIUM*

Technischer Befund: Drei Bretter mit waagerechtem Faserverlauf – o. Brett ca. 27 cm, m. ca. 30,2 cm und u. ca. 27–27,8 cm breit –, ca. 1 cm stark, rücks. vertikale Sägespuren, Ränder abgefast; 5,2–6 cm von u. horizontaler Bruch. Hellockerfarbene, horizontal, streifig aufgetragene Grundierung, Unterzeichnung locker mit breitem Pinsel in Braun. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und mittlerer Pigmentgröße, weitgehend einschichtig, teils deckend, teils dünn und bindemittelreich, oft mit trockenem Pinsel vertrieben und strukturiert, dabei vielfach Untergrund und Pinselvorzeichnung als Element der Bildgestaltung sichtbar gelassen. Zunächst Figuren, dann konturierend den Hintergrund angelegt, schließlich einzelne Partien mit Pinselstiel bearbeitet und pastose Lichter v.a. zur Goldimitation gesetzt; vereinzelt ältere konturierende Retuschen sowie Retuschen an Fuge

zwischen Brett o. und Mitte sowie am Bruch. Wolkige Reste des alten Firnis, neue Firnissschicht.

Restaurierungen: Rückts. Sicherung des Bruchs mit Papierklebestreifen, ungleichmäßige Firnisabnahme, Retuschen aus zwei Phasen, neuer Firnisauftrag

Verst. Dr. Walcher, G. Eberle u.a., Köln 16.11.1909, Nr. 44. – Verst. Sammlung Frau Jandorf, Lepke, Berlin, 4.3.1936, Nr. 209. – Kunsthandel Berlin, W.A. Lutz, vor 1958. – Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1975 Leihgabe Dr. Amir Pakzad. Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad



81 de Grebber | Mariä Verkündigung

Als Dreiviertel- bzw. Halbfigur vor wolkigem, grauem Grund beherrschen der Erzengel Gabriel und die Jungfrau Maria die Bildfläche. De Grebber verzichtet auf die sonst in der Malerei gern genutzte Gelegenheit zur Ausgestaltung des Gemachs der Maria und konzentriert die Darstellung auf den Vorgang der Verkündigung (Luk. 1, 26–35). Maria kniet an ihrem Lesepult, auf dem das aufgeschlagene Alte Testament liegt. Die Hände vieldeutig erhoben, blickt sie auf die Stelle, die ihr der Engel mit dem Olivenzweig weist: „Ecce virgo concipiet et pariet filium“ ist in Versalien zu lesen. Es handelt sich um die Worte aus dem Buch Jesaja, mit denen der Prophet die Geburt des Gottessohns durch die Jungfrau voraussagt (Jesaja 7, 14). Gabriel in prächtigem Diakongewand deutet mit der Rechten zum Zeichen der Herkunft seiner Botschaft zum Himmel. Über Gabriel und Maria schwebt der Heilige Geist in Gestalt der Taube. Wolken in der linken unteren Ecke und die geöffneten Flügel des Engels machen überirdische Wirkungsmomente sinnfällig.

A. Blankert, R. Dance referierend (vgl. Ausst. Kat. Gods, Saints and Heroes, 1980/81), wies auf die ungewöhnliche Ikonographie des Bildes hin: Der Engel trägt eine nach den Regeln der katholischen Liturgie vom Diakon während der Eucharistiefeier anzulegende Dalmatik aus schwerem Brokat mit goldenem Granatapfelmuster und hält in der Hand statt der üblichen Lilie, dem Symbol der Reinheit Mariens, einen Olivenzweig, also ein altes Friedenssymbol. Gebräuchlich war der Ölzweig auf Verkündigungsdarstellungen der sienesischen Malerei des

14. und 15. Jahrhunderts (Simone Martini). Der katholische Ornat und der Olivenzweig bei de Grebber können als eine Stellungnahme zur politischen Situation in den Niederlanden, als Ausdruck des Friedenswunsches gelesen werden. Als das Gemälde entstand, fanden Friedensverhandlungen zwischen Spanien und den nördlichen Niederlanden statt.

Mehrfach taucht im Werk de Grebbers dieser Zeit der Frauentypus der Maria auf, so z.B. auf dem im selben Jahr entstandenen Bild mit der „Anbetung der Hirten“ aus der römisch-katholischen Kirche in Ouden-Ade bei Leiden, das sich jetzt als Leihgabe im Utrechter Museum Catharijneconvent befindet.

Eine Kopie des hannoverschen Gemäldes befand sich in der New Yorker Central Picture Gallery (80 x 110 cm) und wurde am 20.11.1980 unter Nr. 52 bei Sotheby Parke Bernet New York (mit der genaueren Maßangabe 77,5 x 109 cm) versteigert. Eine schwache Kopie, die wahrscheinlich mit der vorherigen identisch ist, besitzt die Bob Jones University Collection in Greenville S.C. (1988 Hinweis R. Klessmann, Braunschweig). Ein anderer Engel der Verkündigung von de Grebber, mit einer ähnlichen Dalmatik angetan und ebenfalls einen Ölzweig vorweisend, war 1979 im Kunsthandel (Spencer & Samuels, New York; Abb. in: The Burlington Magazine, Jan. 1979, S. XC) vertreten.

A. van Nieulandt nutzt die Komposition zehn Jahre später in einem Gemälde, wählt aber eine ganzfigurige Darstellung, deutet den Raum durch Fußbodendielen an und verzichtet auf die katholisch-liturgische Einkleidung des Engels (Holz, 35 x 47 cm, ehemals oben um eine 26 cm hohe Holztafel mit einem Engelreigen ergänzt, signiert und datiert 164[3?], London, Christie's 11.12.1959, Photo RKD). Ebenso zeigt auch Adriaen van de Velde auf der 1667 entstandenen, ganzfigurigen Verkündigung im Rijksmuseum Amsterdam (Leinwand, 128 x 176 cm) Gabriel in einem schlichten weißen Gewand.

Verz. 1980, S. 54, Abb. 70. – Verz. 1989, S. 64, Abb. 74.

Literatur: R. Dance, 'The iconography of 'The Annunciation' by Pieter de Grebber, Ms. Yale University 1980. – Ausst. Kat. Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper, Institut Néerlandais Paris, Musée des Beaux-Arts Quimper 1987, S. 27f. (J. Foucart). – P. Sutton, in: Dictionary of Art 13, 1996, S. 337.

Ausstellungen: Gods, Saints and Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt, National Gallery of Art Washington, Detroit Institute of Art Detroit, Rijksmuseum Amsterdam 1980/81, S. 15, 194, Nr. 47, Abb. (A. Blankert).

■ Grimmer, Jacob

Antwerpen um 1525–1590 Antwerpen

Im Jahre 1539 ist Jacob Grimmer als Lehrling des Antwerpener Malers Gabriël Bouwens genannt. Laut Karel van Mander hat er die weitere Ausbildung bei Matthijs Cock und anschließend bei Christiaan van Queboom erhalten. Obwohl Grimmer bereits 1547 als Meister der St. Lukasgilde beitrug, sind datierte Werke seiner Hand erst seit 1573 überliefert. Van Mander lobt vor allem seine Veduten aus der Umgebung Antwerpens und seine Architekturdarstellungen.

82 Winterlandschaft

Eichenholz, ovales Format 30,3 / 26,5 cm

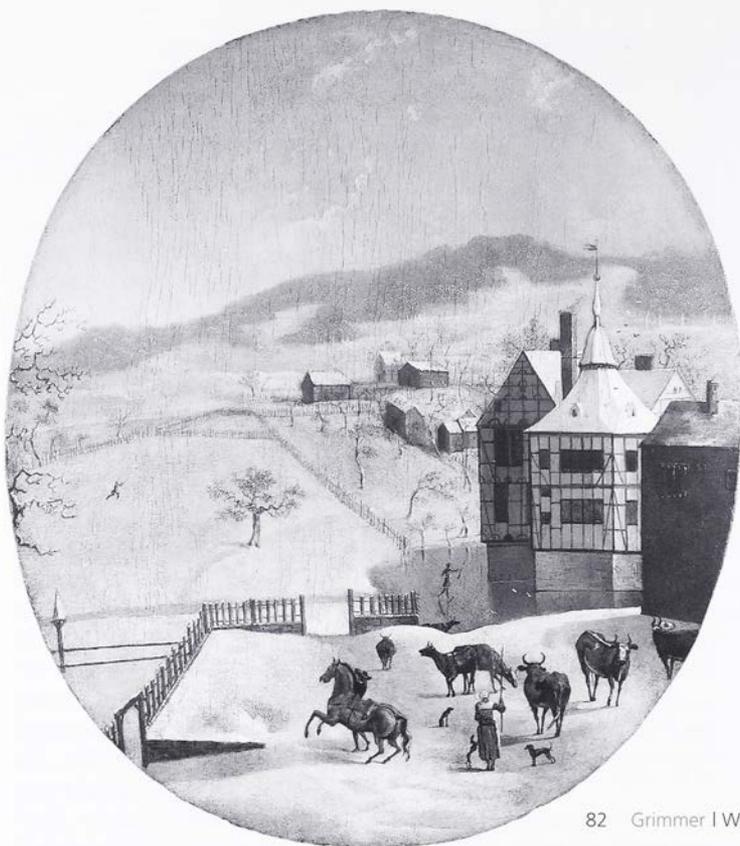
*Technischer Befund: Ein Brett mit senkrechtem Faser-
verlauf, 6 mm stark, rücks. Flacheisen- und Hobelspuren,
Ovalformat original; Kante im Viertel u. r. beschnitten.
Grundierung aus zwei dünnen Schichten, Schwarzbraun
auf Weiß, mit Pinselstrukturen. Malerei gleichmäßig
dünn und deckend aufgebracht, tw. ineinander vertrieben,
vmtl. ölhaltig; durch Firnisabnahme sehr stark gedünnt,
zahlreiche Kittungen und z.T. vergilbte Retuschen.
Neuer Firnis.*

*Restaurierungen: Kittungen, Retuschen – 1984: Abnahme
des Firnis, einiger Kittungen und Retuschen; neue Kittungen
und Retuschen, neuer Firnis.*

1909 Kunsthandel Berlin, Galerie Wenstenberg. –
Sammlung Kommerzienrat Spiegelberg, Hannover.
– Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegel-
berg). – Sammlung Frau Gertrud Spill, geb. Bertram,
Hannover. – 1983 Geschenk als Bestandteil
der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg.
PAM 994

Neben einem schlossähnlichen Anwesen in Fachwerkbauweise, von einer vereisten Wasserfläche umgeben, erstrecken sich schneebedeckte Weiden und Obstbaumwiesen. Angrenzend stehen einige Wirtschaftsgebäude. Auf dem mit Mauern und Zäunen umgrenzten Plateau im Vordergrund wird ein aufspringendes Pferd von einem Herrn im Zaum gehalten und eine kleine Rinderherde von einer Magd mit Hunden bewacht.

Nach Angabe des Kataloges der Sammlung Spiegelberg war das Bild unten links signiert und galt deshalb als eine Arbeit des niederländischen Architekturmalers Jan van der Heyden. Von der Signatur sind heute keine Spuren mehr auszumachen. Eine bereits von M. Trudzinski (Brief vom 17.5.1983) vermutete Zuschreibung an Jacob Grimmer wird durch R. de Bertier de Sauvigny bestätigt, die das Werk als eines der unsignierten, aber sicheren Werke in den Œuvrekatalog Grimmers aufgenommen hat. Für die Zuweisung an den Künstler sprechen die Tiere und allgemein die Staffage im Vordergrund, ebenso typisch sind die schneebedeckten Äste am linken Bildrand. Isoliert im Werk des Künstlers stehen die deutsch anmutende Bebauung und die miniaturhaften Frucht bäume.



82 Grimmer | Winterlandschaft

Der Künstler schuf zahlreiche Winterbilder meist runden Formats, die häufig Teil von Jahreszeitenzyklen waren. Ungewöhnlich ist das ovale Format der hannoverschen Tafel. Offenbar wurde diese zwar unten rechts beschnitten, doch gehen Grundierung und Farbe oben rechts über die Tafelkante hinaus, so dass das ursprüngliche Format dem heutigen fast entsprochen haben wird.

Verz. 1989, S. 64 (J. Grimmer).

Literatur: Slg. Spiegelberg 1910, S. 116, Nr. 398 (J. van der Heyden). – A. Donath, Privatsammlungen im Reiche. VII. Sammlung Spiegelberg, Hannover, in: B.Z. am Mittag, 6.2.1911. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1983, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1984, S. 57. – H.W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983. – R. de Bertier de Sauvigny, Jacob et Abel Grimmer, Catalogue Raisonné, Brüssel 1991, S. 132, Nr. 9, Abb. 72.

Ausstellung: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 54, Nr. 18, Farbabb. (H.W. Grohn).

■ Gyselaer, Nicolas de

Dordrecht (?) 1583–1654/59 Amsterdam (?)

Die Daten zum Leben Nicolas de Gyselaers sind spärlich. Vermutlich wurde er 1583 in Dordrecht geboren. Nachweislich heiratete er 1616 in Amsterdam, trat aber in demselben oder im folgenden Jahr in die St. Lukasgilde von Utrecht ein und ist in dieser Stadt noch 1644 sowie 1654 belegt. Gestorben ist er jedoch angeblich in Amsterdam. Nur wenige signierte Bilder des Künstlers, der vor allem als Architekturmaler tätig war, sind bekannt.

83 Kircheninneres (Farbtaf. XXIII)

Leinwand, 102,4 x 125,4 cm

Technischer Befund: Leinenbindung, 18 x 16 Fäden, Webkante am linken Rand, Spannrand o. evtl. original beschnitten, am Rand o. drei Löcher einer alten Fixierung; alter Triangelriss, doubliert, neuer, dunkel gebeizter Keilrahmen, Spannrand r. inkl. Doublierleinwand beschnitten, Reste einer auf die Malschicht überlappenden Papierabklebung, Bildträger leicht wellig. Graue, vertikal aufgetragene auch die Spannänder bedeckend. Unterschiedlichste Arten der zeichnerischen Anlage, teils unter, teils in der Malschicht: partiell braune Pinsellinien, Vorrizung, Vorstechung in die nasse Farbe und Metallstiftzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und mittelfeinem Pigment, ein- bis mehrschichtig, Fußbodenfliesen tw. sehr flüchtig koloriert, mit braunen Linien nachgezogen, Malerei im Rahmen beendet, Staffage nach völliger Fertigstellung der Architekturmalerei aufgebracht, Balustrade im Vordergrund erst nachträglich im Rahmen mit anderem Bindemittel aufgemalt und mit wässriger Farbe schattiert; Frühschwundcraquelé im Bereich der Balustrade, vereinzelte größere, ältere Retuschen und Übermalungen, bes. im Bereich des Triangels. An den Rändern Reste von altem Firnis, darüber leicht vergilbter Firnis mit partiellen Krepierungen.

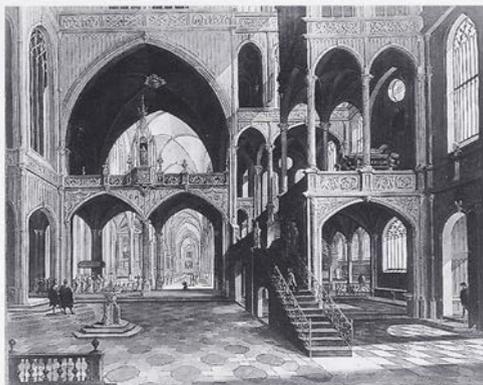
Restaurierungen: Firnisabnahme, Doublierung, Kittung des Triangels, Retusche, Firnisauftrag, neuer Keilrahmen.

Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1975

Leihgabe Dr. Amir Pakzad.

Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

Das große, zentralperspektivisch konstruierte Architekturbild zeigt das Innere einer prunkvollen gotischen Kathedrale mit reicher Figurenstaffage. Von einer geräumigen Vorhalle führt der Blick links durch eine lettnerartige Doppelarkade in das breite Mittelschiff zum Hauptaltar. Rechts schließt sich eine komplizierte, mehrstöckige, lichtdurchflutete Arkaden- und Emporenarchitektur mit gradlinig geführtem Treppenaufgang an, die weit in die Vorhalle hineinragt und einen Kontrast zur einfach gegliederten, die Tiefe des Raumes durchmessenden Mittelschiffsarchitektur links bildet. Die Ausstattung des Gebäudes ist bunt und offenbar kostbar: Die Treppenstufen und vorgelegerten Säulen sind blau, die Emporen- und anderen frei stehenden Säulen sind aus rotem Marmor, die Kapitelle und das ausgesetzte Maßwerk sind vergoldet.



83 de Gyselaer | Kircheninneres

Den Perspektivlehren der Zeit entsprechend, wie sie z. B. von Hans Vredeman de Vries 1604 veröffentlicht wurden, ist der Raum nach den Regeln der Zentralperspektive konstruiert, wobei der Fluchtpunkt nicht in der Mitte des Bildes, sondern nach links versetzt im Hauptaltar liegt, zudem liegen auf gleicher Höhe links außerhalb des Bildes und rechts unterhalb der Grabmalsempore zwei Seitenfluchtpunkte.

Als Vorlage für die Phantasiekathedrale diente ein Stich von Jan van Londerseel (tätig Antwerpen 1570 – um 1624 Rotterdam; Hollstein XI, S. 101, 75, mit Abb.). Mit großer Genauigkeit überträgt der Maler die aufwendige Architektur des Kupferstichs auf die große Leinwand, wobei er allerdings Einzelheiten verändert. Er hat die Architektur am oberen Bildrand um ein ornamentales Band und den Anschnitt eines weiteren Geschosses verlängert, das Blendmaßwerk auf den Wänden der Vorhalle etwas vereinfacht und die Staffage, die im Prinzip übernommen wurde, in Details reduziert. Vor allem fehlt im Vordergrund rechts der Repossoirpfeiler mit der davorknieenden, etwa die Mitte der Darstellung einnehmenden Papstfigur; stattdessen wurde in der linken Ecke der Bildraum durch ein kurzes Stück Geländer nach vorn abgeschlossen.

Eindeutig handelt es sich hier um eine bedeutende katholische Kirche, die in der Unterschrift

des Stichts als Lateranskirche bezeichnet wird, obwohl diese auch vor der Barockisierung (1646–49) durch Francesco Borromini im gotischen Zustand keine Ähnlichkeit mit der hier dargestellten Architektur hatte. Auf den katholischen Kult weisen zwei Heiligenfiguren: die Madonna über der lettnerartigen Doppelarkade und die Petrusfigur am Ausgang zur Grabmalsemaphore. Unübersehbar sind auch die Hinweise auf das Papsttum. Im Gemälde ist an erster Stelle die Papstprozession zu nennen, die sich auf den Hauptaltar zubewegt und motivisch auf einen Stich von van Heemskerck zurückgeht (vgl. New Hollstein, Maarten van Heemskerck, II, S. 178, Nr. 498, Abb. S. 179). Zudem weist auf der Empore die Tiara die Grabfigur als einen Papst aus. L. Schreiner erkennt auf dem Stich van Londerseels in den Zügen der knienden Papstfigur die von Hadrian VI., dem für lange Zeit letzten nicht aus Italien stammenden Papst, der 1498 in Utrecht geboren wurde, und sieht eine mögliche Anspielung auf das Grab Hadrians in Santa Maria dell'Anima im Emporengrabmal. Im Gemälde erinnern noch die vier gewundenen Säulen des schemenhaft im Hintergrund zu erkennenden Hochaltars an die des 1633 fertiggestellten Altarbaldachins von St. Peter von Gian Lorenzo Bernini. Der Hinweis auf einen konkreten Papst, wie ihn Schreiner für den Stich glaubhaft machen konnte, fehlt auf dem Gemälde. Während der Stich vielleicht zum Gedenken an Hadrians 100. Todestag am 14.9.1623 entstanden ist, fehlt für das Gemälde ein erkennbarer Anlass.

Der Stich van Londerseels geht nach der Beschriftung auf eine Zeichnung oder ein Gemälde des kaum greifbaren Malers Hendrick Aerts (1665?– tätig 1602?) in der Nachfolge der Architekturtheoretiker sowie Maler Hans und Paul Vredeman de Vries zurück, von dem bislang nur drei signierte Gemälde bekannt sind. G.L.M. Daniels (Kerkgeschiedenis en politiek in het perspectief van Hendrick Aerts, in: *Antiek* 9, 1974, S. 65) ist der Überzeugung, das Original in niederländischem Privatbesitz entdeckt zu haben. Bemerkenswert ist, dass hier der Vordergrund offenbar später übermalt wurde und dass man unter dem knienden Herrn die Reste der Papst-

figur ausmachen kann. Daniels führt für das Ersetzen der Papstfigur durch die von ihm als Heinrich von Navarra interpretierte männliche Gestalt politische Gründe an (ebda., S. 66ff.).

Schreiner (1980) verzeichnet mehr als 25 Gemälde mit dieser Komposition, die von den unterschiedlichsten Malern des 17. Jahrhunderts signiert sind oder ihnen zugewiesen werden. Weitere sind seitdem auf Auktionen und im Kunsthandel aufgetaucht: 1991 bei Sotheby's in London am 12./13.11. unter der Nummer 77 ein P. Neefs signiertes Werk (Holz, 74,6 x 105,7 cm), 1992 ein Paul Vredeman de Vries zugewiesenes Leinwandbild (53 x 64 cm) im Dorotheum in Wien (18./19.3.1992, Nr. 352), 1993 ein weiteres bei Dobiaschofsky in Bern in der Auktion 76 als Nachfolge von Bartholomeus van Bassen (Nr. 65, 65 x 76 cm) und 1998 bei Otto Naumann, New York, eine H.J. van Baden zugewiesene Holztafel (88 x 130 cm) des gleichen Motivs (alle Photos RKD).

Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 65.

Literatur: Jantzen 1979, S. 224, Nr. 160, S. 157, Farbabb. I. – L. Schreiner, Ein Gemälde von Hendrick Aerts. Die Phantasiikirche, in: *Weltkunst* 50, 1980, S. 872, Abb. 3.

Ausstellungen: Aspekte der niederländischen Architekturmalerei des 17. Jahrhunderts, Im Blickpunkt 6, Niedersächsische Landesgalerie Hannover 1978, unpaginiert, Farbabb. I (L. Schreiner).

■ Hals, Dirck

Haarlem 1591–1656 Haarlem

Die Eltern von Dirck Hals stammten aus Antwerpen und siedelten vermutlich in der Folge der Besetzung der Stadt durch spanische Truppen im Jahre 1585 nach Haarlem über. Am 19.3.1591 sind sie dort anlässlich der Taufe ihres Sohnes Dirck zuerst registriert. Wahrscheinlich lernte dieser bei seinem um zehn Jahre älteren Bruder Frans Hals das Malerhandwerk. Aus dem Zeitpunkt der Taufe seines Sohnes Anthonie im Jahre 1621 wird geschlossen, dass er um 1620/21 geheiratet hat. Sein künstlerisches



84 Hals | Pärchen

Schaffen lässt sich seit 1619 verfolgen, jedoch ist Dirck Hals erst 1627 der St. Lukasgilde beigetreten. In den Jahren 1641/42 sowie 1648/49 ist er in Leiden nachgewiesen und hat dort vermutlich in der Zwischenzeit auch gewohnt. Begraben wurde er in Haarlem am 17.5.1656, letzte datierte Werke stammen von 1654. Hals war vor allem Maler von „Fröhlichen Gesellschaften“ und deren Ausschweifungen.

84 Pärchen

Eichenholz, 17,3 x 13,1 cm

Bezeichnungen: Signiert rechts unten in der Schattenzone: DH..AL.. (D H ligiert, hellgraue Farbe, reduziert)

Technischer Befund: Ein Eichenholzbrett mit senkrechtem Faserverlauf, Dicke ca. 10 mm, Ränder rücks. abgefast;

Splintholzseite r. mit geringfügigem Anobienbefall; Tafelränder r. und l. vmtl. leicht behobelt. Sehr dünne, elfenbeinfarbene Grundierung. Holzmaserung sichtbar, keine Unterzeichnung erkennbar. Malerei sehr dünn, Details und Höhungen zeichnerisch sowie mit ölhaltiger Farbe recht trocken, tw. pastos aufgetragen; Malschicht durch Firnisabnahme stark gedünnt, nur pastose Lichter gut erhalten, kleinteiliges Craquelé mit z.T. aufstehenden Malschicht-rändern, großflächige Retuschen sowie Übermalungen im Hintergrund und in den Gewändern. Alter Firnis an den Rändern erhalten, neuer Firnis leicht pigmentiert.

Restaurierungen: 1931: Firnisabnahme, vmtl. Retuschen – 1979: partielle Firnisabnahme, Auftrag eines neuen Firnis – 1996: Festigung der aufstehenden Malschichtschollen.

Sammlung des Kupferstechers Johann Gerhard Huck, Hannover. – 1813 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 791

Auf einem Plateau im Vordergrund steht ein tändelndes Pärchen. Der Mann fasst die junge Frau ans Kinn und zieht sie an sich. Im Hintergrund links sitzt ein weiteres Paar; rechts ist mit wenigen Strichen grün und blau eine Landschaft unter niedrigem Horizont angedeutet. Seit etwa 1629 findet sich bei Dirck Hals der Typus der kleinen Tafel mit nur einer oder zwei Figuren, die in dünner Farbe skizzenhaft angelegt sind. Häufig wiederholt der Künstler einzelne Figurengruppen in größeren Bildzusammenhängen und führt sie dort sorgfältiger aus. Das tändelnde Pärchen des hannoverschen Bildes erscheint in identischer Haltung als Hauptgruppe auf der „Fröhlichen Gesellschaft“ aus dem Kopenhagener Statens Museum for Kunst (Holz, 50 x 64 cm). Eine zweite Version dieser Komposition (Holz, 51 x 84 cm) wurde 1987 bei Nagel in Stuttgart versteigert (vgl. J. Briels, *Vlaamse Schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw 1585–1630*, Haarlem 1987, S. 91, Abb. 91). Sie wird von Briels um 1625 datiert. Offenbar existiert ein Stich nach diesem Bild, denn 1890 kam im Schloss Schadow eine seitenverkehrte Kopie (Holz, 52 x 85 cm) zur Auktion (Photo RKD).

Kataloge: Kat. 1827, S. 33, Nr. 131 (A. Palamedesz.). – Verz. 1831, S. 66, Nr. 131. – Verz. 1857, S. 16, Nr. 131. – Kat.

1891, S. 112, Nr. 166 (D. Hals). – Verz. FCG, S. 112, Nr. 166. – Kat. 1902, S. 112, Nr. 166. – Kat. 1905, S. 56, Nr. 129. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1954, S. 66, Nr. 115. – Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 65.

Literatur: Ebe IV, S. 421. – Verst. Kat. Hugo Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 197. – Bénézit 5, S. 370.

85 Der Musikunterricht

Eichenholz, 28,7 x 22,2 cm

*Bezeichnungen: * Signiert rechts unten im Schatten; DHALS / 1646 (D H ligiert)*

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechtem Faser-verlauf, ca. 12 mm stark, tangential aus dem Stamm gesägt. Splintholzseite u., rücks. unterschiedlich stark abgefast; Kanten u. und geringfügig r. beschnitten, o. ca. 18 mm breite nachträgliche Eichenholzanstückung, Unterkante durch Anobienbefall geschädigt, Ecke l.u. Substanzverlust. Weißliche Grundierung, darauf gelbbraunliche Imprimitur mit leichtem Pinselduktus. Malerei mit vorwiegend dünnem Farbauftrag, relativ feinem Pigment und vmtl. ölhaltigem Bindemittel, pastoserer Auftrag in mit Weiß ausgemischten Partien der Figuren, dunklen Brauntönen der Kleidung und in zuletzt aufgesetzten Lichtern sowie Akzenten, Inknarnatsfarbtöne ineinander vertrieben, darauf Augen, Lippen und Nase gemalt, Hintergrundfarbe umrandet und überlappt tw. die Figurengruppe und ist mit der Haarfarbe der Frau vertrieben, Fingerabdrücke in der Malschicht; auf Anstückung abweichender Grundierungs- und Malschichtaufbau; Fugenbereich überkittet und -retuschiert, Retuschen v.a. in Boden und Hintergrund. Firnis nicht original.

Restaurierung: Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, neuerer Firnisauftrag.

Aus einer älteren Sammlung von Bülow (Verst. Harburg). – 1814 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 792

In einem nur angedeuteten Raum sitzen eine junge Frau und ein junger Mann mit imposantem Federhut auf einer Holzbank, sie hält in ihren Händen eine Blockflöte. Der Kavalier beugt sich zu ihr hinüber und justiert ihre Finger auf den Flötenlöchern. Beide sind in ihre Tätigkeit versunken. Die scheinbar harmlose Beschäftigung erhält einen erotischen Unterton,



85 Hals I Der Musikunterricht

denn die Flöte diente in Malerei, Literatur und Liedgut der Zeit häufig als Phallussymbol.

Die Figur des Mädchens verwendet Dirck Hals bereits auf dem 1645 datierten Gemälde „Zwei Damen mit Notenbüchern und drei Kavalierere“ (Holz, 50 x 40 cm), das 1986 bei J. Böhler in München angeboten wurde (Abb. in: Weltkunst 15.2.1986, S. 402). Dort hält die junge Frau ein Notenbuch in der linken Hand, gibt mit der Rechten den Takt an und trägt ein rotes anstelle eines gelben Kleides.

Kat. 1827, S. 37, Nr. 145. – Verz. 1831, S. 73, Nr. 145. – Verz. 1857, S. 17, Nr. 145. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 112, Nr. 167. – Verz. FCG, S. 112, Nr. 167. – Kat. 1902, S. 112, Nr. 167. – Kat. 1905, S. 57, Nr. 130. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 30, Nr. 49, Abb. – Kat. 1954, S. 67, Nr. 116. – Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 65.

Literatur: Parthey I, S. 544, Nr. 7. – Ebe IV, S. 421. – Würzbach I, S. 635. – Kunsthistorische Studien II, Hannover 1929, Taf. 36. – Bénézit 5, S. 370.

Hals, Frans (Kopie nach)

Haarlem 1581/85–1666 Haarlem

Frans Hals gilt neben Rembrandt als der beste Porträtmaler der Niederlande im 17. Jahrhundert. Zu Lebzeiten konzentrierte sich sein Ruhm vor allem auf seine Heimatstadt Haarlem, wo er viele Aufträge hochgestellter Persönlichkeiten erhielt. Berühmt sind seine Schützenbilder, daneben schuf er aber auch eine Reihe von musizierenden, singenden und trinkenden Knaben. Im 18. Jahrhundert fand seine lockere, flüchtig wirkende Malweise wenig Anklang und der Maler geriet in Vergessenheit. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts stieg die Beliebtheit des Malers auf Grund seiner lockeren Pinselführung sprunghaft an und er wurde als ein Vorläufer der modernen Malerei gepriesen.

86 Geigenspieler

Eichenholz, 31 x 22,8 cm

Kunsthandel Berlin, Galerie Martin Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1984 erworben.
PAM 1029

Die Darstellung des kleinen, Geige spielenden Jungen, der dem Betrachter sein lachendes Gesicht zuwendet, geht auf ein Gemälde von Frans Hals zurück (HdG, 88b). Offenbar entstand die Kopie nach dem heute verschollenen Original, denn der 1732 von George White nach dem Bild geschaffene Stich zeigt die Komposition seitenverkehrt. Die kleine Tafel war 1933 für die Kunstsammlung der Pelikan-Werke als ein Werk von Frans Hals erworben worden und wurde dann seinem Sohn Harmen zugewiesen (der Ausst. Kat. Die Pelikan-Kunstsammlung 1963 zitiert eine mündl. Mitteilung von K. Bauch). Die bescheidene Qualität des Bildes lässt aber eine Zuordnung an diese Künstler nicht zu. Im Photo (Bildakte) ist eine andere, größere Kopie von Jan Miense Molenaar überliefert (Leinwand, 65 x 55 cm), deren Verbleib jedoch nicht zu ermitteln ist.

Kat. 1954, S. 67, Nr. 117, Teilauf. Abb. (F. Hals zugew.).

Literatur: H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 704.

Ausstellungen: Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 26, Nr. 13, Abb. S. 34.

Hanneman, Adriaen

Den Haag ca. 1604–1671 Den Haag

Adriaen Hanneman erhielt seine Ausbildung bei dem Bildnismaler Anthonie van Ravesteyn, in dessen Werkstatt er 1619 als Lehrling eintrat. Um 1626 ging er nach London und heiratete dort 1630 Elizabeth Wilson. Zu dem Malerkollegen Cornelis Janssens van Ceulen und dessen Familie hatte er ein besonders enges Verhältnis. Auswirkung auf seine Kunst hatten zunächst die Werke des in London ansässigen Porträtmalers Daniel I. Mytens. Später ist vor allem die Dominanz der Porträtkunst Anton van Dycks zu spüren, in dessen Londoner Werkstatt der Maler durchaus gearbeitet haben könnte. Vermutlich 1638 kehrte Adriaen Hanneman nach Den Haag zurück, ehelichte dort 1640 eine Nichte seines Lehrers, Maria van Ravesteyn, trat der St. Lukasgilde bei, deren Dekan er erstmals 1645 war, und wurde ein geschätzter Porträtist in Den Haag. 1656 war er Mitbegründer und erster Dekan der Malergemeinschaft „Pictura“. Er heiratete ein drittes Mal 1670, obwohl nach einem Leben auf großem Fuß inzwischen verarmt; am 11.7.1671 wurde er begraben.

87 Gräfin Maulevrier

Leinwand, 97,2 x 77,2 cm

Technischer Befund: Leinwand in Leinenbindung, 14 x 18 Fäden, Webkante r., Kette senkrecht; auf ähnliches Gewebe doubliert, auf neuen Keilrahmen gespannt, an den Längskanten je 1 cm der Malerei umgeschlagen. Weiße Grundierung, leicht vergraut. Modellierende Unterzeichnung bzw. Untermalung mit braunen Pinselstrichen, in Konturbereichen und in den Halbtönen des Gewandes sichtbar. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, schnell und additiv ausgeführt,



86 nach Hals | Geigenspieler

im Gewand Höhen kompakt aufgesetzt, Schatten dunkel verstärkt, Hintergrund abschließend um die Figur gelegt, erst die Landschaft, dann der Vorhang, am Bildrand r. u. in einem Streifen Malerei in der ersten Anlage stehengelassen; Malschicht stark verputzt, Schäden durch Doublierung, Hitzebläschen, Brüche durch Druck, zahlreiche Retuschen, einzelne Übermalungen. Mind. eine matte Firnissschicht mit blasiger Struktur.

Restaurierungen: (vor 1953:) radikale Firnisabnahme, Kittungen – 1953: Firnisabnahme, Wachs/Harz-Doublierung, Abnahme von Übermalungen, Kittung, Retusche, Firnis-auftrag – 1970–72: Planierung/Festigung auf Heiztisch, Wachs- und Firnisabnahme, Retusche, Firnis-auftrag (Dammar/Wachs).

1679 in der Sammlung des Herzogs Johann Friedrich, Schloss Hannover. – Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 322). – Seit 1884 Städtische Galerie. KM 200

Dreiviertelfigur einer leicht nach rechts gewandten, jungen Frau, die einen langen weißen Handschuh überstreift. Ihre braun gelockten

Haare, die sie entsprechend der zeitgenössischen Mode mehr oder weniger à la Sévigné trägt, rahmen das wohlgeformte Gesicht mit seinen ausdrucksvollen mandelförmigen Augen. Das ockerfarbene Seidenkleid mit weitem Dekolleté hat füllig gebauschte Ärmel, unter denen jene des weißen Hemdes hervortreten. Ein Schal liegt über der rechten Armbeuge. Vorne ist das Kleid mit perlen- und edelsteinbesetzten Agraffen geschlossen. Als Schmuck bevorzugt die Dargestellte Perlen: Je zwei große tropfenförmige Perlen dienen als Ohrhänger, eine einfache Schnur als Halskette, eine doppelschnürige Kette ist schräg von der Schulter zur Hüfte geführt, andere Perlenschnüre rafften die Ärmel des Hemdes oder betonten den Ärmelansatz des Kleides. Eine weitere Kette aus Perlen und Diamanten ist am Rockansatz befestigt. Vor dem Dunkel des Felsens hebt sich das helle, gleichmäßige Inkarnat effektiv ab. O. ter Kuile (1976) datiert das Bild auf Grund der Kleidung und der Frisur auf etwa 1662.

Im Inventar von 1679 wird ein Bildnis der „Madelle Meu Livrié“ von Hanneman erwähnt und Georg Kestner, bei dem das Bild später im Vestibül des Gartenhauses hing, schreibt in seinem Verzeichnis, dass die rückseitige Bezeichnung „Mlle Monlevrier“ ausgelöscht sei. Trotz des Namens konnte die historische Rolle der Dargestellten bislang nicht ermittelt werden. Eine Gräfin Maria Theresia Maulevrier, die Tochter von Edouard François Colbert Graf Maulevrier, wurde um 1650 geboren und war somit zur Entstehungszeit des Bildes erst ungefähr zehn Jahre alt (vgl. Seiler, 1966, S. 136). Eine Mlle Maulevrier wird unter den Damen genannt, die 1698 und 1699 Herzog Georg Wilhelm um Besucherlaubnis bei seiner Tochter, der Prinzessin von Ahlden, bitten (vgl. Seiler, ebda., S. 135). H. Seiler zitiert auch W. Beulecke, der in den Listen der eingewanderten Hugenotten in den Jahren 1668/69 in Celle eine Elisabeth Bonnéguiton de Maulevrier verzeichnet. Ein Damenbildnis Hannemans in Braunschweig, auf der Rückseite bis zur Doublierung 1897 mit dem Namen „Malle Moboier“ bezeichnet, nach der Kleidung und Haltung laut O. ter Kuile



87 Hanneman | Gräfin Maulevrier

(1976) und R. Klessmann (1983) dem Typus des Kurtisanenporträts entsprechend, zeigt dieselbe Person.

Kataloge: Inv. 1679, Nr. 69. – Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 381. – Führer 1894, S. 72, Nr. 237. – Führer 1904, S. 129, Nr. 237. – Kat. 1954, S. 67f., Nr. 119. – Landesgalerie 1973, S. 18, Farbabb. S. 19. – Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 65.

Literatur: H. Schneider, in: Thieme-Becker 25, S. 592. – H. Seiler, Bilder zu Leibniz' Zeit am hannoverschen Hof, in: Leibniz. Sein Leben – sein Wirken – seine Welt, hrsg. von W. Totok u. C. Haase, Hannover 1966, S. 135f.,

Abb. 22. – Best. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum. Verzeichnis der Gemälde, Braunschweig 1969, S. 69, Nr. 224 (3). – O. ter Kuile, Adriaen Hanneman 1604–1671: Een Haags portrettschilder, Alphen aan den Rijn 1976, S. 15, 110f., Nr. 73, Abb. 72. – Bénézit 5, S. 390. – R. Klessmann, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die holländischen Gemälde, Braunschweig 1983, S. 82. – A.Ch. Steland, Ausst. Kat. Menschen-Bilder. Das Bildnis zwischen Spiegelbild und Rollenspiel, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1992, S. 35.

88 François van de Poll

Leinwand, 106,5 x 87,9 cm (original ca. 97–98 x 85–85,5 cm)

Bezeichnungen: Signiert rechts im Hintergrund (nicht original): *B v Helst / Ætatis 4...* (untere Zeile original); rechts unten auf dem weißen Zettel Reste einer Signatur

Technischer Befund: Leinenbindung, 18 x 15 Fäden, o. Webkante, l., r. und o. Spangirlanden; u. mind. 5 cm beschnitten, dort 7 cm breite Anstückung/Ergänzung, übrige Ränder durch Umschlagen um ca. 2 cm erweitert, doubliert, dadurch mittelfeine Leinwandstruktur dominant, Nadelholzkeilrahmen. Dünne weiße Grundierung mit grobkörnigen Weißbeimengungen, leichter Pinselduktus, Grundiergrat an ehemaliger Bildkante. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Pinseluntermalung tw. braun, lasierend, an der linken Hand und Ärmelmanschette grau, grüner Vorhang zunächst mit grauen Schatten und Weißhöhlungen untergelegt, mit grünem Farblack übergangen, darüber schwarze Lasuren; Inkarnat gut erhalten, sonst stark retuschiert und übermalt. Mind. ein älterer Firnis, unterschiedlich stark gedünnt.

Restaurierungen: (vor 1929:) Anstückung, Umliegen der Spannänder, Kleisterdoublierung, Übermalungen und Retuschen – 1929: Abnahme von Übermalungen, Retusche – 1985: Aquarellretuschen an verfärbten Übermalungen.

Kunsthandel München und Kassel, S. Lasalle. – Seit etwa 1832 Sammlung Wilhelm Nahl, Kassel. – 1858 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 782

Dreiviertelfigurenbildnis eines sitzenden Mannes vor einer Säulen- und Pilasterarchitektur mit grünem Vorhang. Neben ihm auf einem Tisch liegen Bücher. Seine linke Hand hat er mit gespreizten Fingern auf die Brust gelegt, die andere ruht auf der Armlehne des Stuhls. Über den Arm fallen die üppigen Falten eines Mantels. Der Körperfülle entsprechend hat der Porträtierte ein volles Gesicht mit Doppelkinn, zudem eine ausgeprägte Kinn- und Nasenpartie sowie eine hohe Stirn. Die Hintergrundmotive von Säule, Pilaster und Vorhangsdraperie unterstreichen die selbstbewusste Pose und entsprechen der wichtigen, gesellschaftlichen Position, die François van de Poll (1611–1667) einnahm. Nach Informationen von Jhr. F.G.L.O. van Kretschmar entstammt der Dargestellte einem alten Stadtrege-

tengeschlecht aus Amsterdam und Utrecht, war Ratsmitglied in Utrecht 1639 und hatte seit 1656 als promovierter Jurist das Amt des Ersten Sekretärs des Rechnungshofes der Generalstaaten in Den Haag inne.

Das hannoversche Bild ist eine erweiterte Fassung nach einem Porträt in niederländischem Privatbesitz. Dort ist François van de Poll als Halbfigur vor neutralem dunklen Grund wiedergegeben, der die Jahresangaben „A^o: 1660 / Ætatis.49“ enthält. Das Familienwappen links oben in der Ecke hat die Identifizierung ermöglicht. Offenbar wurde dieses für die Familie gemalt und immer in deren Besitz gebliebene Bildnis nochmals als Staatsporträt in Dreiviertelfigur mit repräsentativer Hintergrundgestaltung in Auftrag gegeben. Der maltechnische Aufbau des Bildes entspricht weitgehend dem der Gräfin Maulevrier (Kat. Nr. 87).

Zusammen mit vier weiteren Gemälden hatte der Kunsthändler S. Lasalle 1832 das Bild als ein Werk des Bartholomeus van der Helst der Kurfürstlichen Galerie in Kassel angeboten und war darin in einer gedruckten Bekanntmachung vom 24. April von namhaften Kasseler Künstlern, Architekten und Professoren unterstützt worden. Der Ankauf kam nicht zustande und die Bilder gelangten in den Besitz des Kasseler Porträtisten Wilhem Nahl, der zu den Unterzeichnern gehörte. Im Jahr 1858 erstand der König von Hannover den vermeintlichen van der Helst und stellte ihn öffentlich im Hausmannschen Hause aus. Daraufhin entbrannte in der lokalen Presse ein heftiger und polemisch geführter Streit über die Echtheit des Bildes. Ein anonymer Autor H. zweifelte Ende Juni die Echtheit der Signatur an. Carl Oesterley und Friedrich Kaulbach, die beide zum Ankauf geraten hatten, verteidigten die hohe Qualität des Bildes und seine Authentizität. Weitere Artikel der Kontrahenten folgten, wobei die beiden Hofmaler Oesterley und Kaulbach von dem Kasseler Historienmaler und Professor Friedrich Müller unterstützt wurden.

Später ließ sich der Name van der Helst offensichtlich nicht mehr halten: Der Katalog von

1891 führt das Bild als eine Kopie nach van Dyck; im Führer 1926 und im Katalog 1930 wird Jan de Baen erst vorgeschlagen und dann wieder verworfen. Diskutiert wird daneben eine Zuweisung an Jan Ovens, die auch G. von der Osten (Kat. 1954) vertritt. Für Hanneman spricht sich erstmals Schmidt-Degener aus (vgl. Kat. 1954). Van Kretschmar von der Stichting Iconographisch Bureau gibt 1967 den entscheidenden Hinweis, dass es sich bei dem Bildnis um das Porträt von van de Poll handele.

Kataloge: Verz. 1857, S. 32, Nr. 312 (nachgetr. v.d. Helst). – Kat. 1891, S. 103, Nr. 131 (Kopie nach A. van Dyck). – Verz. FCG, S. 103, Nr. 131. – Kat. 1902, S. 103, Nr. 131. – Kat. 1905, S. 50, Nr. 104. – Führer 1926, S. 6 (J. de Baen). – Kat. 1930, S. 2f., Nachtrag S. 174, Nr. 3, Abb. (J. de Baen?/ unbekannt) – Kat. 1954, S. 115f., Nr. 261 (J. Ovens zugew.).

Literatur: Anonym, in: Neue Hannoversche Zeitung, 30.6.1858, Nr. 299. – H., in: Hannoverscher Courier, 30.6.1858, Nr. 1163. – C. Oesterley, F. Kaulbach, Das Portrait von van der Helst, in: Neue Hannoversche Zeitung, 14.7.1858, Nr. 323. – H., Noch einmal das Portrait von van der Helst, in: Hannoverscher Courier, 16.7.1858, Nr. 1177. – C. Oesterley, F. Kaulbach, in: Neue Hannoversche Zeitung, 23.7.1858, Nr. 339. – H., Das gefälschte Bild von van der Helst und die Ankäufer desselben, die Herren Oesterley und Kaulbach, in: Hannoverscher Courier, 28.7.1858, Nr. 1187. – Ebe IV, S. 317. – J. J. de Gelder, Bartholomäus van der Helst, Rotterdam 1921, S. 161, Nr. 31 – Jhr. F.G.L.O. van Kretschmar, Iconographische sprokkelingen. Een keuze uit enige proeven tot identificatie van onbekende of foutief benaamde portretten, in: Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie 21, 1967, S. 80f., Abb. 3 (Halbfigurenbild). – O. ter Kuile, Adriaen Hanneman 1604–1671: Een Haags portrettschilder, Alphen aan den Rijn 1976, S. 104, zu Nr. 62.

Heda, Willem Claesz.

Haarlem 1594–1680 Haarlem

Wenig ist über das Leben Willem Hedas bekannt. Angeblich malte Jan de Bray 1678 den 84-jährigen Heda, so dass man sein Geburtsdatum erschließen kann. Obwohl sein erstes datiertes und signiertes Gemälde bereits von 1621 stammt, trat er erst zehn Jahre später 1631 der Haarlemer St. Lukasgilde bei, deren Obmann er seit 1637 mehrfach war. Unter seinen Schülern wird 1642 auch sein Sohn Gerrit

genannt, der sich künstlerisch eng am Werk des Vaters orientierte. Neben Pieter Claesz. gilt Willem Heda als der bedeutendste Vertreter des monochromen Frühstückstilllebens.

89 Stilleben (Farbtaf. XXVI)

Eichenholz, 72,3 x 64,3 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert unten links:
/ HED.A · F · 1634

Technischer Befund: Drei Bretter mit vertikalem Faserverlauf, linkes Brett radial aus dem Stamm gesägt, Bretter Mitte und r. tangential; rücks. auf ca. 0,6 cm Stärke gedünnt und mit Flachparkett versehen, Kanten geringfügig beschnitten. Dünne, weißliche Grundierung, darauf ockerfarbene Imprimitur. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Farben bis auf den gefüllten Teil des Römers, den Zinnteller, die geschälte Zitrone, Teile des Pokals und der Porzellanschale auf das Braun des Hintergrundes aufgetragen; Transparenz des leeren Glases durch grünfarbene Lasuren auf Dunkelbraun wiedergegeben, Stofflichkeit der Pfirsiche und Zitronenschale durch strichelnden und stufenden Farbauftrag nass-in-nass gestaltet, Lichter und Reflexe tw. vertrieben, tw. pastos aufgesetzt, Signatur mit rotbräunlicher Lasur und deckenden hellbraunen Lichtern; starker Malschichtabrieb im Bereich der Porzellanschale, des Glases I., des Hintergrundes oberhalb und I. vom Römer, geringfügige Kittung der Leimfugen. Firnis nicht original, ungleichmäßig.

Restaurierung: Parkettierung, Firnisabnahme, Übermalungen, neuer Überzug – 1983: Abnahme von Firnis und Übermalungen, Kittungen, Retuschen, Firnisauftrag.

Sammlung W. von Hodenberg, Celle – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 949). – Seit 1967 Städtische Galerie.
KA 167 / 1967

In einer Nische steht ein halb mit Wein gefüllter Römer mit genopptem Schaft, rechts daneben ein zartes Flötglas, vor dem eine silberne Trinkschale umgestürzt liegt, sowie eine chinesische Porzellanschale mit Oliven. Auf der anderen Seite wird die Komposition durch eine einzelne Olive, zwei Pfirsiche und einen Pfirsichzweig geschlossen, hinter dem ein Kelchglas mit geschwungener Kuppe noch schemenhaft zu erkennen ist. Illusionistisch gemalt, ragen im Vordergrund ein kunstvoll gearbeiteter Messergriff und ein Zinnteller mit einer angeschnittenen, halb geschälten Zitrone über den



88 Hanneman | François van de Poll

Nischenrand hinaus, betont durch die über den Tellerrand herabgeschwungene Zitronenschale. Der tiefenräumlichen Anordnung der Gegenstände und der malerischen Wiedergabe der verschiedenen Materialien gilt das Hauptbemühen des Künstlers. Alle dargestellten Objekte sind von ausgesuchter Kostbarkeit: die zarten Gläser, das aufleuchtende Silber, die blauweiße chinesische Schale und vor allem der Messergriff mit den schachbrettartig gearbeiteten kleinen Perlmutter- und Ebenholzintarsien.

Das 1634 datierte Gemälde gehört zum Frühwerk des Künstlers, in dem er einfache Kompositionen bevorzugte. Einzelne Gegen-

stände und auch deren Stellung zueinander finden sich auf verschiedenen anderen Bildern Hedas wieder. Meist dominiert – wie auf dem hannoverschen Bild – der halbgefüllte Römer die Komposition, neben dem häufig in gleicher Position die silberne Trinkschale platziert ist, wenn auch mit unterschiedlichen Dekors versehen, sowie der Zinnteller mit der halbgeschälten Zitrone im Vordergrund. Ein vergleichbarer Bildaufbau findet sich z.B. auf der querformatigen Tafel im Thyssen-Bornemisza-Museum in Madrid (Holz, 43,5 x 68 cm). Gelegentlich sind, wie im hannoverschen Bild, die Objekte in einer Nische angeordnet (vgl. Gammelbo, 1960), häufiger jedoch werden sie auf einem Tisch präsentiert.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 43. – Kat. 1876, S. 22, Nr. 18. – Führer 1926, S. 11. – Kat. 1930, S. 31, Nr. 50, Abb. – Kat. 1954, S. 68, Nr. 120. – Verz. 1980, S. 55, Farbtaf. 16. – Verz. 1989, S. 66, Farbtaf. 14.

Literatur: Verzeichnis der Gemälde des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg 1843, Nr. 352. – Bericht 1862, S. 8. – P. Gammelbo, Dutch Still-Life Painting from the 16th to the 18th Centuries in Danish Collections, Kopenhagen 1960, S. 44, zu Nr. 47. – N.R.A. Vroom, A modest message as intimated by the painters of the „Monochrome banketje“, Schiedam 1980, Bd. 1, S. 69; Bd. 2, S. 69, Nr. 345, Abb. – H.W. Grohn, Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 12.

Heil, Daniel van

Brüssel um 1604–1662 Brüssel

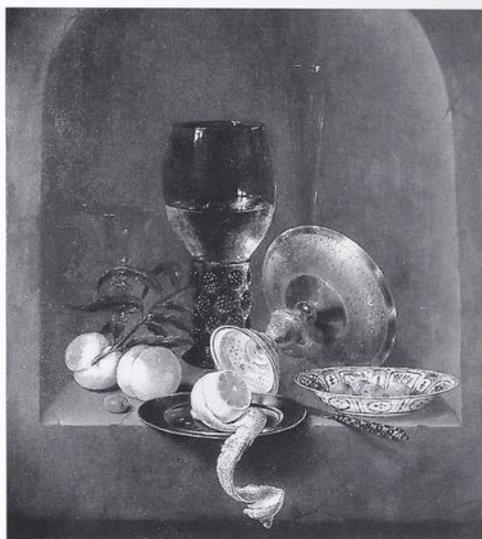
Daniel van Heil wurde als Sohn des Malers Leonius van Helen am 18.1.1604 in St. Goedele in Brüssel getauft und wählte wie auch zwei seiner Brüder die Profession des Vaters. Nach einer Ausbildung bei diesem trat er 1627 als Meister der Brüsseler Gilde bei. Zwischen 1643 und 1660 sind sechs Lehrlinge in seiner Werkstatt nachgewiesen, darunter auch einer seiner Söhne. Daniel van Heil schuf höchst unterschiedliche Landschaften mit Feuer- und Ruinendarstellungen, aber auch offenbar von Salomon van Ruysdael beeinflusste Winterlandschaften.

90 Feuersbrunst

Leinwand, 56,5 x 89 cm

Sammlung Johann Friedrich Franz Giere, Hannover. – 1816 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 793

Links im Vordergrund schlagen helle, gelbrote Flammen aus einer mittelalterlichen Stadtanlage. Das Feuer erleuchtet die nächtliche Szenerie vor dem nachtblauen Himmel und lässt den



89 Heda I Stillleben

noch unversehrten Stadtteil auf der Anhöhe, den Fluss und die Silhouette am anderen Ufer mit hohen Kirchtürmen erkennen, von denen der Linke an den Turm der Kathedrale von Antwerpen erinnert. Auf dem schmalen, felsigen Uferstreifen im Vordergrund füllen die Bewohner der Stadt Flusswasser in Gefäße, um den Brand zu löschen, entfliehen Familien den Flammen, während andere ihren Hausrat bereits in Sicherheit gebracht haben.

Das Bild war von Hausmann als ein Werk von Carel Fabritius gekauft worden. In den Katalogen wird dieser Name aber schon handschriftlich durch den Namen Daniel van Heil ersetzt, in dessen Werk Ansichten von brennenden Städten bei Nacht einen breiten Raum einnehmen. D. Vincent äußert in seiner maschinenschriftlich im Rubenianum vorliegenden Arbeit anhand eines Schwarz-Weiß-Photos Zweifel an der Eigenhändigkeit der Figuren und verweist auf eine weitere Fassung, die 1931 in München zur Auktion kam, die aber mit der hannoverschen identisch ist.



90 van Heil | Feuersbrunst

Da nur wenige Bilder van Heils datiert sind, ist eine Chronologie seiner Werke schwierig. Eine vergleichbare Anordnung der Gebäude auf der Anhöhe links findet sich auch auf einer Berglandschaft (Leinwand, 60 x 84 cm), die 1959 von P. de Boer in Amsterdam verkauft wurde (Photo Rubenianum, Antwerpen).

Kat. 1827, S. 36, Nr. 141 (C. Fabritius). – Verz. 1831, S. 71, Nr. 141. – Verz. 1857, S. 17, Nr. 141 (D. van Heil). – Kat. 1891, S. 115, Nr. 180. – Verz. FCG, S. 115, Nr. 180. – Kat. 1902, S. 115, Nr. 180. – Kat. 1905, S. 59, Nr. 143. – Kat. 1930, S. 31, Nr. 51. – Kat. 1954, S. 68, Nr. 121. – Verz. 1980, S. 55. – Verz. 1989, S. 66.

Literatur: Parthey I, S. 569, Nr. 1. – Ebe IV, S. 366. – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 16, S. 270. – Verst. Kat. Hugo Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 198, Taf. 10. – Bénézit 5, S. 463. – D. Vincent, Daniel van Heil – een monografie, Proefschrift Universiteit Gent 1986, S. 96f., Nr. STW 19, Abb. 47. – Flemish Painters 1994, 1, S. 205.

■ Holländisch

17. Jahrhundert

91 Landschaft mit Vieh

Leinwand, 33 x 39,4 cm

Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 139). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 8

Vor einem Felsen sitzen zwei Hirten mit Hund. Sie hüten eine Kuh und einige Schafe, die zu Füßen zweier sich kreuzender, schütter belaubter Bäume lagern oder stehen. Der schlechte Zustand und auch die mäßige Qualität des Bildes lassen nur eine grobe Einordnung in die Tradition der Adriaen-van-de-Velde-Schule, vielleicht in den Umkreis von Dirck van Bergen (1645–1690) oder Jacob v.d. Does d.Ä. (1623–1673), zu. Ungewöhnlich ist, dass die Ecken der Leinwand von der Bemalung ausgespart und nur grundiert sind.

Die kleine Landschaft stammt aus dem Besitz August Kestners und hing in seinem Empfangszimmer im Palazzo Tomati in Rom, das Georg Laves 1853 gezeichnet hatte (Abb. in : 100 Jahre Kestner Museum Hannover 1889–1989, Hannover 1989, S. 15).

Führer 1894, S. 70, Nr. 188. – Führer 1904, S. 127, Nr. 188.

Holländisch

2. Hälfte 17. Jahrhundert

92 Seeschlacht

Leinwand, 95 x 152 cm

Herkunft unbekannt.

PAM 989

Dargestellt ist eine Seeschlacht zwischen Holländern und Engländern, wobei die Überzahl der von links mit achterlichem Wind heraneilenden holländischen Schiffe den Ausgang der Schlacht suggestiv vorwegnimmt. In der Bildmitte treffen zwei feindliche Segelschiffe unter heftigem, gegenseitigen Beschuss aufeinander. Die stilisierte Darstellung mit gleichförmig geblähten Segeln erinnert an die frühe holländische Marinemalerei. Allerdings begannen die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen England und den Vereinigten Niederlanden erst 1652, so dass das Bild frühestens zu diesem Zeitpunkt entstanden sein kann.

Ein großes „D“ unter der englischen Galeere und ein „C“ oder „G“ unter der Barke lassen vermuten, dass das Geschehen ehemals durch eine Legende kommentiert war. Da keine Buchstaben unter den anderen Schiffen zu entdecken sind, gehörte das Gemälde möglicherweise ursprünglich zu einer Folge von Bildern, die Seeschlachten darstellten.

unveröffentlicht



91 Holländisch | Landschaft mit Vieh

Holländisch

17. Jahrhundert

93 Pferde im Stall

Schiefer, 32,8 x 41 cm

Sammlung Kestner, Hannover, (Nr. 140). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 5

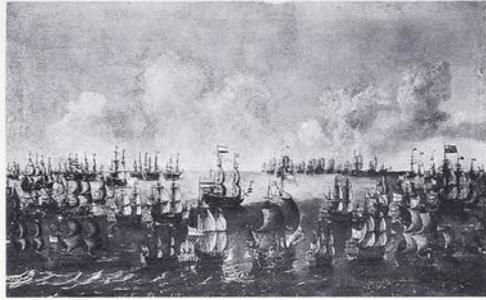
Das Werk ist völlig zerstört: Die Schiefertafel mehrfach gebrochen, die Malerei zur Festigung mit einer dicken Wachsschicht überzogen, so dass die Darstellung nicht mehr zu erkennen ist. Laut Führer des Kestner-Museums von 1904 handelt es sich um ein holländisches Bild des 17. Jahrhunderts, einen „Stall mit zwei scheckigen Pferden und einer Ziege“ darstellend (S. 127). Schiefertafeln werden zu dieser Zeit in den Niederlanden nur selten als Malgrund verwandt (vgl. M. Plomp, J. ten Brink Goldsmith, in: Ausst. Kat. Leonaert Bramer, Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft 1995, S. 51).

Führer 1894, S. 70, Nr. 187. – Führer 1904, S. 127, Nr. 187.

d'Hondecoeter, Gysbert Gillisz.

Utrecht (?) 1604–1653 Utrecht

Wahrscheinlich wurde Gysbert Gillisz. d'Hondecoeter 1604 in Utrecht geboren. Sein Vater und auch Lehrer war der berühmtere Gillis Claesz. d'Hondecoute, der Ende des 16. Jahrhunderts von Antwerpen nach Holland ausgewandert war, 1602 in Utrecht und im Jahre 1610 in Amsterdam nachgewiesen ist. 1630–32 ist Gysbert in den Listen der Utrechter St. Lukasgilde aufgeführt.



92 Holländisch I Seeschlacht

94 Diana mit Nymphen im Bad

Eichenholz, 44 x 68,5 cm

Bezeichnung: *Signierung in der Mitte unten: J. G. d'Hondecoeter*

Sammlung Friedrich August von dem Bussche-Lohe, Hannover. – Sammlung Restaurator Plincke, Hannover. – Seit 1825 Sammlung Hausmann, Hannover. – Seit 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 799

In einem engen Flusstal vergnügen sich zwischen großen Felsbrocken Diana, begleitet von ihren Jagdhunden, sowie einige Nymphen beim Bad. Zu beiden Seiten steigen die mit Buschwerk und Bäumen bewachsenen Felsen steil an. Zwischen ihnen führt eine weite, bergige Landschaft in die Tiefe. Die vorherrschenden Grün- und Brauntöne der Landschaft werden durch die blauen, roten und violetten Gewänder der Nymphen farblich akzentuiert.

Zunächst wurde das Gemälde irrtümlich als ein Werk des Johann van Bronckhorst angesehen. Bereits O. Eisenmann, der Autor des Katalogs von 1891, publiziert es gemäß der Signatur unter dem Namen Hondecoeter und vermutet, dass die Figuren entweder von J.G. van Bronckhorst oder A. van Cuylenborch geschaffen worden seien.

Wenn auch nur wenige Bilder Gysbert d'Hondecoeters bekannt und diese nur selten datiert sind, erscheint die von A. Dorner (Kat. 1930) vorgeschlagene Datierung gegen Ende der 40er Jahre des 17. Jahrhunderts, von der G. von der Osten (Kat. 1954: um 1650) geringfügig abweicht, durchaus plausibel. Vergleicht man die Darstellung „Diana mit Nymphen im Bad“ mit der Berglandschaft von 1646 in Utrecht, so zeigen sich kompositionelle und stilistische Übereinstimmungen. Eine in Straßburg bewahrte Tafel, die leider nicht datiert ist, zeigt ebenfalls einen vergleichbaren Landschaftsausblick und weist im Vordergrund ähnliche großblättrige Pflanzen wie das hannoversche Bild auf (Photos RKD).

Die Erwähnung einer Datierung des hannoverschen Bildes durch C. Lewis als „a landscape of 1637“ muss auf einem Irrtum beruhen, denn auf der Tafel ist keine Jahreszahl zu erkennen.

Kat. 1827, S. 54, Nr. 215 (J. van Bronckhorst). – Verz. 1831, S. 105, Nr. 215). – Verz. 1857, S. 24, Nr. 215. – Kat. 1891, S. 121, Nr. 200 (G. d'Hondecoeter). – Verz. FCG, S. 121, Nr. 200. – Kat. 1902, S. 121., Nr. 200. – Kat. 1905, S. 64, Nr. 157. – Kat. 1930, S. 33f., Nr. 55, Abb. – Kat. 1954, S. 70, Nr. 126. – Verz. 1980, S. 56.

Literatur: Ebe IV, S. 388. – Thieme-Becker 17, S. 432. – C. Lewis, A Note on a Landscape Painting by Hondecoeter at the New York Historical Society, in: *Marsyas* 13, 1966/67, S. 19. – Bénézit 5, S. 602.



94 G. d'Hondecoeter I
Diana mit Nymphen im Bad

■ d'Hondecoeter, Melchior

Utrecht 1636 – 1695 Amsterdam

Melchior d'Hondecoeter entstammt einer Künstlerfamilie: Bereits sein Großvater, der vermutlich aus Antwerpen eingewanderte Gillis Claesz. d'Hondecoute, war wie auch sein Vater, Gysbert Gillisz. (s. Kat. Nr. 94), Landschafts- und Tiermaler. Bei ihm erhielt er bis zu dessen Tod im Jahre 1653 die erste künstlerische Ausbildung. Anschließend ging er zu seinem Onkel Jan Baptist Weenix und wurde dort Gehilfe in der Werkstatt. Von 1659 bis 1663 war er Mitglied der Malergemeinschaft „Pictura“ in Den Haag und wohnte dann in Amsterdam, wo er am 9.2.1663 geheiratet hat und ab März des Jahres bis zu seinem Tod in der Lauriergracht wohnte. Am 3.4.1695 wurde er in Amsterdam begraben. Melchior d'Hondecoeter war bereits zu Lebzeiten der bekannteste Tiermaler der Niederlande. Neben kleinformatigen Bildern stellte er auch in Häusern reicher Amsterdamer Bürger ganze Räume mit seinen Gemälden aus. Noch im 19. Jahrhundert galt er als „Raphael der Geflügelmalerei“.

95 Hühnerhof (Farbtaf. XXXVIII)

Leinwand, 82,5 x 102 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert
rechts oben: M D Hondecoeter A° 16..
(letzte Ziffern schwer lesbar)

Technischer Befund: Leinengewebe in Leinenbindung, ca. 11 x 11 Fäden, Spannungslanden an der l. Seite und in Ansätzen auch r.; allseitig leicht beschnitten, langer, verzweigter Geweberiss in der Bildhälfte r., mit Wachs auf dichteres Leinengewebe doubliert. Einsichtige, grün-bräunliche Grundierung mit weißem Pigmentkorn. Untermalung großflächig, rot pigmentiert in der unteren, dünn rotbraun in der oberen Bildhälfte. Ölhaltige Malerei mit grobkörnigen Pigmenten, darüber ehem. sehr differenzierte Ausführung mit Lasuren und Farbblacken; starke Schollenbildung, viele kleine Ausbrüche in der Malschicht, breites Schwund- und Risscraquelé, großflächige Verreinigungen, nur noch wenige Lasuren vorhanden, zahlreiche Retuschen und Übermalungen. Alte Firnisreste in den Strukturteilen unter dickem, stark fluoreszierendem Firnis, darüber wachshaltiger Überzug.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnisauftrag – Beschneidung, Wachsdoublierung, Retuschen, Firnisauftrag.

1971 Verst. Luzern, Fischer, 18./19.6.1971, Nr. 500, Abb. Taf. 32. – Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1972 Leihgabe Dr. Amir Pakzad. Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

Vor einem Gemäuer rechts und einem Landschaftsausblick links tummelt sich unterschiedliches, in Aussehen und Bewegung naturgetreu erfasstes Federvieh: ein französischer Faverolleshahn mit angezogenem Bein, ein Kiebitz, ein Fasanenhahn und eine Hochbrutflugente. Auf einem Holzverschlag im Schatten des Gemäuers sitzt ein gelbfahler, altholländischer Kapuziner, während der holländische Weißhaubenhahn, ein in den Niederlanden seit Jahrhunderten ansässiges Zierhuhn, soeben herabflattert. Im Mittelgrund glücken weitere Haubenhühner beisammen (Informationen zu den dargestellten Tieren freundl. Auskunft von G. Boenigk, Staatliches Naturhistorisches Museum Braunschweig). Auf dem Boden liegen Tonscherben und einzelne Federn. Weit in der Ferne wandert ein Mann. Die Nahsichtigkeit der Tiere, der niedrige Horizont, die Bewegung und die geöffneten Schnäbel der Vögel vermitteln den Anschein des unmittelbar beobachteten Tierlebens. Hondecoeter verzichtet hier auf erzählerische Momente, die häufig in seine Tierdarstellungen einfließen, besonders solche der Dramatik, die aus dem Einfall eines Feindes entsteht. Vielmehr hat er die Tiere mehr oder weniger unaufgeregt in einem Oval auf der Bildfläche angeordnet.



95 M. d'Hondecoeter | Hühnerhof

Eine im Bildaufbau vergleichbare Darstellung, auf der der Hahn allerdings in Gegenrichtung stolziert, befindet sich z.B. in der Karlsruher Kunsthalle oder auch auf dem 1690 datierten Hühnerhof (Leinwand, 94,6 x 144,1 cm), der vor 1946 von M. Knoedler & Co, New York, angeboten wurde (Photo RKD).

Typisch für d'Hondecoeter ist die versatzstückhafte Verwendung einzelner Tiermodelle, bei denen er vielleicht, wie Arnold Houbraken berichtet, ausgestopfte Tiere verwendete. Er benutzte aber mit Sicherheit ab 1668 immer wieder gemalte Modelle mit zahlreichen Tierstudien nach der Natur. 14 solcher Leinwände, von denen eine erhalten ist (Lille), fanden sich in seinem Nachlass (vgl. R.C. Mühlberger, in: Dictionary of Art 14, S. 707). Häufig nimmt der Hahn eine zentrale Stellung ein, wobei der hier dargestellte französische Faverolleshahn zu dieser Zeit ungewöhnlich ist, erst ab 1880 wird er als Augsburger Hahn bekannt. Der weiße Haubenhahn, der von dem Holzverschlag flattert und hier auf der Schwanzfeder des Hahns aufzukommen scheint, läuft in gleicher Haltung auf dem Gemälde in der Dresdner Gemäldegalerie auf einem Mauerchen (Leinwand, 107 x 139 cm, Best. Kat. Dresden von 1930, Nr. 1301). Eine Wiederholung des Bildes mit geringfügigen Veränderungen wurde auf der Auktion vom 23./26.4.1975 unter der Nr. 170 bei Bukowsky in Stockholm versteigert (Leinwand, 76,5 x 99 cm, Photo RKD).

Häufig findet sich im Werk d'Hondecoeters die Aufteilung der Bildfläche in eine Landschaft links und ein Gemäuer rechts, zwischen denen Bäume und Büsche vermitteln (vgl. z.B. „Das Pfauenpaar“, Wien, Akademie der Künste).

Obwohl die letzten beiden Ziffern der Jahreszahl schwer zu entziffern sind, können die Reste durchaus als 1686 gelesen werden.

Verz. 1980, S. 56. – Verz. 1989, S. 67.

96 Landschaft mit Enten

Leinwand, 113,5 x 92,5 cm

Sammlung W. von Hodenberg, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 950). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 168/1967

Vor einem weiten Landschaftsausblick scharen sich im Vordergrund Hochbrutflugenten, ein Erpel und eine Gans um einen Trog. Dahinter sitzt auf dem abgestorbenen Ast eines schräggewachsenen Baumes ein Eisvogel, ein weiterer fliegt herbei. Der schnatternde Erpel, die fressende Gans und die watschelnde Ente sind in ihren Bewegungen naturgetreu erfasst. Selten bedient sich Melchior d'Hondecoeter bei dieser Art der Darstellung des Hochformats. Eine vergleichbare Komposition zeigt ein signiertes Werks, das 1968 bei Geb. Douwes in Amsterdam angeboten wurde (Leinwand, 102 x 86 cm, Photo RKD).

Qualitätsunterschiede innerhalb des Werkes von Melchior d'Hondecoeter lassen vermuten, dass der Künstler eine Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern betrieb und nicht alle Bilder eigenhändig ausführte. Auch auf dem hannoverschen Bild ist die Ausführung des Gefieders zum Teil summarisch, so dass hier die Mitarbeit eines Schülers nicht auszuschließen ist.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 46. – Kat. 1876, S. 22f., Nr. 19.

Literatur: Bericht 1862, S. 8.



96 M. d'Hondecoeter | Landschaft mit Enten

Honthorst, Gerrit van

Utrecht 1592–1656 Utrecht

Als Sohn von Herman Gerritsz. van Honthorst wurde Gerrit van Honthorst am 4.11.1592 in eine wohlhabende, katholische Familie hineingeboren. Seine erste Ausbildung erhielt er bei Abraham Bloemaert. Zwischen 1610 und 1615 brach er nach Italien auf. In Rom wurde er maßgeblich von der Kunst Caravaggios beeinflusst und gehörte nach seiner Rückkehr 1620 zu den Hauptvertretern des Utrechter Caravaggismus. 1622 trat er der St. Lukasgilde bei, der er in den 20er Jahren wiederholt als Dekan vorstand, und baute in kurzer Zeit eine große sowie erfolgreiche Werkstatt mit vielen Schülern auf. Als 1627 Rubens nach Utrecht kam und auch ihn besuchte, richtete van Honthorst zu Ehren des berühmten Malerfürsten ein großes Bankett aus. Er spezialisierte sich zunehmend auf Porträts und wurde 1628 von Karl I. für acht Monate als Bildnismaler an den englischen Hof berufen. Seit Anfang der 30er Jahre unterhielt der Künstler Kontakt zum Hof in Den

Haag und wurde 1637 dort Hofmaler. Schon vorher hatte er die Kinder des in Den Haag im Asyl lebenden Kurfürsten von der Pfalz und Königs von Böhmen, Friedrich V., und seiner Gemahlin, Elisabeth von England, unterrichtet. Im Gegensatz zu seinen caravaggischen Halbfigurenbildern und Nachtszenen knüpfen seine Porträts an die eher traditionelle Bildniskunst z.B. Michiel van Mierevelts an. Van Honthorst starb am 27.4.1656 in seiner Heimatstadt.

97 Mademoiselle de Valkenburg et d'Osemal

Eichenholz, 74,3 x 59,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert im Hintergrund links: GHonthorst / 1641 (G H ligiert). Aufschriften (Tafelrückseite): Mademoiselle de Valkenburg et d'osemal

Technischer Befund: Tafel aus drei radial geschnittenen Brettern, senkrechter Faserverlauf, Stärke ca. 10 mm, allseitig flach abgefast, vordere Kante o. und u. gebrochen; rücks. geglättet, Hochparkett, farbiger Überzug. Warmweiße Grundierung mit weißen, körnigen Beimengungen bis zum Rand, Auftragsstärke porenfüllend bis deckend. Untermalung der Figur in Grau- und Brauntönen, z.T. mit kräftigem Pinselduktus, Malerei vmtl. ölgebunden, Inkarnat mehrschichtig aufgebaut mit vertriebenen Weißhöhungen, braunen, roten und blauen Lasuren, Grundierungston in Inkarnat, Haaren und grüngrauem Hintergrund einbezogen, unterhalb der Perlenkette Ansatz in der Malerei, Spitzenkragen und Lichter pastos mit weiß aufgesetzt, Pentiment an der Schleife; zwei größere Kratzer, zahlreiche kleine Ausbrüche im Hintergrund, Kittungen und Retuschen aus drei Phasen, flächige Verreinigungen. Mind. drei Firnissschichten; deutliches, feines Craquelé, vergilbt, erste Schicht gefärbt, partiell abgenommen (Inkarnat, Spitzen), Oberfläche matt glänzend.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnisauftrag – Partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnisauftrag – (nach 1930:) Bearbeitung der Rückseite, Parkettierung, Retuschen, Firnisauftrag.

Aus Kurfürstlich hannoverschem Besitz. – 1803 Schloss Hannover. – 1844 im Königlichen Schloss zum Georgengarten. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 800

Die Tafel zeigt im ovalen Ausschnitt das Brustbild einer jungen Frau in Trauerkleidung mit



97 van Honthorst | Mademoiselle de Valkenburg et d'Osemal

einem schwarzen Schleier über dem braunen gelockten Haar. Sie trägt ein tief ausgeschnittenes, schwarzes Kleid mit breitem, weißem Spitzenbesatz. Die Ärmel sind geschlitzt, so dass der weiße Unterstoff zu sehen ist. Als Schmuck trägt sie verschiedene Perlen. Eng um den Hals liegt eine Kette aus gleichmäßig runden Perlen. Je eine große, tropfenförmige Perle ist mit einer Schleife an die Ohrenläppchen gebunden bzw. zusammen mit einem Edelstein auf einer breiten Schleife als Brosche arrangiert.

Laut der alten Inschrift auf der Rückseite handelt es sich bei der Dargestellten um Mademoiselle de Valckenberg et d'Osemal. Es wurde angenommen, dass es sich hierbei um Margaretha, eine Tochter von Jan de Hertoghe van Osmael, Herr von Valkenburg, und von Josina de Bye handele, die unter diesem Namen verschiedentlich mit Constantijn Huijgens in Briefkontakt stand (briefl. Hinweis vom 29.5.1954 von R. van Luttervelt, Rijksmuseum Amsterdam). Ihr Interesse an Musik, Literatur

und Gemälden geht aus einem Brief von Huijgens an sie hervor (De briefwisseling van Constantijn Huijgens, hrsg. von J.A. Worp, IV, Den Haag 1915, S. 113). Allerdings ist keine Tochter dieses Namens nachzuweisen, deshalb vermutet R. Ekkart, dass es sich bei dem Namen Magaretha um ein Pseudonym von einer der vier Töchter des Jan de Hertoghe van Osmael handelt. Auf Grund des Schleiers, der auf den Witwenstand weist, schließt R. Ekkart, dass es sich um die älteste Tochter Anna (ca. 1610–1673 Den Haag) handelt, die 1635 Willem Bloys van Treslong heiratete, der 1639 in der Seeschlacht bei Dünkirchen umkam. Sie war mit Constantijn Huijgens befreundet und darüber hinaus Mitglied in der Dichtervereinigung de Muiderkring.

Den älteren Katalogen zufolge war das Gemälde als ein Werk des Bruders Willem van Honthorst angesehen worden, doch weisen es H. Gerson und S.J. Gudlaugsson (RKD, Den Haag, Brief vom 9.2.1954) wegen seiner Qualität Gerrit zu, worin ihnen G. von der Osten (Kat. 1954) sowie auch R. Ekkart folgen.

Kat. 1802/03, III., Nr. 116 (Honthorst). – Verz. 1844, S. 70, Nr. 39. – WM 1864, S. 90, Nr. 208 (W. van Honthorst). – Verz. 1876, S. 47, Nr. 251. – Kat. 1891, S. 123, Nr. 210. – Verz. FCG, S. 123, Nr. 210. – Kat. 1902, S. 123, Nr. 210. – Kat. 1905, S. 66, Nr. 167. – Kat. 1930, S. 34, Nr. 56, Abb. – Kat. 1954, S. 70f, Nr. 127 (G. van Honthorst).

Literatur: Parthey I, S. 621, Nr. 28. – Die Kunst für Alle, I, 1886, S. 308. – Ebe IV, S. 392. – Wurzbach I, S. 713. – G.J. Hoogewerff, in: Thieme-Becker 17, S. 451. – J. Judson, R. Ekkart, Gerrit van Honthorst (in Vorbereitung), Nr. 424.

98 Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619–1682)

Eichenholz, 74,3 x 59,8 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert links im Hintergrund: GHonthorst / 1642 (G H liigert)

Technischer Befund: Tafel aus drei radial geschnittenen Brettern mit senkrechtem Faserverlauf, Stärke ca. 12 mm, an den Rändern abgefast; Fugen mit Niveaueversatz wieder-verleimt, rücks. partiell behohelt, öliger Überzug. Dünne, blass hellbraune Grundierung mit körnigen, weißen Beimengungen bis zum Rand. Flächige Untermalung in Grautönen, unter Inkarnat mit Brauntönen. Malerei vmtl. ölgebunden,

mit leichtem Pinselduktus, Inkarnat mit deckenden, weißen und rosafarbenen Höhungen und wenigen braunen Lasuren, Grundierungston in Halbschatten, Haaren und Hintergrund einbezogen, Rüstung dunkelgrau mit weißen und ockerfarbenen Höhungen nass-in-nass angelegt, im Umhang hellrote Faltenstege auf dunkelrotem Farblack; Schleifspuren und größere, gekittete und retuschierte Fehlstellen entlang der Fugen, v.a. im Hintergrund I., leichte Verreinigungen. Zwei Firnissschichten, gestrichen und gespritzt; dadurch störende Oberflächenstruktur, unregelmäßig matt.

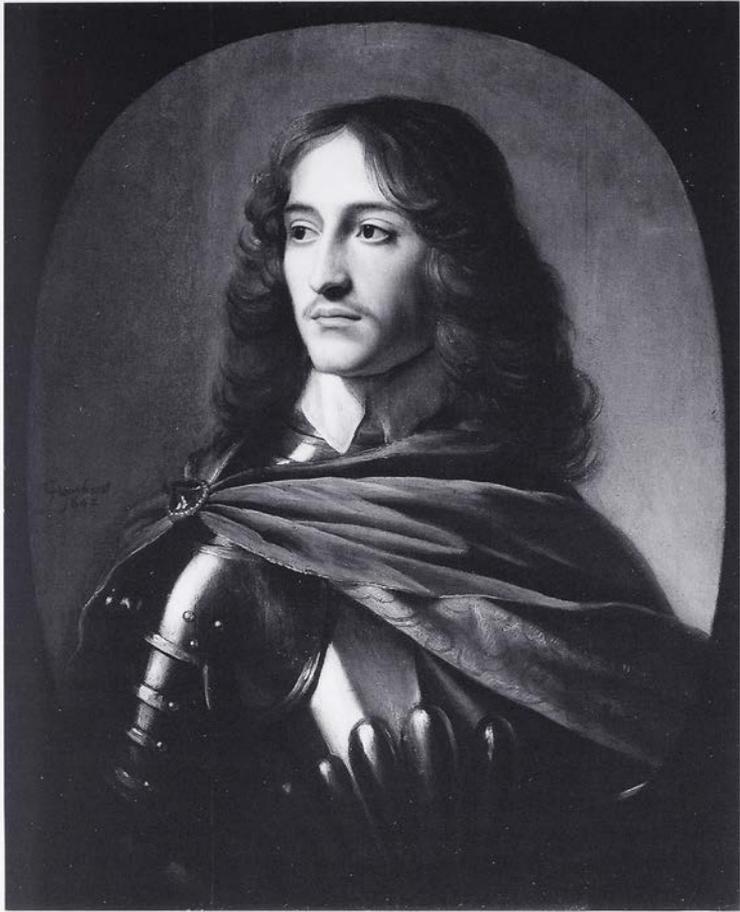
Restaurierungen: (vmtl. um 1860:) Neuverleimung der Fugen, Bearbeitung der Fugenbereiche an Vorder- und Rückseite, rücks. Überzug, Kittungen, Retuschen, Übermalungen, Firnisauftrag – Partielle Firnisabnahme (Inkarnat), Firnisauftrag – 1986: Verleimung der Fugen, Abnahme von Firnis, Übermalungen und Kittungen, neue Kittungen, Retusche, Firnisauftrag.

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 266). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 253

Die Tafel zeigt Prinz Ruprecht von der Pfalz in Rüstung als Halbfigur, oval gerahmt. Der Oberkörper ist leicht nach rechts, sein von langen, gewellten braunen Haaren eingefasstes Gesicht nach links gewandt. Die Identität des Dargestellten war durch eine Inschrift auf der Rückseite, die von Georg Kestner dokumentiert ist, als „Robert par la grace de Dieu Prince Palatin Duc de Bavière“ überliefert. Offenbar war diese Aufschrift schon Anfang des Jahrhunderts nicht mehr zu lesen. C. Schuchhardt (Führer 1904) meint, dass es sich um ein Bildnis Willems II. von Oranien handele und hielt es für das Gegenstück zu Maria Stuart, Prinzessin von Nassau (s. Kat. Nr. 99). Neben der heute nicht mehr lesbaren Bezeichnung auf der Rückseite zeugen von der Identität des Dargestellten auch andere Bildnisse des pfälzischen Prinzen von Honthorst, z.B. in der National Portrait Gallery in London.

Prinz Ruprecht wurde 1619 als viertes Kind von Friedrich V., Kurfürst von der Pfalz, und Elisabeth Stuart in Prag geboren, wenige Wochen nach der Wahl seines Vaters zum König von Böhmen. Nach der Schlacht am Weißen Berge floh die Familie aus Prag und fand schließlich in den Niederlanden Asyl. Dort wurde Ruprecht zunächst mit seinem älteren



98 van Honthorst | Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619–1682)

Bruder Karl Ludwig in Den Haag und Leiden erzogen, schlug dann die militärische Laufbahn ein und wurde zu seinem Großonkel Frederik Hendrik von Oranien gegeben. Während eines Kriegszuges seines Bruders Karl Ludwig kam er 1638 als Gefangener der kaiserlichen Truppen nach Wien. 1642 ging er nach England zu Karl I. und unterstützte ihn bei den Auseinandersetzungen mit dem Parlament. Nachdem er sich geschlagen geben musste, floh er nach Frankreich, lebte anschließend kurze Zeit am Heidelberger Hof und kehrte 1660 nach dem Tod Oliver Cromwells nach England zurück. Dort wurde er zum Admiral ernannt, nahm an dem englisch-niederländischen Seekrieg teil und

war als Mitglied der Hudson Bay Company seit 1670 wesentlich an der Erschließung Kanadas beteiligt, wo er erster Gouverneur des nach ihm benannten Rupert's Land war. 1682 starb er in London und wurde in der Westminster Abbey neben seiner Mutter beigesetzt. Das hannoversche Bild zeigt den 23-jährigen Prinzen vermutlich kurz vor seiner Abreise nach England 1642.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 95. – Führer 1894, S. 72, Nr. 225. – Führer 1904, S. 128, S. 225. – Kat. 1954, S. 71, Nr. 128. – Verz. 1980, S. 56. – Verz. 1989, S. 67.

Literatur: Moes II, S. 606, Nr. 9095,18. – C.V. Wedgwood, *The Kings War 1641–1647*, London 1958, Abb. S. 96. –

P. Young, Edgehill 1642. The Campaign and the Battle, London 1985, Farbabb. – D. Roger, Prince Rupert of the Rhine: Principal Initiator and First Governor of the Hudson Bay Company, in: Prince Rupert of Rupert's Land. In Commemoration of the Tri-Centennial of his Death on Nov. 29. 1682, German-Canadian Yearbook, Vol. VI, Toronto 1981, Abb. S. 67. – D. Howarth, Famous Sea Battles, London 1981, S. 36, Farbabb. – W.-J. Hoogsteder, De schilderijen van Frederick en Elizabeth, koning en koningin van Bohemen, London-Utrecht 1984–1986, Bd. I, S. 125, Nr. 64, Bd. III, Abb. 61. – J. Judson, R. Ekkart, Gerrit van Honthorst (in Vorbereitung), Nr. 357.

Ausstellungen: Oranje-Nassau, Rijksmuseum Amsterdam 1898, Nr. 418 (W. v. Honthorst, dargestellt Prinz Willem II.). – England und Kurpfalz, Heidelberger Schloss 1963, S. 25. – The Orange and the Rose, Victoria and Albert Museum London 1964, S. 34, Nr. 27.

99 Prinzessin Maria von England (1631–60), Gemahlin Willems II. von Oranien

Eichenholz, 73,3 x 58,4 cm

Technischer Befund: Tafel aus drei radial geschnittenen Brettern, senkrechter Faserverlauf, Stärke ca. 10 mm, rücks. an den Rändern abgefast, Verleimungsfugen behohelt; l. und r., evtl. auch o. und u. leicht beschnitten, rücks. bräunlicher Überzug, kleine Einlaufrisse. Dünne, blass hellbraune Grundierung mit körnigem, weißen Pigment bis zum Rand. Dunkelrote Pinselunterzeichnung. Inkarnat in Grau- und Brauntönen, Gewand in Weiß- und Rosatönen untermalt, Malerei vmtl. ölgebunden, mit leichtem Pinselduktus, Hintergrund graugrün angelegt, Figur aussparend, Inkarnat mit deckenden, weißen sowie rosafarbenen Höhungen und wenigen grünbraunen Lasuren, Gewand flächig mit kühlem, rotem Farblack angelegt, darauf warme, rote und schwarze Lasuren, Grundierungs- und Untermalungston tw., auch im Hintergrund, einbezogen; Ränder r. und l. überkittet und übermalt, wenige retuschierte Fehlstellen in Inkarnat, Haaren und Hintergrund. Mind. zwei dünne Firnissschichten, gestrichen und gespritzt, Weitere auf gemaltem ovalem Rahmen; Oberfläche matt mit Glanzflecken.

Restaurierungen: Bearbeitung der Kanten, seitl. Anstückungen, Überkittung, schwarze Übermalungen – Entfernung der Anstückungen, partielle Firnisabnahme, Übermalungen in Hintergrund und Haaren, Firnisauftrag, rücks. Überzug – 1986: Abnahme von Übermalungen und Firnis im ovalem Bildfeld, Kittung, Retusche, Firnisauftrag.

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 265). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 254

Das oval gefasste, halbfigurige Bild Marias von England entstand nach dem ganzfigurigen Ehepaarbildnis „Willem II. von Oranien und seine Gemahlin Maria Stuart“, das Gerrit van Honthorst 1647 für die Ausstattung von Huis ten Bosch geschaffen hatte und das sich heute im Rijksmuseum Amsterdam befindet (Leinwand, 300,5 x 193,5 cm). G. van Honthorst griff wiederholt auf dieses Gemälde des Statthalterpaares für Einzelporträts zurück. R. Ekkart listet drei Repliken, zwei Varianten aus späterer Zeit sowie Kopien und Werkstattarbeiten auf (vgl. R. Ekkart, Nr. 25–33). Das hannoversche Bild zählt zu den Repliken und ist das einzige Brustbild, wobei das Porträt geringfügig abgewandelt wurde, denn Maria Stuart trägt hier keinen Schleier. Als Cornelis Visscher 1649 eine Porträtfolge der Familie des Statthalters schuf (Fredericus Henricus illustrissimus Orangiae Princeps), legte er seinem Kupferstich Marias von England eben dieses Bildnis zu Grunde (Hollstein, XL, S. 130, Nr. 121, Abb. S. 131). Eine verkleinerte Kopie des hannoverschen Bildes befindet sich im Historischen Museum, Hannover (Inv. Nr. VM 22935, Leinwand, 41 x 31 cm).

Maria Henrietta Stuart (1631–60) war das zweite Kind von Karl I. von England und Henrietta Maria von Bourbon. Erst elf Jahre alt, wurde sie 1641 mit Willem II. von Oranien-Nassau verheiratet und ein Jahr später nach Holland gegeben. 1647 wurde Willem II. Statthalter der Niederlande, drei Jahre später starb er. Nach seinem Tod gebar Maria Henrietta Stuart den gemeinsamen Sohn Willem III., den späteren König von England.

Ehemals war die Tafel auf der Rückseite mit dem Namen der Dargestellten bezeichnet, den Georg Kestner wie folgt überliefert: „Maria Princesse d'Orange, fille de Charles Steward, Roy de la Grande Bretagne Buse (sic) de Guillaume d'Orange“. E. Berckenhagen folgte dagegen einem Vorschlag von R. van Lutveld (vgl. Kat. 1954, S. 71) und hält die Dargestellte fälschlich für Louise Henriette, Kurfürstin von Brandenburg und Schwester Willems II., also für die Schwägerin der Maria von England.



99 van Honthorst I Prinzessin Maria von England (1631–60),
Gemahlin Willems II. von Oranien

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 94. – Führer 1894, S. 72, Nr. 226. – Führer 1904, S. 129, Nr. 226. – Kat. 1954, S. 71, Nr. 129. – Verz. 1980, S. 56. – Verz. 1989, S. 67.

Literatur: H. Braun, Gerard und Willem van Honthorst, Diss. Göttingen 1966, S. 266, Nr. 118b. – E. Berckenhagen, Die Malerei in Berlin vom 13. bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert, Berlin 1964, Abb. 189. – J. Judson, R. Ekkart, Gerrit van Honthorst (in Vorbereitung), Nr. 27.

Ausstellungen: Oranje-Nassau, Rijksmuseum Amsterdam 1898, Nr. 440. – England und Kurpfalz, Heidelberger Schloss 1963, S. 31.

Honthorst (Werkstatt)

100 Henriette Marie (1626–1651), Tochter des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz

Eichenholz, 75 x 59,5 cm

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 319). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 128

Oval gefasstes Bild einer nach rechts gewandten, den Betrachter anblickenden jungen Frau in Halbfigur mit schulterlangem, leicht lockigem Haar, das sie teilweise in einem mit Perlen geschmückten Dutt gebunden hat. Das rote, weit ausgeschnittene Kleid mit geschlitzten Ärmeln lässt die Schultern frei und wird unter der Brust mit Perlenschnüren gehalten. Georg Kestner gibt in seinem handschriftlichen Verzeichnis an, dass es sich hier um eine der Töchter des Kurfürsten von der Pfalz und Königs von Böhmen Friedrich V. handelt. Im Ausst. Kat. „England und Kurpfalz“ wurde die Dargestellte als die dritte Tochter von Friedrich V. und Elisabeth Stuart, nämlich Henriette Marie, Prinzessin von der Pfalz, Fürstin Rakoczi von Siebenbürgen (1626–1651), identifiziert. Es handelt sich um eine Werkstattarbeit oder eine Kopie nach dem Gemälde in der Sammlung des Duke of Atholl (Holz, 76,2 x 63,5 cm) von 1642 (R. Ekkart, Nr. 375). R. Ekkart verzeichnet zwei weitere Werkstattarbeiten oder Kopien nach diesem Bild: eine ehemals im Besitz des Grafen van Limburg-Stirum in Noordwijk, jetzt Privatbesitz (Holz, 74 x 59,5 cm); der Verbleib der zweiten, etwas kleineren Wiederholung (Holz, 56 x 43 cm), die sich in der Sammlung J. Stein in Paris befand, ist nicht bekannt (Ekkart, Nr. 375, 1 und 3).

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 96 (G. Honthorst). – Führer 1894, S. 72, Nr. 227. – Führer 1904, S. 129, Nr. 227.

Literatur: W.-J. Hoogsteder, *De schilderijen van Frederick en Elizabeth, koning en koningin van Bohemen*, London-Utrecht 1984–1986, Bd. I, S. 131, Nr. 85,2. – J. Judson, R. Ekkart, *Gerrit van Honthorst (in Vorbereitung)*, Nr. 375,2.

Ausstellungen: England und Kurpfalz, Heidelberger Schloss 1963, S. 31.

Honthorst

(Kopie nach oder Umkreis)

101 Prinz Moritz von der Pfalz (1621–1654) als Knabe

Eichenholz, 44 x 35 cm



100 Honthorst-Werkstatt I Henriette Marie (1626–1651), Tochter des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover, (Nr. 293). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 183

Die Tafel zeigt die Halbfigur eines Knaben in antiker Tracht, der in seiner Linken einen Stab und in der Rechten ein rote Rose hält. Über einem langärmeligen Hemd trägt er einen an die Kleidung der römischen Legionäre erinnernden, grauen Schuppenpanzer aus festem Stoff, dazu einen geknoteten, grünlich braunen Schal. Rose und langer Stab dagegen muten weniger militärisch als pastoral an.

Prinz Moritz von der Pfalz (1621–1654) wurde als vierter Sohn Friedrichs V., des Kurfürsten von der Pfalz und Königs von Böhmen, 1621 auf der Flucht aus Prag in Küstrin geboren. Unter der Leitung seines Großonkels Frederik Hendrik nahm er 1637 an der Belagerung und Eroberung von Breda teil. 1651 brach er mit seinem Bruder Ruprecht zu einer Reise zu den



101 Honthorst-Umkreis | Prinz Moritz von der Pfalz (1621–1654) als Knabe

Westindischen Inseln auf. Einer Überlieferung zufolge geriet das Schiff in einen Sturm, bei dem er ertrank, andere berichten, er sei in die Sklaverei geraten und verschollen.

Georg Kestner erwähnt in seinem handschriftlichen Verzeichnis von 1849/1867 eine Wiederholung des Bildes, die völlig verdorben gewesen sei, aber auf der Rückseite die Inschrift „Maurice Prince Palat.“ getragen habe. Da der Knabe auf der Tafel zwischen fünf und acht Jahre alt ist, muss das Bildnis respektive seine Vorlage ungefähr zwischen 1625 und 1630 entstanden sein. Schon Kestner räumt die mindere Qualität des Gemäldes ein, wenn er schreibt, dass es von G. van Honthorst oder unter dessen Leitung entstanden sei. Das Bild hing im Kestnerschen Gartenhaus im dortigen Wohnzimmer seiner Frau. Von wem Kestner es erworben hat, ist nicht bekannt, doch befindet sich auf der Rückseite ein nicht zu identifizierendes Siegel mit fünf Kreuzen oder Sternen.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 345 (G. Honthorst ?). – Führer 1894, S. 72, Nr. 228 (G. Honthorst). – Führer 1904, S. 129, Nr. 228.

Ausstellungen: England und Kurpfalz, Heidelberger Schloss 1963, S. 30.

Hooch, Pieter de

(Umkreis)

Rotterdam 1629–1684 Amsterdam

Am 20.12.1629 wurde Pieter de Hooch als Sohn eines Maurers und einer Hebamme in Rotterdam geboren. Laut Houbraken lernte er zusammen mit Jacob Ochtervelt bei Nicolaes Berchem in Haarlem. Allerdings begann de Hooch seine Künstlerlaufbahn mit Soldatenszenen und Bauerninterieurs, die keine Anklänge an den Stil des Haarlemer Landschaftsmalers aufweisen. 1655 trat er der Delfter St. Lukasgilde bei. Seine ersten datierten Gemälde mit häuslichen Interieurs sowie Hofszene stammen von 1658 und weisen ihn als Hauptvertreter der sog. Delfter Schule aus. 1660 oder 1661 siedelte er dauerhaft nach Amsterdam über und passte in der Folge seinen Stil dem dortigen städtischen Publikum an: Seine Figuren wurden eleganter, die Räume der Interieurs prunkvoller, die perspektivischen Verschachtelungen komplizierter. Seine Gemälde der 70er und 80er Jahre sind von sehr unterschiedlicher Qualität, neben Meisterwerken stehen Bilder in durchaus milderer Ausführung. Obwohl keine Schüler des Künstlers nachweisbar sind, fanden besonders die Werke Pieter de Hoochs aus der Delfter Zeit viele Nachahmer und Nachfolger. Die bekanntesten sind Hendrick van der Burch, Pieter Janssens Elinga, Cornelis de Man und Jacob Ochtervelt.

102 Interieur (Die Näherin)

Leinwand, 50 x 38,5 cm

Bezeichnungen: auf der Keilrahmenrückseite ein gelber Punkt

Technischer Befund: Mittelfeine Leinwand, ca. 14 x 11 Fäden, Leinenbindung; kleisterdoubliert auf gröberem Gewebe, dadurch Leinwandstruktur an der Oberfläche dominierend; Beschädigungen an allen vier Ecken und der Umspannkante r., vmtl. urspr. Spannrahmen aus Eichenholz, zu Keilrahmen verändert, leicht verzogen. Dünne, zweischichtige, ölhaltige Grundierung, dunkles Graugrün über Orangebraun, mit ehem. relativ glatter Oberfläche, bis zur Leinwandkante, d.h. vorgründert. Vorwiegend dünne, ölige Malerei, Schürze, Nähkorb und ein kleiner Bereich darüber hell unterlegt, pastoser Farbauftrag nur bei weißer Kleidung, Teppich und Lichtern; viele Retuschen aus mehreren Phasen, bes. Gesicht und Hände überarbeitet, größere Retuschen in der Ecke l. o., der Schürze, im Bauch der Kanne, am Bildrand l. u., die Kuppen der Malerei partienweise verreinigt, feinteilig retuschiert. Streifiger, dicker Firnis, im Bildviertel l. o. entfernt, darüber transparenter, dünner Firnis.

Restaurierungen: Doublierung, Neuauflösung, Veränderung des Spannrahmens, Firnisabnahme vor streifigem Firnisauflösung, Retuschen – Partielle Firnisabnahme im Bildviertel l.o., verschiedene Retuschen – 1974: Firnisregenerierung, dünner Firnisauflösung, punktelnde Retuschen an den Malschichtkuppen, Rahmenausbesserung – 1990: Oberflächenreinigung, Firnisregenerierung, Retuschen, Firnisauflösung, neuer Rahmen.

Verst. Amsterdam 1779, Nr. 105. – Verst. J. Pekstok, Amsterdam 17.12.1792, Nr. 70. – Kunsthandel Berlin, Fritz Rothmann. – 1926 erworben.
PAM 893

Bei geöffnetem Fenster sitzt eine Frau in einer bürgerlichen Stube bei Näharbeiten. Gerade hat sie ihre Tätigkeit unterbrochen und schaut den Betrachter an. In dem schwarzen Oberteil mit den gebauschten Ärmeln, dem unter dem Kinn geknoteten Kragen und dem weiten Rock mit einfacher Streifenbordüre, vor den eine weiße Schürze gebunden ist, wirkt sie etwas plump. Einen Pantoffel hat sie ausgezogen, um den Fuß auf einem Stövchen zu wärmen. Die große Landschaft in breitem Goldrahmen, der Tisch mit dem wertvollen orientalischen Teppich, die Bierkanne aus Steingut, die gepresste Ledertapete im Nebenzimmer sowie andere Details verweisen auf einen begüterten und die blankgeputzten Fliesen der auch sonst reinlichen Räume auf einen ordentlichen Haushalt. Der Idealvorstellung weiblicher Sittsamkeit im 17. Jahrhundert entsprechend, beschäftigt sich die Frau innerhalb des Heims mit Handarbeiten; auch der abgestreifte Pantoffel ist als Zeichen

der Häuslichkeit zu lesen. Laut Plutarch trugen schon die Frauen im alten Ägypten keine Schuhe, um zu demonstrieren, dass ihr Platz im Hause sei und sie ihr Gefängnis der Liebe akzeptierten (vgl. W. Franits, *Paragons of Virtue, Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1995, S. 77ff.).

Die Zuschreibung des Bildes ist umstritten. Bildmotive wie die sitzende Frau am geöffneten Fenster, durch das Licht einfällt, und der Durchblick ins Nachbarzimmer mit der Goldtapete sind sowohl aus den Werken Jan Vermeers als auch Pieter de Hoochs bekannt. Deshalb galt das Gemälde bis zum Anfang dieses Jahrhunderts als ein Werk Jan Vermeers und wird so noch bei W. Bürger-Thoré und C. Hofstede de Groot geführt. W. von Bode schreibt es Pieter de Hooch zu (Brief vom 18.9.1925) und als Werk dieses Künstlers wird es 1926 aus dem Berliner Kunsthandel von A. Dorner für das Museum erworben. K. Valentiner grenzt das Bild 1929 aus dem Werk de Hoochs aus und weist es dem Delfter Genremaler Hendrick van der Burch zu, was W. Stechow 1931/32 jedoch anzweifelt. Die Meinung, dass weder de Hooch noch van der Burch in Frage kommen, vertritt auch P.C. Sutton (1980) und rückt das Interieur in die Nähe von Samuel van Hoogstraten, was aber im Vergleich zu dessen feinerer, detaillierteren Malweise der Interieurs nicht zu überzeugen vermag (vgl. Kat. Nr. 103).

Trotz ausgeprägter Charakteristik in der Pinselführung, lebhafter Strukturierung z.B. der Schürze, gekonnter Setzung der Höhungen am Goldrahmen und auffälliger Details wie der Kopfform oder des etwas plumpen Körperbaus der Frau konnte das Werk bislang noch nicht überzeugend einem Meister zugeschrieben werden. Sowohl A. Blankert 1975 als auch M.C.C. Kersten im Ausst. Kat. Delftse Meesters, 1996 publizieren es als Werk eines unbekanntes Delfter Meisters.



102 de Hooch - Umkreis | Interieur (Die Näherin)

Führer 1926, S. 11, 12, Abb. 10 (P. de Hooch). – Meisterwerke 1927, S. 25, Farbtaf. III. – Kat. 1930, S. 35, Nr. 57, Abb. – Kat. 1954, S. 72, Nr. 130. – Verz. 1980, S. 56, Abb. 75. – Verz. 1989, S. 67, Abb. 81.

Literatur: W. Bürger-Thoré, Van der Meer de Delft, in: La Gazette des Beaux-Arts 21, 1866, S. 566, Nr. 43. – HdG I, S. 593, Nr. 12. – Kunstchronik 1926/27, S. 122. – Cicerone 19, 1927, S. 158, Abb. S. 157. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Farbtaf. – K. Valentiner, Ein unbekanntes Meisterwerk der holländischen Genre-Malerei, in: Pantheon 3, 1929, S. 108, Anm. 2. – Ders., Pieter de Hooch, Stuttgart 1929, Abb. S. 254, 297. – W. Stechow, Rezension zum Katalog der Kunstsammlung im Provinzialmuseum zu Hannover, in: Zeit-

schrift für bildende Kunst 65, 1931/32, Kunstchronik S. 26f. – A. Blankert, Johannes Vermeer van Delft 1632–1675, Utrecht-Antwerpen 1975 (überarbeitete englische Auflage Oxford 1978), S. 96, Abb. 45. – P.C. Sutton, Pieter de Hooch, Oxford 1980, S. 139, D 4 (unter „fälschlich zugeschriebenen Werken“). – G. Aillaud, A. Blankert u. J.M. Montias, Vermeer, Paris 1986, S. 169 Anm. 90 (zu S. 158), Farbabb. 105. – Ausst. Kat. Delftse Meesters. Tijdgenoten van Vermeer, Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft 1996, S. 197f., Abb. 194 (M.C.C. Kersten).

■ Hoogstraten, Samuel van

Dordrecht 1627–1678 Dordrecht

Samuel van Hoogstraten lernte zunächst bei seinem Vater, dem Silberschmied und Maler Dirck van Hoogstraten. Nach dessen frühem Tod im Jahre 1640 ging er nach Amsterdam und war zur gleichen Zeit wie Carel Fabritius und Abraham Furnerius Schüler in der Werkstatt Rembrandts, wo er etwa bis 1646/47 blieb. Nach Dordrecht zurückgekehrt, eröffnete er eine Malerwerkstatt. Zu seinen Schülern gehörte sein Bruder Jan und Arent de Gelder. Im Mai 1651 brach Samuel nach Wien auf. Dort erhielt er von Kaiser Ferdinand III. für seine Trompe-l'œils die goldene Ehrenkette. Seine Reise führte ihn weiter nach Rom, wo er 1653 nachgewiesen ist, dann wieder zurück über Wien und Regensburg nach Dordrecht. Wahrscheinlich ist er Ende 1655 in seiner Heimatstadt angekommen. Zeichen seines hohen Ansehens war es, dass er im Mai 1656 erster Provost der Münze in Dordrecht wurde. Möglicherweise bewog ihn die Aussicht auf lukrative Angebote, im Jahre 1662 nach London zu reisen. Dort blieb er bis nach dem großen Brand von 1666 und baute sich als Porträtmaler einen festen Kundenkreis auf. Nach seiner Rückkehr wohnte er zunächst in Den Haag und trat 1667 auch in die dortige Künstlergemeinschaft „Pictura“ ein. Im Jahre 1671 kehrte er nach Dordrecht zurück und blieb dort bis zu seinem Tod 1678. In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte er sich theoretisch mit der Malerei und veröffentlichte in Rotterdam wenige Monate vor seinem Tode noch das umfangreiche Traktat „Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderconst, anders de Zichtbaere Werelt“.

103 Mutter an der Wiege (Farbtaf. XXXIII)

Leinwand, 48,5 x 40 cm

Bezeichnungen: * Monogrammiert rechts auf der untersten Treppenstufe: S.v.H.

Technischer Befund: Leinenbindung, ca. 16 x 16 Fäden, Spangirlanden am Rand u. und ansatzweise l.; allseitig

beschnitten auf 46,8 x 38,4 cm, Leinwandanstückungen l. und r. um je 0,7 cm, o. vmtl. um 1 cm, doubliert auf Gewebe mit Leinenbindung, auf Keilrahmen geklebt, genagelt, Ränder zweifach mit Papier umklebt. Weiße Grundierung. Reste einer dünnen, schwarzen Unterzeichnung mit Kohle oder Kreide, Ritzlinien an der Treppe. Flächig angelegte Untermalung in Braun-, Schwarz-, Rot-, und Grüntönen. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, mittelfeines Pigment, teils deckend, teils lasierend die Untermalung abtönend, kleines Pentiment r. am roten Tisch, vereinzelt 0,6 cm lange Pinselhaare; stark verpresst, abgesehen von der Hauptgruppe verreinigt, Retuschen konturieren, korrigieren und ergänzen das Original. Relativ neuer, streifiger Firnis.

Restaurierungen: (vor 1981:) beschnitten, angestückt, doubliert, neuer Keilrahmen, entdoubliert, neu doubliert, Firnisabnahme, Retuschen, Firnis.

Vermutlich Sammlung Lennep-Backer, Heemstede (1915). – 1935 Verst. London, Christie's, 14.6. 1935, Nr. 9. – Sammlung H. A. Clowes, Norbury Ashburn, Derbyshire. – 1950 Verst. London, Christie's, 17.2.1950, Nr. 31. – Kunsthandel London, Galerie Eugene Slatter. – 1951 Verst. New York, Parke Bernet, 16.5.1951, Nr. 36. – 1978 Kunsthandel Amsterdam, Geb. Douwes. – Sammlung Mrs. S. Bradshaw. – 1980 Verst. London, Christie's, 18.4.1980, Nr. 66. – Kunsthandel München, Xaver Scheidwimmer. – 1981 erworben. PAM 984

Die junge Mutter sitzt in einer gutbürgerlichen Wohnstube vor einem mit einem Teppich bedeckten Tisch. Neben ihr schläft in einer Korbwiege das Kind. An dem weißen Satinkleid der Frau prangen breite, golddurchwirkte Bordüren und um die Schultern hat sie ein gelbes Tuch gelegt. Ihr pelzgefütterter Umhang dagegen liegt als wärmende Decke auf der Kinderwiege. Die Kleidung der Frau wie auch die Einrichtung des Zimmers zeugen von Wohlstand: die rote Gardine aus schwerem, glänzendem Stoff, der fein gemusterte Tischteppich, das Landschaftsgemälde in breitem, goldenen Rahmen sowie der goldene Teller mit dem Nautiluskrug auf dem Tisch. Von links fällt durch ein Fenster Licht auf Mutter und Kind, so dass ihre Haut alabasterfarben erscheint. Die ruhige, gelassene Grundstimmung der Szene spiegelt sich in der gemalten, weiten Landschaft, die über der Dame hängt, wider. Rechts blickt man in das um sechs Stufen erhöht liegende



103 van Hoogstraten | Mutter an der Wiege

Schlafzimmer mit einem roten Alkoven. Daneben wird in einem schmalen Fensterstreifen ein Blick aus der häuslichen Abgeschlossenheit in die Außenwelt gewährt.

Samuel van Hoogstraten wandte sich erst in seinem späten Schaffen dem Thema der häuslichen Interieurs zu. Format, Motiv sowie Finesse in der Ausführung zeigen Parallelen zum Werk von Pieter de Hooch, wobei van Hoogstraten die Gewichtung stärker auf die Figuren legt, während de Hooch der Schilderung des Raumes größere Bedeutung beimisst. Van Hoogstraten schuf eine ganze Reihe ähnlicher Darstellungen, von denen „Das erste Kind“ im Museum of Fine Arts in Springfield, Mass. (Brusati, 1995, Abb. 88) ins Jahr 1670 datiert ist und einen Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung der anderen Beispiele bietet. Folglich datiert W. Sumowski (1983ff. II) das hannoversche Bild in die späten 60er oder frühen 70er Jahre. Unter den etwa 25 Varianten dieses Themas bei van Hoogstraten befinden sich u.a. eine „Mutter an der Wiege“, in englischem Privatbesitz (Brusati, 1995, Abb. 85), eine „Mutter an der Wiege“, ehemals J. Herbrand, Paris (Brusati, 1995,

Abb. 86) oder „Eine Dame an der Wiege“, die früher bei F.C. Doncker Curtius in Den Haag bewahrt wurde (Brusati, 1995, Abb. 84). Eine spätere Kopie des hannoverschen Bildes existierte 1933 in der Sammlung James Murnaghan in Dublin (Foto RKD).

C. Brusati stellt die Frage nach der möglichen Funktion dieser häufigen Darstellungen und vermutet, dass es sich hierbei um Geschenke an Wöchnerinnen gehandelt habe. Derartige Gemälde könnten, auch zusammen mit der Darstellung eines „Arztbesuchs“, also des Feststellens der Schwangerschaft, als Gegenstück, Wöchnerinnenzimmer geschmückt haben (S. 124).

M. Roscam Abbing meint, das Gemälde zusammen mit einem Gegenstück Anfang des 18. Jahrhunderts in einer Amsterdamer Sammlung lokalisieren zu können (Nachlassinventar von Joan Frederik Zeeboth von 1735, Versteigerung Amsterdam 1776, Nr. 43 [44]. – Versteigerung Leiden, 11.9.1776, Nr. 19 [20] – Lugt Nr. 2584, vgl. Roscam Abbing, S. 95f.). Als Pendant nennt diese Quelle die Darstellung einer jungen Frau an einem Tisch, auf dem ein Hund sitzt. Dieses Gemälde war nur in einem Stich des 18. Jahrhunderts von Hubert bekannt, bis es 1993 in einer Privatsammlung in Shropshire wiederauftauchte und 1994 vom Dordrechts Museum erworben wurde. Die Maße von 52,5 x 45 cm differieren jedoch erheblich von den Abmessungen des hannoverschen Gemäldes, so dass schon deshalb eine Zusammengehörigkeit zweifelhaft erscheinen muss. Zudem beziehen sich die beiden Bilder weder inhaltlich noch in der räumlichen Konzeption unmittelbar aufeinander.

Verz. 1989, S. 67, Farbtaf. 16.

Literatur: Verkaufskat. Eugene Slatter, Summer Exhibition, London 1950, Nr. 2 mit Abb. – F.W. Robinson, Dutch Life in the Golden Century. An Exhibition of seventeenth century Dutch painting of daily life, Museum of Fine Arts St. Petersburg, Florida 1975, S. 43. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1981, Supplément zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1982, S. 20, Nr. 109 mit Abb. – Sumowski 1983ff., II, S. 1288, 1289, 1295, Nr. 842, Farbabb. S. 1325. – M. Roscam Abbing, De schilder & schrijver Samuel van Hoogstraten 1627–1678,

Eigentijdse bronnen & œuvre van gesigeneerde schilderijen, Leiden 1993, S. 95f., Abb. 54, S. 153. – J.M. de Groot, Interieur met dame en hondje door Samuel van Hoogstraten (Dordrecht 1627–1678), in: Bulletin Dordrechts Museum 19, 1994, Nr. 6, S. 2 (40), Abb. 3. – C. Brusati, Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten, Chicago-London 1995, S. 121, 124, Abb. 87 S. 122, S. 358, Nr. 65. – S. Jäkel-Scheglmann, Zum Lobe der Frauen, Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, Beiträge zur Kunstwissenschaft 55, München 1994, S. 50, 148, Abb. 19.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 58, Nr. 20, Farbabb. (H.W. Grohn).

Huysmans, Cornelis

Antwerpen 1648–1727 Mecheln

Der flämische Landschaftsmaler Cornelis Huysmans wurde am 2.4.1648 in Antwerpen getauft und kam dort bei Jasper de Witte, einem Vertreter der klassisch italianisierenden Landschaftsmalerei, in die Lehre. Später ging Huysmans nach Brüssel, wo ihn Jacques d'Artois, der wichtigste Brüsseler Landschaftsspezialist der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, beeinflusste. Vermutlich war er von 1672–74 d'Artois' Geselle, selbst Meister wurde er 1675 in der Brüsseler St. Lukasgilde. 1682 heiratete Huysmans in Mecheln Maria Anna Scheppers. Der englische Kunstschriftsteller und Sammler Horace Walpole (1717–1797) berichtet, allerdings ohne genaue Zeitangaben, dass Huysmans eine Zeitlang in England gearbeitet habe. Von 1702 bis 1716 zog der Maler vorübergehend nach Antwerpen, kehrte dann aber für den Rest seines Lebens nach Mecheln zurück, wo er 1727 starb und am 1. Juni in der St. Janskerk begraben wurde.

104 Waldlandschaft

Leinwand, 102 x 93 cm

Sammlung W. von Hodenberg, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 952). – Seit 1967 Städtische Galerie.

KA 169/1967

Dargestellt ist eine mit hohen Bäumen bestandene, lichte Waldlandschaft mit einer Schäferszene im Mittelgrund. Ein Weg, neben dem im Vordergrund zwei Ziegen zu sehen sind, führt gewunden in die Tiefe des Bildes. Zwei Rückenfiguren in roter und blauer Kleidung deuten, hinter dem Felsen am rechten Bildrand verschwindend, den weiteren Verlauf des Weges an. In der rechten Bildhälfte öffnet sich die Landschaft und gibt die Sicht über einen Wasserfall auf ferne Hügel frei. Am tiefblauen Himmel türmen sich schwere, weiße Wolken.

Typisch für die Gemälde von Huysmans sind die starken Beleuchtungseffekte: Dem dunklen unteren Bildrand folgt ein heller Streifen; aus der anschließenden verschatteten Zone leuchtet das Schäferpaar hell auf. In der atmosphärischen Behandlung des Lichts zeigt sich der Einfluss der idealen Landschaften des Claude Lorrain und der italianisierenden Landschaftsmalerei der nördlichen Niederlande. Mit der in der Phantasie konzipierten Landschaft entwirft der Künstler ein ideales, schematisch wiederholtes Naturbild ohne Realitätsbezug. Landschaften von Huysmans mit ähnlichem Bildaufbau befinden sich in der Alten Pinakothek in München (Leinwand, 66 x 57 cm) und auch in den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen, Barockgalerie in Aschaffenburg (Leinwand, 44,5 x 62,3 cm).

Kat. 1867, S. 20, Nr. 47. – Kat. 1876, S. 23, Nr. 21. – Kat. 1930, S. 35f., Nr. 58, Abb. – Kat. 1954, S. 72, Nr. 131. – Verz. 1980, S. 57. – Verz. 1989, S. 67. – GHB I 1993, S. 28f., Nr. 6, Farbabb. (U. Wegener).

Literatur: Verzeichnis der Gemälde des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg 1843, Nr. 336 (?). – H.A. Schmidt, Böcklin und die alten Meister, in: Die Kunst für Alle 33, 1917/18, S. 136, Abb. – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 18, S. 203. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVII^e siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 153. – Bénézit 5, S. 686. – Flemish Painters 1994, I, S. 225.

Ausstellungen: Kunstförderung – Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 9.



104 Huysmans | Waldlandschaft

Jacobsz., Lambert

Amsterdam um 1598 – 1636 Leeuwarden

Lambert Jacobsz. wurde als erstes von sieben Kindern eines wohlhabenden Tuchhändlers in Amsterdam geboren. Seine Ausbildung erhielt er wahrscheinlich bei einem Künstler aus dem Kreis der sog. Präerbrandtisten. Für die in der Literatur immer wieder vermutete Italienreise gibt es keine Belege. 1620 heiratete er in Leeuwarden, dem Heimatort seiner Frau, und erwarb dort ein Jahr später die Bürgerrechte. Aus einer strenggläubigen Mennonitenfamilie stammend, betätigte er sich in Leeuwarden auch als Prediger, wodurch er wiederholt in Konflikt mit der Obrigkeit geriet. Zwei Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete er 1634 erneut.

Zu seinen Kindern aus erster Ehe gehört Abraham van den Tempel, der sich später als Porträtmaler einen Namen machte. Einer seiner wichtigsten Schüler war Govaert Flinck. Sein Werk gliedert sich in zwei Gruppen, zum einen malte er Landschaften mit biblischen und mythologischen Szenen in der Nachfolge der Präerbrandtisten um Pieter Lastman, zum anderen Halbfigurenbilder vor einfachem Grund im Stil der Utrechter Caravaggisten. Am 24.6.1636 starb Lambert Jacobsz. an der Pest.

105 Elisa und Gehasi (Farbtaf. XLVIII)

Leinwand, 62,5 x 84 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert rechts oben:

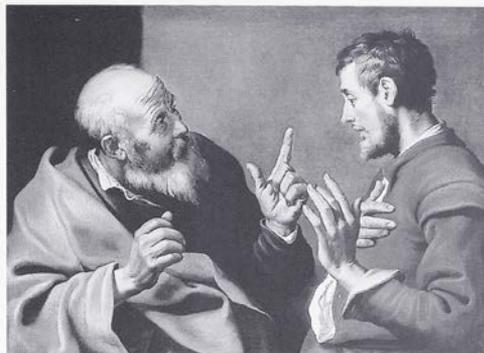
Lambert Jacobsz / A 1629 (mehrfach retuschiert)

Technischer Befund: Feines Leinengewebe in einfacher Leinenbindung, 15 waagerechte Fäden pro cm, Spannungirlanden an allen Seiten erkennbar; allseitig beschnitten auf 61 x 83 cm, Knick zum Umspann nur l. vorhanden, Geweberisse im Hintergrund/Mitte, 10 cm langes Gewebestück mit anderer Struktur in die Hand des Elisa eingesetzt, Wachs/Harz-Doublierung auf dichteres, schweres Gewebe, neuer größerer Keilrahmen. Zweischichtige Grundierung, dünne hellgraue auf dunkelgrauer Schicht. Verschiedene Untermalungen/Pentimenti?: Bildviertel l.o. rosarot untermalt mit gelbem Streifen im Hintergrund/Mitte, gelbes Gewand des Elisa weiß untermalt, ölhaltige Malerei, dünner deckender Auftrag mit deutlichem Pinselduktus; Lasuren größtenteils verloren, großflächige Verreinigungen, Abrieb der Craquelékanten, zahlreiche Ausbrüche in der Malschicht, viele Kittungen und Retuschen auf der gesamten Bildfläche. Alte Firnisreste in den Strukturiefen, neuer streifiger Firnis.

Restaurierungen: Beschneidung, Wachs/Harz-Doublierung – (nach 1982:) Reinigung, Freilegung der Signatur und Datierung, Retuschen – 1983: Entfernen der Doublierung und erneute Wachs/Harz-Doublierung, Abnahme von Firnis und Übermalungen, umfangreiche Kittungen und Retuschen, Keton/Wachs-Firnis.

Schweizer Privatbesitz. – Kunsthandel Zürich, Kurt Meissner. – 1983 aus Mitteln der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg erworben. PAM 996

Der Prophet Elisa hatte den aramäischen Feldhauptmann Naëman vom Aussatz geheilt, aber dessen Dankesgaben abgewiesen. Sein Diener Gehasi folgte Naëman, behauptete, dass Elisa die Geschenke nun doch annehmen wolle und unterschlug die Gaben, Silber sowie Festkleider. Lambert Jacobsz. stellt den Moment dar, in dem der Prophet Gehasi zur Rede stellt (2. Könige 5,25–26). Mahnend hat Elisa den Finger erhoben, klagt seinen Knecht an und bestraft ihn mit Aussatz. Gehasi wehrt erschrocken ab und weicht zurück. In der Tradition der Utrechter Caravaggisten sind die beiden Männer als Halbfiguren mit expressiver Gestik und Mimik vor einfachem Grund wiedergegeben. Dabei ist das Erzählerische ganz auf die Gebärdensprache reduziert, die zwischen den Figuren vor monochromem Hintergrund ausgeführt wird. Die moralische Überlegenheit des Propheten erfährt in der Komposition ihren sinnfälligen Ausdruck dadurch, dass Elisa über die Hälfte des Bildraumes zugewiesen bekommt, wohingegen der im Profil gezeigte Gehasi an den Bildrand gedrängt ist.



105 Jacobsz. | Elisa und Gehasi

Die Geschichte aus dem zweiten Buch der Könige wird selten in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts dargestellt. Einige Male wählten Künstler die Szene, in der Elisa die Geschenke Naëmans zurückweist (vgl. z. B. Pieter de Grebber, Haarlem, Frans Hals-Museum), die Strafpredigt wurde dagegen fast nie thematisiert. Mit seinem Bild „Elisa und Gehasi“ hat sich Lambert Jacobsz. als erster damit auseinandergesetzt; daran lehnt sich sehr eng ein Gemälde von Hendrik Bloemaert an (Leinwand, 82 x 115; M. Roethlisberger, 1993, Nr. H 147, S. 503), wohingegen Cornelis Brouwer (?–1681) 1634 die Szene in einen detailreich ausgestatteten Innenraum verlegt (Holz, 64 x 54 cm, Kassel, Gemäldegalerie).

Das Bild hat zunächst als ein Werk des Jacob Adriaensz. Backer gegolten, bis es W. Sumowski dessen Lehrer Lambert Jacobsz. zuweist, was anschließend durch die Freilegung der Signatur bestätigt wird. Zudem gelingt es W. Sumowski erstmals, die dargestellte Szene zu entschlüsseln (Gutachten vom 26.7.1982).

Verz. 1989, S. 67, Abb. 65.

Literatur: Sumowski 1983ff., I, S. 133, 141, Anm. 5, Farbabb. S. 145, II, S. 998, S. 1006, Anm. 2, V, S. 3062, Anm. 2, S. 3104 zu Nr. 2102. – Erwerbungsbericht in: *Artis* 10, 1983, S. 21 mit Abb. – *La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1983, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts*, März 1984, S. 57. – H.W. Grohn, Aus der

Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 984 (mit Abb.). – S. Ringbom, *Action and Report: the Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, S. 43, Abb. Taf. 13b. – M. Roethlisberger, *Abraham Bloemaert, Doornspijk 1993*, Bd. I, S. 503.

Ausstellungen: *Ausst. Kat. Hannover 1985*, S. 60, Nr. 21, Farbabb. (H.W. Grohn) – *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, Westfälisches Landesmuseum Münster 1994, S. 285, Nr. 53 (J. van Gent).

Jordaens, Jacob

Antwerpen 1593–1678 Antwerpen

Der 1593 in Antwerpen geborene Jacob Jordaens kam 14-jährig bei Adam van Noort, bei dem auch Rubens gelernt hatte, in die Lehre. 1616 heiratete er dessen Tochter, Catharina van Noort. Von größter Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung war der Einfluss von Rubens. Es ist umstritten, ob Jordaens direkt in der Rubenswerkstatt beschäftigt war, oder ob er sich außerhalb der Werkstatt mit dessen Kunst auseinandergesetzt hat. Durch Quellen ist eine Zusammenarbeit mit Rubens erst 1634 für die Bemalung der Festarchitektur bei dem Einzug des Kardinal-Infanten in Antwerpen und 1637/38 für die Ausschmückung der Torre de la Parada bei Madrid, dem Jagdschloss Philipps IV., gesichert. Beide Male führte Jordaens die Gemälde nach Entwürfen von Rubens aus. Jordaens zählt mit Anton van Dyck und Frans Snyders zu den bedeutendsten Malern im Rubensumkreis; er wurde nach dessen Tod der gefragteste Historienmaler in Antwerpen. Schon vorher spielte er im kulturellen Leben Antwerpens eine Rolle, erhielt bedeutende Aufträge für Altarbilder und entwarf umfangreiche Serien für Wandteppiche. Sein Renommee brachte ihm auch Aufträge aus England und Holland ein, wo er maßgeblich an der Ausmalung von Huis ten Bosch, dem Lustschloss der Statthalter der nördlichen Niederlande in Den Haag, beteiligt war.



106 Jordaens | Die Heilige Familie mit Elisabeth, Johannes und Zacharias

106 Die Heilige Familie mit Elisabeth, Johannes und Zacharias (Farbtaf. XII)

Leinwand, 143,6 x 166,2 cm

Technischer Befund: Leinwand mit waagrecht verlaufendem Fischgrätmuster (1+3-Köper); alle Kanten beschnitten, auf grobes Gewebe kleisterdoubliert, 7x7 Fäden, Umspann auf neuen Keilrahmen geleimt. Ockerfarbene Grundierung, graue Untermalung in mehreren Partien, dunkle Pinselfzeichnung. Pastoser Farbauftrag mit ölhaltigem Bindemittel und breiten Pinseln in mehreren Stadien: erste vielfigurige Komposition vor intensiv blauem Himmel ohne den Johannesknaben, Maria mit Haube und anderem Kragen, Blumen- statt Lorbeerkrantz, der r. stehende Mann bartlos, mit rotem Mantel und Korb mit Weintrauben, Kopf der Elisabeth stärker geneigt. Nach längerer Trocknungsphase Übermalung des Himmels,



106a nach Jordaens | Die Heilige Familie mit Anna und Franziskus. Palm Court Galleries, Baarn

der Männerköpfe und Figuren am r. und l. Bildrand, später Johannesknabe hinzugefügt; roter Farblack im Gewand Mariens auf grauer Untermalung ausgebleichen, Transparenz der Überarbeitungen erhöht, tw. verreinigt, Krepierung zwischen Maria und Joseph, Retuschen aus mind. zwei Phasen, blauer Rock Mariens ganz überlasert, Engelsflügel konturiert. Dicker, mehrschichtiger, vergilbter Firnis, im Himmel gedünnt.

Restaurierungen: 1929: Abnahme eines gefärbten Firnisses, Retuschen, Firnis.

Kunsthandel Berlin, Rothman. – 1929 erworben.

PAM 914

In dichtgedrängter Figurenkomposition ist der Besuch der Familie von Johannes d. T. bei der Heiligen Familie dargestellt. Sechs Figuren rahmen den Christusknaben im Bildzentrum. In der Mitte sitzt nach links gewandt Maria; sie hat das Kind offenbar soeben aus der im Vordergrund stehenden Wiege gehoben und hält den nackten, nur mit einem Tuch und der Nabelbinde umschlungenen Christusknaben Elisabeth, der Mutter des Täufers, entgegen. Das Kind stemmt sich unbeholfen mit den Füßen vom Schoß der Mutter ab und wendet sich aufmerksam der betagten Frau zu, der es mit beiden Händen ins Kopftuch greift. Helles Licht fällt auf Elisabeth, die andächtig auf das Kind blickt und ihm mit der Linken auf einem flachen Zinnteller einen halben Pfirsich und mit der Rechten die andere Hälfte der Frucht darbietet. Etwas abseits, von dem Christuskind unbeachtet, steht der kleine Johannes mit dem Lamm als Hinweis auf den Opfertod Christi. Zacharias und Joseph rahmen die Mittelszene zu beiden Seiten. Hinterfangen wird die Hauptgruppe von einem Engel mit weit ausgebreiteten Flügeln, der über Christi Haupt einen Lorbeerkranz hält.

Fast profan wirken die Charakterisierung der Personen mit geröteten oder vom Alter zerfurchten Gesichtern und die alltäglichen Gegenstände wie die Korbwiege und die Nabelbinde. Allein durch die Erscheinung des Krönungsengels wird eine überirdische Tragweite des Geschehens erzeugt. Als Zeichen der Verehrung und als Hinweis auf den zukünftigen Sieg des Erlösers über den Tod hält der Engel einen Lorbeerkranz über das Haupt des Christusknaben. Symbolische Bedeutung hat auch die von

Elisabeth dargebotene Frucht, die schon durch die differenzierte Beleuchtung und die delikate Malerei besondere Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der aufgeschnittene Pfirsich gibt seine Dreiteilung in Fruchtfleisch, Stein und Kern zu erkennen und gilt deshalb als Sinnbild der Dreifaltigkeit; auch die Anzahl der Blätter am Pfirsich dürfte auf die Trinität zu beziehen sein. Die Bedeutung der Zahl klingt ebenfalls in der Komposition an, die durch ein die Hauptgruppe überspannendes, leicht aus der Bildmitte gerücktes Dreieck bestimmt wird, das, vom Kopf des Engels ausgehend, die Gruppe der heiligen Frauen und des göttlichen Kindes umfasst, den Johannesknaben und auch die Korbwiege mit einschließt, die beiden alten Männer aber ausgrenzt. Die starke Konzentration auf die Mittelgruppe wurde durch eine Abänderung der ursprünglichen Figurenkomposition erreicht, die teilweise schon mit bloßem Auge zu erkennen ist. 1994 tauchte im Londoner Kunsthandel (Christie's, 22.4.1994, Nr. 126) eine Kopie (Leinwand, 117,8 x 145,8 cm) des hannoverschen Bildes auf, die dessen Zustand vor der durchgreifenden Übermalung durch Jacob Jordaens zeigt (Abb. 106a). Komposition und Ikonographie wurden hierbei weitgehend verändert. Ursprünglich waren Maria, der Christusknabe und die hl. Anna dargestellt. Rechts neben Maria las, von dieser abgewandt, Joseph in einem Buch (sein Kopf ist unter dem Flügel des Engels heute noch zu erahnen). Von rechts bringt ein Engel einen Korb mit Früchten dar, von dem einzelne Ranken schemenhaft zu erkennen sind. Links dicht an die hl. Anna herangerückt, blickt der hl. Franziskus auf den Christusknaben und weist das Wundmal an seiner rechten Hand vor. Bei der Übermalung wurde der Heilige durch Zacharias ersetzt und weiter an den Bildrand gerückt. Des weiteren kam der Johannesknabe mit dem Lamm neu hinzu, so dass die weibliche Gestalt nun als Elisabeth zu lesen ist und die Szene folglich die Begegnung der Heiligen Familie mit der Familie Johannes d. T. abbildet.

Das Zusammentreffen der beiden Familien hat Jacob Jordaens mehrfach in Gemälden und in Zeichnungen behandelt. Die meisten dieser Darstellungen entstanden im Zeitraum zwischen

1614 und 1620. Offenkundig ist der Zusammenhang mit dem Gemälde im Muzeum Narodowe in Warschau, das um 1618 entstanden ist (Holz, 106 x 222 cm, Ausst. Kat. Jacob Jordaens, 1993, S. 65): Im extremen Querformat ist hier das Zusammentreffen beider Familien dargestellt, wobei Johannes auf dem Lamm kniend den segnenden Christusknaben anbetet und von links zwei Mädchen Früchte herbeibringen. Im Vergleich zum hannoverschen Bild fallen nicht nur motivische Entsprechungen, sondern auch Übereinstimmungen in der Malweise, im Kolorit und in der Formauffassung ins Auge. Aus diesem Grund ordnen K. Zoege von Manteuffel (Brief 8.6.1929) und J. Müller-Hofstede (Brief 10.9.1954) das hannoversche Gemälde in das Frühwerk vor 1620 ein. R.A. d'Hulst (brieflich am 16.2.1953) sieht dagegen im Bild aus der Landesgalerie nur eine Anlehnung an Kompositionselemente der Frühzeit und datiert es in die 40er bis 50er Jahre, worin ihm G. von der Osten (Kat. 1954) folgt.

Beiden Einschätzungen ist nun, da das Bild nachweislich in zwei Phasen entstand, Recht zu geben. Im Œuvre des Künstlers sind spätere Ergänzungen, Veränderungen und besonders auch Vergrößerungen von Gemälden nicht ungewöhnlich. „Die Heilige Familie mit hl. Anna, Johannes dem Täufer und seinen Eltern“ (Holz, 169,9 x 149,9 cm) im Metropolitan Museum New York weist eine ähnliche Geschichte auf. Von der ersten Fassung des Bildes, die von W. Liedtke ca. 1620/25 angesetzt wird, existiert eine Kopie in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München (Leinwand, 122 x 145 cm). 30 bis 40 Jahre später überarbeitete Jordaens das Gemälde grundlegend und ergänzte Johannes d. T., seine Eltern, den Engel und das Lamm (vgl. hierzu: W. Liedtke, in: *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1984, S. 113f. mit Abb.).

Erstaunlich ist die Vorliebe des Künstlers gerade für dieses unkanonische Thema. Die Evangelisten berichten nicht vom Zusammentreffen von Johannes d. T. und Christus als Knaben. Erst Pseudo-Bonaventura erzählt in den *Meditationes XI*, dass sich deren Familien nach der Rückkehr

aus Ägypten begegnet seien. W. Liedtke bringt die Häufigkeit des Motivs mit der religiösen Überzeugung von Jordaens in Verbindung. Bereits um 1650 könnte Jacob Jordaens der reformierten Kirche beigetreten sein. Er musste sich in der folgenden Zeit jedenfalls vor Gericht verantworten, da man ihm das Veröffentlichende von „skandalösen“ (also calvinistischen) Schriften zur Last legte. Es ist viel darüber gerätselt worden, ob der Konfessionswechsel Auswirkung auf seine Themenwahl und -ausführung gehabt habe. Gerade die Calvinisten hoben die Bedeutung von Johannes d. T. hervor, da er als erster in Christus den Erlöser erkannt hatte (zu dieser These vgl. W. Liedtke, a. a. O., S. 115f.).

Diese Argumentation kann nur eingeschränkt für das hannoversche Bild gelten, denn hier ist der Johannesknabe an den Rand gedrängt und Christus wendet sich ausschließlich dessen Mutter zu. Für die ikonographisch ungewöhnliche Darstellung, die ursächlich in der umdeutenden Übermalung begründet liegt, lässt sich ein Vorbild bei Frans Floris benennen (vgl. U. Wegener, in: *Ausst. Kat. Familientreffen*, 1993, S. 19f.). Auf dem Gemälde im Louvre (Holz, 165 x 135 cm) und auch auf dem Stich von F. Menton nach dem Entwurf von Frans Floris (C. van de Velde, *Frans Floris, Leven en werken*, Brüssel 1975, Nr. P25) steht der Johannesknabe im Hintergrund, während sich die Aufmerksamkeit des Christusknaben ganz auf die hl. Elisabeth konzentriert, die ungewohnt jugendlich dargestellt ist. Eine Hinwendung des Christusknaben zur hl. Elisabeth findet sich ebenfalls auf Zeichnungen von Jacob Jordaens: Eine ist in Besitz der Stuttgarter graphischen Sammlung und wird auf 1650/55 datiert (vgl. *Erwerbungen der Graphischen Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart 1983–1990*, S. 41, Nr. 15, Abb. S. 40). Auf dieser wendet sich das in den Armen Mariens liegende Jesuskind zu der alten Frau um, die zu ihm spricht und in der Hand eine Birne hält. Auf der Zeichnung im British Museum in London reicht Elisabeth einen Gegenstand dem auf dem Schoß der Mutter stehenden Kind (vgl. *Ausst. Kat. Jacob Jordaens*, 1993, S. 18, Abb. B9a).

Kat. 1930, S. 36, Nr. 59, Abb. – Kat. 1954, S. 73, Nr. 134,

Abb. – Landesgalerie 1969, S. 255, Abb. S. 99. – Verz. 1980, S. 57, Farbtaf. 15. – Verz. 1989, S. 68, Farbtaf. 19. – GHB 1, S. 30ff., Nr. 7, Farbbabb.

Literatur: Best. Kat. der Galerie des Nationalmuseums Warschau 1938, S. 90, Nr. 145. – L. Van Puyvelde, Jordaens, Paris-Brüssel 1953, S. 188. – Museum 1984, S. 88 (H.W. Grohn). – Der deutsche Museumsführer in Farbe. Museen und Sammlungen in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin, hrsg. von K. Mörmann, 2. überarb. Neuausg. Frankfurt 1983, S. 441, Farbbabb. – Ausst. Kat. Jacob Jordaens (R.-A. d'Hulst), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1993, Bd. I, S. 70, Nr. A11, Anm. 2.

Ausstellungen: Familientreffen – Bilder heiliger Familien von Rubens und Jordaens (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover I), Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1993, S. 16ff., Farbbabb. (U. Wegener).

Kalf, Willem

Rotterdam 1619–1693 Amsterdam

Willem Kalf wurde am 3.11.1619 in Rotterdam als Sohn eines vermögenden Tuchhändlers getauft, der nur sechs Jahre später starb. Nach dem Tod seiner Mutter im Jahre 1638 ging der Künstler vermutlich schon bald nach Paris, wo er seit 1642 nachweisbar ist und bis 1646 verblieb. In Paris malte er vorwiegend Bauerninterieurs, aber auch halbmonochrome Stillleben. Aus der Zeit zwischen seiner Rückkehr nach Rotterdam und seiner Übersiedlung nach Amsterdam im Jahre 1652 sind kaum Quellen und keine Werke von ihm überliefert. Bekannt ist, dass er 1651 Cornelia Pluvier in Hoorn heiratete. In Amsterdam folgte eine produktive Periode, in der er sich auf Prunkstillleben spezialisierte. Ab 1663 nahmen Quantität und Qualität seines Schaffens nach und nach ab. In den letzten Jahren seines Lebens scheint Kalf vor allem als Kunsthändler tätig gewesen zu sein. Am 31.8.1693 starb der Künstler nach einem Unfall und wurde am 3. August in der Zuiderkerk begraben.

107 Stillleben (Farbtaf. XL)

Leinwand, 66 x 55,6 cm

Bezeichnungen: Signiert links unten (schwer erkennbar): W KALF

Technischer Befund: Feines Gewebe in Leinenbindung; Umspann allseitig abgeschnitten, Leinwandstück ca. 65 x 54,5 cm, auf 4 mm starke, dreilagige Sperrholzplatte kaschiert, Leinwand gegenkaschiert, kleine Unebenheiten, tw. Ablösung der Leinwände von der Holzplatte. Relativ dicke, gelblich weiße Grundierung. Zweischichtige Unter-malung in grobkörnigem Hellgrau und einer dünnen schwarzbraunen Schicht, darin vmtl. Bildanlage, Farbauftrag darauf dünn mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, blasige, pastige Konsistenz in mit Weiß vermischten Farben, Orangen- und Zitronenschale gestupft, tw. zweischichtig; Bindemittelveränderung („Weißschleier“), v.a. im Rot und Grün des Teppichs und des Pokals, Malschollenränder im Bildviertel u. r. berieben, Malschicht in braunen, roten und in stark strukturierten Bildbereichen tw. gedünnt, einige Fehlstellen, bes. im Randbereich, auch ungekittet retuschiert. Alte Firnisreste stellenweise in Tiefen der Pastositäten erkennbar; dicker, moderner Firnis mit starkem Eigen-craquelé, partiell gedünnt.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen, neuer Firnis (?) – Beschneiden der Leinwandränder, Aufkleben auf Sperrholz-platte, Retuschen, Ausbesserung alter Retuschen, neuer Überzug (?).

1779 im Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 803

Vor dunklem Grund sind auf einem polierten Steintisch kostbare Gegenstände arrangiert. Halb auf den Falten des zur Seite geschobenen, orientalischen Teppichs und halb auf dem silbernen Präsentierteller steht schräg eine chinesische Schale mit einzelnen Früchten: Pomeranze mit Blütenzweig, Granatapfel, Zitrone und Pfirsich. Dahinter akzentuieren drei Gefäße unterschiedlicher Höhe die Vertikale: Ein Römer, ein goldener Akeleipokal, dessen Deckel abgenommen und daneben gelegt ist, und ein nur noch schemenhaft zu erkennendes Flötglass. Meisterhaft führt Kalf die Stofflichkeit der verschiedenen Materialien und das Spiel des Lichts auf den Gegenständen vor Augen: Die spiegelnde Oberfläche des Edelmetalls konkurriert mit den Reflexen im halbgefüllten Römer, die glatte, glasierte Fläche des feinen Porzellans der Ming-Kumme kontrastiert den das Licht absorbierenden geknüpften Teppich oder die raue

Schale der Pomeranze und der Zitrone; saftig leuchtet das Fruchtfleisch der angeschnittenen, halb geschälten Zitrone und des aufgebrochenen Granatapfels.

In seiner Amsterdamer Zeit entwickelte Willem Kalf einen Stillebentypus, den er mit geringfügigen Variationen zwischen 1653 und 1663 vielfach wiederholte. So gehört die abgeschälte, sich über den Tischrand ringelnde Schale der Zitrone zum festen Bestandteil seiner Kompositionen. Auch andere Motive finden sich auf verschiedenen Bildern wieder: Auf dem Stillleben im Ashmolean Museum in Oxford (Leinwand, 65 x 54 cm, Grisebach, 1974, Nr. 104) sind dieselben Gegenstände in fast identischer Anordnung wiedergegeben. Allerdings bekrönt der Deckel hier den Pokal, so dass er das höchste Gefäß bildet, und der Römer steht links von ihm. Die chinesische Schale, der Silberteller, auf dem das Messer mit Achatgriff liegt, der Römer und das Flötglas sind auch auf dem Bild im Cleveland Museum of Art in Ohio von 1663 dargestellt (Leinwand, 60,4 x 50,2 cm, Grisebach, 1974, Nr. 126), nur der Pokal ist durch ein kunstvoll gearbeitetes Glas mit goldenem Fuß ersetzt. Der gleiche Akeleipokal findet sich auf dem Stillleben aus der Sammlung Dr. G. Henle, Duisburg (Grisebach, 1974, Nr. 106). Auf einem 1663 datierten Gemälde Kalfs im Schweriner Staatlichen Museum sind die bekannten Elemente auf gleiche Weise angeordnet, wobei hier der Deckel des Akeleipokals umgedreht ist (Leinwand, 78,5 x 66,7 cm, Grisebach, 1974, Nr. 122). L. Grisebach hat gezeigt, dass Kalf Stillleben mit identischem Aufbau durchaus zu verschiedenen Zeiten gemalt hat und datiert deswegen auf der Grundlage von stilistischen Kriterien. Das hannoversche Bild setzt er auf Grund der Lichtbehandlung, der starken Vereinzelung der Objekte und der individuellen Oberflächengestaltung der Gegenstände gegen 1661 an.

Bei der Untersuchung des Bildes konnte die Bezeichnung, von der G. von der Osten (Kat. 1954) schreibt, sie sei nicht mehr vorhanden, wieder entdeckt werden.



107 Kalf I Stillleben

Kat. 1827, S. 14, Nr. 56. – Verz. 1831, S. 32, Nr. 56. – Verz. 1857, S. 10, Nr. 56. – Cumberland-Galerie, S. 9. – Kat. 1891, S. 131, Nr. 254. – Verz. FCG, S. 131, Nr. 254. – Kat. 1902, S. 131, Nr. 254. – Kat. 1905, S. 71, Nr. 187. – Führer 1926, S. 11. – Meisterwerke 1927, S. 26, Taf. 40. – Kat. 1930, S. 37f., Nr. 62, Abb. – Kat. 1954, S. 74, Nr. 138. – Verz. 1980, S. 57, Abb. 67. – Verz. 1989, S. 68, Abb. 71. – 25 Meisterwerke, Nr. 12.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 11, Nr. 39. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 14. – G. Rathgeber, Niederländische Gemälde und Kupferstiche des Herzogl. Museums zu Gotha aus den Jahren MDC bis MDCLXIV, Gotha 1840, S. 163. – Parthey I, S. 652, Nr. 18. – Ebe IV, S. 506. – H. Schneider, in: Thieme-Becker 19, S. 465. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 13. – L. Grisebach, Willem Kalf, Berlin 1974, S. 115f., 131, 138f., 141, 150, Anm. 331, S. 258 unter Nr. 102, S. 259, Nr. 105, Abb. 115. – Bénézit 6, S. 148. – Museum 1984, S. 94, Abb. S. 91 (H.W. Grohn). – W. Nerdinger (Hrsg.), Elemente künstlerischer Gestaltung, München 1986, S. 117f., Abb. – C. Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart, Zürich 1988, S. 221, 223, Detailfarbabb. 153, S. 244.

Ausstellungen: Die Frucht der Vergangenheit, Niederländische Stilleben von Brueghel bis Van Gogh, P. De Boer Amsterdam, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1983, S. 83, 132, Nr. 51, Abb.

■ Keirincx, Alexander

Antwerpen 1600–1652 Amsterdam

Am 23.1.1600 wurde Alexander Keirincx in Antwerpen geboren, wo er 1619 Mitglied der St. Lukasgilde wurde und drei Jahre später heiratete. 1626 wohnte er wohl noch in Antwerpen und zog anschließend aber vermutlich nach Utrecht. Da viele seiner Landschaften von Cornelis Poelenburch staffiert wurden, ist eine enge Verbindung zu Utrecht wahrscheinlich, doch ist sie urkundlich nicht belegt. Seit 1636 ist er mehrfach in Amsterdam nachweisbar, wurde jedoch erst in seinem Sterbejahr 1652 in die Bürgerliste eingetragen. Keirincx hat sich wiederholt in London aufgehalten und ist dort 1640/41 als wohnhaft nachgewiesen. Walpole berichtet, dass er im Dienste König Karls I. von England gestanden und dessen Schlösser in Schottland gemalt habe. Keirincx schuf vor allem Wald- und Baumlandschaften in der Nachfolge von Gillis van Coninxloo und Jan Brueghel d. Ä., wobei er eine Mittlerrolle zwischen der flämischen Brueghel-Tradition und der tonigen, niederländischen Landschaftsmalerei einnimmt.

108 Landschaft

Eichenholz, 44,2 x 57,1 cm

Bezeichnungen: Tafelrückseite, Reste eines roten Siegels

Technischer Befund: Ein Eichenholzbrett mit waagrechttem Faserverlauf, Wuchsfehler im Holz l. o., rücks. Sägespuren und allseitig Abfasungen; Kanten nicht beschnitten, leicht konvexe Verwölbung, rücks. roter Anstrich, vmtl. ölhaltig, Anobienbefall mit Ausflüglöchern an Vorder- und Rückseite. Dünne, leicht gelbliche Grundierung, keine Unterzeichnung erkennbar. Großflächig angelegte, graue Untermalung mit Pinselduktus, bes. in Farbgebung des Himmels mitsprechend, Farbe flüssig aufgetragen mit geringen Pastositäten, am Rand u. noch feuchte Farbe durch Einrahmung zerdrückt; Malschicht in gutem Zustand, nur wenige Retuschen. Mind. zwei Firnissschichten, oberste Schicht dick, stark vergilbt, mit auffälligen Glanzunterschieden und punktuellen Krepierungen.

Restaurierungen: Rückseitenanstrich, Retuschen – 1996: Festigung aufstehender Malschichtschollen im unteren Bereich.

Sammlung von Zesterfleth, Celle (Nr. 86). – 1839 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 804

Die lichte Baumlandschaft ist in ihrem braun-grünen Gesamtton typisch für das Spätwerk des Keirincx. Zwischen den bewaldeten Anhöhen im Vordergrund blickt man auf eine hügelige mit Bäumen bestandene Landschaft. Durch die Senke treiben Hirten Rinder, während zwei Männer an einem Seeufer angeln. Keirincx hatte nach seiner Übersiedlung in die nördlichen Niederlande langsam die kräftigen Lokalfarben und die farbliche Akzentuierung der drei Bildgründe zugunsten einer monochromen Farbbehandlung zurückgenommen und zudem die Komposition seiner Bilder vereinfacht. Gleichzeitig weichen die knorrigen, gewundenen Bäume mit dichten, pastos aufgetragenen Laubkronen anderen Bäumen mit geradem Wuchs und durchbrochenem Laubwerk. Die veränderte Landschaftsauffassung wird etwa in der ersten Hälfte der 40er Jahre deutlich. Das hannoversche Bild schließt sich an die signierte und auf 1640 datierte „Hügellandschaft mit Fluss“ im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig an. Hier findet sich bereits das im Spätwerk beständig wiederkehrende Motiv der spärlich belaubten Äste, die sich in der Bildmitte schattenrissartig vor dem bewölkten Himmel abheben. Die markante Baumsilhouette des hannoverschen Bildes findet sich mehrfach auf den späten Bildern von Keirincx, so z.B. auf einer Holztafel (46 x 53 cm), die sich 1922 in der Sammlung Matsvonszky in Wien befand, und auf einer Landschaft (Holz, 42,2 x 48,5 cm), die 1937 in Kölner Privatbesitz war (Photos RKD).

Kat. 1827, S. 74, Nr. 296. – Verz. 1831, Nr. 296, nachgetragen. – Verz. 1857, S. 31, Nr. 296. – Kat. 1891, S. 132, Nr. 256. – Verz. FCG, S. 132, Nr. 256. – Kat. 1902, S. 132, Nr. 256. – Kat. 1905, S. 72, Nr. 189. – Kat. 1930, S. 39, Nr. 64, Abb. – Kat. 1954, S. 75, Nr. 140.

Literatur: Verst. Kat. der Sammlung von Zesterfleth in Celle durch Noodt (Hamburg), 1818, Nr. 131 – Ebe IV, S. 352. – H. Schneider, in: Thieme-Becker 20, S. 77. – Bénézit 6, S. 182.



108 Keirincx | Landschaft

Kessel, Hieronymus van

Antwerpen 1578 – nach 1636 Antwerpen

Nach einer Ausbildung bei Cornelis Floris, bei dem Hieronymus van Kessel 1594 als Lehrling gemeldet war, lernte er angeblich bei Hieronymus Francken I. in Paris. Anschließend ging van Kessel auf Wanderschaft, war schon vor 1606 in Frankfurt und im selben Jahr noch in Augsburg, wo er bei Abraham Wilden und später bei Max Fugger wohnte. Seine rege Tätigkeit als Porträtmaler wurde von den einheimischen Künstlern missbilligt. Um 1609 war der Künstler in Innsbruck, reiste 1610 nach Italien und ist 1613 in Rom nachgewiesen. Sein unstabiles Leben führte ihn nach Innsbruck zurück und dann weiter nach Köln, wo er sich seit 1615 einige Zeit aufgehalten zu haben scheint. Erst 1622 kehrte van Kessel nach Antwerpen zurück und heiratete 1624 die um fast drei Jahrzehnte jüngere Paschasia Brueghel, die jüngere Schwester von Jan Brueghel II. Sein genaues Todesdatum ist nicht bekannt, bis 1636 ist er in Antwerpen nachgewiesen.

109 Bildnis eines 32-jährigen Mannes

Eichenholz, 104 x 77,5 cm

Bezeichnet links oben: AN(N)^o, 1620, I AETA(TI)^s
SVÆ, 32, I H.A. KESSEL FECIT

Kunsthandel Köln, Engelbert Willmes. – 1816 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 805

Das Bildnis zeigt die Dreiviertelfigur eines stattlichen Herren in spanischer Tracht vor dunklem Grund. Der Akzent des Bildes liegt auf dem etwas rundlichen Gesicht mit kritisch blickenden Augen, Doppelkinn, Oberlippen- und Kinnbart. Die rechte Hand ruht auf einer Tischkante und der linke Arm ist selbstbewusst in die Seite gestützt. Der Herr trägt ein schwarzes, wattiertes Wams und darüber einen Koller mit an den Schultern befestigten Ärmelappen. Kragen und Manschetten ziern ein breiter Spitzenbesatz. Unter der heutigen Form des breiten, flachen Kragens ist noch das Relief des

ursprünglichen Mühlsteinkragens zu erkennen. Auch die Spitzenbordüre der Manschetten wurde später hinzugefügt, vermutlich um das Bildnis zu modernisieren.

Da das Bild in der Kölner Zeit des Malers entstanden ist, hielt man den Dargestellten in der Sammlung Hausmann für einen Kölner Ratsherren. Seine Identität ließ sich jedoch nicht ermitteln. Das Bildnischema findet sich auch sonst im Werk des Künstlers: R.A. Peltzer weist darauf hin, dass auf einem zwei Jahre früher entstandenen Herrenbildnis (Schleißheim, 1618, Holz, 107 x 82 cm, Peltzer, 1925, Abb. 4) der Porträtierte in gleicher Haltung gezeigt wird. Bereits auf dem Porträt des Johannes Brassardus von 1614, das sich 1957 in der Sammlung Kurt Goldschmidt in Düsseldorf befand (Holz, 98 x 73 cm, Photo RKD), nimmt der Dargestellte eine identische Pose ein.

Kat. 1827, S. 43, Nr. 169. – Verz. 1831, S. 84, Nr. 169. – Verz. 1857, S. 20, Nr. 169. – Kat. 1891, S. 132, Nr. 257. – Verz. FCG, S. 132, Nr. 257. – Kat. 1902, S. 132, Nr. 257. – Kat. 1905, S. 72, Nr. 190. – Kat. 1930, S. 40, Nr. 66, Abb. – Kat. 1954, S. 76, Nr. 142.

Literatur: Parthey I, S. 657, Nr. 1. – Ebe IV, S. 545. – Wurzbach I, S. 258. – Oldenbourg 1918, S. 78. – R.A. Peltzer, Der Antwerpener Bildnismaler Hieronymus van Kessel in Deutschland 1605–1621, in: Münchner Jahrbuch NF 2, 1925, S. 265f., Abb. 5. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 20, S. 200. – Verst. Kat. Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 201, Taf. 13. – Bénézit 6, S. 200. – Flemish Painters 1994, I, S. 240. – W. Laureyssens, in: Dictionary of Art 17, S. 918.

Key, Adriaen Thomasz.

und Werkstatt (?)

Antwerpen (?) um 1544–nach 1589

Antwerpen (?)

Auf Grund der Namensgleichheit mit dem berühmten Porträtmaler Willem Key war zuweilen vermutet worden, dass Adriaen Key ein Neffe des älteren Malers gewesen sei. Diese enge verwandtschaftliche Beziehung lässt sich nicht nachweisen, anzunehmen ist jedoch ein Lehrer-



109 van Kessel | Bildnis eines 32-jährigen Mannes

Schüler Verhältnis. Adriaen Key ist nicht identisch mit Adriaen Keys, der 1558 bei dem Glasmaler Jan Hack III. in die Lehre ging. 1568 wurde Key Freimeister und gehörte in den 70er sowie 80er Jahren zu den gefragtesten Bildnismalern in Antwerpen. Auch nach der Eroberung der Stadt im Jahre 1585 durch Alessandro Farnese blieb er als bekennender Calvinist dort wohnen. Bis 1589 war er in der Gilde verzeichnet und bildete nachweislich 1582 und 1588 auch Schüler aus.

110 Bildnis einer alten Dame

Eichenholz, 96 x 71 cm

Bezeichnungen: links oben: 1588;

rechts oben: AETA. 73

Preußische Schlösser (Gen. Kat. I 6309). – 1926 oder 1933 Regierungspräsident Hannover. – 1975 inventarisiert.

PAM 962



110 Key | Bildnis einer alten Dame

Kniestück einer 73-jährigen Frau, die nach rechts gewandt auf einem hölzernen mit Leder oder Stoff bespannten Armstuhl sitzt. Sie ist in einen schwarzen, mit Pelz gefütterten Mantel gehüllt und trägt eine schwarze Samthaube. Die eine Hand liegt auf der Stuhllehne und die andere auf den Oberschenkeln. Die aufrechte Haltung, die fein gezeichneten Gesichtszüge und der konzentrierte, wache Blick lassen die Dame in sich ruhend und würdevoll erscheinen. Das Bildnis ist 1588 entstanden und gehört zu den späten Werken des Künstlers. Während Hände und Gesicht durchaus die Meisterschaft Adriaen Thomasz. Keys zeigen, wirkt der Mantel steif und etwas schematisch angelegt, so dass möglicherweise diese Partien einem Schüler überlassen waren. Ungewöhnlich ist die Haltung der Frau, da sie nach rechts und nicht wie üblich nach links gewendet ist.

Das Gemälde stammt aus dem Bestand der preußischen Schlösser und ist im dortigen Generalkatalog als Frans Pourbus unter der Nummer GK I 6309 verzeichnet. Nach Mitteilung von G. Bartoschek, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Brief vom 2.1.1995) wurde das Bild 1926 oder 1933 an den Regierungspräsidenten in Hannover ausgeliehen und war – wie aus einem rückseitigen Klebezettel hervorgeht – bei der „Regierung Hannover, Arndtstr. 33“ untergebracht. Zu welchem Zeitpunkt vor 1975 das Gemälde in das Museum gelangte, ist nicht aktenkundig.

Verz. 1980, S. 58, Abb.41 (A.Th. Key). – Verz. 1989, S. 68, Abb. 41.

Literatur: Generalkatalog der Gemälde in den preußischen Schlössern (GK I 6309).

Keyser, Thomas de

Bildnis einer jungen Frau

siehe: Wieringa, Harmen Willemsz.

Lastman, Pieter

Amsterdam 1583–1633 Amsterdam

Pieter Lastman wurde 1583 in Amsterdam geboren. Er war der ältere Bruder des Kupferstechers und Malers Claes Lastman. Laut Karel van Mander ging er zu Gerrit Pietersz. Sweelinck in die Lehre und begab sich anschließend im Juni 1602 auf die für Künstler der Zeit obligate Italienreise. In Rom erhielt er wichtige Anregungen aus dem Kreis um Adam Elsheimer, dessen miniaturhaft feine Bilder mit kleinfigürigen Szenen aus der christlichen und antiken Überlieferung, die mit besonderer Erzählfreude bis ins letzte Detail ausgeführt waren, nachhaltigen Eindruck auf den Künstler machten. Nach seiner Rückkehr in seine Heimatstadt im Jahre 1607 wurde er der wichtigste Wegbereiter der niederländischen Historienmalerei und führende Maler unter den sog. Prärembrandtisten, zu denen auch Jan und Jacob Pynas, Jan Tengnagel, François Venant, der eine Schwester Lastmans heiratete, Nicolaes Moeyaert oder Moses van Uytenbroeck gehörten. Um 1619–21 lernte Jan Lievens bei ihm und 1624 war Rembrandt sein Schüler, der viele seiner Kompositionen kopierte und besonders in Bezug auf die Erzähltechnik sowie die Auswahl von Themen seinem Lehrer sehr viel verdankt. Ein entscheidender Fortschritt für Rembrandt und die Zeitgenossen lag in Lastmans Einführung von neuen, sonst nur aus der Graphik bekannten Themen in die Malerei.

111 Ruth erklärt Naëmi die Treue

(Farbtaf. XVI)

Wohl von Holz auf Leinwand übertragen,
56,5 x 88,8 cm



111 Lastman | Ruth erklärt Naëmi die Treue

Bezeichnungen: * Monogrammiert auf dem vom Esel getragenen Sack: PL I 1614 (PL ligiert)

Technischer Befund: Auf Grund waagerechter Strukturen und der Art der Fehlstellen wohl ehem. Holztafel; übertragen auf ein Gewebestück in Leinenbindung, allseitig Ansätze von Spannrahmen, Umspannkanten verloren, doubliert und auf in Höhe u. Breite ca. 2 cm größeren Keilrahmen gespannt. Weißliche Grundierung, dunkelbraune Masse in den Poren der Leinwand. Malerei mit vmtl. öhaltigem Bindemittel, in der Landschaft flächiger Farbauftrag von „hinten nach vorne“ mit Aussparungen, Himmel zunächst hellgrau untermalt, reicht bis unter gelbe und rote Gewandpartie der Ruth, dann blau lasiert, Detailausführung der Landschaft und Modellierung der Gewandfalten mit pastosem, kontrastierendem Farbauftrag, Ränder der Farbpartie vertrieben oder mit Lasur konturiert; Abrieb, tw. bis auf Gewebepunkte, bes. in der oberen Zone des Himmels, größere Kittungen und Retuschen im blauen Kleid, der weißen Schürze und im Himmel, verpresste Pastositäten. Dünner neuer Firnis.

Restaurierung: Abtrennen der Umspannkanten, Doublierung, Aufspannung auf neuen Keilrahmen, Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnisaufrag.

Kunsthandel London. – Kunsthandel Zürich, Galerie Kurt Meissner. – 1977 Geschenk der Fritz Behrens-Stiftung, Hannover.

PAM 970

Thema des Gemäldes ist eine Episode aus dem nur vier Kapitel umfassenden Buch Ruth (Ruth 1,15–18), einem der historischen Bücher des Alten Testaments. Naëmi war wegen einer Hungersnot mit ihrem Mann nach Moab ausgewandert, dort heirateten ihre zwei Söhne Moabiterinnen, Orpa und Ruth. Nachdem ihr Mann und ihre beiden Söhne gestorben waren, beschloss Naëmi, in ihre Heimat zurückzu-

kehren. Ihre Schwiegertöchter folgten ihr, doch Naëmi bittet sie, umzukehren, da sie nicht für sie sorgen kann. Orpa kehrt um, Ruth aber will bei ihr bleiben. Dargestellt ist die Szene, in der Naëmi Ruth fortschicken möchte, diese aber bittet darum, ihr folgen zu dürfen. Lastman konzentriert die Darstellung auf den Disput der beiden Frauen, die auf einem Plateau im Vordergrund wie auf einer Bühne vor einer weiten südlichen Landschaftskulisse agieren. Naëmi reitet im Damensitz auf einem Esel. Sie trägt ein blaugrünes, langärmeliges Kleid, darüber einen braunvioletten Umhang sowie über Kopf und Schultern ein großes, weißes Tuch, das ins Gesicht gezogen ist und die Augenpartie verschattet. Darunter ist ein altes, kantiges Gesicht mit großer spitzer Nase, hervortretendem Kinn, eingefallenen Wangen und faltiger Haut zu sehen. Mit der rechten Hand weist sie Ruth zurück, die sie flehentlich mit weit aufgerissenen Augen anblickt und den Mund leicht zum Sprechen geöffnet hat. Die bloßen Unterarme und die Hände sind in beschwichtigender Geste gegen die Alte erhoben. Indem Lastman Ruth mit jugendlichem Gesicht und bunter Kleidung als junge Frau charakterisiert, hebt er zugleich das Alter der Greisin nochmals hervor. Durch die Gebärdensprache, die die Unterhaltung der beiden Frauen verbildlicht, und den Aufbau der Figurengruppe, der den Respekt der Jungen vor dem Alter sinnfällig macht und somit Ruths Vorbildfunktion herausstellt (vgl. Ausst. Kat. Bilder 1993/94, S. 264), tritt Lastmans Bemühen um ikonographische und erzählerische Klarheit deutlich hervor. Jenseits der Brücke sieht man im Hintergrund die Rückansicht von Orpa, der anderen Schwiegertochter. Da die Geschichte an der Grenze zwischen dem Land der Moabiter und der Israeliten spielt, die durch den Fluss Anon (oder nach Richter 3,12–30 durch den Jordan) begrenzt wird, zeigt Lastman das reißende Gewässer und vor der Brücke einen Schlagbaum. Orpa ist über die Grenze ins Reich ihrer Väter zurückgekehrt. Die Steinbrücke im Hintergrund findet sich bereits auf dem zwei Jahre früher entstandenen Bild „Verstoßung der Hagar“ aus der Hamburger Kunsthalle (H.W. Grohn, in: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 62).

Die Geschichte der Ruth wurde in Zyklen aus bis zu 16 Szenen in der Buchmalerei oder auch als Folge von vier Blättern in der Graphik dargestellt. Als Einzelbild war vor allem die Begegnung von Ruth und Boas auf dem Felde beliebt. Ungewöhnlich ist jedoch die hier dargestellte Episode, die Lastman mit dem hannoverschen Bild erstmals in die Malerei einführte. Dabei konnte der Künstler auf graphische Vorlagen zurückgreifen, denn sowohl Philipp Galle (nach Adriaan de Weerd) als auch Hendrick Goltzius hatten die Szene jeweils in ihrer vier Blätter umfassenden Reihe verbildlicht (Ph. Galle: Hollstein VII, Nr. 76–79; H. Goltzius: Hollstein VIII, Nr. 3–6, Abb. bei A. Tümpel, 1978, Abb. 4, 5).

Typisch für Lastman ist die Anreicherung der biblischen Geschichte mit genreartigen Details, so dass die Erzählung an Klarheit und Farbe gewinnt. Ein solches Motiv, das er vermutlich der „Flucht nach Ägypten“ entlehnte, ist der Esel, mit dem er den Gedanken an weite, beschwerliche Reisen verbindet (vgl. A. Tümpel, 1978, S. 92). Das gleiche Tier verwendet er in identischer Haltung auch auf dem Gemälde „Gott erscheint Abraham in Sichem“ von 1614 (St. Petersburg, Eremitage); die Ansicht des Eselskopfes ist wiederzufinden im Gemälde „Der Engel verlässt die Familie des Tobias“ von 1618 (Kopenhagen, Statens Múseum for Kunst). Eindeutig ist das Tier für eine längere Reise ausgerüstet: mit stabilem, schwerem Sattel mit Sattelbaum, darunter eine dicke Sattellecke. Außerdem ist es beladen mit allerlei Hausrat: Kupferkessel, Spinnrocken, Löffel und eine Eisenstange mit einem Ring, vermutlich ein Schürhaken oder ein anderes Gerät zum Feuern sowie ein Sack mit Habseligkeiten.

Lastmans Bilderfindung fand eine breite Nachfolge in der niederländischen Malerei (vgl. dazu A. Tümpel, 1978, S. 94ff.). Das markante Profil Naëmis und ihre Kopfbedeckung kehren, wie W. Sumowski (1980) gezeigt hat, in zwei Werken Lastmans wieder, auf einer Zeichnung in Privatbesitz (gedeutet als „Vertumnus im Gespräch mit Pomona“) sowie einem Gemälde im Warschauer Nationalmuseum (Paulus und

Barnabas in Lystra, 1614). Im Ausst. Kat. Zeichnungen, 1999, S. 248 legt Sumowski dar, dass die „Vertumnus“-Federzeichnung, obgleich für eine andere Planung entstanden, auch für das hannoversche Gemälde benutzt worden sein kann.

Verz. 1980, S. 59, Farbtaf. 10. – Verz. 1989, S. 70, Farbtaf. 10.

Literatur: La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1977, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1978, S. 93. – A. Tümpel, „Ruth erklärt Naëmi die Treue“ von Pieter Lastman, in: NBK 17, 1978, S. 87ff., Abb. 1. – H.W. Grohn, Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 48, 1978, S. 712 mit Abb. – W. Sumowski, Beiträge zur Kenntnis der Lastman-Zeichnungen, in: Pantheon 38, 1980, S. 58, Abb. 2. – Sumowski 1983ff., I, S. 11, 14f., 21, Anm. 13, 133, Farbabb. S. 27, II, S. 720, 731 unter Nr. 422, 1287. – D. Miller, Ruth and Naomi of 1653: an unpublished painting by Jan Victors, in: Mercury 2, 1985, S. 22 mit Abb. 7. – Ausst. Kat. Het Oude Testament in de Schilderkunst van de Gouden Eeuw, Joods Historisch Museum Amsterdam 1991/92, (Im Lichte Rembrandts – Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst, Westfälisches Landesmuseum Münster 1994), S. 83, Farbtaf. 11. – Ausst. Kat. Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten. Eine Stuttgarter Privatsammlung, Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung 1999, S. 248, Abb. zu Nr. 121 (W. Sumowski).

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 62, Nr. 22, Farbabb. S. 63 (H.W. Grohn). – Pieter Lastman-leermeester van Rembrandt, Rembrandthuis Amsterdam 1991/92, Nr. 6, S. 96f. mit Farbabb. (A. Tümpel). – Bilder vom alten Menschen, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1993/94, Nr. 90, S. 264ff. mit Farbabb. (J. Desel).

Leiden 1650

112 Weibliches Bildnis, 1650

Holz, 74,5 x 57 cm

Bezeichnungen: Datiert in der Mitte rechts: 1650

1852 Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 923). – Seit 1967 Städtische Galerie.
KA 144 / 1967

Halbfigurenbild einer jungen Frau mit schulterlangem, gelocktem Haar, das teilweise am Hinterkopf zu einem flachen, mit Perlenschnüren



112 Leiden | Weibliches Bildnis, 1650

verzierten Knoten aufgesteckt ist. Über dem schwarzen, eng taillierten Kleid, an dessen Dekolleté an einer schwarzen Schleife ein edelsteingeschmückter Anhänger prunkt, ist eng über die Schultern ein flacher Kragen mit eingearbeiteten Spitzen gelegt. Als weiteren Schmuck trägt die Dargestellte eine doppelschnürige Perlenkette und lange Ohrhänger mit großen, tropfenförmigen Perlen.

Das Porträt war 1852 als ein Werk des Haarlemer Porträtmalers Johannes Verspronck (1597–1662) angekauft worden und wurde dann der Schule des Michiel Mierevelt (1567–1641) zugeordnet. Aber bereits die Kataloge von 1867 sowie 1876 hielten offenbar diese Einordnung nicht für tragbar und nannten es „unbekannt“. R. Ekkart (RKD, Den Haag; mündl. Mitteilung November 1997) rückt das Bildnis überzeugend in die Nähe des Leidener Malers Quirin Brekelenkam. Zu vergleichen ist ein von C. Hofstede de Groot diesem Künstler zugewiesenes Damenporträt, das am 7.2.1991 bei Christie's in London versteigert wurde (Nr. 44;

Photo RKD), ebenso steht die Darstellung der Frau auf dem Familienbildnis des François Knol mit Frau und Tochter, das der Künstler 1648 schuf (Holz, 58 x 79,5 cm; Versteigerung Sammlung Lilienfeld, Brüssel, 6.12.1933, Nr. 53, Photo RKD), dem hannoverschen Damenporträt sehr nahe.

Kat. 1867, S. 21, Nr. 67 (unbekannt). – Kat. 1876, S. 28, Nr. 54.

Lesire, Paulus

Dordrecht 1611–nach 1656 Dordrecht
oder Den Haag

Der Vater von Paulus Lesire, der Maler Augustyn Lesyre, stammte aus Devonshire und hatte 1610 in Dordrecht geheiratet. Aus stilistischen Gründen wird vermutet, dass Paulus Lesire bei Jacob Gerritsz. Cuyt in der Lehre war. Anschließend bildete er sich möglicherweise bei Rembrandt weiter, denn der Einfluss von dessen Frühwerk auf die Kunst Lesires ist beträchtlich. In den 40er Jahren zog er nach Den Haag, wo Lesire 1649 urkundlich erwähnt ist und künstlerisch von Cornelis Jonson van Ceulen beeinflusst wurde. Nach 1656 ist er gestorben. Paulus Lesire war vor allem Porträtmaler, doch malte er in der Frühzeit durchaus auch einige Historien.

113 Brustbild eines braungelockten jungen Mannes

Eichenholz, 63,3 x 47,6 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten links: P·Lesier

Technischer Befund: Zwei Bretter mit vertikalem Faserverlauf, radial aus dem Stamm gesägt, Brett l. 22,6 cm, r. 24,8 cm breit, Splint- an Splintholzseite geleimt, Stärke ca. 11 mm, allseitig bis zu einer Stärke von 4 mm abgefast, horizontale Säge- und vertikale Hohlleisen Spuren; Kanten o. und r. leicht beschnitten. Warmweiße, streifig vertikal aufgetragene Grundierung. Dünne, rotbraune Imprimitur. Dunkelbraune Pinselvorzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, feines Pigment, zunächst Gesicht und Gewandstrukturen pastos, geradezu plastisch angelegt, darüber

leicht korrigierende, dünne Farbschicht, Imprimitur partiell sichtbar, u. Gewandteil kaum ausgearbeitet, Locken in die feuchte, um die Figur gemalte Hintergrundfarbe abschließend mit feinem Pinsel pastose Lichter und Ornamente aufgesetzt; einzelne Partien stark vereinigt und etwas grob, tw. konturierend retuschiert, l. Auge des Mannes nahezu erneuert, Kittung an den Rändern r. und o., über dem Gesicht Aquarelllasur. Neuerer Kunstharz/ Wachsfirnis über wolkigen Resten eines älteren Firnisses; Krepierungen in den Dunkelpartien.

Restaurierung: 1929: „Grüner Schleier“ über dunklen Partien entfernt, retuschiert, gefirnist – 1983: Firnisabnahme und Abnahme von Übermalungen, neu Kittungen, Retusche und Korrekturen, Aquarelllasur, Firnis.

(Hausmann zufolge) Aus der alten Familiensammlung von Wallmoden. Wohl Sammlung Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Johann Ludwig Graf Wallmoden, Hannover. – 1818 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 812

Die Tafel zeigt das Brustbild eines jungen Mannes mit Federbarett. Unter dem Harnisch trägt er ein gestreiftes Hemd und hat um den Hals ein buntes Tuch geschlungen. Ein heller Lichtstrahl hebt das jugendliche, von braunen Locken gerahmte Gesicht aus den übrigen stark verdunkelten Partien hervor. Die Wendung des Kopfes, der auf den Betrachter gerichtete Blick und die leicht, wie zum Sprechen geöffneten Lippen geben dem Bild einen sehr lebendigen Ausdruck. Deutlich spürbar ist hier der Einfluss Rembrandts, denn dessen umstrittenes Selbstbildnis in Atami (Japan) sowie dessen Selbstbildnis in Den Haag von 1629 zeigen denselben Porträttypus mit Rüstung, Halstuch und Barett, allerdings sind die Lippen hier geschlossen (vgl. Corpus of Rembrandt Paintings, 1982, S. 235). In verwandter Weise hat sich, wie W. Sumowski (S. 1715) bemerkt, Paulus Potter auf einem Gemälde im Louvre dargestellt (Best. Kat. Louvre, S. 109 mit Abb.).

Im Katalog von 1930 und auch bei G. von der Osten (Kat. 1954) wurde das Bildnis in die 1640er Jahre datiert, was in der Folge jedoch einhellig als zu spät angesehen wurde. Auf Grund der deutlichen Bezüge zu Rembrandts Frühwerk, die schon C. Hofstede de Groot



113 Lesire | Brustbild eines braungelockten jungen Mannes

konstatierte, ist eine Entstehung zu Beginn der 30er Jahre anzunehmen.

Kat. 1827, S. 3, Nr. 11 (P. Lesier). – Verz. 1831, S. 7, Nr. 11. – Verz. 1857, S. 6, Nr. 11. – Kat. 1891, S. 138, Nr. 277. – Verz. FCG, S. 138, Nr. 277. – Kat. 1902, S. 138, Nr. 277. – Kat. 1905, S. 76, Nr. 205. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 44, Nr. 73, Abb. – Kat. 1954, S. 80, Nr. 159. – Verz. 1980, S. 60, Abb. 68. – Verz. 1989, S. 71, Abb. 72.

Literatur: Wallmoden 1779, Nr. 15 (Segner) oder 88 (aus Rembrandts Schule). – Wallmoden 1818, S. 21, Nr. 74 (Coningh). – A. Bredius, G.H. Veth, Poulus Lesire, in: Oud Holland 5, 1887, S. 51. – Ebe IV, S. 527. – Wurzbach II,

S. 30. – K. Lilienfeld, Arent de Gelder, Den Haag 1914, S. 205, unter Nr. 183. – HdG VI, 1915, S. 470. – A. Bredius und C. Hofstede de Groot, in: Thieme-Becker 23, S. 123. – Bénézit 6, S. 612. – Dordrechts Museum Bulletin, Jg. 4, Nr. 3, Juli 1979, S. 2. – A Corpus of Rembrandt Paintings, Den Haag-Boston-London, Bd. 1, 1982, S. 235, 597. – Sumowski 1983ff., III, S. 1711, 1715, Nr. 1147, Farbtaf. S. 1728; IV, S. 2887, Anm. 67; V, S. 3114 unter Nr. 2152a. – A. Chong, M.E. Wieseman, De figuurschilderkunst in Dordrecht, in: Ausst. Kat. De Zichtbare Werelt, Dordrechts Museum Dordrecht 1992/93, S. 18, Abb. 13, S. 20.

Ausstellungen: Rembrandt. The Impact of a Genius, K. & V. Waterman Amsterdam, Groninger Museum Groningen 1983, S. 186, Nr. 47, Abb. S. 187 (G. Jansen).

Lingelbach, Johannes

Frankfurt am Main 1622–1674 Amsterdam

Johannes Lingelbach wurde als sechstes Kind eines Schneiders in Frankfurt am Main geboren. Sein Vater verließ mit der Familie die Stadt und siedelte nach Amsterdam über, wo er 1634 als Mieter des Doolhofes, eines beliebten Vergnügungsortes, bezeugt ist. Sicherlich erhielt Johannes seine erste künstlerische Ausbildung in Amsterdam, bevor er 1642 sich auf die Reise über Paris, Lyon, Marseille und Genua nach Rom begab. Dort hielt er sich nach Houbraken von 1644–50 auf und kehrte anschließend über Deutschland nach Amsterdam zurück, wo er 1653 wieder nachweisbar ist. Lingelbach steht in der Nachfolge der Gruppe der Bamboccianten um Pieter van Laer. Er schuf mit Vorliebe Straßen-, Hafen- und Marktszenen.

114 Italienische Hafenlandschaft

(Farbtaf. XXXVII)

Leinwand, 100,5 x 117,5 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert unten Mitte auf dem Stein: I: LINGEL- / BACH / FECIT · I · 1659

Technischer Befund: Leinenbindung, 11 Schuss- x 13 Kettfäden, Webkante r., Spannigirlanden; Überspann tw. beschnitten, ausgerissen und graubraun überkittet, doubliert auf grobe, grundierte Leinwand mit Panamabindung, neuer Keilrahmen. Graue Grundierung. Malschicht mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und mittelfeinem Pigment, zunächst flächige Anlage des Hintergrundes, Wolken und Boden mit Pinsel strukturiert, dann schwarze Pinselunterzeichnung für Figuren und Staffage, oft als Schattenpartie oder Kontur bei der malerischen Ausführung genutzt, abschließend Differenzierung des Hintergrundes und Korrektur der Figuren, 8 mm langes Pinselhaar; Frühschwund- und Alterscraquelé durch Doublierung gepresst und geweitet, tw. berieben, an den Rändern stärkere Farbverluste, dort und in Himmel, Wasser und dem Mauerabschluss r. o. zahlreiche, großflächige Überkittungen und tw. matte Übermalungen, geringe Reste einer Papierabklebung. Leicht glänzender, neuerer Überzug über wolkig reduziertem, älterem, nicht originalem Firnis mit ausgeprägtem Craquelé.

Restaurierungen: Doublierung, neuer Keilrahmen, ungleichmäßige Reinigung und Firnisreduzierung, Überkittungen und Retuschen, Firnis – 1996: Korrektur verfärbter Retuschen.



114 Lingelbach | Italienische Hafenlandschaft

Sammlung Moltke, Kopenhagen. – 1931 Versteigerung F.C. Moltke, Kopenhagen, Winkel und Magnussen 1./2.6.1931, Nr. 72. – 1937 Versteigerung Cohn, Kopenhagen, Winkel und Magnussen 2.12.1937, Nr. 26, Abb. – Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1972 Leihgabe Dr. Amir Pakzad. Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

In einer natürlichen Hafenbucht liegt eine große Galeere, die von einem kleinen Kahn aus mit Fässern beladen wird, welche zuvor am Ziehbrunnen auf dem erhöhten Ufer mit Trinkwasser gefüllt worden waren. Kleine Gruppen von Seeleuten, Händlern und Soldaten beleben das Bild im Vordergrund am Brunnen und im Schatten der hohen Hafenbastion sowie im vorderen Mittelgrund direkt an der Kaimauer. Wie die Festung auf dem Felsplateau im Hintergrund und der schmale, hohe Leuchtturm zu erkennen geben, ist hier die von Bergen umgebene Stadt Genua gemeint, die Lingelbach auf seiner Reise sicherlich besucht hatte (vgl. Burger-Wegener, S. 87f.). Wie aus der Jahreszahl hervorgeht, entstand das Werk nach seiner Rückkehr aus Italien. Lingelbach griff nicht nur immer wieder auf südliche Motive zurück, sondern entwickelte einige Themen offenbar erst in Amsterdam. Dazu gehören die südlichen Hafenszenen, deren erste gesicherte Beispiele nach seiner Rückkehr in die Niederlande entstanden sind (vgl. Burger-Wegener, S. 76).

Typisch für die frühen Hafengebilde ist die kulisensartige Staffelung der einzelnen Bildebenen; auch auf diesem Bild deutet nur die Galeere einen Tiefenzug an (vgl. Burger-Wegener, S. 87). Einige Figuren des bunten Treibens finden sich auf anderen Gemälden Lingelbachs der Zeit wieder, da der Künstler seinen umfangreichen Motivvorrat immer wieder neu kombinierte. So lässt sich der Chinese, der vor dem Brunnen auf dem Boden sitzt, einen Arm auf einen großen Stein stützt und den anderen, durch seine Fesselung in merkwürdig verdrehter Haltung, auf dem Rücken hält, seitenverkehrt auf einem Hafengebilde von 1661 wiederentdecken, das sich 1982 bei Nouveau Drouot, Paris, befand (Leinwand, 83,5 x 108 cm, Photo RKD). Ebenfalls tritt dort der stehende Orientale im kräftig blauen Gewand in wenig veränderter Pose auf. Noch einmal erscheint die Figur des Chinesen, weiter nach vorn gebeugt, im Vordergrund links in der Hafenszene des Frankfurter Stadel (Leinwand, 63,5 x 88 cm) und auch auf der „Ansicht von Rom mit der Engelsburg“ von 1655 in der Sarah Campbell Blaffer Foundation (Leinwand, 84,45 x 103,5 cm, Museum of Fine Arts, Houston).

Einzelne Motive gehen auf Vorlagen Stefano della Bellas zurück (vgl. Burger-Wegener, S. 88). Besonders die vom Heck gesehene Galeere mit den aufgestellten Ruderblättern findet sich auf verschiedenen Radierungen des Künstlers, so z. B. auf einem Blatt aus der Folge „Varie Figure“, die 1645 datiert wird (A. De Vesme, Stefano della Bella, 3 Bde., New York 1971–96, Bd. 2, Nr. 178). Der Soldat, der sich rechts im Mittelgrund gegen die Kanone lehnt, ist dagegen einer ca. 1641 entstandenen Folge von sechs Militärszenen della Bellas entlehnt (De Vesme, Bd. 2, Nr. 262).

Verz. 1980, S. 60. – Verz. 1989, S. 72.

Literatur: (Sammlung Moltke 1756, Nr. 22. – Kat. 1780, Nr. LIII. – Nh. Weinwachs Katalog, 1818, Nr. 70. – Kat. 1871, Nr. 70. – Karl Madsens Katalog, 1900, Nr. 72. Siglen nach Burger-Wegener) – Fortegnelse over den Moltkeske Malerisamling, Kopenhagen (erste Auflage N. Høyen 1841) 1909, S. 38f., Nr. 70. – Würzbach II, S. 55. – C. Burger-Wegener, Johannes Lingelbach 1622–1674, Diss. Berlin-West 1976, S. 87f., 255, Nr. 63.

Lingelbach, Johannes

(Kopie nach)

115 Kaufleute und vornehmes Paar

Leinwand, 54 x 48,2 cm

Bezeichnungen: rechts unten auf dem Fass, schwer lesbar monogrammiert: B (mit einem anderen Buchstaben ligiert); F (vielleicht JF ligiert)

Sammlung Konrad Wrede, Hannover, I, 60. – 1948
Vermächtnis Wrede an die Städtische Galerie.
KA Wr. I, 60

Die Darstellung des vornehm gekleideten Paares, das aus den pflanzenüberwucherten Ruinen einer Tempelanlage tritt, und der Gruppe von Kaufleuten ist zusammengesetzt aus Teilkopien nach dem Gemälde „Italienischer Hafen“ von Johannes Lingelbach, das sich im Louvre in Paris befindet (Leinwand, 69 x 83 cm, Inv. Nr. 2448, vgl. C. Burger-Wegener, Johannes Lingelbach 1622–1674, Diss. Berlin-West 1976, Nr. 77). Dort schreitet das Paar in der linken Bildhälfte auf eine Säule zu und die Verhandlungen der Kaufleute über dem Warenballen finden am rechten Bildrand statt. Mitkopiert und ebenfalls verrückt wurden der runde Turm und die Stadtmauer im Hintergrund. Einige Details wurden vom Kopisten entweder missverstanden oder bewusst abgewandelt. Während die Dame bei Lingelbach ihren linken Arm energisch in die Seite stützt, hält sie auf der Kopie ihre linke Hand entspannt vor den Bauch. Bislang wurde das Bild als „Niederländisch 17. Jh.“ geführt, G.J.M Weber macht im Dezember 1996 mündl. auf Lingelbach aufmerksam. Die Leinwand ist doubliert und allseitig beschnitten.

unveröffentlicht



115 nach Lingelbach | Kaufleute und vornehmes Paar

Louise Hollandine

Den Haag 1622–1709 Maubuisson bei Pontoise

Louise Hollandine wurde als sechstes von 13 Kindern des calvinistischen sog. Winterkönigs, Friedrich V., Kurfürst von der Pfalz und König von Böhmen, und der Elisabeth Stuart geboren. Sie war das erste Kind, das im holländischen Exil der Familie zur Welt kam, weshalb sie den Beinamen Hollandine erhielt. Gerrit van Honthorst unterrichtete sie in der Malkunst, vermutlich bevor er 1637 Hofmaler in Den Haag wurde, denn die Winterkönigin stand mit dem Maler bereits seit 1630 in gutem Kontakt. 1657 verließ die inzwischen 35-jährige Prinzessin überraschend den Hof der Mutter, floh nach Paris, wo bereits ihr 1645 konvertierter Bruder Eduard lebte, und trat dort selbst im folgenden Jahr zum Katholizismus über. Ein Jahr später wurde sie als Novizin in das Zisterzienserinnenkloster Maubuisson aufgenommen, zu dessen Äbtissin sie König Ludwig XIV. im Jahre 1664 ernannte. Angeblich hat Louise Hollandine ihr Leben lang gemalt, heute sind jedoch nur etwa 60 Bilder – meist höfische Porträts – ihrer Hand nachgewiesen.

116 Elisabeth Gräfin von Nassau

Leinwand, 115 x 92 cm

1708 im Inventar der Sophie, Kurfürstin von Hannover. – Königlicher Besitz. – Ende 18. Jh., Beginn 19. Jh. Privatbesitz Hannover. – Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 250). KM 138

Kniestück einer dunkelhaarigen, jungen Frau als Göttin Diana in modischem, weit ausgeschnittenem Gewand. In ihrer rechten Hand hält sie einen Bogen, in der anderen die Leinen der beiden Jagdhunde. Aus einer ehemaligen Inschrift auf der Rückseite ging hervor, dass es sich bei der Dargestellten um Elisabeth Gräfin von Nassau handelt. Das Bild wird im Inventar der Sophie von 1708, seit 1658 Gemahlin des Herzogs (ab 1692 Kurfürsten) Ernst August I. von Hannover und jüngeren Schwester von Louise Hollandine, unter der Nr. 36 als Bildnis von einer „Princesse de Nassau, Comtesse de Horn“ geführt. Es gehört zu den Gemälden, die nach Angaben Kestners – wie auch Kat. Nr. 100, 101 und 117 – vermutlich Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus der königlichen Sammlung zur Ausstattung von Privathäusern, u.a. von Mätressen, verwendet und von dort später durch Georg Kestner erworben wurden. Sein Eintrag lautet: „Eine Dame in rothem Kleide, ein weißer Hund neben ihr. Kniestück, auf der Rückseite bezeichnet: Elisabeth, Comtesse de Nassau, née Comtesse de Hornes, peinte par Louise Hollandine“ (Kestner 1849/1867, Nr. 300).

Der Versuch, die Porträtierte genauer zu identifizieren, gestaltet sich schwierig, da es mindestens zwei Trägerinnen dieses Namens gegeben hat. A. Stubbs, England, vermutet (Brief vom 16.2.1982), dass hier Elisabeth (Isabella) Gräfin de Hornes dargestellt ist, die 1630 Lodewijk von Nassau-Beverweerd ehelichte und 1664 starb. Er führt als Vergleich ein Gemälde G. van Honthorsts aus der ehemaligen Sammlung Craven an, auf dem die Gräfin allerdings blond und nicht dunkelhaarig ist (Sotheby's 27.11.1968, Nr. 63). F.G.L.O. van Kretschmar (ehem.

Direktor des RKD) hält dagegen die Dargestellte für deren Schwiegertochter, Anna Isabella van Beyeren-Schagen, 1636–1716, die 1669 Maurits Lodewijk Graf van Nassau-Beverweerd heiratete (Brief vom 2.8.1982).

Inventar der Sophie 1708, Nr. 36. – Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 300. – Führer 1894, S. 72, Nr. 243. – Führer 1904, S. 129, Nr. 243.

Literatur: A. von Rohr, „Peint par Madame l'Abesse“, Louise Hollandine Prinzessin von der Pfalz (1622–1709), in: NBK 28, 1989, S. 150, Abb. 13, S. 152, 158, Nr. 31.

117 Ricorda Comtesse de Caraffa

Leinwand, 99,5 x 81,5 cm

Technischer Befund: Dichte, mittelfeine Leinwand in Leinenbindung, Spanngirlanden v.a. an Unterkante erkennbar, demnach Bildformat kaum beschritten; alle Spannänder fehlend, kleisterdoubliert auf Leinwand mit senkrechter Naht 7,5 cm von l., neuer Keilrahmen. Relativ dicke, hellgraue, wohl ölhaltige Grundierung mit Pinselstrukturen in wechselnden Richtungen. Dünner, deckender Ölfarbbauftrag mit wenigen Pastositäten, blauer Armüberwurf und schwarzgraue, verschattete Seite des Gewandes hell untermalt; Malschichtverluste entlang der Bildkante u., der Längskanten r. u. und l. o., Verreinigungen, großflächige Übermalungen in Gesicht, r. Unterarm und Handinnenseite, in Faltentiefen des lachsroten Kleides, am u. Bildrand, im ganzen Hintergrund, Bildviertel l.o. urspr. heller, kühler. Dicker, vergilbter, spröder Überzug mit neuem, dünnem Dammarfirnis.

Restaurierungen: Doublierung, Beschneidung der Kanten, neuer Keilrahmen, Firnisabnahme, Übermalungen – 1996: Festigung, Oberflächenreinigung, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis.

1708 Inventar der Sophie, Kurfürstin von Hannover. – Königlicher Besitz. – Ende 18. Jh., Beginn 19. Jh. Privatbesitz Hannover. – Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 236). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 279

Kniestück einer jungen, kranzwindenden Dame vor rotem Vorhang. Korkenzieherlocken rahmen das schmale, längliche Gesicht mit großen, mandelförmigen Augen, einer geraden Nase und leicht geröteten Wangen. Sie trägt ein weit ausgeschnittenes, die Schultern freilassendes, gelbockerfarbenes Kleid, das mit schwarzen



116 Louise Hollandine | Elisabeth Gräfin von Nassau

Schleifen gebunden ist. Im Inventar der Sophie wurde das Bild unter der Nummer 39 als Werk ihrer Schwester geführt und die Dargestellte als „Ricorda Comtesse de Caraffa, néé de Ripperda“ benannt. Eine gleichlautende, rückseitige Aufschrift, die Georg Kestner im handgeschriebenen Verzeichnis anführt, ist durch die Doublierung im 19. Jahrhundert nicht mehr sichtbar. Offenbar ging das Wissen um diese Aufschrift verloren, denn bereits C. Schuchardt (im Führer 1904) verzeichnet das Bildnis als ein Porträt von Elisabeth Charlotte, Tochter Philipps von Orléans, also der Tochter von Liselotte von der Pfalz, verheiratete Herzogin von Orléans, obwohl auf der Karteikarte des Kestner-Museums die ursprüngliche Betitelung noch vermerkt ist. G. von der Osten zieht beide Benennungen in Betracht (Notiz Bildakte). A. von Rohr publizierte das Gemälde schließlich als Bildnis der Liselotte von der Pfalz, unter welchem Namen das Gemälde 1997 in Heidelberg gezeigt wurde.

Inventar der Sophie 1708, Nr. 39. – Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 207 (Louise Hollandine, Ricorda, Gräfin von



117 Louise Hollandine | Ricorda Comtesse de Caraffa

Carava). – Führer 1894, S. 73, Nr. 283 (unbekannter Maler, Elisabeth Charlotte, Tochter Philipps von Orléans). – Führer 1904, S. 130, Nr. 283.

Literatur: A. von Rohr, „Peint par Madame l'Abesse“. Louise Hollandine Prinzessin von der Pfalz (1622–1709), in: NBK 28, 1989, S. 152, Abb. 15, 158, Nr. 43.

Ausstellungen: Liselotte von der Pfalz. Madame am Hofe des Sonnenkönigs, hrsg. von S. Paas, Heidelberg 1997, S. 244, Nr. 11 (S. Paas).

■ Maes, Nicolaes

Dordrecht 1634–1693 Amsterdam

Als Sohn eines Seidenhändlers wurde Nicolaes Maes im Januar 1634 in Dordrecht getauft. Nach einer ersten Ausbildung bei einem Maler aus seiner Heimatstadt ging der junge Künstler um 1650 zu Rembrandt nach Amsterdam. 1653 war er wieder in Dordrecht und heiratete im folgenden Jahr Adriane Brouwer, die Witwe eines Predigers. In den 60er Jahren, vermutlich in der Zeit zwischen 1665 und 1667, reiste Nicolaes

Maes nach Antwerpen, studierte dort die Werke der flämischen Meister und besuchte Jacob Jordaens. Zunehmend ist in dieser Zeit der Einfluss der flämischen Malerei auf seine Kunst spürbar. Maes, der als einer der besten Schüler Rembrandts gilt und schon bald einen eigenen Weg beschritt, hatte sich zunächst vor allem als Genre- und in geringerem Maße als Historienmaler einen Namen gemacht. Ab 1655 wandte er sich zunehmend, ab 1660 ausschließlich dem Porträtfach zu. 1673 siedelte er nach Amsterdam über, wo er ein gefragter Porträtist der Bürgerschaft wurde. Er starb 20 Jahre später und wurde am 24.11.1693 begraben.

118 Bildnis eines Rechtsgelehrten

Leinwand, 70,3 x 58,5 cm

Technischer Befund: Feine Leinwand in Leinenbindung, ca. 14 x 14 Fäden, Spannirlanden nur am Rand I.; Umspann allseitig entfernt, mit Kunstharz auf Papier, Sperrholz- und Tischlerplatte geleimt. Gelbbraune Grundierung, leicht körnig, einschichtig vmtl. mit dem Pinsel aufgetragen. Ölhaltige Alla-Prima-Malerei, lockerer, breiter Pinselduktus, nass-in-nass, Grundierung tw. sichtbar gelassen, zunächst Inkarnat, dann Körper, abschließend Hintergrund ausgeführt, Pentiment am r. Zeigefinger; starke Schollenbildung, zahlreiche kleine Ausbrüche, verpresst und verreinigt. Partiiell reduzierter älterer Firnis, dick, gelblich, mit eigenem Craquelé, unter wachshaltigem, tw. krepierem Überzug.

Restaurierungen: Kittungen und Retuschen – 1954: Entfernen der Spanniränder, Aufleimen auf Sperrholz- und Tischlerplatte, partielle Firnisabnahme, Abnahme der Retuschen und Übermalungen, Retuschen, Wachsüberzug.

Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Land-schaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 813

Das Kniestück zeigt einen Mann mit langer, gelockter, grau-bräunlicher Perücke, der vor einer ruinenartigen, mit Pflanzen bewachsenen Architekturlandschaft steht. Rechts blickt man unter einem mit Wolken verdunkeltem Himmel in eine Parklandschaft. Seine Rechte hat der Mann auf einen Steinsockel gestützt, dessen Vorderseite ein Relief mit der Personifikation



118 Maes | Bildnis eines Rechtsgelehrten

der Justitia schmückt. Obwohl die Identität des Porträtierten nicht bekannt ist, lässt sich aus der Justitia-Darstellung schließen, dass es sich um einen Richter oder Rechtsgelehrten handelt. Gekleidet ist er nach der neuesten flämischen

Mode mit einer blauschwarzen Jacke, darüber einem Überwurf aus ockerbraunem Samt, der locker von der rechten zur linken Schulter geführt ist. Statt eines Kragens trägt er einen Spitzenschal aus großblumiger Barockspitze, wie

sie in Venedig, aber auch in Flandern im 17. Jahrhundert hergestellt wurde.

In der Präsentation von Würde und Reichtum entsprach Maes dem aktuellen Geschmack des Amsterdamer Bürgertums. Dabei setzte der Künstler die geläufigen repräsentativen Posen durchaus formelhaft ein. Große Ähnlichkeit zeigt das Gemälde aus dem Dordrechter Museum (Leinwand, 66 x 55 cm, Photo RKD), das den Dargestellten in gleicher Haltung, vor identischem Hintergrund zeigt. Allerdings fehlt dort das Relief auf dem Steinsockel und der Herr trägt keine Perücke. Die Datierung des hannoverschen Bildes auf ca. 1670–75 durch J. Rosenberg und S. Slive erscheint zu früh, im Verz. 1980 und 1989 wird es von M. Trudzinski um 1680 datiert, W. Sumowski hingegen ordnet das hannoversche Bildnis überzeugend in das Werk des Künstlers der 80er Jahre ein.



119 Maes | Herrenbildnis

Verz. 1876, S. 84, Nr. 459. – Kat. 1891, S. 140, Nr. 287. – Verz. FCG, S. 140, Nr. 287. – Kat. 1902, S. 140, Nr. 287. – Kat. 1905, S. 80, Nr. 218. – Führer 1926, S. 12f. – Meisterwerke 1927, S. 26, Taf. 43. – Kat. 1930, S. 46, Nr. 76, Abb. – Kat. 1954, S. 82, Nr. 167, Abb. – Verz. 1980, S. 61. – Verz. 1989, S. 73.

Literatur: Söder 1824, S. 21, Nr. 48. – Söder 1856, S. 21, Nr. 48. – Söder 1859, S. 17. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 345. – Ebe IV, S. 480. – HdG VI, S. 561, Nr. 328. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 18. – H. Engfer, Die ehemalige von Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 37. – Plietzsch 1960, S. 184, Abb. 340. – J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600 to 1800, Harmondsworth 1966, S. 186, Abb. 160 A. – Bénézit 7, S. 58. – Sumowski 1983ff., III, S. 2035, Nr. 1436, Farbtaf. S. 2162.

119 Herrenbildnis (Farbtaf. XLV)

Leinwand, 41,6 x 33 cm

Bezeichnungen: * Signiert rechts unten: MAES

Technischer Befund: Leinwand in Leinenbindung, Spangirlanden an der oberen Kante; Ränder o. und r. beschnitten, u. und l. nur Umspann entfernt, verbliebenes Original 41,1 x 32,7 cm, auf feine Leinwand doubliert und auf Keilrahmen gespannt. Braungelbe Grundierung, weiß und schwarz pigmentiert, leicht körnig, einschichtig mit dem Pinsel in verschiedenen Richtungen aufgetragen. Flotte, schwarze Pinselunterzeichnung. Malerei mit ölhaltigem Bindemittel, tw. nass-in-

nass mit lockerem, schnellem Pinselstrich, Grundierung tw. sichtbar gelassen, Inkarnat hellgrau, Gewänder braun unterlegt und mehrschichtig aufgebaut, Pentiment am Kragen; breites Craquelé mit abgeriebenen Kanten, großflächige Übermalung im Hintergrund, Kante r. 0,6 cm breit gekittet und retuschiert. Älterer Firnis im Hintergrund, im Bereich des Porträtierten reduziert, darüber ein weiterer Firnis.

Restaurierungen: Beschneidung, Doublierung, Reinigung, Kittungen und Retuschen an der rechten Seite und im Hintergrund, Firnisaufrag – partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnisaufrag.

Rahmen: Süddeutscher Leistenrahmen, 17. Jh., mit herausgezogenen Ecken (sog. „Ohren“) und Aufsatz, patiniertes Furnier auf überplattetem Nadelholzgrundrahmen; Reste einer nicht originalen grünen Fassung, vmtl. nach Abnahme der Fassung nachpatiniert, alter Anobienbefall.

Kunsthandel London, Galerie Leger. – 1974
Sammlung Dr. Amir Pakzad, Hannover. – 1975
Leihgabe Dr. Amir Pakzad.
Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

In ovalem Bildausschnitt ist die Halbfigur eines Mannes mittleren Alters wiedergegeben, der seinen rechten Arm auf einen Steinsockel stützt.

Er trägt eine lange, lockige, silbrig glänzende Perücke und ist mit einer Jacke aus Goldbrokat und einem weißen Hemd aus fein gewebtem Stoff bekleidet. Darüber liegt ein rotsamter, von der linken Schulter zum rechten Arm geführter Umhang, dessen Faltenwurf sich sinnfälliger in die Kurvatur des Bildausschnitts schmiegt.

H.G. Gmelin vermutet, dass es sich bei dem Bild um das bei C. Hofstede de Groot (Bd. VI) unter Nr. 138 geführte Bildnis des Isaac van den Berch handeln könnte, den Jonkheer F.G.L.O. van Kretschmar (Stichting Iconographisch Bureau, Den Haag, Brief vom 28.4.1980) als Christoffel van den Bergh identifizieren konnte. Maße und auch der bei Hofstede de Groot beschriebene rotsamte Überwurf stimmen mit dem Gemälde der Sammlung Pakzad überein. Allerdings spricht Hofstede de Groot von einer dunklen Perücke, wohingegen der Herr auf dem hannoverschen Bild eine silbergraue trägt. Bedenkt man die Vielzahl sehr ähnlicher Porträts, die Nicolaes Maes seit den 70er Jahren malte und in denen zwar das Individuelle noch bewahrt blieb, Haltung und Gewand aber durchaus als formelhaft zu beschreiben sind, so ist eine Identifizierung anhand nur äußerer Merkmale fragwürdig. Zudem würde es sich um das bislang verschollene Pendant eines Bildnisses von vermutlich Sara Crucius (HdG IV, Nr. 139 als Cornelia van Leeuwen) handeln, auf dem die Ehefrau von Christoffel van den Bergh ebenfalls als Halbfigur, aber ohne Hände abgebildet ist, so dass beide Porträts nicht zwingend als Gegenstücke angesehen werden müssen.

Oval gefasste Bildnisse finden sich im Werk von Nicolaes Maes etwa seit der Mitte der 70er Jahre häufiger, so z.B. das Porträt des Dirk Frederiksz. Alewijn in der Norton Simon Foundation in Pasadena (Sumowski 1983ff., III, Nr. 1414) oder das Bildnis D. G. van Reede in der Dresdner Gemäldegalerie, das 1676 datiert ist. Auch die Kleidung und die Pose des Dargestellten mit dem lässig aufliegenden Arm weisen auf eine Entstehungszeit in der zweiten Hälfte der 70er Jahre hin. Kopfwendung und Haartracht entsprechen der des Mannes der Maria van Alphen auf dem

Gemälde im Bremer Kunsthandel, Galerie Neuse, das W. Sumowski auf das Ende der 70er Jahre datiert (vgl. Sumowski 1983ff., III, Nr. 1427). In ähnlicher Pose zeigt Nicolaes Maes einen Herrn auf dem Bild im Musée des Beaux-Arts in Quimper (Leinwand, 43 x 34 cm, Photo RKD), nur dass hier der Mantel nicht vor dem Körper entlang geführt ist und die Hand leicht ins Gewand greift.

Verz. 1980, S. 61, Abb. 83. – Verz. 1989, S. 73, Abb. 89.

Literatur: HdG VI, S. 523, Nr. 138 (?).

■ Mander, Karel van

Meulebeke (Flandern) 1548–1606
Amsterdam

Als Kind einer vornehmen und reichen Familie besuchte Karel van Mander zunächst die Lateinschule in Gent und kam erst mit 18 Jahren in die Lehre bei Lukas de Heere. Nachdem dieser nach England abgereist war, ging er 1568 für zwei Jahre zu Pieter Vlerick in Courtrai. Anschließend wohnte er mit seinen Eltern in Meulebeke, wo er sich nach eigenen Angaben aber mehr als Dichter betätigte. Eine Italienreise führte ihn 1573 über Venedig nach Florenz und abschließend 1574 für drei Jahre nach Rom. Auf seinem Rückweg in den Norden arbeitete er 1577 in Wien an der Festdekoration für den Einzug Kaiser Rudolfs II. mit und kehrte anschließend in seine Heimat zurück, die er allerdings bereits 1579 aus Furcht vor den Spaniern wieder verließ. Es folgten unruhige Jahre, die ihn nach Österreich, dann nach Haarlem, 1581 wieder nach Courtrai und 1583 zurück nach Haarlem führten. Dort gründete van Mander zusammen mit Hendrick Goltzius und Cornelis van Haarlem die sog. Akademie, in der sie nach der Natur zeichneten. 1604 ging er nach Amsterdam, wo er am 2. September völlig verarmt starb. Heute ist van Mander vor allem durch seine theoretischen Schriften zur Malerei (Den grondt der edel vry schilder-const, 1604) sowie durch die Malerbiographien von niederländischen und deutschen Künstlern bekannt.

120 Landschaft mit Predigt und Taufe Pauli (Farbtaf. XXIV)

Eichenholztafel, 76,5 x 106,2 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert und datiert unten
Mitte: KvM 1597 (KvM ligiert)

Technischer Befund: Zwei Eichenholzbretter mit waagrechttem Faserverlauf, waagerechte Fuge überplattet, verleimt und rücks. original mit drei kurzen, gefasteten Eichenholzleisten quer zur Faser verstärkt; mittlere Leiste entfernt, Fuge neu verleimt und im Fugenbereich mit Holzpappe überklebt, o. und u. geringfügig beschnitten, leicht konvex verwölbt. Grundierung gelblich weiß, sehr dünn, r. und l. Grundiermasse an Arbeitsrahmen (?) gestauch. Konturierende Pinseluntermalung innerhalb der Landschaft, dünne binde-mittelreiche Malerei, im Blattwerk mehrschichtig, häufig in „kringeligen“ Schwüngen, auch „zeilenweise“ untereinander oder in Strichbündeln, Bildaufbau überwiegend von kühltoniger, meist blauweißer, zu warmtoniger, braungrüner Farb-keit, Figuren und Hunde abschließend auf die relativ flächig ausgeführte Landschaft gesetzt, Lichter pastos in Weiß und Rot; feine Trocknungsrisse im Dunkelbraun und Weiß, Farben tw. durch Alterung transparenter, helle Bildbereiche durch Reinigung hervorgehoben, dabei pastose Kuppen und dunkle Partien an den Rändern vereinigt, zahlreiche, auch großflächige Retuschen. Großflächig Reste eines gelbbockri-gen Firnisses oder einer Lasur unter dünnem, gespritztem Firnis mit leicht klebriger Konsistenz.

Restaurierungen: alte „Ausbesserungen“ (1929 rückwirkend dokumentiert) – 1929: Restaurierung der geborstenen Tafel, Verleimen, Rückseitensicherung, Nivellieren der Fuge an der Vorderseite in Bildmitte, Kittung, Retusche – 1987: partielle Reinigung, zahlreiche Retuschen, gespritzter Firnis.

Vermutlich aus englischem Privatbesitz. – 1927 Kunsthandel Berlin, Galerie Dr. Gottschewsky und Dr. Schäffer. – 1928 durch Schenkung erworben. PAM 907

Die geschlossene linke Bildseite mit dicht gereihten, bis an den oberen Bildrand reichenden Bäumen steht im Gegensatz zum Landschaftsausblick rechts, der vor nur schemenhaft zu erkennenden Gebirgszügen eine weit in der Ferne liegende Stadt und einen bewohnten Hügel mit einer Burgruine im rechten Mittelgrund des Bildes zeigt. Ein Fluss führt auf die Stadt zu. Am Ufer wird eine halb entkleidete Frau getauft, daneben legen drei weitere Frauen bereits die Kleider ab. Zwei Städterinnen in zeitgenössischen, prunkvollen Kleidern nähern sich vermutlich in gleicher Absicht, während zwei



120 van Mander I Landschaft mit Predigt und Taufe Pauli

Juden diskutierend zwischen den Bäumen warten. Dahinter lauschen am lichten Ufer einige Zuhörer einer Predigt. Nach K. Erdmanns Vorschlag wird die dargestellte Szene übereinstimmend als „Die Predigt und Taufe Johannes des Täufer“ angesehen, obwohl er bereits anmerkt, dass die entkleideten Frauen im Vordergrund in der ikonographischen Tradition der Taufe ungewöhnlich seien, und sie als manieristisches, von der italienischen Kunst beeinflusstes Beiwerk interpretiert. In diesem Zusammenhang verweist er auf die Zeichnung mit der Predigt Johannes d. T. in der Albertina (Erdmann, S. 214f., Abb. S. 215), wo – für die Begebenheit gänzlich unmotiviert – eine nackte Frau mit einem kleinen Jungen neben sich im Vordergrund sitzt. Ihre Haltung entspricht spiegelbildlich weitgehend der dem Betrachter zugewandten Frau auf dem Gemälde. Für die predigende Gestalt führt Erdmann die Zeichnung eines sitzenden Propheten im Berliner Kupferstichkabinett an (Abb. 58, in: Noë, 1954). Beide Zeichnungen sind etwa zur gleichen Zeit entstanden, die Wiener Zeichnung ist 1597 und die Berliner wird auf ca. 1600 datiert (vgl. Noë, 1954, S. 202). Nicht nur die Taufe von vier unbedeckten Frauen, auch das hohe Alter des Taufenden lässt Ch. Tümpel, Nimwegen, an der traditionellen Interpretation der Darstellung zweifeln (mündl., Oktober 1996). Offenbar handelt es sich um eine sonst nur in der Graphik dargestellte Begebenheit aus der Apostelgeschichte (Apg. 16, 13–15), in der berichtet

wird, wie Paulus vor den Toren von Philippi zu den Frauen redete und anschließend die Purpurkrämerin Lydia taufte. Auf einer Zeichnung von Pieter Coecke van Aelst im Münchner Kupferstichkabinett (Best. Kat. Staatliche Graphische Sammlung München, W. Wegner, Niederländische Handzeichnungen 15.–18. Jahrhundert, Berlin 1973, Bd. 1, Nr. 35, Bd. 2, Taf. 7) ist im Vordergrund einer waldigen Landschaft der predigende Paulus zu sehen und im Hintergrund am Fluss die Taufszene. Auf dem Kupferstich von Ph. Galle nach M. van Heemskerck finden die Predigt und Taufe direkt vor den Stadttoren von Philippi statt (Hollstein VII, 206–240 III; Nr. 26, Abb. D.I.A.L. 73F43.31 als Galle nach Stradanus; freundl. Hinweis von Ch. Tümpel und P. Jeroense, Nimwegen).

Zu einer dokumentierten „Dooping“ van Manders, die sich aus dem Zusammenhang heraus als „Doping van Paulus“ verstehen lässt, s. Erdmann S. 215f., Anm. 4.

Entsprechend seinen theoretischen Vorgaben hat van Mander die Landschaft in vier Gründe geteilt. Im Vordergrund finden sich die im Traktat geforderten großen Bäume und die im Vergleich kleinen, aber farblich stark akzentuierten Figuren. Eindeutig ordnet sich die biblische Erzählung der Landschaft unter. Im Werk Karel van Manders sind Landschaften, vor allem mit untergeordneter Staffage, selten. Ein vergleichbares Verhältnis von Figur und Landschaft findet sich auf der „Arkadischen Landschaft“ (München, Wittelsbacher Ausgleichfonds) von 1596 (Leesberg, 1993/94, Abb. 21).

Auf Grund der vorherrschenden Brauntöne und der durchscheinenden Grundierung halten K. Erdmann (S. 214) und E. Valentiner (S. 84) das Bild für unfertig. Doch ist diese Wirkung auf die lasierende Maltechnik und den Verzicht auf Verwendung von Bleiweiß zurückzuführen.

Die Nähe der Landschaften zu solchen von Gillis van Coninxloo, der seit 1596 in Amsterdam lebte, ist so groß, dass das hannoversche Bild, bevor das Monogramm entdeckt wurde, für ein Werk dieses Künstlers gehalten wurde

(Galerie Dr. Gottschewsky und Dr. Schäffer). Obwohl bereits Y. Thiéry in der zweiten Auflage ihres Werkes über die flämische Landschaftsmalerei (S. 55) wegen der unterschiedlichen Malweise eine Zuschreibung an Coninxloo ausdrücklich ablehnt, weist ihm M. Leesberg (S. 32) die Landschaft erneut zu und hält es für möglich, dass Karel van Mander später wie beim Dresdner „Urteil des Midas“ (Holz, 120 x 204 cm) von 1588 die Staffage eingesetzt haben könnte. Ihrer Ansicht folgt T. van Bueren (1994).

Kat. 1930, S. 47f., Nr. 79, Abb. – Kat. 1954, S. 84, Nr. 172. – Altniederländische Malerei, Landesgalerie Hannover, (G. Thiem), (o.J.), unpaginert (S. 6). – Verz. 1980, S. 61, Abb. 46. – Verz. 1989, S. 73, Abb. 46.

Literatur: Kunstchronik 1928, S. 68, 105f. – K. Erdmann, Notizen zu einer Ausstellung flämischer Landschaftsmalerei im 16. und 17. Jahrhundert, in: Rep. f. Kunstwissenschaft 49, 1928, S. 213ff. mit Abb. – E. Valentiner, in: Thieme-Becker 23, S. 606f. – Dies., Karel van Mander als Maler, Straßburg 1930, S. 58ff., 83f., Nr. 11, Abb. 38. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVII^e siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 27, 183, 202; zweite Auflage, Brüssel [o.J.], S. 55. – H. Noë, Carel van Mander en Italië, Den Haag 1954, S. 203f. – L. van Puyvelde, Die Welt von Bosch und Breughel, München 1963, S. 82, Abb. 79. – L. van Puyvelde, Considérations sur les manières flamands, in: Belgisch Tijdschrift van Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis XXIX, 1960, S. 99f, Abb. 18. – H.G. Franz, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Bd. I, Graz 1969, S. 290f., Farbtaf. 40. – K. van Mander, Den grondt der edel vry schilderconst (Hrsg. H. Miedema), Utrecht 1973, S. 552, Abb. 71. – C. Grimm u. E.C. Montagni, L'opera completa di Frans Hals, Mailand 1974, S. 84. – W.S. Melion, Shaping the Netherlandish Canon, Karel van Mander's Schilder-Boeck, Chicago, London 1991, S. 191, Anm. 7, Abb. 9–12. – M. Leesberg, Karel van Mander as a painter, in: Simiolus 22, 1993/94, S. 32, 49, Nr. 15, Abb. 22, S. 33. – T. van Bueren, Karel van Mander en de Haarlemse schilderkunst, Openbaar kunstbezit 1, Den Haag 1994, S. 13, Farbabb. 14.

Ausstellungen: Das flämische Landschaftsbild des 16. und 17. Jahrhunderts, Galerie Dr. Gottschewsky u. Dr. Schäffer Berlin 1927, Nr. 36. (G. van Coninxloo). – De Triomf van het Maniërisme, Rijksmuseum Amsterdam 1955, S. 74, Nr. 80. – Christian IV. and Europe. The 19th Council of Europe Exhibition Denmark 1988, Kopenhagen 1988, S. 327, Nr. 1059.

Marseus van Schrieck, Otto

Nimwegen 1619/20–1678 Amsterdam

Über Jugend und Ausbildung des Malers Otto Marseus van Schrieck sind wir nicht unterrichtet. Offenbar wurde er 1619/20 in Nimwegen geboren und ging – laut Houbraken – mit nicht einmal 20 Jahren zusammen mit dem Maler Matthias Withoos nach Italien. In Florenz war er für den Großherzog Ferdinand II. von Medici tätig. Erst 1652 sind die beiden Maler in Rom nachgewiesen. Hier waren sie Mitglieder der Schildersbent, in der Marseus den Beinamen „Schnuffelaer“ erhielt. Fünf Jahre später kehrte er nach Holland zurück, wohnte seit 1663 auf einem Gut in Waterrijk bei Amsterdam und heiratete im folgenden Jahr in Amsterdam Margerita Gijssels. Nachdem er 1674 das Gut verkauft hatte, zog er nach Amsterdam. Dort wurde er am 22.6.1678 begraben. Otto Marseus van Schrieck hat ein umfangreiches Werk hinterlassen. Er gilt als Entwickler und Vollender des Waldbodenstillbens.

121 Schmetterlinge und Blumen

Leinwand, 62, 2 x 49,5 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten Mitte:
Marseus · v · S · I 75.18.10

Technischer Befund: Dichtes Gewebe in Leinenbindung, 13 x 15 Fäden, vmtl. originaler Spannrahmen mit Eckverstrebungen; Umspann r. beschnitten, alte Kleisterdoublie- rung, brauner Rückseitenanstrich, leicht nach r. verschoben wiederaufgespannt, Leinwand leicht beulig, Klümpchen in der Doubliermasse, 9 cm langer Riss Mitte r., Spannrahmen rissig und anobienbefallen. Relativ dunkel, graubraun bis zum Rand vorgrundiert. Malerei vom Dunkeln ins Helle, vom Hintergrund zum Vordergrund aufgebaut, Hinter- grund in dünnen, deckenden Grüntönen, Schmetterlinge in weißer Ölfarbe vorgelegt, echte Schmetterlinge einge- drückt, jetzt meist verblichene Schuppen ergaben urspr. Farbgebung, tw. mit pastoser Farbe akzentuiert und mit Hintergrundfarbe konturiert, Fühler, übrige Tiere und Pflanzen mit relativ grobkörniger, pastoser Farbe ausgeführt, am Rand u. r. weiße und hellgrüne pastose Farbe vmtl. mit Flechten aufgestupft, darüber Maus und Pflanze gemalt, mit gelben und braunen Lasuren abgetönt; partienweise Schollenbildung, kleine Fehlstellen, Übermalungen um den Riss. Mitteldicker, stark vergilbter, craquelierter Firnis, im Bereich des Risses gedünnt.

Restaurierungen: Doublierung, partielle Firnisabnahme, Kitten und Retuschieren/Übermalen um den Leinwandriss – Kleinere Retuschen jüngerer Datums, Firnisauftrag.

In der zweiten Hälfte des 17. Jhs. vielleicht in der Sammlung Bicker van Zwielen in Den Haag. – Im 18. Jh. vielleicht Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 867

Hell erleuchtet, vor waldigem Hintergrund sind im Vordergrund verschiedene Pflanzen, Insekten, Amphibien und andere Tiere dargestellt. Um einen Baumstamm windet sich eine Äskulapnatter und versucht, mit weit aufgerissemem Maul einen Schmetterling zu fangen. Eine Zauneidechse am Boden hat bereits einen erwischt, während andere noch umherflattern. Unter den bunten Blättern eines Amaranthus Tricolor (buntlaubige Papageienfeder, Buntnessel) rechts lugt eine Maus hervor, links stehen zwei Lamellenpilze. In der detailgetreuen Darstellung tritt Marseus' Anspruch auf naturwissenschaftliche Genauigkeit hervor. Distelfalter, Bläuling, Tagpfauenauge, Admiral und Nagelfleck sind deutlich unterschieden. Dabei hat Marseus z.T. Flügel der einzelnen Falter in die frische Farbe der Grundierung eingedrückt und mit feinem Pinsel nachgezeichnet, den Korpus der Insekten offenbar vorher mit einem Vergrößerungsglas eingehend studiert und genau wiedergegeben. Ebenso naturnah sind die Bewegung von Eidechse und Natter charakterisiert und der moosige Waldboden erfasst. Houbraken berichtet vom Terrarium des Künstlers, in dem dieser Echsen und Insekten zur intensiven Naturbeobachtung hielt (Bestimmung der dargestellten Tiere freundl. Hinweis A. Broschinski, R. Schumacher, Naturkundeabteilung, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover).

Der Maler ist bei der Wiedergabe der einzelnen Motive um größtmögliche Naturnähe bemüht, folgt aber in der Komposition rein künstlerischen Motiven. Ein derart helles Licht im Walddunkel



121 Marseus van Schrieck | Schmetterlinge und Blumen

ist undenkbar und auch Schmetterlinge scheuen diese Umgebung. Hier wird die Naturwiedergabe in den Dienst allgemein religiöser Symbolik gestellt: Nattern und Echsen gehören nach 3. Moses 11,29ff. zu den unreinen Tieren, wohingegen der Schmetterling die Schönheit des Diesseitigen und zugleich deren Vergänglichkeit vergegenwärtigt, was hier drastisch vor Augen geführt wird. Zugleich verweist der Maler aber auch auf die Unsterblichkeit. Hell erstrahlen die bunten Blätter des Amaranthus, dessen abgebrochene Blüten nicht verwelken und dessen Laub die Farbe nicht verliert.

Deshalb trägt er den aus dem Griechischen kommenden Namen, der „nicht welkende Blume“ bedeutet.

Das hannoversche Bild ist auf den Tag genau auf den 10.8.1675 datiert, gehört also zum Amsterdamer Spätwerk des Künstlers. Einzelne Bildelemente sind aus früheren Bildern übernommen oder werden zu neuen Waldstillleben kombiniert: Die Äskulapnatter z.B. stammt aus dem Gemälde von 1662 im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig und die Papageienfeder findet sich u.a. auch auf dem Bild

im Palazzo Pitti (vgl. Chiarini, S. 268f.). Im Aufbau und in den einzelnen Motiven nahe verwandt ist ein Bild von 1669 aus niederländischem Privatbesitz (Leinwand, 62 x 49,5 cm, Photo RKD). Wegen der Nähe zu vielen Werken um die Mitte der 1660er Jahre hält S. Steensma es auch für möglich, dass das hannoversche Bild eher als die Datierung entstanden ist und diese beim Verkauf angebracht wurde.

Marseus van Schrieck bediente sich in seinen Bildern ungewöhnlicher maltechnischer Mittel, so brachte er – wie hier – reale Schmetterlings-teile auf und erzielte die wirklichkeitsnahe Darstellung der Moose durch eine Fettpresse (vgl. Steensma).

Kat. 1827, S. 61, Nr. 243. – Verz. 1831, S. 119f., Nr. 243. – Verz. 1857, S. 26, Nr. 243. – Kat. 1891, S. 143, Nr. 297. – Verz. FCG, S. 143, Nr. 297. – Kat. 1902, S. 143, Nr. 297. – Kat. 1905, S. 124f., Nr. 384. – Kat. 1930, S. 103, Nr. 161, Abb. – Kat. 1954, S. 86, Nr. 177. – Verz. 1980, S. 62. – Verz. 1989, S. 74.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, Inv. Nr. 36. – Parthey II, S. 82, Nr. 32. – Ebe IV, S. 505. – Wurzbach II, S. 108. – V.C. Habicht, Ein vergessener Phantast der holländischen Malerei, in: Oud Holland 41, 1923/4, S. 36, Abb. – N. v. Holst, Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840, in: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 38, 1939, S. 281. – Ausst. Kat. Van de schilders binne deser stad. Nijmeegse schilders uit de zeventiende en achttiende eeuw, De Waag Nimwegen 1962, S. 50. – Bol 1969, S. 335. – C. Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart, Zürich 1980, S. 245. – M. Chiarini, Gallerie e musei statali di Firenze. I dipinti olandesi del seicento e del settecento, Rom 1989, S. 271. – E. Gemar-Koeltzsch, Luca Bild-Lexikon. Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert, Lingen 1995, Bd. 3, S. 930, Nr. 362/16 mit Abb. – S. Steensma, Marseus van Schrieck, im Druck, Nr. B1.96, Abb. 122, Farbtaf. VIII.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, S. 11, Nr. 2.

■ Mast, Hendrik van der

Bildnis eines Herrn im Pelzmantel

siehe: Flämisch / Antwerpen – Umgebung von

■ Mierevelt, Michiel

Weibliches Bildnis, 1650

siehe: Leiden 1650

■ Mieris, Willem van

Leiden 1662–1747 Leiden

Willem van Mieris wurde am 3.6.1662 als viertes Kind des berühmten Feinmalers Frans van Mieris in Leiden geboren. Bis zum plötzlichen Tod des Vaters im Jahre 1681 war er in dessen Atelier tätig, machte sich anschließend selbstständig und trat 1683 der Leidener St. Lukasgilde bei. Aus seiner im folgenden Jahr geschlossenen Ehe mit Agneta Schapman gingen drei Kinder hervor. Zusammen mit Jacob Toorenvliet und Carel de Moor gründete er 1694 eine Zeichenschule. Willem van Mieris betätigte sich rege an der Leidener Gesellschaftspolitik, war in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts und auch 1704 bzw. 1708 im Vorstand der Gilde sowie bereits 1699 deren Dekan. Seine Gemälde erzielten gute Preise. Er wohnte zeit seines Lebens in Leiden und starb am 26.1.1747.

122 Joseph und Potiphars Weib (Farbtaf. XLIII)

Eichenholz, 30,1 x 34,6 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert am Fries über dem Bett: W · Van Mieris . / Fecit An° 1685

Technischer Befund: Ein Brett mit horizontalem Faserverlauf, ca. 9 mm stark, radial aus dem Stamm gesägt, Splintholz-seite u., rücks. Abfasungen; Bildkante l. beschnitten. Rötlich ockerfarbene Grundierung, darin Einstichpunkte, wohl zur Konstruktion der Perspektive, Fliesenränder tw. mit Dunkelbraun vorgezogen. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Blau von Josephs Jacke auf brauner Unter-malung, Blau ihrer Kleidinnenseite und der Gürtel auf Hell-grau, die Farben der Figuren bis auf die hellbraune Kleidfarbe und den grauschwarzen Mantel Josephs von Hintergrund-farben bzw. Konturstrichen beschnitten, überwiegend nass-in-nass-Maltechnik mit aufgesetzten Lichtern und Akzenten; von der Farbpartie abhängige, unterschiedliche Ausprägung von Craquelés und aufstehenden Schollenrändern entlang

der Holzsporen, berieben, einzelne Retuschen am Tafelrand r. und l. o., in den Inkarnaten, im Vorhang. Firnis nicht original.

Restaurierung: alte Firnisabnahme? – 1976: Firnisreduktion, Retuschen, Auftrag von Firnis und wässrigem Überzug – 1989: Überzug entfernt, neuer Firnis.

Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – 1818 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 816

In einem prunkvoll ausgestatteten Innenraum mit Marmorfußboden ist im Vordergrund ein bedeutsamer Moment der Geschichte von Joseph und Potiphars Weib wiedergegeben (1. Mose 39,7–12). Die in kostbare, seidig glänzende Hausgewänder gekleidete Frau ist vor Joseph in die Knie gesunken und versucht flehentlich, ihn zum Bleiben zu bewegen. Dieser wendet sich aber unangenehm berührt zum Gehen. Das Bett mit geöffneten Vorhängen links im Hintergrund deutet das Ziel des Begehrens der Frau an, wohingegen der Marmorpfeiler am rechten Bildrand die Standfestigkeit Josephs unterstreicht. In flachen Wandnischen sind im Hintergrund in Reliefs oder in Grisaillemalerei bekannte antike Skulpturen dargestellt: links Silen mit Bacchus als Kind, heute im Pariser Louvre (vgl. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven, London 1981, S. 306ff.) und rechts die sog. Flora Farnese, heute im Museo Nazionale in Neapel (ebda., S. 215ff.). Die Vorlage für die mittlere Figur ist nicht auszumachen.

Willem van Mieris bevorzugte innerhalb der Gattung der Historienbilder Themen erotischen Inhalts und beschäftigte sich mehrfach mit der alttestamentlichen Geschichte von Joseph und Potiphars Weib, die auch in der zeitgenössischen Literatur eine Rolle spielte (vgl. P. Hecht in: *Ausst. Kat. Hollandse Fijnschilders*, 1989). In zwei überlieferten Versionen, von denen die eine sich in der Karlsruher Kunsthalle (HdG X, Nr. 6) befindet und die andere 1922 im Pariser Kunsthandel angeboten wurde (HdG X, Nr. 9), folgt van Mieris der üblichen Ikonographie des



122 van Mieris I Joseph und Potiphars Weib

Themas, in dem er die Frau des Ägypters fast unbekleidet im Bett zeigt, wie sie den Rock des fliehenden Joseph festhält, den sie später gegen ihn verwenden wird, um die verschmähte Liebe zu rächen. Ungewöhnlich ist die hier gezeigte Szene mit der bittenden Haltung von Potiphars Weib, die vermutlich deren vorangehendes Werben um die Gunst des Israeliten darstellt. Diese Situation ist ebenfalls auf dem Gemälde von 1691 in der Londoner Wallace Collection dargestellt (Ingamells, 1992, Abb. S. 216).

Van Mieris verwendet versatzstückhaft einzelne Motive und Figuren in verschiedenen Bildern: So entspricht die Haltung von Potiphars Weib der von Circe auf dem Gemälde „Odysseus betrügt Circe“, das 1995 von der Londoner Galerie Colnaghi auf der Maastrichter Messe angeboten wurde. E. Elen-Clifford Kocq van Breugel führt eine vorbereitende Studie für die ausgestreckte Hand Josephs in der Sammlung F. Lugt in Paris (S. 150, Abb. 3) an. Während sie davon ausgeht, dass Studien, die van Mieris häufiger von Händen oder Köpfen männlicher Personen anfertigte, nach einem lebenden Modell gezeichnet seien, verweist P. Hecht auf die umfangreiche Sammlung von Gipsen, die im Atelier des Künstlers zur Verfügung standen und nimmt auf Grund der klaren Abschlusslinie des Handgelenks an, dass die Studie nach einem Gipsmodell entstanden sei (Ausst.

Kat. Hollandse Fijnschilders, 1989, S. 112). Zudem entdeckte er auf dem 1742 datierten Gemälde „Drei Generationen aus dem Geschlecht van Mieris“ von Frans van Mieris d. J. (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal) auf dem obersten Regalbrett im Hintergrund das Gipsmodell des „Bologneser Hündchens“, das häufig in unterschiedlichen Ansichten auf Bildern des Vaters zu finden ist.

Im handschriftlichen Katalog der Sammlung Hausmann von 1827 wird eine Kopie des Bildes bei einem Kunsthändler Schrader in Hannover erwähnt.

Kat. 1827, S. 8, Nr. 32. – Verz. 1831, S. 18f., Nr. 32. – Verz. 1857, S. 8, Nr. 32. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 147, Nr. 311. – Verz. FCG, S. 147, Nr. 311. – Kat. 1902, S. 147, Nr. 311. – Kat. 1905, S. 85, Nr. 240. – Führer 1926, S. 13. – Kat. 1930, S. 51f., Nr. 86, Abb. – Kat. 1954, S. 96, Nr. 203. – Verz. 1980, S. 63. – Verz. 1989, S. 75.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 11, 15, Nr. 54. – Wallmoden 1818, S. 52, Nr. 249. – Parthey II, S. 132, Nr. 1. – Ebe IV, S. 522. – HdG X, S. 108, 220, Nr. 5. – Pigler 1974, I, S. 84. – Bénézit 7, S. 402. – E. Elen-Clifford Kocq van Breugel, Tekeningen van Willem van Mieris (1662–1747) in relatie tot zijn schilderijen, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 4, 1985, S. 150 f., Abb. 4. – J. Ingamells, The Wallace Collection, Catalogue of Pictures, Bd. IV, Dutch and Flemish, London 1992, S. 217. – E. van de Wetering, Het satijn van Gerard Ter Borch, in: Kunstschrijft 6, 1993, S. 34, Farbabb. 36 (Detail). – E. J. Sluijter, in: Dictionary of Art 21, S. 489.

Ausstellungen: De Hollandse Fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff, Rijksmuseum Amsterdam 1989, S. 110–113, Nr. 21, Farbabb. (P. Hecht).

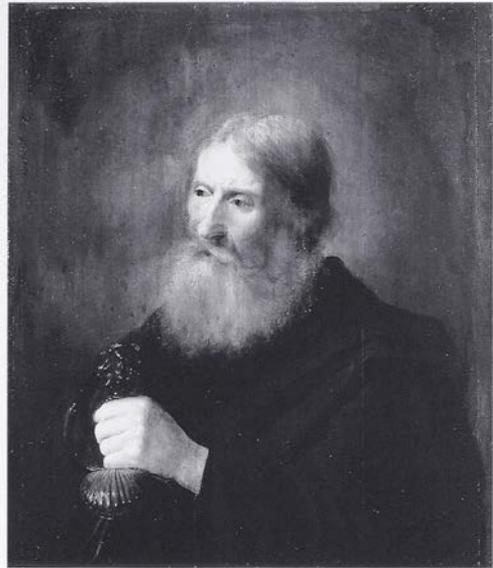
Mirou, Anton

Taufe Christi

siehe: *Flämisch um 1600*

Molenaer, Jan Miense

um 1610 Zaanden oder Haarlem – 1668
Heemstede bei Haarlem



123 Molenaer I Der Apostel Paulus

Einem Dokument von 1637 zufolge, in dem Jan Miense Molenaer angibt, etwa 27 Jahre alt zu sein, wurde der Künstler um 1610 geboren. Vermutlich war er Schüler von Frans Hals, da sein Frühwerk stark dessen Einfluss zeigt. 1636 heiratete er die Malerin Judith Leyster und zog mit ihr im selben Jahr nach Amsterdam. Zwölf Jahre später kauften sie ein Haus in Heemstede bei Haarlem, wo der Künstler am 19.9.1668 begraben wurde. Er hinterließ bei seinem Tode eine umfangreiche Sammlung niederländischer Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts. Jan Miense Molenaer malte vor allem genrehafte Szenen, wobei die Grenzen der einzelnen Gattungen wie Historien, Porträts und Genre undeutlich sind. Charakteristisch ist seine Vorliebe für vielfigurige, bunte Bauernszenen. Sein späteres Werk wurde maßgeblich von Dirck Hals und Thomas de Keyser beeinflusst.

123 Der Apostel Paulus

Eichenholz, 65,2 x 56 cm

Bezeichnungen: Signiert am linken Rand, unteres
Drittel: J molenaer

Technischer Befund: Tafel aus drei radial geschnittenen Brettern, senkrechter Faser- und Fugenverlauf, Stärke ca. 11 mm, an den Rändern abgefast; Ränder l., r. und o. leicht beschnitten, seitlich je ca. 2,5 cm angestückt, Kante o. behohelt, Verleimungsfugen tw. gebrochen und wiederverleimt. Dünne, weiße Grundierung bis zum Rand, Reste auf Hirnholzkante u. und Rückseite; Anstückung l. nicht grundiert. Ganzflächige, rötlich ockerfarbene Imprimitur. Sehr dünne, ölgebundene Malerei, Hintergrund fein vertrieben, im Gewand und Inkarnat weicher Pinselduktus sichtbar, Bart und Haare in noch nasse Lasuren gesetzt, Imprimitur als Halbschatten verwendet; schwaches Craquelé, Malschicht flächig leicht verreinigt, kleine Fehlstellen entlang der Fugen und Ränder, zahlreiche, z.T. flächige, verfärbte Retuschen aus verschiedenen Phasen. Mind. drei Firnissschichten; deutliches, feines Craquelé, leicht vergilbt, erste Firnissschicht gefärbt und tw. abgenommen, Oberfläche matt glänzend.

Restaurierungen: Neuverleimung der Fuge l. und Anstückungen, farbliche Angleichung, Kittung und Retusche der Fuge, Firnisauftrag – partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnisauftrag – Retuschen, Firnisauftrag. – 1997: dünner Dammarfirnis.

1679 Sammlung Herzog Johann Friedrich, Schloss Hannover (Inv. Nr. 198). – 1802 ebenda. – 1803 nach England verbracht. – 1844 Schloss zum Georgengarten, Hannover. – 1872 Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 817

Die Tafel zeigt die Halbfigur des Apostel Paulus im nach links gewandten Dreiviertelprofil vor einfarbigem Grund. Mit seiner linken Hand hält er das Heft des gesenkten Schwertes fest umschlossen. Sein Gesicht, das wesentlich durch den langen, krausen und etwas flusig wirkenden Vollbart bestimmt wird, ist hell beleuchtet. Das blonde, mittellange Haar ist in der Mitte gescheitelt und eng um den Kopf gelegt, die Stirn ist niedrig, die Augen liegen eng beieinander.

Das Gemälde, das sich seit Ende des 17. Jahrhunderts in der herzoglichen Sammlung befand, ist mit der Signatur Jan Miense Molenaers bezeichnet und diese wurde, der technischen Untersuchung zufolge, höchstwahrscheinlich zeitgleich mit der Malerei ausgeführt.

Im Werk von Jan Miense Molenaer, der sich auf bäuerliche Interieurs mit fröhlichen Gesellschaften, Dorffeste und Ähnliches spezialisiert

hatte, ist die Aposteldarstellung singulär, zudem hebt sich die auf tonale Farben beschränkte Palette von Molenaers sonstiger bunter Farbigkeit mit kräftigen Lokalfarben deutlich ab. Deshalb erscheint die Urheberschaft Jan Miense Molenaers trotz der – nicht in Zweifel zu ziehenden – Signatur erstaunlich.

Auch handelt es sich kaum um ein Werk des Jan Jansz. Molenaer (?–1685), der erst jüngst als Urheber mancher Werke, die bis dato Jan Miense Molenaer zugewiesen wurden, in Betracht gezogen wird. Denn die Charakterisierung D.P. Wellers, nach der die Figuren dieses Künstlers leicht an den Weißhörungen zu erkennen sind, trifft auf das hannoversche Bild nicht zu (vgl. D.P. Weller, in: Dictionary of Art 23, S. 814). Vergleichbar in der Auffassung ist dagegen z.B. ein Apostelkopf von P. Verelst (Baltimore, Walters Art Gallery, Sumowski 1983ff., V, Nr. 2169, Abb. S. 3319). Und auch E.G. Meijer (RKD Den Haag, mündl. Oktober 1997) rückt das Gemälde eher in den weiteren Umkreis von Rembrandt, in Richtung W. Bartius. Ob der Apostelkopf eine bislang noch nicht bekannte Facette im Werk von einem der bislang bekannten Maler mit Namen Molenaer zeigt oder von einem unbekanntem J. Molenaer stammt, lässt sich nicht entscheiden.

Kat. 1802/03, I, Nr. 50. – Kat. 1812. – Verz. 1844, S. 132, Nr. 37. – WM 1864, S. 88, Nr. 175. – Verz. 1876, S. 77, Nr. 428. – Kat. 1891, S. 149, Nr. 319. – Verz. FCG, S. 149, Nr. 319. – Kat. 1902, S. 149, Nr. 319. – Kat. 1905, S. 87, Nr. 248. – Kat. 1954, S. 98, Nr. 208.

Literatur: Ebe IV, S. 430. – Verst. Kat. Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 208.

■ Molyn, Pieter de

London 1595–1661 Haarlem

Pieter de Molyn wurde als Sohn flämischer Eltern in London geboren und dort am 6.4.1595 getauft. Vermutlich zogen seine Eltern schon während seiner Kindheit in die Niederlande. Man weiß aber nicht, wo und bei wem er



124 de Molyn I Winterlandschaft mit Gehöft
und Pferdeschlitten

seine Ausbildung erhalten hat. Sicher ist nur, dass er bereits 1616 als Meister in die Haarlemer St. Lukasgilde aufgenommen wurde. Er hat, worauf zahlreiche Dokumente hinweisen, den Rest seines Lebens in Haarlem verbracht und wurde dort am 23.3.1661 begraben. Mit Vorliebe wählte er Motive aus der dünenreichen Umgebung der Stadt und wurde damit neben Esaias van de Velde sowie Jan van Goyen zu einem der Hauptvertreter der frühen holländischen Landschaftsmalerei.

124 Winterlandschaft mit Gehöft und Pferdeschlitten

(Farbtaf. XXXIV)

Eichenholz, 25,5 x 33,8 cm

Bezeichnungen: * Signiert links unten: P Molyn
(P M ligiert)

Technischer Befund: Eichenholztafel aus einem Brett, waagrecht Faserverlauf, Splintholzseite u., rücks. alle Kanten abgefast, Hobel- und Sägespuren; bedrucktes und unbedrucktes Papier aufgeklebt, Längsseiten beschnitten, Schmalseiten l.o. und r.u. unregelmäßig beschnitten. Weiße, dünne, porenfüllende Grundierung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, pastoser Farbauftrag der helleren Farbpartien, Himmel, Häuser und Schnee zuerst, dunkle Partien im Vordergrund und Fassaden dünn aufgetragen, tw. nass-in-nass gemalt, Bäume und Figuren nach dem Trocknen aufgemalt, l.u. ein Fingerabdruck des Künstlers; schwaches Alterscraquelé überall, Schwundrisse in den

Wolken, stark gereinigt, kleinere Fehlstellen und Retuschen. Neuer, dünner Firnis.

Restaurierungen: (vmtl. vor Erwerbung:) Firnisabnahme, Retuschen, Firnisauftrag.

1875 Lady Dimsdale, London. – 1879 George Field, London. – 1938 Verst. Voorburgh bei Den Haag, Louis van Wachum, 15.12.1938. – 1959 Kunsthandel Amsterdam, Gebr. Douwes. – Sammlung Nicholas Argenti, London. – Miss Anne Conran (Tochter von N. Argenti). – 1981 Verst. London, Sotheby's, 8.7.1981, Nr. 59. – 1987 Kunsthandel Wien, Galerie Sanct Lucas. – 1988 erworben.
PAM 1017

In einer verschneiten Dorflandschaft führt ein dunkler Bretterzaun, an dem zwei Pferdeschlitten, der eine voll besetzt mit Menschen, der andere beladen mit Waren, entlang fahren, in weitem Bogen über eine Kanalbrücke diagonal in die Tiefe. Braunrosa gefärbte Wolkenbänder durchziehen den blauen Winterhimmel. Obwohl sich die Farbpalette auf Weiß-, Braun-, Blau- und Rosatöne beschränkt, wirkt das Bild durch die verschiedenen Schattierungen des Schnees von Weiß bis Braun oder Blau, dem Braun der Backsteingiebel und der intensiven Färbung des Himmels relativ bunt. Deutlich ist in dem Diagonalaufbau der Komposition der Einfluss von Esaias van de Velde zu spüren, wobei hier die einfache von rechts nach links ansteigende Diagonale durch den Tiefenzug des Zaunes gekreuzt wird und der Richtungswechsel als Zickzackbewegung in den Wolken nachklingt. E.J. Allen (S. 76f.) ordnet das Bild dem Frühwerk zu – wofür sich auch M. Trudzinski (1989) ausspricht – und datiert es in die zweite Hälfte der 20er Jahre. Noch in späten Winterbildern nimmt de Molyn einzelne Bildelemente wieder auf. So entspricht in einer Winterlandschaft von 1657 (Holz, 41,4 x 70,5 cm, Kunsthandel London, Richard Green, 1983, Abb. in: Weltkunst 53, 1983, Nr. 4, S. 420) die Behandlung des Himmels und der Bäume dem hannoverschen Bild, jedoch unterscheiden sich die Gemälde in der räumlichen Komposition grundlegend, da das größerformatige Bild von einem breiten Tiefenzug in der Bildmitte

bestimmt ist. In der mit schwarzer Kreide ausgeführten und grau lavierten, 1655 datierten Zeichnung des „Februar“ aus einer Monatsfolge (14,7 x 19,5 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Beck, 1991, S. 279, Nr. 768 mit Abb.) ist das Pferdeschlittenmotiv bildbeherrschend wieder aufgenommen.

Verz. 1989, S. 77.

Literatur: Messekat. XI Oude Kunst & Antiekbeurs, Delft 1959, Gebr. Douwes, Abb. – Verkaufskat. Galerie Sanct Lucas, Wien, Winter 1987/88, Nr. 4 mit Farbabb. – E.J. Allen, *The life and art of Pieter Molyn*, Diss. Baltimore 1987, S. 76f., 126, 251, Nr. 54, Abb. – *Artis*, März 1989, S. 7. – *Weltkunst* 59, 1989, Nr. 7, S. 1015, Abb. (M. Trudzinski). – H.-U. Beck, *Künstler um Jan van Goyen*, Doornspijk 1991, S. 289, Nr. 797, Abb.

125 Der Raubüberfall

Eichenholz, 42,9 x 70,9 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert links unten:
P Molyn / 1640 (P M ligiert)

Technischer Befund: Ein radial geschnittenes Eichenholzbrett, waagerechter Faserverlauf, Splintholzseite o., rücks. Sägespuren, alle Kanten mit Hobel abgefasst und an den Längs- und tw. Schmalseiten gebrochen; in drei waagerechten Zonen Ausfluglöcher von Anobienbefall. Braune, bindemittelreiche, erdfarbenhaltige unter grauer, dünner Grundierungsschicht, vmtl. öliges Bindemittel, ausführliche, freie Unterzeichnung mit breit zeichnendem, schwarzem Stift. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, dunkle, blaue Untermalung im Himmel zuerst aufgetragen, im Vordergrund dünner, aber pastoser Farbauftrag mit deutlicher weißer Pigmentkörnung neben Partien, in denen die Grundierung sichtbar blieb, darüber Modellierung mit braunen Farblasuren, Blattwerk tw. gestupft mit wässrigerem Bindemittel, Bildviertel r. u. im Untermalungszustand belassen, Himmel in hellen Grau- und Weißtönen zügig mit deutlicher Pinselstruktur aufgemalt, Bäume nass-in-nass hineingesetzt; nachgedunkelte Partien im Himmel vmtl. durch auswandernde Erdfarben der Grundierung, stark verreinigt, kleinere Fehlstellen und Retuschen. Verbräunte Firnisreste in den Tiefen der Oberflächenstruktur, vergilbter, ungleichmäßiger, evtl. mehrschichtiger Naturharzfirmis mit Alterscrackle.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Wachskittung, Retuschen, Firnisauftrag.

Sammlung Wichmann, Hamburg. – 1812 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1873 FCG. – 1925 erworben.
PAM 818

An einem Fahrweg überfällt eine Bande einen Pferdewagen. Die berittenen Banditen nehmen bereits von dem Wagen Besitz, während mit Stöcken bewaffnete Wegelagerer ein fliehendes Bauernpaar verfolgen. Ein zweites hat sich, bislang unentdeckt, furchtsam hinter Buschwerk im Vordergrund geduckt. Die leicht hügelige Dünenlandschaft ist mit einzelnen Bäumen und Büschen bestanden. Charakteristisch für de Molyns Werk Anfang der 40er Jahre sind die geschlossenen, fast kugeligen Baumkronen, wobei die Bäume meistens in der Bildmitte als vertikaler Akzent in der Flachlandschaft platziert sind. Nur in wenigen Farbakzenten in der Kleidung der Bauern wird hier die Vorliebe de Molyns für den Gebrauch von Lokalfarbe deutlich, während die Landschaft in grünbräunlichen Tönen gehalten ist.

Das Thema Raubüberfälle beschäftigte de Molyn in der Zeit zwischen 1630 und 1650. Die Jahreszahl ist in den älteren Katalogen und bei Granberg, dann wieder bei Allen (1987) richtig mit 1640 angegeben, in der Zwischenzeit, seit dem Katalog 1930, wird die letzte Zahl als eine „8“ interpretiert. Eine nochmalige Prüfung der Signatur ergab, dass sich die Zahlen, obwohl sie stark verputzt sind, nur als 1640 lesen lassen. Dem Datum entspricht auch die Gliederung der Bildfläche durch Bäume in der Mitte des Bildes, ein Kompositionsschema, das der Künstler vor allem im Frühwerk bzw. in seiner mittleren Periode benutzt hat. Zudem machen die geschlossenen, fast kugeligen Baumkronen eine Datierung des Bildes auf das Ende der 40er Jahre unwahrscheinlich.

Kat. 1827, S. 27, Nr. 108. – Verz. 1831, S. 56f., Nr. 108. – Verz. 1857, S. 14, Nr. 108. – Kat. 1891, S. 150, Nr. 321. – Verz. FCG, S. 150, Nr. 321. – Kat. 1902, S. 150, Nr. 321. – Kat. 1905, S. 88, Nr. 250. – Kat. 1930, S. 52, Nr. 87, Abb. – Kat. 1954, S. 98, Nr. 209. – Verz. 1980, S. 64.

Literatur: Parthey II, S. 149, Nr. 2. – O. Granberg, *Pieter de Molyn und seine Kunst*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 19, 1884, S. 374, Nr. 17. – Ebe IV, S. 444. – Wurzbach II, S. 179. – Th. Fokker, in: *Thieme-Becker* 25, S. 49. – Bénézit 7, S. 471. – E.J. Allen, *The life and art of Pieter Molyn*, Diss. Baltimore 1987, S. 156, 227, Nr. 187, Abb., S. 234, 367.



125 de Molyn I Der Raubüberfall

■ Momper, Josse II. de

Antwerpen 1564–1635 Antwerpen

Der flämische Landschaftsmaler war Sohn sowie Schüler des Malers und Kunsthändlers Bartholomäus de Momper. Bereits 1581 trat Josse mit 17 Jahren während des Dekanats seines Vaters in die Malergilde Antwerpens ein. Kurz nachdem er Freimeister geworden war, unternahm er eine Reise nach Italien, von der er vor 1590, dem Jahr seiner Hochzeit mit Elisabeth Gobyne, zurückgekehrt sein muss. De Momper war zu seiner Zeit ein erfolgreicher Maler, der eine große und äußerst produktive Werkstatt unterhielt: 1591 meldete er den ersten Schüler Hans de Cock an, dem in den folgenden Jahren Fransken van der Borcht, Loys Sollen und Peer Poppe folgten. 1611 war er Dekan der St. Lukasgilde und stand in der Gunst des Brüsseler Hofes, der ihn wiederholt gegen den Willen des Magistrats der Stadt Antwerpen von Steuerlasten befreite.

■ Jordaens, Hans III.

Antwerpen ca. 1595–1643 Antwerpen

Hans Jordaens III. war der Sohn und Schüler des Antwerpener Malers Hans Jordaens II. Von seinem Leben sind die Daten seiner Eheschließung 1617 und seines Beitritts zur St. Lukasgilde 1620 bekannt. Daraus ist zu schließen, dass er vor 1600 geboren sein muss. Er war Maler von Historienszenen und staffierte die Landschaften anderer Künstler wie Josse de Momper oder Jan Wildens.

126 Landschaft mit der Bekehrung des Paulus (Farbtaf. VII)

Eichenholz, 71,4 x 122,6 cm

Technischer Befund: Maltafel aus zwei Eichenholzbrettern mit waagrechttem Faserverlauf, Tafel 6 mm stark, vorderseitig Sägespuren erkennbar; breiteres Brett o. in sich

leicht verwölbt und mehrfach gerissen, Rückseite glatt, nachträglich (?) grundiert und mit braunem Anstrich versehen, Oberkante beschnitten, zwei Risse, rücks. mit aufgelegten Leisten gesichert. Dünne, warmweiße Grundierung, braun-graue, streifig aufgetragene Imprimitur. Bildmittelgrund und Himmelsausschnitt mit hellgrauer Farbe pastos untermalt, Pinselstrukturen in der Malerei mitsprechend, die Anlage der Landschaft im übrigen in öliger Farbe schnell, überwiegend einschichtig mit kurzen Pinselstrichen, Zick-zack-Schraffuren oder stufend aufgetragen, die Imprimitur tw. mitsprechend, das Blattwerk darauf wohl in wässriger Tempera aufgesetzt (Perleffekt), das monochrome Rot im Blattwerk und Grau im Hintergrund (original) und die auf angetrocknete Farbe eingefügte Figurengruppe durch Reinigung berieben, viele kleine l. u., Retuschen im Himmel entlang der Risse und l. o. über langem Kratzer. Reste eines alten Firnisses am Bildrand l., neuerer Firnis mit Eigencraquelé.

Restaurierungen: mind. eine ältere, große Restaurierung mit Verleimung und Stabilisierung der Risse, Firnisabnahme, Retuschen, neuer Firnisauftrag.

Vielleicht aus der Sammlung Philips van Valckenisse, Antwerpen, 1614, in der sich 41 Gemälde von de Momper befanden, u.a. „Sint Pauvels bekeeringhe“.
– Dr. Karl Lilienfeld, Dresden-Loschwitz. – Regierungspräsident Rudolf Diels, Hannover. – 1957 Lisa Breimer, Hannover-Langenhagen. – 1959 erworben.
KA 52/1958

Kulissenartig sind die drei Bildebenen der Berglandschaft gestaffelt: Im brauntonigen Vordergrund, beidseitig von Felsen und Bäumen gerahmt, führt diagonal ein Weg in die Tiefe, auf dem das Bekehrungswunder geschildert wird. Vor schroffen Felsen, die in ihrer Farbigkeit dem Himmel angeglichen sind, erhebt sich auf der rechten Seite des Weges ein bewaldeter Hügel mit einer Burg. In der Befolgung des Braun-Grün-Blau-Schemas ist de Momper noch der frühen flämischen Landschaftsmalerei verpflichtet, allerdings setzt der Horizont bereits tiefer im Bild an, so dass die Aufsicht auf die Landschaft gemildert ist. In der freien, visionären Malerei des Künstlers zeigt sich der Einfluss der venezianischen Kunst und der von Lodewijk Toeput, den de Momper auf seiner Italienreise kennen gelernt haben könnte und als dessen Schüler ihn ein Inventar von 1624 nennt.

Die Aufstellung einer Chronologie des Gesamtwerkes von de Momper erweist sich als

schwierig, da er seine Bilder fast nie signiert oder datiert hat. Als erster hat K. Lilienfeld 1927 im Vorwort zur de Momper-Ausstellung in Chemnitz eine zeitliche Einordnung der „Landschaft mit der Bekehrung des Paulus“ versucht. Er hält die Staffage des hannoverschen Bildes für eigenhändig und glaubt, im Bezug zu der im zweiten Weltkrieg verbrannten Dresdner Zeichnung „Seebucht im Gebirge“, die mit der Jahreszahl 1620 oder 1629 bezeichnet war (Abb. in: Ertz, 1986, S. 96), einen Anhaltspunkt zu haben. Der Vergleich überzeugt durchaus, doch ist die Authentizität der Bezeichnung in Zweifel gezogen worden (vgl. dazu Ertz, 1986, S. 95). H.G. Franz behauptet, dass auf der Zeichnung ursprünglich die Jahreszahl 1595 stand (H.G. Franz, Meister der spätmanieristischen Landschaftsmalerei in den Niederlanden, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Graz 3–4, 1968/69, S. 62, Abb. 89). Trifft dies zu, ließe sich Lilienfelds Beobachtung mit der Einordnung von K. Ertz vereinbaren, der das hannoversche Bild auf die Zeit zwischen 1600 und 1605 datiert.

Dargestellt ist die neutestamentliche Szene aus der Apostelgeschichte 9,3–7, die von der Bekehrung des Saulus zum Paulus durch die Stimme Christi berichtet, die von einer plötzlichen Lichterscheinung begleitet ist. Die in der Bibel erwähnte Stadt Damaskus ist schemenhaft im Hintergrund zu erkennen. Wie bei de Momper üblich, wurde die Staffage von anderer Hand ausgeführt. Den Figurenmaler haben I.V. Linnik (1981) und U. Härting (1989, Anm. 703) mit Hans Jordaens III. identifiziert. Die Zuschreibung hält auch Ertz (S. 406) im Vergleich mit gesicherten Bildern von Jordaens, wie z.B. „Der Untergang der Ägypter im Roten Meer“ (Kunsthandel 1962, Abb. in: U. Härting, Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. [1581–1642], Hildesheim etc. 1981, Nr. 6), für überzeugend, auch wenn er ihn als Staffagemaler nur mit Fragezeichen nennt (Nr. 188). Mehrfach hat Hans Jordaens III. Landschaften Josse de Mompers mit der „Bekehrung des Paulus“ staffiert: Linnik schreibt ein Gemälde aus der Eremitage (Holz,



126 de Momper und H. Jordaens III. I Landschaft mit der Bekehrung des Paulus

55 x 93 cm) den beiden Malern zu, ein weiteres war 1996 im Wiener Kunsthandel (Holz, 46 x 74,5 cm, Verst. Kat. Dorotheum, 6.3. 1996, Nr. 153), das Ertz auf ca. 1630 datiert (vgl. Ertz, 1986, Nr. 180).

Für die neutestamentliche Szene auf dem Bild aus der Eremitage nahm, wie Linnik (1981) aufzeigen kann, Jordaens einen Stich von Jacques Callot zum Vorbild (R. Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris 1860, Bd. 1, Nr. 97), der auch als Vorlage für die Figur des Reiters links auf dem hannoverschen Gemälde diente.

Aus der Zuschreibung der Staffage an Hans Jordaens III. ergeben sich Konsequenzen für die Datierung: Eine Entstehung des Bildes bzw. der Figuren ist kaum vor 1620 denkbar, da Hans Jordaens III. erst zu diesem Zeitpunkt der St. Lukasgilde beigetreten ist. Damit wäre der ursprünglichen Einordnung Lilienfelds in die 20er Jahre Recht zu geben.

Verz. 1980, S. 64, Abb. 49 – Verz. 1989, S. 77, Abb. 49.

Literatur: R. Behrens, *Neuerwerbungen von Museen*. In der Landesgalerie Hannover, in: *Weltkunst* 29, 1959, Nr. 23, S. 10. – O. Koester, *Joos de Momper the Younger. Prolegomena to the Study of his Paintings*, in: *Artis. Periodical of the Fine Arts* (Kopenhagen) II, 1966, S. 21, 58, Anm. 66. – R. Klapproth, *Die abenteuerliche Landschaft. Phantastik und Realismus in der niederländischen Landschaftsdarstellung vom späten sechzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert*, Diss. Tübingen 1966, S. 43, 104,

Nr. XX mit Abb. – I.V. Linnik, *Vnov' opoznannye kartiny chudožnikov XVII Veka v Ermitaže* (Neuzuschreibungen von Gemälden flämischer Meister des 17. Jahrhunderts in der Eremitage), in: *Zapadno-europejskoe iskusstvo XVII veka. Publikacii i issledovanija*, Leningrad 1981, S. 79ff., Abb. S. 83. – K. Ertz, *Joos de Momper der Jüngere*. Die Gemälde, *Freren* 1986, S. 34, 77, 85, 108, 123f., 396, 404, 406, 519, Nr. 188, Farbabb. 17, S. 37, Abb. 96, S. 125. – U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581–1642)*, *Flämische Maler im Umkreis der großen Meister*, Bd. 2, *Freren* 1989, S. 213, Anm. 703. – *Flemish Painters* 1994, 1, S. 288. – *Verst. Kat. Dorotheum*, März 1996, zu Nr. 153.

Ausstellungen: Joos de Momper, 1564–1635, veranstaltet von der Kunststätte Chemnitz 1927 im Städtischen Museum (K. Lilienfeld), S. 8, Anm. 4, S. 15, Nr. 25. – *Het Landschap in de Nederlanden 1550/1630 van Pieter Brueghel tot Rubens en Hercules Seghers*, de Beyerd Breda, *Museum voor Schone Kunsten Gent* 1960/61, Nr. 45, Abb.

■ Momper, Josse II. de

■ Brueghel, Jan II.

(*Biographie* s. S. 112)

127 Dorfstraße im Winter

Eichenholz, 44,8 x 74 cm

Bezeichnungen: Bildrückseite: Antwerpener Brand-Beschauzeichen, Tafelmachermonogramm MV2 (für Michiel Vriendt; ligiert); Aufschrift: XCIV

Technischer Befund: Zwei Bretter mit waagrechtm Faserverlauf, o. 20,4 cm hoch mit Sägespuren, u. Brett geglättet 24,4 cm hoch, 4–8 mm stark, r. und l. Reste der Fase; leicht verwölbt, an allen vier Rändern beschnitten. Hell beigefarbene, einschichtige Grundierung. Schwarze, umfangreiche Unterzeichnung, in drei Figurengruppen, im Vordergrund l., neben dem Wagen und im Hintergrund vor dem Haus von darüber liegender Malerei abweichend, partiell graue Imprimitur. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, im Himmel deckend, in groben, horizontalen Pinselstrichen angelegt, Landschaft dünn, braun vorgelegt, pastose Weisshöfungen; Malschicht etwas gedünnt, vereinzelt verfärbte Retuschen. Reste eines alten Firnis am Rand l., o. und r., neuerer Firnis vergilbt.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen und Firnisauftrag – 1996 partielle Festigung.

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover, (Nr. 275). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 89

Die Ansicht eines winterlich verschneiten Dorfes mit verschiedenen Häusern zwischen hohen, kahlen Bäumen wurde von Georg Kestner zusammen mit der „Dorfstraße mit Teich“ (Kat. Nr. 28) erstanden. Wie aus den Markierungen auf der Rückseite zu schließen ist, wurden beide Bilder bereits in der vorherigen Sammlung als Gegenstücke inventarisiert. Beide tragen auf der Rückseite darüber hinaus das Antwortener Brandzeichen und das Monogramm des Tafelmachers Michiel Vriendt (vgl. Kat. Nr. 28). Winterbilder gehören häufig zu einer Folge der Vier Jahreszeiten (vgl. z.B. die Jahreszeitenfolge von de Momper im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig), sie waren aber auch als eigenständiges Sujet beliebt, wie die Menge der überlieferten Winterlandschaften verschiedener Künstler zeigt. Trotz des ähnlichen Formats ist die Zusammengehörigkeit der beiden hannoverschen Bilder zweifelhaft, denn die stilistischen Unterschiede deuten auf verschiedene Hände.

Georg Kestner führte die Bilder als angeblich von Otto van Veen, C. Schuchhardt ordnet sie im Führer 1904 in die Brueghel-Schule ein. Die Zuweisung in das Spätwerk Josse de Momper erfolgt (Brief vom 2.11.1951) durch den Kunsthändler P. de Boer, Amsterdam, der in der Staffage die Hand von Jan Brueghel II. erkennt. G. von der Osten (Kat. 1954), O. Koester (1966) und M. Trudzinski (Verz. 1980/89) akzeptieren die Autorschaft de Momper, ebenso S. Slive (1987). Nur K. Ertz äußert 1986 in seiner Monographie über den Künstler Bedenken gegen die Urheberschaft de Momper und weist das Winterbild wie auch die „Dorfstraße mit Teich“ (Kat. Nr. 28) als Gegenstücke allein Jan Brueghel II. zu, eine Lösung, die angesichts der großen Unterschiede beider Bilder sehr zweifelhaft erscheint. Zudem publiziert Ertz ein mit der Komposition des hannoverschen Winterbildes identisches Gemälde de Momper in kanadischem Privatbesitz

als Werk de Momper (Montreal, Sammlung Hornstein, Ertz, 1986, S. 579, Nr. 412, Farbabb. 281). Die Tafel hat mit 45 x 75 cm fast die gleichen Maße; beide Bilder stimmen, abgesehen von einigen kleinen Variationen im Bildausschnitt, die teilweise durch die geringfügige Beschneidung der hannoverschen Tafel bedingt sind, und in der Staffage weitgehend überein, ohne dass ein qualitativer Unterschied in der Ausführung zu bemerken wäre. Ertz datiert das Gemälde in Montreal, das er für ein Meisterwerk des Künstlers hält (Ertz, 1986, S. 248 ff.), in die späten 20er Jahre. Sehr wahrscheinlich handelt es sich bei dem hannoverschen Winterbild um eine eigenhändige Wiederholung de Momper, die von Jan Brueghel II. staffiert wurde. Das Werkverzeichnis zählt um die 60 Winterlandschaften von de Momper, die nach Ertz zwischen 1615 und Ende der 20er Jahre entstanden sind.

In Infrarotreflektographieaufnahmen ist zu erkennen, dass die Staffage weitgehend verändert wurde: Etwas oberhalb der beiden links unten platzierten Männer mit geschulterten Angeln befand sich ursprünglich eine Figur, die Brennholz spaltet und davor zwei weitere beim Feuermachen. Am hinteren Wagenrad begann ein Mann mit dem Radwechsel und eine weitere, nicht genau zu erkennende Personengruppe befand sich oberhalb des Pferdewagens vermutlich an einer Werkbank.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 457 (angeblich Otto Venius). – Führer 1894, S. 71, Nr. 198 (Schule Brueghels). – Führer 1904, S. 128, Nr. 198. – Kat. 1954, S. 98, Nr. 211 (J. II. de Momper). – Verz. 1980, S. 64. – Verz. 1989, S. 77.

Literatur: O. Koester, Joos de Momper the Younger. Prolegomena to the Study of his Paintings, in: *Artes. Periodical of the Fine Arts (Kopenhagen)* II, 1966, S. 30, 63, Anm. 21. – K. Ertz, Josse Momper der Jüngere. Die Gemälde, *Freren* 1986, S. 396, Abb. 504, S. 647, Nr. A 168. – S. Slive, Dutch pictures in the collection of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga (1690–1756), in: *Simiolus* 17, 1987, S. 173f., Anm. 13.



127 de Momper und J. Bruegel II. I Dorfstraße im Winter

Moreelse, Paulus

Utrecht 1571–1638 Utrecht

Paulus Moreelse entstammte einer wohlhabenden Familie, die sich um 1568 in Utrecht niedergelassen hatte. Karel van Mander berichtet, dass Moreelse bei dem Delfter Maler Michiel Jansz. Mierevelt in der Lehre gewesen sei. Anschließend ging der Künstler nach Italien, von wo er 1596 zurückgekehrt sein muss, denn in diesem Jahr tritt er der Utrechter Gilde bei. Zu dieser Zeit gehörten die Maler noch der Sattlergilde an, erst 1611 gründeten sie eine eigene St. Lukasgilde, woran Paulus Moreelse maßgeblich beteiligt war und deren erster Dekan er war. Später unterstützte er auch die Gründung der Universität in Utrecht. Als es 1618 zu politischen Konflikten in der Stadt kam, forderte er zusammen mit anderen Bürgern, darunter Joachim Wtewael, den Stadtrat zum Rücktritt auf und übernahm in der Folge

politische Ämter. Schon aus den vielschichtigen Aktivitäten wird deutlich, dass Paulus Moreelse ein durchaus gelehrter und erfolgreicher Künstler war. Vor allem als Bildnismaler war er sehr gefragt, er schuf aber auch bedeutende Historienbilder und arkadische Szenen, auch als Architekt ist er hervorgetreten. Unter seinen zahlreichen Schülern ragt besonders Dirck van Baburen hervor.

128 Selbstbildnis

Eichenholz, 69, 7 x 55 cm

Bezeichnungen: Rückseite: ein gelber Punkt

Technischer Befund: Eichenholztafel, ein Brett mit senkrechtem, wellenförmigem Faserverlauf, 5–11 mm dick, rücks. Kanten o. und l. abgefast; große Astverwerfung r. u., o., r. und l. beschnitten, tw. gedünnt, parkettiert, Holzergänzung l. o. Dünne zweischichtige Grundierung, erste, nur partielle Schicht weiß, mit Lösch überzogen, zweite Schicht hellgrau, körnig, streifig diagonalen Auftrag. Malschicht vmtl.

olgebunden, Inkarnat rotbraun angelegt und deckend ausmodelliert, Mantel und Hut grünlich grau unterlegt und mit flotten Pinselzügen lasiert, Kompositionsänderung am Hut, Hintergrund lasierend angelegt; in dunkleren Bereichen Körnung der Grundkittung durch Verreinigung sichtbar, größere Kittungen und Retuschen im Bereich der Astverwerfung, zahlreiche kleine gekittete und retuschierte Fehlstellen, großflächige Übermalungen im Hut. Geringe alte, verbräunte Firnisreste unter neuem, glänzendem Firnis.

Restaurierungen: – (nach 1933:) Partielles Dünnen und Glätten der Tafelrückseite, Parkettierung – 1954: Kittungen und Retuschen, Firnisaufrag – 1990: Firnisabnahme, Entfernen alter Kittungen und Retuschen, Holzergänzung Kante l. o., Kittungen, Retuschen und Firnisaufrag.

1779 Nachlass Franz Ernst von Wallmoden, Hannover. – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 820

Brustbild des Künstlers in vornehmer Kleidung mit hohem, modischem Hut, Halskrause, schwarzer Jacke und Umhang. Den Kopf hat er zum Betrachter gewandt und hält ihm ein leeres, ovales Miniaturtäfelchen vor. Bemerkenswert ist die Verwendung einer nicht sehr qualitätvollen Holztafel mit Astlöchern, Verwerfungen und welliger Maserung, was vermutlich aus dem rein privaten Charakter des Selbstbildnisses zu erklären ist. Dreimal hat sich der Künstler zu unterschiedlichen Zeiten mit nur geringfügigen Veränderungen in ähnlicher Pose dargestellt. Das hannoversche Bildnis ist das früheste aus dieser Reihe. Es folgt die Version im Amsterdamer Rijksmuseum (Holz, 52 x 47 cm), auf der sich der Künstler im Pelzmantel ohne Hut und auch ohne Hände, folglich ohne Attribut, im Ganzen weniger offiziell gibt. Auf dem Porträt im Mauritshuis in Den Haag (Holz, 72 x 62,5 cm) ist der Maler in fortgeschrittenem Alter wieder barhäuptig zu sehen, wie er dem Betrachter ein leeres Blatt vorhält. Auch das hannoversche Bildnis war ursprünglich ohne Hut oder mit einer anderen Kopfbedeckung geplant, wie aus der in diesem Bereich fehlenden Untermalung zu schließen ist.

In der Art der Präsentation äußert Moreelse sein Selbstverständnis als Künstler. Die vornehme Kleidung soll den hohen gesellschaftlichen Rang verdeutlichen, denn die Maler verstehen sich nicht etwa als Handwerker, was spätestens nach dem Austritt aus der Sattlergilde im Jahre 1611 deutlich wurde. H.-J. Raupp (1984, S. 87) weist darauf hin, dass Moreelse hier auf ein gezeichnetes Selbstporträt von Hendrick Goltzius zurückgriff, der sich um 1590 mit einer leeren Kupfertafel porträtiert hatte (London, British Museum; E.K.J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius*, Utrecht, New York 1961, Bd. 1, Nr. 254.). Eine leere Miniaturtafel ebenso wie ein weißes Blatt können als Sinnbild der Universalität der künstlerischen Tätigkeit verstanden werden, denn durch die Erfindungsgabe ist der Künstler in der Lage, auch aus der Leere heraus Dinge oder eine Idee sichtbar zu machen. Raupp führt in diesem Zusammenhang den Maler und Kunsttheoretiker Federico Zucchari an, der in seiner Deutung der „porta virtutis“ schrieb: „che la virtù nel bianco... può scrivere quello che li pare per mostrare le parti del virtuoso“ (zitiert nach Raupp, Anm. 257).

Bis zur Bestimmung des Gemäldes als Selbstbildnis des Paulus Moreelse durch A. Bredius galt es als ein Porträt des Bartholomeus Spranger von der Hand des jüngeren Frans Pourbus (vgl. Kat. 1902, S. 151). Umstritten ist die Datierung. Während C.H. de Jonge das Bild auf 1620–25 datiert, glaubt R. Klessmann (Ausst. Kat. *Selbstbildnisse*, 1980) zu Recht, dass das Bildnis auf Grund des Alters des Künstlers und auch der Kleidung früher, nämlich bereits im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstanden sein muss.

Kat. 1827, S. 20, Nr. 78 (F. Porbus d.J.). – Verz. 1831, S. 43, Nr. 78. – Verz. 1857, S. 12, Nr. 78. – Kat. 1891, S. 151, Nr. 324 (P. Moreelse). – Verz. FCG, S. 151, Nr. 324. – Kat. 1902, S. 151, Nr. 324. – Kat. 1905, S. 89, Nr. 253. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 53, Nr. 89, Abb. – Kat. 1954, S. 99, Nr. 213. – Verz. 1980, S. 65, Abb. 64. – Verz. 1989, S. 77, Abb. 68.

Literatur: Wallmoden 1779, S. 19, Nr. 84. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 45. – Moes I, Nr. 5161, 3. – Ebe IV, S. 382. – Wurzbach II, S. 186. –



128 Moreelse | Selbstbildnis

Katalog der Gemälde, Miniaturen, Pastelle, eingerahmten Zeichnungen im Reichsmuseum zu Amsterdam, Amsterdam 1920, S. 287. – Singer III, S. 286, Nr. 25121. – C.H. de Jonge, Paulus Moreelse, Portret- en genreschilder te Utrecht, Assen 1938, S. 22, 98, Nr. 121, Abb. 81. – K.G. Boon, Het Zelfportret in de Nederlandsche en Vlaamsche Schilderkunst, Amsterdam (1947), S. 39. H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Amsterdam 1963, S. 221, Nr. 1. – G. Eckardt, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1971, S. 198f. – Bénézit 7, S. 531. – H.-J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim-Zürich-New York 1984, S. 87, Anm. 257. – U. Wegener, Künstler - Händler - Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, S. 26f., Abb. 11. – M. Risch-Stolz, Der niederländische Kunsthandel im 17. Jh., in: Weltkunst 69, 1999, S. 1140.

Ausstellungen: Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1980, S. 48, Nr. 3, Abb. S. 49 (R. Klessmann).

■ Moucheron, Frederik de

Emden 1633–1686 Amsterdam

Frederik de Moucheron wurde als Sohn von Hugenotten in Emden geboren. Nach einer mehrjährigen Lehrzeit bei Jan Asselijn (gest. 1652) in Amsterdam, wohin die Familie umgesiedelt war, ging Frederik für einige Zeit nach Frankreich. 1656 ist er in Lyon und Paris nachgewiesen. Eine Reise nach Italien wird vermutet, wofür auch die topographische Genauigkeit der Ansichten auf einigen Bildern spricht, konnte jedoch bislang noch nicht endgültig bestätigt werden. Nach einem kurzen Aufenthalt in Antwerpen kehrte de Moucheron nach Amsterdam zurück, wo er 1659 heiratete und den Rest seines Lebens wohnhaft blieb. Er malte vor allem italianisierende Landschaften, wobei seine Bilder stark von den Werken der sog. zweiten Generation der italianisierenden Landschaftsmaler wie Jan Asselijn, Jan Both und Jan Hackaert beeinflusst sind.

129 Landschaft

Leinwand, 87,6 x 96,5 cm

Bezeichnungen: Signiert unten Mitte: Moucheron

Technischer Befund: Dichte Leinwand in einfacher Leinenbindung, Spannrand l. fehlend, u. leicht beschnitten; auf Leinewebe einer Webbreite von ca. 75 cm, waagerechte Naht, rücks. ein Flecken, am Rand r. und l. zu zwei verschiedenen Zeiten Gewebestreifen angesetzt, vmtl. vierte Aufspannung auf neuen Keilrahmen, Bildformat an den Kanten l. und u. minimal vergrößert. Dunkelgraubraune, vmtl. einschichtige Grundierung bis über die Spannenden, d.h. vorgrundiert, keine Unterzeichnung sichtbar. Dünner Farbauftrag, bindemittelreich und lasierend in Grün- und Brauntönen, deckend-pastos in hellen Farben; Krepierungen nur im Olivbraun, das dadurch heller wirkt, verstärkter Kontrast zwischen Himmel und Landschaft, Himmel vereint, daher zahlreiche Retuschen, Leinwandstruktur dominiert an Oberfläche. Alte Firnisreste am Rand erhalten, jetziger Firnis klar, hell und spröde.

Restaurierung: (vor 1857:) Kleisterdoublierung – 1930: Festigung – 1982: Abnahme von Firnis und Übermalungen, Planieren im Vakuum, Neuaufspannung auf neuen Keilrahmen, Retuschen, neuer Firnis.

Restaurator Plincke, Hannover. – 1821 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 821

Durch einen Taleinschnitt mit hohen, schlanken Bäumen treibt ein Hirte seine Rinderherde auf den Flusslauf links zu. Im Hintergrund erhebt sich auf einem Hügel eine Klosteranlage. Während sich in der Form der Bäume der Einfluss Jan Boths zeigt, weist das Motiv der beiden Angler links im Vordergrund auf den Lehrer Jan Asselijn, der es häufig verwandte, hin. Das Kolorit mit unvermittelt aufgesetzten Lichtern lässt an Jan Pynacker denken, bei dem diese Farbigeit seit 1656 zu beobachten ist (vgl. P.C. Sutton in: Ausst. Kat. Masters, 1987/88, Nr. 58). Bei de Moucheron ist sie typisch für Werke der 70er Jahre (z.B. Italienische Landschaft, 40 x 53 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen). In Komposition und Farbgebung steht das hannoversche Gemälde dem Bild in Braunschweig „Italienische Landschaft mit Maultiertreiber“ nahe, das ebenfalls auf die Zeit nach 1670 datiert wird (Best. Kat. Braunschweig 1983, S. 145). Bezeichnend für



129 de Moucheron | Landschaft

die Kunst de Mouchérons ist ein sehr dekorativer Stil, so dass die Vermutung, dass einige seiner Bilder als Wanddekoration für große Häuser gedacht waren (Sutton, Ausst. Kat. Masters, 1987/88, S. 380), ihre Berechtigung hat.

Kat. 1827, S. 51, Nr. 201. – Verz. 1831, S. 99, Nr. 201. – Verz. 1857, S. 22, Nr. 201. – Kat. 1891, S. 152, Nr. 326. – Verz. FCG, S. 152, Nr. 326. – Kat. 1902, S. 152, Nr. 326. – Kat. 1905, S. 90, Nr. 255. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 54, Nr. 90, Abb. – Kat. 1954, S. 100, Nr. 215. – Verz. 1980, S. 65. – Verz. 1989, S. 77.

Literatur: Ebe IV, S. 497. – Bénézit 7, S. 572. – T. van Zadelhoff, in: Dictionary of Art 22, S. 208.

Ausstellungen: Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting (P.C. Sutton), Rijksmuseum Amsterdam, Museum of Fine Art Boston, Museum of Art Philadelphia 1987/88, S. 379f., Nr. 58, Abb. Farbratf. 121 (P.C. Sutton).

Nason, Peter

um 1612 Den Haag oder Amsterdam –
1688/90 Den Haag

Angeblich war Peter Nason Schüler des Porträtmalers Jan van Ravesteyn in Amsterdam. Von dort siedelte er 1639 nach Den Haag über und trat der St. Lukasgilde bei, deren Vorsitz er 1647 und nochmals 1654/55 inne hatte. Als sich fast alle Haager Maler 1656 der neuen Künstlergemeinschaft „Pictura“ angeschlossen hatten, blieb er zusammen mit drei anderen Künstlern bis 1658 in der alten Gilde. Eine andere Quelle nennt ihn dagegen an elfter Stelle unter den Mitbegründern der „Pictura“. Wiederholt verließ er seit den 60er Jahren für einige Zeit Den Haag, um an verschiedenen Orten Porträtaufträge auszuführen. 1662 war er in Amersfoort, 1663 in England am Hof Karls II., 1664 in Amsterdam und 1666 in Kleve, wo er Mitglieder des kurfürstlich brandenburgischen Hofes malte. Der genaue Zeitpunkt seines Ablebens ist,

nicht bekannt. 1688 wird er ein letztes Mal in Den Haag genannt, 1691 wird seine Witwe erwähnt.

130 Brustbild eines Mannes

Eichenholz, 87 x 76 cm

Kunsthandel Köln, Engelbert Willmes. – 1816 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 822

Die Halbfigur eines sitzenden Mannes wird von einem grünen Vorhang hinterfangen, der rechts den Blick auf eine Stadt in der Ferne freigibt. Das Schwarz der Kleidung wird durch den flachen Spitzenkragen mit Dolde und durch die weiten, gebauschten Ärmel des weißen Hemdes, die durch ein schwarzes Band gehalten werden, unterbrochen. Hellbraunes, leicht welliges Haar fällt bis auf die Schultern. Der Porträtierte hat die Armlehne umfasst und weist mit seinem rechten Zeigefinger auf das Stück Papier in seiner linken Hand. Die Identität des Dargestellten ist bislang nicht bekannt. Nur die Stadt im Hintergrund, in der D. Cannegieter (Zutphen) auf Grund des Kirchturms meint, Arnheim zu erkennen (Brief vom 17.2.1982), könnte einen Hinweis auf den Wohnort geben. Das Papier, das möglicherweise ein Plan ist, mag auf die Profession, nämlich die eines Architekten, deuten.

Bei Hausmann wurde das Bild zunächst als ein Werk des van-Dyck-Schülers Yan van Ryn geführt und dann Peter Nason zugewiesen, in dessen Werk es sich problemlos einfügt und an dessen Autorschaft nur G. Ebe zweifelt. Allerdings sind die Reste der Signatur, die die Bearbeiter der Kataloge von 1902 und 1905 unter der rechten Hand des Dargestellten entdeckt hatten, heute nicht mehr auszumachen. Ebenso wenig ist die bei Hausmann angegebene Datierung „1646“ zu entdecken. Zudem erscheint das Datum für das Bildnis zu früh angesetzt. Nicht nur das Motiv des Vorhangs mit herabhängender Quaste findet sich in Nasons

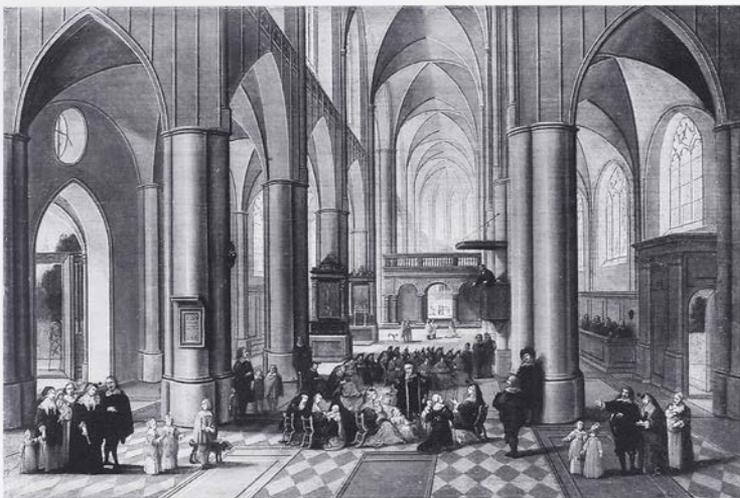


130 Nason | Brustbild eines Mannes

Werk erst neun Jahre später (vgl. Frauenporträt von 1655, Leinwand, 113 x 90,2 cm, Christie's Amsterdam 28.11.1989 Nr. 79, mit Abb.), auch die Malweise des bauschigen Hemdärmels lässt an eine Entstehung in der Mitte der 50er Jahre denken. Aus dem Jahr 1658 stammt ein vergleichbares Herrenbildnis (Leinwand, 81 x 67 cm, ehem. Sammlung Moltke, Versteigerung Kopenhagen 1.6.1931, Nr. 92, Photo RKD), das den dort Dargestellten zwar mit variiertem Armhaltung wiedergibt und ihn mit einer Wand dunkel hinterfängt, aber auch rechts einen Ausblick auf eine Stadt freigibt.

Kat. 1827, S. 43, Nr. 170 (Y. van Ryn 1646, korrigiert in P. Nason, 1646). – Verz. 1831, S. 84, Nr. 170 (Y. van Ryn). – Verz. 1857, S. 20, Nr. 170 (P. Nason). – Kat. 1891, S. 154, Nr. 331 (P. Nason?). – Verz. FCG, S. 154, Nr. 331. – Kat. 1902, S. 154, Nr. 331. – Kat. 1905, S. 92, Nr. 260. – Kat. 1930, S. 54, Nr. 91, Abb. (P. Nason) – Kat. 1954, S. 100, Nr. 216. – Verz. 1980, S. 65.

Literatur: Parthey II, S. 176, Nr. 2. – Ebe IV, S. 414. – Wurzbach II, S. 215. – H. Vollmer, in: Thieme-Becker 25, S. 350. – Bénézit 7, S. 657.



131 Neeffs I Inneres einer gotischen Kirche

Neeffs, Peeter II.

Antwerpen 1620 – nach 1675 Antwerpen

Peeter Neeffs der Jüngere wurde als Sohn des gleichnamigen Malers in Antwerpen geboren. Er und sein drei Jahre älterer Bruder Lodewijk waren wie der Vater Architekturmaler, wobei die Werke von Peeter Neeffs d.J. kaum von denen seines Vaters zu unterscheiden sind.

131 Inneres einer gotischen Kirche

Eichenholz, 26,3 x 38,7 cm

Bezeichnungen: ** Vorderseite signiert rechts oben über einer Säule: PEETER I NEEFFS;
Rückseite: Schlagmarke FDB

Technischer Befund: Tafel aus einem Brett mit horizontalem Faserverlauf, Stärke 5-6 mm; rücks. Ränder abgefast, Sägespuren. Weiße Grundierung, sehr exakt konstruierte Vorzeichnung mit grauem Metallstift: drei Fluchtpunkte auf einer Horizontlinie, Fliesenmuster in hellen Farbauftrag geritzt und dann gezeichnet, auch im Hintergrund einzelne Ritzungen. Anlage des Raumes in dunklen Tönen, heller grau und ockerfarben modelliert, Architektur abschließend durch Licht-

und Schattenkanten konturiert, Staffage auf fertiggestellte Architekturmalerie mit dem Pinsel dünn dunkelbraun vorskizziert, *pastos alla prima* übergangen, Altäre vom Architekturmaler, Kanzel vom Staffagemaler; verreinigt. Älterer Firnis an einzelnen Reinigungsproben reduziert, neuerer Firnis mit Gummi-Arabicum-Überzug.

Restaurierungen: 1931: Festigung, Kittung, Retusche, Firnis – 1975: Proben zu Firnisabnahme, Abnahme alter Kittungen und Retuschen, Niederlegung von Blasen, Kittung, Retusche, Firnis, Gummi-Arabicum-Überzug.

Aus Königlich hannoverschem Besitz. Ursprünglich im Schloss zum Georgengarten. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 823

Dargestellt ist in zentralperspektivische Konstruktion das dreijochige Langhaus einer kreuzrippengewölbten, spätgotischen Basilika mit zweigeschossigem Mittelschiff und Vierpasspfeilern sowie zwei niedrigen Seitenschiffen. Wie üblich, gibt Neeffs den Kirchenraum nach Osten mit dem Blick auf Lettner und Chor wieder. Unter den vielen sehr ähnlichen, in manchen Details, wie etwa in der Anzahl der Schiffe aber oft variierenden gotischen

Phantasiekirchen von Vater und Sohn Neeffs zeigen die Kirchenansicht von Peeter Neeffs d. J. im Schweriner Staatlichen Museum (Holz, 49 x 64 cm, datiert 1652) und eine dem Vater zugeschriebene Ansicht im Victoria and Albert Museum in London (Holz, 46,6 x 64,1 cm) ebenfalls, wenn auch nicht ausschließlich, Vierpassfeiler.

Die vielfigurige Staffage, darunter eine vor einer Kanzel versammelte Gruppe von Gläubigen, bestehend vorwiegend aus Frauen und Kindern, die einer Predigt lauschen, stammt von einem Künstler aus der Nachfolge von Frans Francken II. Auffallend ist die eigentümliche Kopfbedeckung der Frauen. Es handelt sich um die „Tiphooke“, bei der ein mantelartiger Umhang über dem Kopf in feinen Falten zusammengezogen und mit einem Holzteller gehalten wird, an dem zuoberst ein Wollpompon an einem Stiel befestigt ist.

Das Bild galt zunächst als ein Werk von Peeter Neeffs d.Ä. Die Zuweisung an dessen Sohn Peeter Neeffs II. geht laut Katalog von 1930 auf K. Zoëge von Manteuffel zurück. Diese Zuschreibung ist angesichts der etwas harten Pinselführung und des recht pastosen Farbauftrags überzeugend. Als Urheber der Staffage wird in den Katalogen von 1930 und 1954 Frans Francken III. (1607–1667) angesehen, allerdings kann U. Härting dieser Zuweisung nicht folgen (mündl. Mitteilung, Juni 1997).

Aus der Prägemark mit den Buchstaben FDB geht hervor, dass die Tafel von dem Antwerpener Tafelmacher Frans de Bout stammt, der 1637/38 Meister der St. Lukasgilde wurde.

Verz. 1844, S. 180, Nr. 7 (P. Neeffs I.). – WM 1864, S. 83, Nr. 113. – Verz. 1876, S. 72, Nr. 405. – Kat. 1891, S. 155, Nr. 332. – Verz. FCG, S. 155, Nr. 332. – Kat. 1902, S. 155, Nr. 332. – Kat. 1905, S. 93, Nr. 261. – Kat. 1930, S. 55, Nr. 92, Abb. (P. Neeffs II.). – Kat. 1954, S. 100, Nr. 217. – Verz. 1980, S. 65. – Verz. 1989, S. 77.

Literatur: Parthey II, S. 178, Nr. 9. – Ebe IV, S. 363. – Jantzen 1910, S. 165, Nr. 274 (P. Neeffs d.Ä.); Jantzen 1979, S. 228, Nr. 274. – Bénézit 7, S. 673.

■ Netscher, Caspar

Heidelberg 1639–1684 Den Haag

Caspar Netscher wurde als Sohn des süddeutschen Steinbildhauers Johann Netscher in Heidelberg geboren, der bereits um 1641 starb. Schon im Knabenalter kam er nach Arnheim zu dem weitgehend unbekanntem Stilleben- und Porträtmaler Hendrik Coster in die Lehre; er wurde um 1654 Schüler von Gerard ter Borch in Deventer. Anschließend arbeitete er für Kunsthändler, bis er sich 1658/59 zu einer Schiffsreise nach Rom aufmachte. Seine Reise endete bereits in Bordeaux, wo er einen Mathematiker und Ingenieur namens Godijn kennenlernte und bereits 1659 dessen Tochter heiratete. 1662 kehrte er mit seiner Familie in die Niederlande zurück und ließ sich in Den Haag nieder. Zunächst malte er Interieurs in der Art der Delfter Schule um Pieter de Hooch oder auch Jan Vermeer, spezialisierte sich aber seit den 70er Jahren zunehmend auf Bildnisse und wurde ein angesehener sowie gefragter Porträtmaler des Adels und des Hofes.

132 Gerrit Bicker van Zwieten (1632–1718)

Leinwand, 39,9 x 48,7 cm

Bezeichnungen: * Vorderseite rechts unten signiert und datiert: C. Netscher. F. I Ao. 1673; Keilrahmenrückseite (Klebezettel): Gerard Bicker van Zwieten/Heere von Zwieten. Hoog/Heemsraad van Rhijnsland/van C.(?) Netscher; je ein roter Punkt rechts und links

Technischer Befund: Leinengebundenes Gewebe, relativ dicht; doublert, auf Keilrahmen, Spannränder mit Papier kaschiert. Einschichtige graue Grundierung. Untermalung dunkel lasierend mit Pinsel, zeichnerisch im Inkarnat, flächig im Mantel, dort einzelne Falten hineingekratzt, Grundierungston in Malerei miteinbezogen, zunächst Kopf, Halstuch, Hände und Ärmel ausgeführt, anschließend Hintergrund, dann Mantel gemalt, schließlich einzelne Haarlocken ergänzt. Auf Resten eines safrangefärbten Firnisses ganzflächig dünner, neuer Überzug.

Restaurierungen: (vmtl. 2. Hälfte 19. Jh.): Doublereinwand auf jetzigen Keilrahmen gespannt, doublert, Ränder kaschiert, gefärbter Firnis – 1938: Firnisabnahme, vmtl. kleinere schwarze Übermalungen in vereinigten Schattenbereichen, neu gefirnis – 1982: Firnisabnahme, Retusche, neuer Firnis.

Sammlung Gerrit Bicker van Zwielen, Den Haag. – Gerard Bicker van Zwielen (Sohn von Gerrit Bicker van Zwielen, gest. 1753). – Arnoldina Sebastiana Kien (1723–69; Frau von Gerard Bicker van Zwielen). – Georg Ludwig von Spörcken (zweiter Mann von Arnoldina Sebastiana Kien). – Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 824

Gerrit Bicker van Zwielen wurde 1632 als jüngster Sohn des Amsterdamer Regenten und Kaufmanns Cornelis Bicker geboren, der durch den Kauf eines Ritterhofes in der Nähe von Leiden im selben Jahr den Titel Heere von Zwielen erlangte. Als promovierter Jurist wurde Gerrit Mitglied der Kämmererei, saß im Stadtrat von Amsterdam und war – wie aus einem zeitgenössischen Zettel auf der Rückseite seines Porträts in Hannover hervorgeht – Hoog/Heemraad van Rhijnland. Darüber hinaus besaß er eine berühmte Kunstsammlung, die z.T. 1731 versteigert wurde (vgl. G. Hoet, *Catalogus of Naamlijst van Schilderijen*, Bd. II, Amsterdam 1752). Aus dem Besitz der Bicker van Zwielen sind sechs Gemälde in die Sammlung von Spörcken bei Hannover gelangt, da die Schwiegertochter Gerrit Bicker van Zwielen in zweiter Ehe in die Familie von Spörcken eingeheiratet hatte. Von dort gelangten die Bilder über die von Laffertsche Kollektion in die Sammlung Hausmann, später in den Besitz des Königs von Hannover und schließlich in die Landesgalerie.

Das Bildnis des Gerrit Bicker van Zwielen ist als Kniestück gestaltet. Das Gesicht mit niedriger Stirn, kräftigen, geschwungenen Augenbrauen und langer spitzer Nase, Oberlippenbart und schmal zulaufendem Kinn wird gerahmt von langen, dunkelblond gelockten Haaren. Unter dem dunkelgrünen Überwurf trägt er eine schwarze Jacke sowie ein weißes Hemd mit breitem, kostbarem Spitzenkragen und einem Spitzensaum an den Manschetten. Mit seiner Rechten greift er in eine der Dolden, sein linker Arm ruht auf einer Steinkonsole. Auf einem Re-

lief im Hintergrund hält ein Putto ein Füllhorn als Hinweis auf den Reichtum des Dargestellten.

Das Rijksprentenkabinet der Universität in Leiden (Inv. Nr. 5333) bewahrt eine Rötelnzeichnung von anderer Hand, die die Komposition fast genau wiedergibt und nur den Kopf geringfügig abgewandelt hat (vgl. Wieseman, S. 394). Eine Kopie des Bildes kam 1977 bei Notarishuis, Rotterdam, als ein Werk Constantijn Netschers zur Versteigerung (27.1.1977, Lot 134).

Kat. 1827, S. 59, Nr. 234. – Verz. 1831, S. 114f., Nr. 234. – Verz. 1857, S. 25, Nr. 234. – Kat. 1891, S. 155, Nr. 333. – Verz. FCG, S. 155, Nr. 333. – Kat. 1902, S. 155, Nr. 333. – Kat. 1905, S. 93, Nr. 262. – Führer 1926, S. 13. – Kat. 1930, S. 56, Nr. 94, Abb. – Kat. 1954, S. 101f., Nr. 220. – Verz. 1980, S. 65. – Verz. 1989, S. 78.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, Inv. Nr. 43. – Parthey II, S. 189, Nr. 44. – Die Kunst für Alle 1, 1886, S. 308; 2, 1886/7, S. 124. – Ebe III, S. 236. – Moes I, S. 76, Nr. 658. – Wurzbach II, S. 227. – HdG V, S. 218, Nr. 179. – Bénézit 7, S. 690. – M. E. Wieseman, *Caspar Netscher and late seventeenth century Dutch painting*, Ann Arbor 1991, S. 393f., Nr. 116, Abb.

133 Cornelia Bicker (1638 – vor 1677)

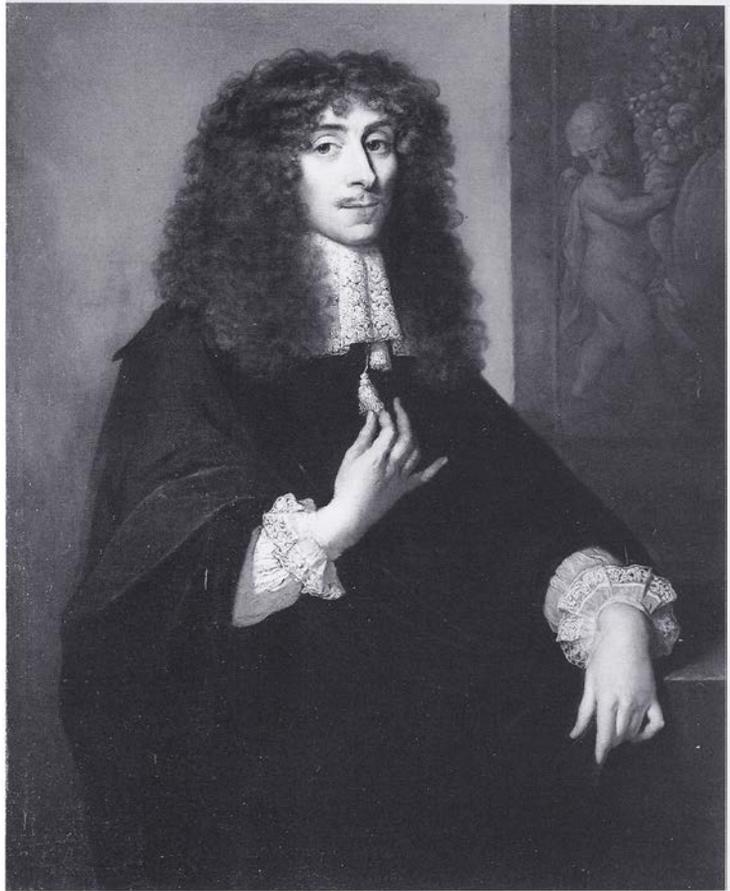
Leinwand, 48,5 x 39,7 cm

*Bezeichnungen: * Vorderseite signiert links auf der Brüstung: C. Netscher. Fec 1673; Keilrahmenrückseite: je ein roter Punkt rechts und links*

Technischer Befund: Leinengebundenes, relativ dichtes Gewebe; doubliert, auf Keilrahmen, Spannrand mit Papier kaschiert. Einschichtige, graue Grundierung. Komposition in Untermalung flächig mit unterschiedlichen, lasierenden Farben angelegt, zunächst Kopf, anschließend hellerer Hintergrund ausgeführt, darauf dunkler Vorhang, abschließend Kleidung, rotes Kleid kontrastierend modelliert, darauf rote Farblacklasur. Vmtl. drei Firnisse: dünne Schicht auf dicker, safrangefärbter, darüber wachshaltiger Überzug.

Restaurierungen: (vmtl. 2.Hälfte 19. Jh.): Doublieulinwand auf jetzigen Keilrahmen gespannt, doubliert, Spannrand kaschiert, Firnisabnahme, Auftrag des gefärbten Firnisses – 1938; partielle Firnisabnahme im Bereich des Kopfes – Vmtl. wachshaltiger Firnisaufrag.

Sammlung Gerrit Bicker van Zwielen, Den Haag. – Gerard Bicker van Zwielen (Sohn von Gerrit Bicker van Zwielen, gest. 1753). – Arnoldina Sebastiana Kien (1723–69; Frau von Gerard Bicker van Zwielen). –



132 Netscher | Gerrit Bicker van Zwieten (1632–1718)

Georg Ludwig von Spörcken (zweiter Mann von Arnoldina Sebastiana Kien). – Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 825

Cornelia Bicker (1638–vor 1677) war die zweite Frau von Gerrit Bicker van Zwieten und Tochter von Dr. Jan Bicker. Sie muss vor 1677, dem Datum der dritten Eheschließung Bicker van Zwietens, gestorben sein. Aus ihrer 1658 geschlossenen Ehe gingen sechs Kinder hervor, von denen 1667 bereits vier geboren waren. Ihre

Schwester Wendela Bicker war Gattin Jan de Witts, den Caspar Netscher mehrmals malte (vgl. Kat. Nr. 132).

Das Porträt Cornelia Bickers ist als Gegenstück zum Bildnis ihres Mannes konzipiert. Ihr rechter Arm ruht auf einer Fensterbank über einem Relief mit der Personifikation der Caritas (Mutterliebe). Der Ausblick zeigt einige Bäume. Ein grünlich grauer Vorhang hinterfängt die Gestalt. Sie trägt ein rotes Satinkleid, darunter ein weißes Hemd, dessen weite Puffärmel mit einem Knopf über der Armbeuge gerafft sind. Ein breiter, goldbrauner Seidenschal, über ihrem rechten Arm drapiert, sowie der Pelz über den Schultern unterstreichen die Eleganz der



133 Netscher | Cornelia Bicker (1638 – vor 1677)

Kleidung. Die Kette und Ohrringe mit großen Perlen, die Brosche und die Schulterkette mit roten Edelsteinen sowie Perlen schmücken die Frau und sind zugleich Zeichen ihres Wohlstands.

Im Vergleich zum Bildnis ihres Mannes ist die Malerei weniger detailliert, so dass hier eine Mitarbeit der Werkstatt nicht auszuschließen ist. Wieseman dagegen hält „etwas“ Mitarbeit der Werkstatt bei beiden Bildern für möglich (S. 394f.).

Kat. 1827, S. 59, Nr. 235. – Verz. 1831, S. 115, Nr. 235. – Verz. 1857, S. 26, Nr. 235. – Kat. 1891, S. 155, Nr. 334. – Verz. FCG, S. 155, Nr. 334. – Kat. 1902, S. 155, Nr. 334. – Kat. 1905, S. 93f, Nr. 263. – Führer 1926, S. 13. – Kat. 1930, S. 56, Nr. 95, Abb. – Kat. 1954, S. 101f., Nr. 221. – Verz. 1980, S. 65. – Verz. 1989, S. 78.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, Inv. Nr. 44. – Parthey II, S. 189, Nr. 45. – Die Kunst für Alle 1, 1886, S. 308; 2, 1886/87, S. 124. – Ebe III, S. 236. – Moes I, S. 76, Nr. 640. – Wurzbach II, S. 227. – HdG V, S. 218, Nr. 180. – Bénézit 7, S. 690. – M.E. Wieseman, Caspar Netscher and late seventeenth century Dutch painting, Ann Arbor 1991, S. 394f., Nr. 117, Abb.

134 Jan de Witt (1625–1672)

Leinwand, 48,7 x 39,5 cm

Bezeichnungen: Keilrahmenrückseite: je ein roter Punkt rechts und links

Technischer Befund: Leinengebundenes, dichtes Gewebe; doubliert, auf Keilrahmen, Spannblätter mit Papier kaschiert.

Einschichtige Grundierung, grau, wohl vorgrundiert. Erste flächige Anlage in dünnem Farbauftrag, darauf Details und Lichter körperhaft in zügigem Duktus, tw. Grundierungston in Malerei einbezogen, zunächst Hintergrund und Gewand flächig angelegt, dabei Kopf ausgespart, diesen *alla prima* auf Grundierung gemalt, Hände auf schwarzes Gewand gesetzt; partiell verreinigt, bes. im Bereich von Kopf, Händen und im Bildbereich l. u., wenige Retuschen. Mindestens zwei Firnisse: dünner Überzug über dickem, mit Safran gefärbtem Firnis.

Restaurierungen: (vmtl. 2. Hälfte 19. Jh.:) Doublierleinwand auf jetzigen Keilrahmen gespannt, doubliert, Ränder kaschiert, gefärbter Firnis – 1938: partielle Firnisabnahme, neu gefirnist – Kleinere, übermalende Retuschen im unteren Bildbereich.

Vielleicht Versteigerung R. Pott und A. in Rotterdam 11. 10. 1855, Nr. 49. – Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 826

Der niederländische Staatsmann Jan de Witt wurde am 24. 9. 1625 in Dordrecht geboren. Seit 1652 galt er als Führer der republikanisch-ständischen Partei, deren Ziel es war, die Statthaltertschaft abzuschaffen. In der ersten statthalterlosen Zeit (1650–72) war er als Ratspensionär Hollands seit 1653 in Wirklichkeit der oberste Führer der gesamten Republik.

Das Kniestück zeigt Jan de Witt vor golddurchwirktem Vorhang. In selbstbewusster Pose hat er seinen rechten Arm locker auf einen Steinsockel gestützt, während er mit der anderen in den Mantelstoff greift und dabei den Betrachter ansieht. Der Mantel aus samtigem, schwerem Tuch hebt sich durch das Material und auch durch die leicht grüne Abtönung des Schwarzes von der sonstigen schwarzen Kleidung ab. Ein hoher, einfacher Kragen und schmale, weiße Manschetten entsprechen der zeitgenössischen Mode. Auf dem Steinsockel ist das Relief einer Frauengestalt zu erkennen, die ihr Gewand mit ihrer Linken rafft. Da die Ecke stark verrieben ist und zusätzlich der Schatten die Zeichnung verunklart, lässt sich ihre Bedeutung nicht bestimmen. Ein Pilaster, der mit einem Blumen- und Blätterband geschmückt ist, begrenzt den Bildrand.

Das Bildnis des Jan de Witt in Hannover ist vermutlich eine eigenhändige oder zumindest in der Werkstatt entstandene Wiederholung des „C. Netscher“ signierten und 1670 datierten Gemäldes (Holz, 52 x 35,5 cm), das sich 1952 in der Sammlung H.C. Beyerman in Djakarta befand. Entsprechend der politischen Stellung des Dargestellten sind zahlreiche Fassungen und Kopien dieses Prototyps überliefert. M.E. Wieseman verzeichnet allein 17 Kopien und Varianten, die z.T. auch von anderen Künstlern angefertigt wurden (vgl. Wieseman, S. 370f.). Ein drei Jahre früher entstandenes Gemälde (signiert/datiert 1667) zeigt den Staatsmann mit leicht veränderter Armhaltung und Landschaftsausblick rechts (Wieseman, S. 344f., Nr. 64). Zu diesem Bild gehört als Gegenstück ein Bildnis seiner Frau Wendela Bicker.

Katalog: WM 1864, S. 81, Nr. 84. – Verz. 1876, S. 86, Nr. 471. – Kat. 1891, S. 155, Nr. 335. – Verz. FCG, S. 155, Nr. 335. – Kat. 1902, S. 155, Nr. 335. – Kat. 1905, S. 94, Nr. 264. – Führer 1926, S. 13. – Kat. 1930, S. 55f., Nr. 93, Abb. – Kat. 1954, S. 101, Nr. 219, Abb. – Verz. 1980, S. 65.

Literatur: Roland 1799, S. 46. – Söder 1824, S. 21, Nr. 44. – Söder 1856, S. 21, Nr. 44. – Söder 1859, S. 16, Nr. 44. – Verst. Kat. Brabeck, Nr. 184. – Die Kunst für Alle I, 1886, S. 308; 2, 1886/87, S. 124. – Ebe III, S. 236. – J.E. Elias, De vroedshap van Amsterdam, Haarlem 1903. – Moes II, S. 636, Nr. 9185, 32. – HdG V, S. 248, Nr. 305. – Kunsthistorische Studien II, 1929, Taf. 40. – Singer V, S. 131, Nr. 39119. – H. Engfer, Die ehemalige v. Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 37. – R. van Luttervelt, Herinneringen aan Johan en Cornelis de Witt in het Rijksmuseum, in: Bulletin van het Rijksmuseum 8, 1960, Nr. 2, S. 32. – Bénézit 7, S. 690. – Mauritshuis, Illustrated General Catalogue, Amsterdam-Den Haag 1977, S. 170, Nr. 716. – M.E. Wieseman, Caspar Netscher and late seventeenth century Dutch painting, Ann Arbor 1991, S. 345, 370, Nr. 94a.

Niederländisch

Ende des 16. Jahrhunderts

135 Herr mit astronomischer Uhr

Leinwand, 111,5 x 93 cm

1936 Kunsthandel Berlin, Lepke. – Über Dr. Binder (Einkäufer von H. Göring) seit 1936 Reichsbesitz. – Treuhandverwaltung der Oberfinanzdirektion



134 Netscher | Jan de Witt (1625–1672)

München. – Seit 1966 Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (Nr. 5381).
PAM 958

Dreiviertelbildnis eines frontal zum Betrachter stehenden Herrn mit leicht nach rechts gewandtem Kopf. Er trägt eine schwarze Jacke mit langen Ärmellappen, darunter ein weißes Hemd, von dem nur der Kragen zu sehen ist, und auf dem Haupt ein Samtbaret. Um die Hüfte hat er einen Degen gegürtet. Seine Rechte stützt er auf einen rotschwarz marmorierten Steintisch, auf dem die kunstvoll gearbeitete, astronomische Uhr steht, deren rundes

Zifferblatt neben der Zeit auch die Länge von Tag und Nacht anzeigt. Seine Linke umgreift mehrere zusammengefaltete Schriftstücke. Links oben blickt man durch eine Fensteröffnung in eine Flusslandschaft, in der zwei mit Lanzen bewaffnete Reiter auf Schimmeln eine Brücke queren, während aus den Wolken Merkur niederschwebt. Vermutlich steht diese Hintergrundszene in einem (ohne Kenntnis der Identität des Dargestellten nicht mehr zu entschlüsselnden) Bezug zur Person.

Im Versteigerungskatalog Lepke wurde das Bild dem wohl 1499 am Niederrhein geborenen Jan



135 Niederländisch | Herr mit astronomischer Uhr

Steven van Calcar zugewiesen, der nach einer Ausbildung in den Niederlanden ca. 1536 oder 1537 zu Tizian nach Venedig ging und später nach Neapel, wo er sich 1545 mit Vasari anfreundete. Er verstarb dort wahrscheinlich 1546. Verglichen mit gesicherten Werken des Malers, wie z.B. dem in Neapel entstandenen „Bildnis eines rotbärtigen Mannes“ (Leinwand, 86,5 x 59 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum), ist eine Zuweisung an diesen Künstler nicht zu halten. F. Heinemann hat brieflich (3.11.1980) die Urheberschaft angezweifelt, da die Modellierung der Formen insbesondere bei der Handbildung zu flach sei. In der Anlage des Gemäldes und der Auffassung der Figur wird der

starke Einfluss Tizians deutlich, wohingegen der Künstler in der Erfassung realistischer Details und der gewissen Glätte der Gesichtsbildung an die niederländische Kunst anschließt. Wahrscheinlich erhielt der Maler seine Ausbildung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden und ging später nach Italien.

Verz. 1980, S. 57 (J. St. von Kalkar). – Verz. 1989, S. 68.

Literatur: Verst. Kat. Lepke, Berlin 11.12.1936, Nr. 37 (J. van Calcar).