



136 Niederländischer Meister | Selbstbildnis 1624

Niederländischer Meister

1624

136 Selbstbildnis 1624 (Farbtaf. XLII)

Eichenholz, 72 x 55,2 cm

Bezeichnungen: Datiert am Bildrand links unten: A°. 1624; evtl. originale Übermalung über „A° 24“, darüber jüngeren Datums von anderer Hand „Aeta:23“; Rückseite rechts und links: je ein gelber Punkt.

Technischer Befund: Tafel aus drei senkrecht, parallel zum Faserverlauf verleimten Brettern, äußere mit ähnlicher welliger Oberflächenstruktur, ca. 12 mm stark, rücks. allseitig abgefast, Kanten zusätzlich vorn und hinten abgeschrägt; Kante l.u. etwas behohelt, nach Neuverleimung Niveauunterschiede entlang der Fugen bildseitig abgearbeitet, Rückseite gedünnt und parkettiert, Anobienbefall l., Ecke l.u. ergänzt. Grundierung zweischichtig: dünne, helle Schicht unter warmem Braungrau. Farbauftrag gleichmäßig dünn-schichtig, aber deckend mit Pinselstrukturen, Bildanlage in mittleren Grautönen, flächig, Inkarnat ausgespart, dort braune und schwarze Konturlinien, rosa und graubraune Untermalung, darauf Modellierung in Gelbtönen, Haare dunkelgrau untermalt, Gewand und Hintergrund auf Untermalung kühler und dunkler ausgeführt; große Fehlstellen entlang der Fugen

gekittet und übermalt, v.a. im Hintergrund, Retuschen auf Stirn und Hand, durch Verreinigungen Pinselstrukturen der Untermalung freigelegt. Geringe alte Firnisreste kriepiert, grau, neuer Kunstharzfirnis.

Restaurierungen: Neuverleimung und Niveauausgleich auf der Bildseite, Ausbesserungen der verursachten Fehlstellen, brauner Überzug, nicht auf Inkarnat – 1929: Reinigung mit Copaiva, Ausbesserungen – (nach 1934:) parkettiert – 1982/83: Firnisabnahme, Kittungen, umfangreiche Retuschen, neuer Firnis, Rahmenrestaurierung.

Rahmen: Dunkler Wellenleisten-Rahmen, zeitgleich, aber vmtl. nicht original, stark überarbeitet; breites Profil mit drei verschiedenen Wellenleisten und nach außen abfallendem Karnies auf Nadelholz-Grundrahmen, gestückelt; stark verwurmt, Originalfassung unter neuem, schwarzem Anstrich nicht erkennbar, neue, glatte Innenleiste.

Kunsthandel Hamburg, J. Noodt. – 1819 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 831

In selbstbewusster Pose mit in die Seite gestütztem Arm ist der junge Mann im Dreiviertelprofil nach rechts wiedergegeben. Sein Kopf ist zum Betrachter gewandt, dem er sich in hochmodischer Kleidung präsentiert. Die dunkelgraue, eng anliegende Jacke ist an den Ärmeln sowie den breiten Schulterstücken mit Bordüren besetzt und an dem keilförmig zulaufenden Wams mit Schleifen verziert. Um den Hals liegt ein breiter, kunstvoll gearbeiteter, gestärkter Spitzenkragen. Seine hohen, grauen, mit Posamenten geschmückten Hut hält der Mann in seiner elegant in die Seite gestützten Rechten. Auf Mittel- und Zeigefinger der geballten linken Faust, gehalten durch den Daumen, balanciert er einen mit Weißwein halb gefüllten Römer. Mit ernster Miene blickt der junge Mann auf den Betrachter. Nur Palette, Pinsel und Wasserglas in der Nische im Hintergrund erinnern an die Profession des Malers. Haltung und Kleidung sind ebenso Ausdruck des Selbstbewusstseins eines angesehenen Künstlers wie die großen maltechnischen Fertigkeiten, die dem Betrachter unmittelbar vorgeführt werden: die komplizierte Verkürzung des Ellenbogens, die genau erfasste, fast greifbar aus der Bildfläche herausragende gestärkte Spitze des Kragens, die präzise gemalten Sprünge und Ausbrüche im Mauerwerk, die Brechung des

Lichtes im Weinglas sowie die feine Abstufung von Licht- und Schattenpartien – besonders im Gesicht. Es ist die „imitatio naturae“, die perfekte Naturnachahmung, die hier als höchstes Ziel der Kunst proklamiert und zugleich erreicht wird.

Eine mögliche moralisierende Deutung des Bildes gibt H.-J. Raupp (S. 216): Er sieht im „fast stutzerhaften Auftreten“ des Künstlers mit einem Weinglas in der Hand und der verdüsterten Miene eine Warnung vor den Gefahren des übermäßigen Alkoholgenusses und verweist auf die Nähe zu den Trinkergestalten in der Genremalerei.

Als ein Werk des flämischen Künstlers Caspar de Crayer war das Bild im handschriftlichen Katalog der Sammlung Hausmann verzeichnet. Der Name wurde später in Anthonie Palamedesz. verbessert. Vor allem zwei Aspekte lassen sich für eine Zuschreibung an diesen Künstler anführen: Das Bild ist links auf der Mauer mit „Aeta: 23.“ und „Ao. 1624“ bezeichnet, so dass der Dargestellte – wie Anthonie Palamedesz. – 1601 geboren sein müsste. Das zweite Argument ist eine gewisse Ähnlichkeit der Gesichtszüge mit denen von Palamedesz. auf einem zehn Jahre später entstandenen, signierten und datierten Selbstbildnis des Künstlers im Delfter Prinsenhof, auf dem der Dargestellte längere Haare hat, einen Bart trägt und rauchend vor seiner Staffelei sitzt. Gänzlich unterschiedlich ist jedoch die Malweise, nicht nur im Vergleich zu diesem Selbstporträt, sondern im Vergleich zum Gesamtwerk des Künstlers. Es fehlt jede Parallele zum glatten Eindruck des Gesichts, den glänzenden Stoffen, dem präzise gemalten Kragen oder den genau wiedergegebenen Schäden in der Wand. Ebenso ist die graue Farbigekeit für Palamedesz. untypisch.

Eines der ersten datierten Werke von Palamedesz. ist eine „Fröhliche Gesellschaft“ von 1632 (Kunsthändler Neapel 1895, Holz, 45 x 69 cm, Photo RKD), die in der lockeren, etwas flüchtigen Malweise den späteren Darstellungen dieses Genres entspricht. Datierete Porträts finden sich erst ab 1654 (Boston, Museum of Fine Arts) und auch diese erreichen nicht die Qualität des Selbstbildnisses aus Hannover.

Der Versuch, das Bild einem anderen Maler zuzuweisen, blieb bislang wenig erfolgreich. R. Ekkart, RKD (mündl. Mitteilung März 1998), schlägt den Bremer Künstler Simon Peter Tilman (1601–1670) vor, der in Utrecht gelernt hatte. Angesichts der Wirkung seiner Figuren und der Glätte der Gesichter hat dieser Vorschlag einige Überzeugungskraft, doch bleibt Tilmans künstlerisches Können weit hinter dem hier gebotenen zurück. Besonders seine frühen Porträts wirken unbeholfen und sind nicht so genau durchgearbeitet.

Kat. 1827, S. 48, Nr. 190 (C. de Crayer, verbessert in A. Palamedes). – Verz. 1831, S. 94, Nr. 190. – Verz. 1857, S. 21, Nr. 190 (A. Palamedes). – Kat. 1891, S. 165f., Nr. 372. – Verz. FCG, S. 165f., Nr. 372. – Kat. 1902, S. 165f., Nr. 372. – Kat. 1905, S. 98f., Nr. 278. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 59, Abb. – Kat. 1954, S. 116, Nr. 263, – Verz. 1980, S. 68, Abb. 66. – Verz. 1989, S. 81, Abb. 70.

Literatur: Parthey II, S. 217, Nr. 21. – Ebe IV, S. 403. – Moes II, S. 182, Anm. 1. – Würzbach II, S. 298. – L. Goldscheider, Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart, Wien 1936, Abb. 184. – H.G. Boon, Het Zelfportret in de Nederlandsche en Vlaamsche Schilderkunst, Amsterdam 1947, S. 39. – Singer IV, S. 306, Nr. 34467. – H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Amsterdam 1963, S. 244, Nr. 1. – Bénézit 8, S. 88. – H.-J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim, Zürich, New York 1984, S. 235 Anm. 304, S. 317. – U. Wegener, Künstler-Händler-Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, S. 25f., Abb. 10.

Niederländisch

Beginn 18. Jahrhundert

137 Rosenstilleben

Leinwand, 78 x 64 cm

Sammlung W. von Hodenberger, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 953). – Seit 1967 Städtische Galerie KA 170/1967



137 Niederländisch | Rosenstillleben

138 Niederländisch | Blumenstillleben
mit Kaiserkrone

Blumen verschiedener Jahreszeiten bilden einen voluminösen Strauß in einer Tonvase, der auf einer Steinbalustrade steht. Aus dem Blumenarrangement, in dem die Rosen als hellste und größte Blüten die Diagonale betonen, ragt eine Tulpe hervor. Was auf dem Relief der Terrakottavase dargestellt ist, lässt sich anhand des einzig erkennbaren Details, einer nackten männlichen Gestalt, nicht erschließen.

Wie sein Gegenstück mit der Kaiserkrone (Kat. Nr. 138) war das Bild als ein Werk des Stilllebenmalers Jan van Huysum in die Öffentliche Kunstsammlung gelangt, wird dann im Katalog von 1930 Simon Pietersz. Verelst zugewiesen und auch von F. Lewis in den Werkkatalog aufgenommen. Gegen Verelst als Maler der beiden Stillleben spricht aber die lockere, flüchtige Malweise, die fehlende Brillanz in der Wiedergabe der Blumen und auch die Anordnung der Sträuße in reliefierten Terrakottavasen. Den Unterlagen zu den Bildern ist zu entnehmen, dass schon früher verschiedene andere Namen in Erwägung gezogen worden sind, doch lassen sich die beiden Blumenstücke weder in das

Werk Jan-Baptist Bosschaerts oder Jean Baptiste Monnoyers noch in das von Karel van Vogelaer einordnen. Offenbar handelt es sich um das Werk eines Dekorationsmalers des 17. oder auch 18. Jahrhunderts, der seine Bilderfindungen aus verschiedenen Quellen speiste (mündl. Mitteilung F.G. Meijer, RKD, Den Haag, September 1997).

Kat. 1867, S. 20, Nr. 41 (J. van Huysum). – Kat. 1876, S. 23, Nr. 23. – Kat. 1930, S. 162f., Nr. 206 mit Abb. (S.P. Verelst). – Kat. 1954, S. 158f., Nr. 398. – Verz. 1980, S. 77.

Literatur: Verz. der Gemälde des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg 1843, Nr. 52. – Bericht 1862, S. 8. – Thieme-Becker 34, S. 238. – Bénézit 10, S. 450. – F. Lewis, Simon Pietersz. Verelst 1644–1721, Leigh-on-Sea 1979, S. 28, Nr. 37. – H.W. Grohn, Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1984, S. 12. – C. Grimm, Stillleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart, Zürich 1980, S. 248.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, S. 11, Nr. 5. – Kunstförderung-Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 29 (Abb.).

138 Blumenstilleben mit Kaiserkrone

Leinwand, 78 x 64 cm

Sammlung von W. Hodenberg, Celle. – 1861 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 954). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 171/1967

Wie sein Gegenstück zeigt das Bild ein Blumenarrangement in einer reliefierten Terrakottavase auf einer Steinbank. Allerdings wird hier in der Anordnung der Blumen weniger die Diagonale als die Straußmitte durch helle, große Rosen- und Tulpenblüten besonders betont und von einer Kaiserkrone überragt.

Zur Zuschreibungsfrage vgl. Kat. Nr. 137.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 42 (J. van Huysum). – Kat. 1876, S. 23, Nr. 22. – Kat. 1930, S. 162f., Nr. 207 mit Abb. (S.P. Verelst). – Kat. 1954, S. 158f., Nr. 399 – Verz. 1980, S. 78.

Literatur: Verz. der Gemälde des Landschaftsdirektors W. von Hodenberg in Lüneburg, Harburg 1843, Nr. 53. – Bericht 1862, S. 8. – Thieme-Becker 34, S. 238. – Bénézit 10, S. 450. – F. Lewis, Simon Pietersz. Verelst 1644–1721, Leigh-on-Sea 1979, S. 28, Nr. 36 (Abb.). – H.W. Grohn, Die Gemälde des Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1984, S. 12. – C. Grimm, Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart, Zürich 1980, S. 248.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, S. 11, Nr. 6. – Kunstförderung - Kunstsammlung, 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 30.

■ Nieulandt, Adriaen van

Antwerpen 1587–1658 Amsterdam

Adriaen van Nieulandt wurde in Antwerpen geboren und erhielt dort wahrscheinlich seine erste Ausbildung. Um 1607 siedelte er nach Amsterdam über, wo er in den Werkstätten von Pieter Isaacsz. sowie Frans Badens arbeitete und 1609 Catelijnen Raes heiratete. Vielleicht lebte er 1619 in Kopenhagen; er schuf jedenfalls für

Christian IV. biblische Szenen auf Kupfer zur Ausschmückung des Oratoriums im Schloss Frederiksborg. Trotz seiner Herkunft ist der Künstler stilistisch vor allem der Kunst der nördlichen Niederlande verhaftet. Im Frühwerk orientiert er sich besonders an Cornelis van Haarlem und später dann an der Kunst der Prärembrandtisten, vor allem an Pieter Lastman. Schwerpunkt im Werk des Adriaen van Nieulandt sind die Historien Gemälde; er malte aber auch Porträts, Stilleben und Landschaften.

139 Abraham bewirtet die Engel

Eichenholz, 62 x 79 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert links unten auf der Schwelle: Adriaean v Nieuland 1651

Wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 17. Jh. in der Sammlung Gerrit Bicker van Zwielen, Den Haag. – Gerard Bicker van Zwielen (Sohn von Gerrit Bicker van Zwielen). – Arnoldina Sebastiana Kien (1723–69; Frau von Gerard Bicker van Zwielen). – Georg Ludwig von Spörcken (zweiter Mann von Arnoldina Sebastiana Kien). – Sammlung von Spörcken, bei Hannover. – Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 827

In der Genesis 18,1–15 wird berichtet, wie drei Männer den bereits alten Abraham besuchen und einer von ihnen ihm einen Sohn von seinem ebenfalls schon betagten Weib Sarah verheißt. Der im frühen Christentum einsetzenden bildlichen Tradition folgend, zeigt Nieulandt drei einander gleichende Engel beim Mahl unter dem im Alten Testament erwähnten Baum sitzend. Soeben wird dem ehrfurchtsvoll niederknienenden Abraham die Botschaft eröffnet, während Sarah hinter der halb geöffneten Tür steht und ungläubig über die Prophezeiung, in ihrem hohen Alter noch zu gebären, lacht. In der niederländischen Kunst gehört die Geschichte von Abraham und den Engeln zu den am häufigsten dargestellten Episoden aus der Schöpfungsgeschichte.



139 van Nieulandt | Abraham bewirte die Engel

Die Komposition van Nieulands geht auf einen Kupferstich aus einer Folge zur Abrahamsgeschichte von Maarten de Vos zurück (Hollstein XLIV, S. 19f., Nr. 64, Abb. in: XLV, S. 30, 64.1), wobei der Maler einzelne Details variiert. Bemerkenswert ist, dass auf dem Gemälde der verkündende Engel in der Mitte stehend dargestellt und damit herausgehoben ist, während auf dem Stich keine Hierarchie zu erkennen ist: Dort steht der linke Engel, der mittlere spricht und der rechte gestikuliert. Man wäre geneigt, im Stehen des Engels eine Annäherung an die seit der Jahrhundertmitte geübte Auffassung des Themas zu sehen, nach der, wie bei Rembrandt und seinen Schülern, einer der Engel als Erscheinung Gottvaters besonders hervorgehoben wird, wäre da nicht die frühe Datierung des hannoverschen Bildes (M. Huiskamp, „En de Here versceen aan hem bij de terebinten van Mamre“ [Gen. 18]. Exegese en iconografie van het verhaal van Abraham en de engelen, ongepubl. doctoraalscriptie, Universität Nimwegen 1989, vgl. dazu Ausst. Kat. Im Lichte Rembrandts, Westfälisches Landesmuseum Münster 1994, S. 28f.).

Deutlich ist auch der Einfluss Pieter Lastmans zu erkennen. Von ihm sind zwei Bilder dieses Themas bekannt, ein Gemälde aus dem Jahre 1616 ist erhalten (Privatbesitz, Holz, 81 x 125 cm, Abb. ebda. S. 29) und ein weiteres ist durch ein Mezzotinto Jan van Somerens (ca. 1645 – nach 1699; Hollstein XXVII, S. 112, Nr. 1) überliefert. Die Bilderfindungen des Rembrandt-Lehrers waren besonders einflussreich für die Ausbildung des Themas in den nördlichen Niederlanden. Im Gegensatz zu Lastman, der die Engel z.T. am Boden lagern lässt, sitzen sie bei Nieulandt – wie auf dem Stich von Maarten de Vos – an einem Tisch und die Haltung Abrahams drückt demütige Teilnahme statt Erstaunen aus. Auch die kniende Haltung Abrahams ist nicht auf den genannten Gemälden Lastmans vorgebildet, findet sich aber auf seinem Gemälde „Abraham begrüßt die Engel“ von 1621 (Holz, 72 x 101 cm, Eremitage, St. Petersburg) und auf dem Stich von de Vos.

Kat. 1827, S. 59, Nr. 233. – Verz. 1831, S. 114, Nr. 233. – Verz. 1857, S. 25, Nr. 233. – Kat. 1891, S. 162, Nr. 363. – Verz. FCG, S. 162, Nr. 363. – Kat. 1902, S. 162, Nr. 363. – Kat. 1905, S. 95. – Nr. 269. – Kat. 1930, S. 57, Nr. 96, mit Abb. – Kat. 1954, S. 113, Nr. 253. – Verz. 1980, S. 67. – Verz. 1989, S. 80.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, welche verkauft werden soll, Celle, 30. September 1816, Inv. Nr. 63. – Parthey II, S. 192, Nr. 1. – Ebe IV, S. 341. – Thieme-Becker 25, S. 470. – A. Pigler, Barockthemen, Budapest 1956, Bd. I, S. 36. – Pigler 1974, I, S. 41. – Bénézit 7, S. 722. – Flemish Painters 1994, I, S. 301.

Ausstellungen: Christian IV. and Europe. The 19th Council of Europe Exhibition Denmark 1988, Kopenhagen 1988, S. 330, Nr. 1069; S. 573, Farbtaf. XXVII.

Oosten, Izaak van

Antwerpen 1613–1661 Antwerpen

Als Sohn eines Kunsthändlers wurde Izaak van Oosten 1613 in Antwerpen geboren und lebte dort bis 1661. Er war ein enger Nachfolger von Jan I. Brueghel, dessen kleinformatige Landschaften er häufig kopierte und dem infolgedessen seine Werke vielfach zugeschrieben wurden. Van Oostens Bilder sind meistens auf Kupfer gemalt.

140 Flusslandschaft mit Dorf

Kupfer, 12,9 x 19 cm

Bezeichnungen: Tafelrückseite oben, geritzte

Buchstaben: J. A.

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, Rückseite leicht uneben, poliert, Vorderseite geglättet, poliert und nachträglich angeschliffen, weniger als 1 mm stark, mit scherenartigem Werkzeug zugeschnitten; am l. Rand Feilspuren, kleine Bestoßungen am Rand, rücksseitig Fingerabdrücke und kleine Patinaflecken. Sehr dünne, wohl ölhaltige Grundierung in Grauweiß, an den Rändern o. und u. kantenüberlappend, r. und l. bearbeitet. Kleinteilige Bildausführung mit sehr feinem Pinsel über wahrscheinlich fast ganzflächiger, farblich modellierter Pinseluntermalung in Blau- und Weißtönen, in der Detailzeichnung Ausmischung der Lokalfarben mit Weiß und Schwarz häufig; Bäume aus Stamm, regelmäßig gestupften Blättern und nachträglich eingefügten Ästen zusammengesetzt; feine Trocknungsrisse fast ganzflächig, z.T. sich abhebende Malschollenränder, kleine Fehlstellen, vereinzelt Retuschen ohne Kittung, einige Kratzer. Gelblasuren bzw. Reste eines älteren Firnisses in Fluss und Blattwerk, ein transparenter Firnis mit starker UV-Fluoreszenz.

Restaurierungen: Firnisabnahme, vereinzelte kleinere Retuschen, neuer Firnis.

Pietro Palmaroli, Maler und Restaurator in Rom. – 1819 Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Kestner, Hannover. – Seit 1884 Städtische Galerie. KM 141

Bäume rahmen rechts und links das Bild und säumen, unterbrochen von stattlichen, mehrgeschossigen Häusern mit Fachwerk- oder Steingiebeln, die Flussufer. Die Landschaft wird von kleinen Figuren belebt: Frauen stehen in den Hauseingängen, Fischer in einem Kahn auf dem Fluss werfen ihre Netze aus, während am Ufer einige Frauen Fische in Körbe verstauen. Eine weitere Gruppe vernügt sich mit einem Ruderboot in der Flussmitte. Am Himmel ziehen Wolken auf, die nur an einer Stelle von der Sonne durchbrochen werden, und vor dessen dunklem Blau sich ein Storch effektiv abhebt. Schnurgerade führt der Fluss in die Tiefe, hin zu einem im Hintergrund angedeuteten Dorf.

Laut K. Ertz handelt es sich vermutlich um eine Kopie einer bislang unbekanntem Komposition von Jan Brueghel I., von der es einige Repliken gibt, die nach seiner Meinung z.T. von Jan Brueghel II. geschaffen wurden. Versionen, die von der Hand des Sohnes stammen, befinden sich im Museum in Leipzig (Ertz, 1984, S. 232, Nr. 51) und in unterschiedlichem Privatbesitz (Ertz, 1984, S. 231f., 233 Nr. 50, 52, 53); Versionen von unbekanntem Nachfolgern befinden sich in den Museen von Schwerin, Dresden und im Kunsthandel, zu diesen zählt Ertz auch das hannoversche Bild. In der naiveren Auffassung und der vergleichsweise weniger feinen Malweise unterscheidet sich die Tafel eindeutig von Werken Jan Brueghels I. Zweifel an dessen Autorschaft wurden schon verschiedentlich geäußert. Die Bildakte verzeichnet zwei Vorschläge zur Neueinordnung des Bildes in den Umkreis Brueghels, in Richtung Pieter Stevens oder Adriaen Stalbeem. Ertz (mündl. Mitteilung 17.9.1996) hat Izaak van Oosten und Pieter Gysels gegeneinander abgewogen und sich eindeutig für Letzteren ausgesprochen. Die Zuweisung an van Oosten vertritt dagegen M. de Kinkelen, RKD Den Haag (mündl., März 1997), da man auf dessen kleinen Tafeln



140 van Oosten | Flusslandschaft mit Dorf

vergleichbare rundliche, etwas gedrungene Figuren in einer naiv aufgefassten Landschaft findet. Besonders die Kupferplatte mit „Flussufer mit Händlern und Booten“ (17 x 23 cm, Kunsthandel Paris-Brüssel, De Jonckheere; Photo RKD) und eine weitere signierte Flusslandschaft mit Dorf (Holz, 30,5 x 43,5 cm; Abb. in: Bernt 1991, 4, Nr. 216) zeigen eine enge Übereinstimmung mit der hannoverschen Ausführung.

Führer 1894, S. 70, Nr. 172 (J. Brueghel I.). – Führer 1904, S. 127, Nr. 172. – Kat. 1954, S. 43, Nr. 42. – Verz. 1980, S. 46. – Verz. 1989, S. 54.

Literatur: G. von der Osten, 100 Jahre Landesmuseum Hannover, in: Weltkunst 22, Heft 24, 15.12.1952, S. 20, Abb. – M. Jorns, August Kestner und seine Zeit 1777–1853, Hannover 1964, S. 141. – K. Ertz, Jan Brueghel d.J., Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, Bd. 1, Freren 1984, S. 232.

Ostade, Isack van

Haarlem 1621–1649 Haarlem

Isack van Ostade wurde am 2.6.1621 in Haarlem getauft. Houbraken berichtet, dass er bei seinem gut zehn Jahre älteren Bruder Adriaen van Ostade

in die Lehre gegangen sei. Auf Grund seiner frühen Landschaftsstudien ist anzunehmen, dass er eine zusätzliche Ausbildung bei einem Landschaftsmaler, vermutlich bei Salomon van Ruysdael, erhalten hat. 22-jährig tritt er der Haarlemer St. Lukasgilde bei, stirbt aber schon 1649 mit 28 Jahren und wird nach dem 16. Oktober in der St. Bavo-Kirche beigesetzt.

141 Wirtshausszene

Eichenholz, 36,3 x 45,9 cm

Bezeichnungen: * Signiert und datiert unten links:

Isack · van · Ostade. / 1644

Technischer Befund: Tafel aus einem Brett mit horizontalem Faserverlauf, ca. 10 mm stark, tangential aus dem Stamm gesägt, rücks. l., r. und u. unterschiedlich stark abgefast; Kante o. geringfügig beschnitten, 5,5 cm langer Riss o. r., Anobienbefall an Oberkante und mittlerem Tafelbereich. Dünne, weißliche Grundierung, darauf ockerfarbene Imprimitur und schwarze, skizzenhafte Pinselunterzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, überwiegend nass-in-nass, in groben Zügen an der Unterzeichnung orientiert, stereotype Malweise der Gesichter; Bereibungen und Retuschen v.a. im Bereich des Himmels und der Baumkronen. Firnis nicht original.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, Firnis.

Kunsthandel Den Haag, „Galerie Internationale“ (Maes). – Kunsthandel Berlin, Martin Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1983 erworben.
PAM 1028

Vor einem Wirtshaus haben sich Bauern zu Trunk und Tanz zusammengefunden. Die Stimmung ist ausgelassen: Ein Paar dreht sich zu Klängen des Dudelsacks, andere schäkern oder unterhalten sich; eine Bank ist bereits umgefallen. Aus dem Fenster des Wirtshauses wird das Bier ausgeschenkt. Die Komposition ist in einer freien, spontan wirkenden Unterzeichnung angelegt.

B. Schnackenburg (1981 und im Dictionary of Art) zweifelt die bis dahin als 1644 gelesene Datierung des Gemäldes an und sieht in dem Bild ein typisches Werk aus den Jahren 1641/42. Eine genaue Untersuchung der Signatur ergab, dass die traditionelle Lesart 1644 korrekt ist. Wie Schnackenburg richtig bemerkt, schließt sich das Bild stilistisch und kompositionell eng an das Frühwerk des Künstlers aus dem Beginn der 40er Jahre an. Eine vergleichbare Komposition zeigt z.B. das Gemälde „Die Kugelspieler“ von 1642 (Holz, 46 x 65 cm, Verst. London 1971, vgl. Schnackenburg Abb. 56). Ebenso finden sich einzelne Figuren oder Gruppen auf anderen Werken Isacks dieser Zeit wieder. So sitzt das sich umarmende Paar in weniger ausgeführter Form auf einer Bank in einem Scheuneninterieur mit großer Bauernhochzeit (Holz, 39 x 52 cm, vielleicht identisch mit HdG, Nr. 198, Kunsthandel Frederick Muller, Amsterdam, Oktober 1943, Photo RKD) und der Dudelsackspieler steht hier auf einer Tribüne rechts. Die Haltung des Mannes, der auf dem hannoverschen Bild rechts einen Eimer auskippt, entspricht der eines Mannes mit einer Schippe auf dem Bild „Stallinneres“ von 164(3) (Holz, 41 x 58 cm, HdG 131; Kunsthandel Katz, Den Haag 1961, Photo RKD). Eine Zahnarztzene aus Weimar (Holz, 61 x 82,3 cm) von 1640 zeigt nicht nur eine vergleichbare diagonale Komposition mit nur wenig angedeuteten Szenen links im Hintergrund, sondern auch Übereinstimmungen in der Staffage. Die Rückenfigur des

zuschauenden Bauern in zerlumpter Kleidung aus dem hannoverschen Bild findet sich, allerdings besser gewandet, als Betrachter einer „Quacksalber“-Darbietung wieder.

Kat. 1954, S. 115, Nr. 260. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 50, Taf. 45. – Verz. 1980, S. 68, Abb. 72. – Verz. 1989, S. 80, Abb. 76.

Literatur: Atlantis 21, Sonderheft „Schaffhausen“ anlässlich der Ausstellung Rembrandt und seine Zeit, 1949, Abb. S. 154. – B. Schnackenburg, Adriaen van Ostade, Isack van Ostade, Zeichnungen und Aquarelle, Bd. I (Text), Hamburg 1981, S. 34f., 72, Anm. 89, S. 272, Abb. 55. – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in Weltkunst 54, 1984, S. 704f., Abb. S. 705. – B. Schnackenburg, in: Dictionary of Art 23, S. 613.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 56, Nr. 102. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 27, Nr. 15, Abb.

■ Palamedesz., Anthonie

Delft 1601–1673 Amsterdam

Anthonie Palamedesz. wurde als Sohn eines Edelsteinschneiders, der eine Zeit lang am englischen Hof für Jakob I. gearbeitet hatte, in Delft geboren. Vermutlich ging er zunächst bei dem Delfter Porträtmaler Michiel van Mierevelt in die Lehre, später dann zu den Brüdern Frans und Dirck Hals nach Haarlem. 1621 wurde er Mitglied der St. Lukasgilde in Delft und später auch deren Dekan. In der Nachfolge von Dirck Hals fertigte er Ölskizzen mit volkstümlichen Figuren. Sein Werk besteht vor allem aus Darstellungen von Wachtstuben und musizierenden Gesellschaften. Aber auch als Porträtmaler war er gefragt. Sein um sechs Jahre jüngerer Bruder und Schüler Palamedes Palamedesz. trat als Schlachtenmaler hervor.

142 Wachtstube

Eichenholz, 26,6 x 34,7 cm

Bezeichnungen: * Signiert in der Ecke links unten: A· Palamedesz; Tafelrückseite: sechszackiger Stern als



141 van Ostade | Wirtshausszene

Prägestempel/Beschaumarke, Rest eines Siegelackstempels

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrechttem Faserverlauf, 9–12mm stark, senkrecht stehende Jahresringe, ringsum abgefast; Ecke r. o. alt bestoßen. Gelblich weiße Grundierung, meist dünn, stellenweise pastos, über alle Ränder der Tafel reichend. Dünne Malerei mit ölhaltigem Bindemittel über ganzflächiger, dunkelbrauner Untermalung, Figuren und Hunde mehrschichtig auf Hintergrund gesetzt, dunkel schattiert und mit Lichtern versehen; Malschicht tw. dachartig hochstehend, dunklere Farben und Signatur leicht verreinigt, wenige kleinere Ausbrüche und Retuschen bes. im Randbereich, Holzmaserung an der Oberfläche prominent. Reste von altem Firnis in den Strukturiefen, darüber zwei dünne, transparente Überzüge, feines Firnisraquelé.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen, Firnis. Rahmen: Zeitgleich aber nicht urspr. zugehörig, aus Weichholz geschnitzte Profilleiste mit Rankenband mit stilisierten Blättern, Früchten und Blumen, Eckverbindungen auf Gehrung, zwei Fassungen, jeweils Grundierung und Ölgoldung.

Geschenk des Fürsten Georg von Schaumburg-Lippe, Bückeburg, an Hausmann 1820. – Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 832

In einer Scheune haben sich Soldaten einquartiert. Der Offizier mit großer, roter Schärpe sitzt, die Faust auf den Oberschenkel gestützt, auf einer Pauke und begutachtet einen erlegten Hasen, der ihm von zwei Jägern an den Hinterläufen präsentiert wird. Einzelne Figuren, wie z.B. die des etwas beleibten Offiziers, verwendet Palamedesz. auch in anderen Wachtstuben. Als brieflesender Offizier kehrt er stehend auf dem gleichnamigen Bild wieder, das als Leihgabe im Wallraf-Richartz-Museum in Köln bewahrt wird (Holz, 24 x 31 cm). Dort taucht auch neben der Figur des Jägers, die nun allerdings zum Boten verwandelt ist, der die Mütze abgenommen hat und in der Hand hält, der Spürhund mit hochgerecktem Kopf auf. Der andere, frontal aus dem Bild blickende Hund findet sich auch auf der Warschauer Wachtstube von 1650 (Holz, 54,3 x 69,9 cm; vgl. Ausst. Kat. Geschilderte wachlokale, 1996, S. 68). Deutlich heben sich die Hauptfiguren in der Beleuchtung und der Farbigkeit vom brauntonigen Hintergrund des angedeuteten Raumes und der Nebenpersonen ab. Zu letzteren gehören hier, wie häufig, sich beklei-



142 Palamedesz. I Wachtstube

dende oder Waffen putzende Soldaten. Ein anderer zündet sich am Kaminfeuer eine Pfeife an. Vorne am rechten Bildrand liegt ein Brustharnisch. Da das erste datierte Soldatenstück des Künstlers von 1647 (Holz, 38 x 52 cm; Rijksmuseum Amsterdam) bereits den Offizier wiedergibt, der hier einen höheren Hut und eine blaue Schärpe trägt, wird das hannoversche Bild Ende der 40er oder Anfang der 50er Jahre entstanden sein.

Kat. 1827, S. 50, Nr. 199. – Verz. 1831, S. 98, Nr. 199. – Verz. 1857, S. 22, Nr. 199. – Kat. 1891, S. 165, Nr. 371. – Verz. FCG, S. 165, Nr. 371. – Kat. 1902, S. 165, Nr. 371. – Kat. 1905, S. 98, Nr. 277. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 59, Nr. 100 Abb. – Verz. 1980, S. 68. – Verz. 1989, S. 81.

Literatur: Ebe IV, S. 403. – H. Schneider, in: Thieme-Becker 26, S. 155. – Bénézit 8, S. 88. – Ausst. Kat. Geschilderte wachlokale. De Hollandse Kortegaard uit de Gouden Eeuw, Het Nederlands Vestingmuseum Naarden 1996, S. 68 mit Abb.

Ausstellungen: Holländische Kabinetmalerei, Kunstverein Tübingen 1957, Nr. 26.

■ Peeters, Bonaventura I.

Antwerpen 1614–1652 Hoboken

Bonaventura Peeters, der am 23.7.1614 in Antwerpen getauft wurde, sollte der bekannteste Spross einer Künstlerfamilie werden. Von seinen Verwandten malten die Geschwister Gillis, Jan und Catharina sowie sein Neffe Bonaventura II., ein Sohn seines Bruders Gillis. Man weiß nicht, bei wem Bonaventura gelernt hat; da jedoch sein Frühwerk, in dem der Panoramablick auf etwas steif angeordnete Schiffe vorherrscht, eindeutig in der Tradition der flämischen Seestücke eines Pieter Bruegel d.Ä. oder Hans Savery steht, hat er seine Ausbildung vermutlich in seiner Heimat erhalten. Später werden Einflüsse verschiedener Marinemaler, des Antwerpener Andries Eertvelt und auch des Nordniederländers Simon de Vlioger, deutlich. Der Stil wird freier, die Atmosphäre von Wasser und Himmel besser erfasst. Bezeichnend für seine Themenwahl ist die Vorliebe für Katastrophen. Obwohl Peeters erst 1634 als Freimeister in die St. Lukasgilde aufgenommen wird, datiert sein erstes Werk von 1632 (Prag, Národní



143 Peeters | Stürmische See

Galerie). Erst 38-jährig stirbt er am 25.7.1652 in Hoboken, wo er mit seinem Bruder Gillis (1612–1653) eine Werkstatt unterhielt.

143 Stürmische See

Eichenholz, 39 x 59,5 cm

Bezeichnungen: Signiert rechts vorn auf einer Planke: B.P.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – 1823 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 836

Nahe der Küste kämpfen Fischerboote gegen die raue See. Ihre unsichere, durch Richtung von Wind und Wellen bestimmte Lage kontrastiert mit der klaren Senkrechten der Turmruine. In der aufgewühlten See mit hohen, gischtig spritzenden Wellen wechseln verschattete mit hell erleuchteten, diagonal geführten Partien und unterstreichen, wie auch die dunklen Wolken am Himmel, den dramatischen

Charakter des Bildes. Allerdings spart das hannoversche Bild im Vergleich zu Peeters' anderen theatralischen Schiffsunglücken mit schiffshohen Wellen und bizarren Felsformationen die Katastrophe aus. Dass Peeters bei diesen Bildern der Vergleich zwischen den Gefahren des Lebens und denen der See nicht fern lag, wissen wir von einer Zeichnung, auf deren Rückseite er in einem Gedicht diesen Bezug explizit herstellt (vgl. Ch. Stukenbrock, in: Ausst. Kat. Köln/Wien 1992/93, S. 448).

A. Dorner (Kat. 1930) setzt die Entstehung des Bildes zwischen 1635 und 1645 an, eine Datierung, die G. von der Osten (Kat. 1954) übernimmt. Mit der betonten Aufteilung der Wasseroberfläche in helle und dunkle Zonen sowie dem tiefen Horizont ist das hannoversche Seestück vergleichbar mit Werken aus den 40er und dem Anfang der 50er Jahre, wie z.B. einem 1921 im Wiener Kunsthandel angebotenen Bild von 1644 (Leinwand, 46 x 66 cm, Photo RKD) und einem monogrammierten, 1651 datierten Seestück, das am 31.1.1951 bei Sotheby's London zur Versteigerung kam (Holz, 43,8 x 72,9 cm, Photo RKD).

– Verz. 1818, S. 76, Nr. 385. – Kat. 1827, S. 11, Nr. 41. – Verz. 1831, S. 23, Nr. 41. – Kat. 1891, S. 169, Nr. 383. – Verz. FCG, S. 169, Nr. 383. – Kat. 1902, S. 169, Nr. 383. – Kat. 1905, S. 102, Nr. 288. – Kat. 1930, S. 61, Nr. 103, Abb. – Kat. 1954, S. 120, Nr. 273. – Verz. 1980, S. 68. – Verz. 1989, S. 81.

Literatur: Parthey II, S. 247, Nr. 19. – Ebe IV, S. 355. – F.C. Willis, Die niederländische Marinemalerei, Leipzig 1911, S. 93. – Oldenbourg 1918, S. 183. – K. Zoëge von Manteuffel, in: Thieme-Becker 27, S. 7. – Bénézit 8, S. 188. – R. Preston, Seventeenth Century Marine Painters of the Netherlands, Leigh-on-Sea (1974) 1980, S. 34. – Flemish Painters 1994, 1, S. 315.

■ Poelenburch, Cornelis van

Utrecht ca. 1594/95–1667 Utrecht

Wenige Quellen geben über das Leben des Künstlers Auskunft. Zwischen Januar 1594 und Januar 1595 wurde er in Utrecht geboren und ging dort bei Abraham Bloemaert in die Lehre. Möglicherweise arbeitete er anschließend zunächst in Amsterdam, denn er wird in dem Lobgedicht auf Amsterdam von Theodore Rodenburgh aus dem Jahr 1618 als Maler erwähnt. Im Erscheinungsjahr des Gedichtes weilte er allerdings schon in Rom und erhielt in der Künstlergemeinschaft der Bentveughels, die er 1623 mitbegründete, den Beinamen „Satiro“ oder „Satyr“. Spätestens 1627 kehrte er nach Utrecht zurück und heiratete 1629 Jacomina van Steenre. Zu seinen Auftraggebern gehörte in den ersten Jahren der sog. Winterkönig Friedrich V. von der Pfalz, dem die Vereinigten Niederlande Asyl gewährten. 1637 wurde der Maler vom englischen König Karl I. eingeladen, in England zu arbeiten. Dort blieb er mit einigen Unterbrechungen vier Jahre. Nach seiner Rückkehr bekleidete er wiederholt das Amt des Dekans der St. Lukasgilde. Am 12.8. 1667 starb er und wurde in der Magdalenenkerk beigesetzt. Van Poelenburch ist vor allem als Maler von kleinen italianisierenden Landschaften mit Staffage bekannt. Bei seinen Zeitgenossen und Kollegen war er zudem als Staffagemaler sehr begehrt.

144 Bacchus, Venus und Ceres (Sine Cerere et Baccho friget Venus)

Kupfer, 18,5 x 25,6 cm

Bezeichnungen: Auf dem Stein links monogrammiert: C.P.

Seit etwa 1930 in Berliner Privatbesitz. – Kunsthandel Hamburg. – 1985 Kunsthandel Berlin, Asta von Bethmann-Hollweg. – 1986 Geschenk der Stiftung Niedersachsen e.V.

PAM 1008

Bacchus, Venus und Ceres haben sich auf großen Steinen vor einer steil aufragenden Felswand niedergelassen. Ein mit einem Tuch bedeckter Felsblock dient ihnen als Tafel, auf der einige Früchte liegen. Venus wirkt missvergnügt. Amor, der seinen Köcher mit den Pfeilen zu Füßen der Venus abgelegt hat, wird – am linken Bildrand erhöht sitzend – von einem anderen Putto getröstet. Der Bildaufbau folgt einem geläufigen Kompositionsprinzip von Poelenburchs: Eine nur auf wenige Figuren beschränkte Szene, hinter der eine dunkle, mehr als Dreiviertel der Fläche einnehmende Felskulisse aufragt und nur einen schmalen Ausblick auf eine baumbestandene, hügelige Landschaft lässt, sowie eine detaillierte Darstellung des Pflanzenbewuchses im Vordergrund. Kräftige Farben akzentuieren die Bildmitte: Venus sitzt auf einem schillernden, gelben Gewand, daneben liegt auf einem Stein ein bunt gestreifter Seidenschal, Ceres' Umhang ist dunkelblau und der Mantel des Bacchus ist rot.

Das in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts ausgesprochen beliebte Thema „Sine Cerere et Baccho friget Venus“ geht auf einen Vers der Komödie „Eunuchus“ des römischen Dichters Terenz zurück und hat in moralisierender Deutung, nach der das Wohlleben die Begierde anstachelt, Eingang in die Emblem-literatur gefunden (vgl. A. Henkel, A. Schöne, Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967, Sp. 1753). Van Poelenburch beschränkt die Darstellung auf die bloße Gruppierung der drei Göttergestalten um einen Tisch, ohne den thematischen Zusammenhang explizit herauszustellen.



144 van Poelenburch | Bacchus, Venus und Ceres

Der Künstler hat das Thema mehrfach ausgeführt, doch sind die Figuren auf den anderen Beispielen meist auf Wolken platziert (vgl. Lille, Musée des Beaux-Arts, Holz, 54 x 73,5 cm und Wien, Akademie der Künste, Holz, 33,5 x 47,5 cm; N. Sluijter-Seiffert, Cornelis van Poelenburch, ca. 1593–1667, Leiden 1984, Nr. 7 und 8).

Einzelne Figuren tauchen auch in anderen Werken van Poelenburchs auf. Besonders häufig findet sich die Rückenfigur der Venus, die letztlich auf eine verlorene Zeichnung Michelangelos zurückzuführen ist (vgl. Weltkunst 52, 1982, S. 1256–1258). Als eine der Töchter Lots ist sie auf einem Bild (Holz, 19,7 x 26,7 cm, Photo RKD), das 1988 im Baseler Kunsthandel bei M. und G. Segal war, zu entdecken; die zweite Tochter wiederholt hingegen, spiegelbildlich in Arm- und Kopfhaltung, die Ceres des hannoverschen Werkes. Die Beinhaltung der Venus (Hannover) entspricht derjenigen der Diana auf einem Gemälde in der Sammlung des Viscount

Halifax, England (Holz, 44,4 x 54,5 cm, Photo RKD). Auch Schüler van Poelenburchs greifen auf die Rückenfigur der Venus zurück: So z.B. Daniel Vertangen (um 1598–1681/84) für die Nymphe auf einem Bild in Braunschweig (vgl. Best. Kat. Braunschweig 1983, S. 211 mit Abb.).

Van Poelenburch hat nach seiner Rückkehr aus Italien nur drei seiner Bilder datiert und sich zudem künstlerisch kaum weiterentwickelt, so dass eine Chronologie seines Œuvres schwierig ist. N. Sluijter-Seiffert ordnet die hannoversche Tafel in die 40er Jahre (Brief vom 15.8.1997).

Das Bild wurde als Gegenstück zur „Büßenden Magdalena“ gekauft, vgl. dazu Kat. Nr.145.

Verz. 1989, S. 82, Abb. 59a.

Literatur: Herrenhausen '86 Katalog der 18. Kunst & Antiquitäten-Messe Hannover, 1986, S. 37 mit Farbabb. – Asta von Bethmann-Hollweg, Volker Westphal, 25 Jahre Kunsthandel in Berlin 1966–1991, S. 30, Nr. 12.

145 Büßende Magdalena

Kupfer, 19,2 x 25,5 cm

Seit etwa 1930 in Berliner Privatbesitz. – Kunsthandel Hamburg. – 1985 Kunsthandel Berlin, Asta von Bethmann-Hollweg. – 1986 Geschenk der Stiftung Niedersachsen e.V.
PAM 1009

Die hl. Maria Magdalena kniet auf einem erhöhten Plateau im Vordergrund vor einer weiten, hügeligen Landschaft. In einer Wolke schweben vor ihr Putten hernieder, von denen einer ihr das Kreuz präsentiert, das sie, die Arme erstaunt erhoben, wahrnimmt. Gerade neotestamentliche Szenen sind bei van Poelenburch häufig mit Scharen von Putten belebt, die mit und ohne Flügel in verschiedenen Posen und Verkürzungen sich in Wolken tummeln.

N. Sluijter-Seijffert (Brief vom 15.8.1997) kennt zwei weitere Darstellungen van Poelenburchs zum Thema mit allerdings stark abweichender Komposition, die eine mit unbekanntem Verbleib, die andere befand sich 1985 im Berliner Kunsthandel. Sie weist darauf hin, dass die Schüler das Thema verschiedentlich aufgegriffen haben. Von Warnard van Ryssen (Zaltbommel ca. 1625 – nach 1665 Spanien) z.B. stammt eine büßende Magdalena im Kasseler Museum, die sich nach einem von hinten nahenden Puttenschwarm umsieht.

Die kleine Tafel wurde als Pendant zu dem Bild „Bacchus, Venus und Ceres“ (Kat. Nr. 144), das fast identische Maße aufweist, erworben und hat zumindest seit 1930 dieselbe Provenienz. Vermutlich handelt es sich jedoch nur um eine zufällige Entsprechung des Formats, denn in der Komposition sind die beiden Werke nicht unmittelbar aufeinander bezogen und ergeben auch thematisch keine Einheit. Die vom Kunsthändler vorgeschlagene Interpretation als eine Allegorie der irdischen und der himmlischen Freuden vermag nicht zu überzeugen. Gegen eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit sprechen die unterschiedlichen Markierungen der Rückseite und auch die leicht variierenden

Maße der Höhe. Die Darstellung der Maria Magdalena fällt qualitativ gegenüber dem angeblichen Pendant ab: Der violette Umhang umgibt nicht den Körper der Heiligen, sondern steht davor; ihr linker Arm ist verzeichnet. An der Authentizität des Bildes ist jedoch nicht zu zweifeln. N. Sluijter-Seijffert datiert es in die 40er Jahre (Brief vom 15.8.1997).

Verz. 1989, S. 82, Abb. 59b.

■ Pynacker, Adam

Schiedam 1620/1621–1673 Amsterdam

Sehr wahrscheinlich wurde Adam Pynacker Ende 1620 oder im Januar 1621 in Schiedam als Sohn eines Weinhändlers geboren. Die dreijährige Italienreise, von der Arnold Houbraken in seinen Künstlerviten berichtet, muss Pynacker zwischen 1645 und 1648 unternommen haben. Da er sich nicht, wie sonst üblich, der römischen Künstlergemeinschaft „De Bentveughels“ angeschlossen hatte, wird vermutet, dass er vorrangig als Weinhändler gereist ist. Anlässlich seiner Hochzeit mit Eva Maria de Geest, der Tochter des Leeuwardener Porträtmalers Wybrand de Geest, tritt er 1658 zum Katholizismus über. Drei Jahre später ließ er sich in Amsterdam nieder und blieb dort bis zu seinem Tode. Pynacker gehört zu den Malern der italianisierenden Landschaft. Auch wenn sein Lehrer nicht bekannt ist, lässt sein Stil den Einfluss von Cornelis van Poelenburch, Pieter van Laer und Jan Both erkennen.

146 Italienischer Hofraum mit Herde

Eichenholz, 73,9 x 60 cm

Bezeichnungen: Vorderseite signiert unten Mitte (auf Stein): APynacker (A P ligiert)

Technischer Befund: Tafel aus drei stumpf verleimten Brettern mit senkrechtem Faserverlauf; auf ca. 5 mm gedünnt, ehem. Parkettierung abgenommen, instabil, Längskanten leicht behohelt, geringer Anobienbefall im mittleren Brett. Dünne, hellgraue Grundierung, bleiweißhaltig, keine Unterzeichnung



145 van Poelenburch | Büßende Magdalena

sichtbar. Malschicht *pastos* in Schichten aufgetragen, einzelne Partien flächig farbig untermalt, an den Längskanten Fingerabdrücke in der Farbe, partiell Frühschwundraquelé; Malschicht in den hellen Partien stark reduziert, bes. im Himmel und besonntem Ausschnitt l., Fugen glatt überkittet, Himmel flächig überarbeitet, mindestens drei Retuschephasen. Neuer dünner Firnis enthält Verunreinigungen, ungleichmäßig im Glanz.

Restaurierung: 1832: Fugen restauriert – Parkettierung, Ergänzung im Himmel – 1981: Abnahme von Firnis, Retuschen, malerischen Ergänzungen und Parkettierung, Neuverleimen der Tafel, Retusche, Firnis, Neurahmung – 1982: Firnisabnahme, Himmel überarbeitet, Firnis.

Sammlung Weipart Ludolph von Laffert, Celle. – Sammlung Ludolph Friedrich von Laffert, Celle. – 1826 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 841

Vor einem verfallenen, in Felsen hineingebauten Gemäuer hängt eine Bäuerin Wäsche auf. Ein Kind schaut ihr dabei zu. Ein Natursteinbogen überspannt den Weg und grenzt den Bildraum nach hinten ab, so dass ein in sich geschlossener Raum entsteht, in dessen verschatteterem Vordergrund ein Esel lagert und ein Hund sowie Ziegen

und Schafe die Szenerie beleben. Bezeichnend für das Frühwerk Pynackers ist die fast monochrome, vor allem auf Ocker- und Brauntöne reduzierte Farbigkeit, in der starke Hell-Dunkel-Kontraste Akzente setzen. Schattige Fels- und Mauerpartien wechseln mit sonnenbeschieneenen Flecken auf dem Boden und auf dem glänzenden Fell der Tiere. Besonders kontrastreich ist das unmittelbare Nebeneinander des vermutlich nachgedunkelten Steinbogens und des hellen, gereinigten Himmelsegments in der linken oberen Bildecke.

L.B. Harwood setzt die Entstehungszeit des Gemäldes in die Zeit kurz nach Pynackers Rückkehr aus Italien zwischen 1650–53 an. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um das früheste Beispiel einer Gruppe von intimen Hofdarstellungen (Harwood, 1988, Nr. 24, 26, 93). Auf einem Bild in der Kasseler Gemäldegalerie ist die Komposition ins Querformat übertragen, wobei die ruinenartige Architektur rechts fast identisch ist (Harwood, 1988, Nr. 24), die Landschaft jedoch unter dem Bogen hell aufleuchtet.

Kat. 1827, S. 59, Nr. 236. – Verz. 1831, S. 116, Nr. 236. – Verz. 1857, S. 26, Nr. 236. – Kat. 1891, S. 176, Nr. 405. –



146 Pynacker | Italienischer Hofraum mit Herde

Kat. 1902, S. 176, Nr. 405. – Kat. 1905, S. 109, Nr. 316. – Kat. 1930, S. 64f., Nr. 109, Abb. – Kat. 1954, S. 124, Nr. 282. – Verz. 1980, S. 69. – Verz. 1989, S. 83.

Literatur: Verzeichnis der von Laffertschen Gemälde-Sammlung in Celle, welche verkauft werden soll, Celle, 30. September 1816, Inv. Nr. 100. – Parthey II, S. 306, Nr. 18. – Ebe IV, S. 490. – HdG IX, S. 541, Nr. 80. – Bénézit 8, S. 534. – L.B. Harwood, Adam Pynacker (c. 1620–1673), Doornspijk 1988, S. 54f., Nr. 21, Taf. 21.

Pynacker, Adam (Kopie nach)

147 Italienische Landschaft

Leinwand, 71 x 61 cm
1925 im Kunsthandel erworben.
PNM 513

Technischer Befund: Relativ dickes Gewebe in Leinenbindung, 11,5 x 11,5 Fäden, Spangirlanden u. und r., Webkante r.; neuer Keilrahmen. Über gespachtelter, rötlicher Vorleimung, einschichtige hellgraue Vorgründierung, ölhaltig, urspr. sehr glatt. Ölhaltiger Farbauftrag, auffallend feine Pigmentkörnung, leicht verfließender Pinselduktus mit wenig ausgeprägten Pastositäten, überwiegend flächige Bildanlage, wenig modellierend; Leinwandstruktur deutlich hervortretend, stark ausgeprägtes Craquelé und Schollenbildung, zwei kleine Fehlstellen in der Bildmitte u., einige Retuschen. Neuerer Firnis mit ausgeprägtem Eigencraquelé, unterschiedlich dick, partienweise durch das Craquelé der Malschicht auf die Bildrückseite gedrungen.



147 nach Pynacker | Italienische Landschaft

Restaurierungen: Ersatz des originalen Spannrahmens, Firnisabnahme, vereinzelte Retuschen, neuer Firnis – 1996: Malschichtfestigung.

Die Flusslandschaft mit hohen, z.T. bebauten Felsen und einem im Vordergrund dahinziehenden Hirtenpaar wurde als ein Werk Ferdinand Kobells (1740–1799) erworben. Es handelt sich jedoch um eine nur in einigen Details abweichende Kopie eines Gemäldes von Adam Pynacker, das heute in der Eremitage in St. Petersburg bewahrt wird (vgl. L.B. Harwood, Adam Pynacker, Doornspijk 1988, Nr.42). Das Original befand sich vor 1769 in der Sammlung des Grafen Brühl in Dresden und gelangte von dort in die Sammlung Katharinas II. für die Eremitage.

Kat. 1930, S. 42, Nr. 69 mit Abb. (F. Kobell). – Kat. 1954, S. 78, Nr. 151. – Verz. 1980, S. 58. – Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie. Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die spanischen und dänischen Bilder. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke, bearb. von A. Dülberg, Hannover 1990, S. 44, Nr. 47, mit Abb. (Pynacker-Kopie).

Literatur: Thieme-Becker 21, S. 53 (F. Kobell). – G. Tolzien, in: Kindlers Malerei-Lexikon 3, Zürich 1966, S. 690 (F. Kobell).

Ravesteyn, Jan van (Werkstatt)

Den Haag um 1572–1657 Den Haag

Von dem aus Den Haag stammenden Maler Jan van Ravesteyn sind ausschließlich Porträts bekannt. Zeit seines Lebens wohnte der Künstler in seinem Geburtsort, den er offenbar niemals für längere Zeit verlassen hat. 1598 wurde er Mitglied der dortigen St. Lukasgilde und avancierte zu einem der gefragtesten Bildnismaler seiner Zeit. Der größte Teil seines umfangreichen Œuvres entstand im Zeitraum zwischen 1610 und 1640. Berühmt ist seine Serie von hochrangigen Offizieren für den statthalterlichen Hof, die er zwischen 1611 und 1624 ausführte, und von der 25 Bilder in Den Haag erhalten sind. Vielfach ließ der Künstler seine Aufträge in seiner Werkstatt fertig stellen. Dort entstanden auch Wiederholungen der Porträts prominenter Personen. Nach 1641 hat er offenbar aufgehört zu malen, wurde aber trotzdem 1656 aufgefordert, der neu gegründeten Künstlergemeinschaft „Pictura“ beizutreten. Am 21.6. 1657 wurde er in Den Haag beerdigt.

148 Brustbild einer älteren Frau

Eichenholz, 61,7 x 50,2 cm

Bezeichnungen: Datiert oben links: Anno 1632;

Tafelrückseite: Reste von Siegelack

Technischer Befund: Tafel aus drei Brettern, Faserverlauf und Leimfugen senkrecht, 14 mm stark, nahezu stehende Jahrringe, ringsum abgefast, Vorderkanten r. und l. abgeschrägt. Hellbeige, dünne, vertikal streifige Grundierung. Auf nuancierter, mehrfarbiger Untermalung Malerei mit ölhaltigem Bindemittel und feinem Pigment, mehrschichtig deckend, oft nicht bis zum Rand, zunächst Hintergrund, dann Ausführung und Konturierung der zuvor ausgesparten Figur, im Gesicht Falten und weitere Details plastisch mit Farbe modelliert, kleine rot pigmentierte Punkte über das Bild verteilt; bes. in den Haaren Bereibungen, kleine Ausbrüche in Kragen und Gewand, kleine Retuschen, Ränder tw. übermalt. Mindestens zwei alte Firnisse, der zweite im Rahmen aufgetragen; eigenes Firnisraquelé, punktförmige Krepierungen, Gesicht und Kragen herausgereinigt, zwei weitere Reinigungsproben, firnisverklebte Wattereste auf dem Kragen.

Restaurierungen: Partielle Firnisabnahme, Retuschen an Kragen und der Ecke l. u., Firnisauftrag – Punktförmige Retuschen.



148 van Ravesteyn - Werkstatt | Brustbild einer älteren Frau

Angeblich aus der Sammlung Brabeck, Schloss Söder (nicht im Verst. Kat. der Sammlung 1859). – Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 815

Brustbild einer älteren Dame in schwarzem Kleid mit breitem Mühlsteinkragen. Über dem welligen, nach hinten gekämmten Haar trägt sie eine Art Diademhaube, die seitlich durch Ohreisen gehalten ist. Vom Hinterkopf führt ein schmaler Streifen der Haube in Form einer Zunge in die Stirn. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine Witwenracht. Die Dame ist im Dreiviertelprofil nach links wiedergegeben.

Feine Falten überziehen das charaktervolle Gesicht, die Lippen sind leicht geöffnet und der Blick ist auf den Betrachter gerichtet.

Das Porträt galt zunächst als Werk von Michiel van Mierevelt. Im Hinblick auf das 1635 datierte Bildnis des Simon de Vos im Antwerpener Museum für Schöne Künste (Nr. 662) wird es von F. Winkler (mündl. 3.3.1954, vgl. Kat. 1954) Abraham de Vries zugewiesen. Allerdings steht dieses Porträt fremd im Werk dieses Künstlers der 30er und 40er Jahre, da es in Antwerpen entstanden und von dort beeinflusst ist. Obwohl das Œuvre von de Vries in sehr unterschiedliche Stilperioden zerfällt,

vermag die Zuweisung des „Brustbildes einer älteren Frau“ an diesen Künstler nicht zu überzeugen. R. Ekkart (RKD, Den Haag, mündl. Mitteilung März 1998) rückt das Bildnis in die Nähe von Jan van Ravesteyn und hält es nicht für ausgeschlossen, dass es sich um eine ausschweifende Werkstattreplik eines Halbfigurenbildes handelt. In der Auffassung der Gesichtszüge und Haltung der Dargestellten erscheint das Porträt dem der „G. van Kerckhoven“ von Jan van Ravesteyn (Holz, oval, 68,5 x 51 cm, Privatbesitz Den Haag) vergleichbar (Abb. 10 bei R.E.O. Ekkart, *Portretten van Johan van Schoterbosch*, in: *Liber Amicorum Mr. C.C. van Valkenburg*, Den Haag 1985, S. 103–110). Auf Grund der Pentimenti und der nuancierten Untermalung im Gesicht ist jedoch anzunehmen, dass es sich nicht um eine Replik, sondern um eine originäre Arbeit aus der Werkstatt Ravesteyns handelt.

Verz. 1876, S. 79, Nr. 437 (Mirefeldt, falsche Maßangaben). – Kat. 1891, S. 146, Nr. 308 (M.J. Miereveld). – Verz. FCG, S. 146, Nr. 308. – Kat. 1902, S. 146, Nr. 308. – Kat. 1905, S. 84, Nr. 237. – Führer 1926, S. 10. – Kat. 1930, S. 51, Nr. 85, Abb. – Kat. 1954, S. 161f., Nr. 406 (A. de Vries). – Verz. 1980, S. 78. – Verz. 1989, S. 94.

Literatur: *Die Kunst für Alle* II, 1886/87, S. 124. – Ebe IV, S. 401.

■ Rembrandt Harmensz. van Rijn (Werkstatt)

Leiden 1606–1669 Amsterdam

Als Kind eines Müllers wurde Rembrandt Harmensz. van Rijn am 15.7.1606 in Leiden geboren und besuchte in den Jahren 1613–1620 die dortige Lateinschule. Obwohl er anschließend an der Universität eingeschrieben war, nahm er das Studium nicht auf, sondern wandte sich dem Malerhandwerk zu. Um 1621–1623 lernte er in seiner Heimatstadt bei dem Historienmaler Jacob van Swanenburg und ging im Anschluss für ein halbes Jahr zu Pieter Lastman nach Amsterdam. Dort erhielt er die entscheidenden Impulse für seine weitere Entwicklung. Zurück in Leiden ließ er sich als

selbständiger Maler nieder und bildete zwischen 1628 und 1631 Gerrit Dou sowie Isaac Jouderville als Schüler aus. Sein Ruhm brachte ihm schon damals Porträtaufträge außerhalb Leidens ein. Ende 1631 siedelte er nach Amsterdam über und heiratete in Friesland 1634 Saskia van Uylenburgh, die Nichte des Amsterdamer Malers und Kunsthändlers Hendrick van Uylenburgh. Ein Jahr nach der Geburt des Sohnes Titus 1641 starb Saskia. Rembrandt nahm zunächst Geertje Diercks und später Hendrickje Stoffels ins Haus. Letztere gebar ihm 1654 eine Tochter. Mitte der 50er Jahre geriet Rembrandt in finanzielle Schwierigkeiten, so dass 1657–58 sein Kunstbesitz und sein Haus versteigert werden mussten. Als Folge davon schloss der Künstler mit seinem Sohn und Hendrickje 1660 einen Gesellschaftervertrag über einen Kunsthandel. Rembrandt starb am 4.10.1669 und wurde am 8.10. in der Westerkerk bestattet.

149 Landschaft mit der Taufe des Kämmerers

(Farbtaf. XVII)

Leinwand, 85,5 x 108,5 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten rechts:

Remb.... / f 16.6(?)

Technischer Befund: Leinengebundenes Gewebe, 11 x 11 Fäden, Ansätze von Spannungirlanden u. und I.; auf 82,8 x 105,7 cm beschnitten, Träger rücks. stark gedünnt, auf feine Leinwand doubliert oder übertragen, neuer Keilrahmen, zweite Doublierung mit Wachs/Harz auf gröbere Leinwand, Spannänder mit Papier kaschiert. Grundierung zweischichtig, Grau auf Rot. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und relativ groben Pigmenten, fast allen Farben dunkles Blau-pigment beigemischt, Himmel mehrschichtig hellblau und gelblich weiß über dunklem Blaugrau, Landschaft meist einschichtig, Grundierung einbezogen, rote Binnenzeichnung und vielfarbige Nuancen im Baum, Pentiment r.: Berg urspr. bis zum Bildrand o.; drei verschiedene Craquelés, bes. in den Dunkelpartien verreinigt, verpresst, partiell aufgeplatzte Bläschen in der Malschicht, zahlreiche Retuschen, Übermalungen und spätere Lasuren. Mehrere tw. gefärbte, tw. krepierete Firnissschichten.

Restaurierungen: Kittungen, Retuschen, Übermalungen tw. gefärbte Firnisse – Beschnitten, gedünnt, doubliert/übertragen, neuer Keilrahmen – zweite Doublierung, Ränder kaschiert – 1948: Reinigung, Firnis.

Sammlung Lord Ravensworth, Ravensworth Castle, Durham – 1920 Verst. London, Christie's, 15.6.1920, Nr. 113. – 1923 Kunsthandel London, P. u. D. Colnaghi. – 1925 Kunsthandel London, Th. Agnew. – 1934 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. Leihgabe der Pelikan-Kunstsammlung, Hannover

In einer nach rechts steil ansteigenden Landschaft ist mit kleinen Figuren eine Begebenheit aus der Apostelgeschichte (8,26–40) dargestellt. Der Kämmerer der Kandake, Königin von Äthiopien, war in Jerusalem um zu beten. Auf dem Rückweg in seine Heimat liest er in der Kutsche im Alten Testament das Buch des Propheten Jesaias. Philippus, einem der sieben Diakone Jerusalems, wird von Gott befohlen, sich dem Kämmerer zu nähern und ihm den prophetischen Gehalt der Stelle auszulegen, woraufhin sich dieser taufen lässt.

Dargestellt ist der Moment der Taufe: Der Kämmerer ist aus seinem Wagen ausgestiegen, hat den Turban abgenommen, den nun der Diener rechts hält, und steht in leicht gebückter Haltung im Wasser, während Philippus die Taufe vollzieht. Der Zusammenhang zwischen dem Verstehen der Schrift, der Erleuchtung und der Taufe wird in der Landschaft unmittelbar sinnfällig. Im Dunkel rechts verharrt das Gefolge des Kämmerers, von links wird die Landschaft durch den göttlichen Strahl hell erleuchtet. Wüste, karge Felsen sind mit nur wenigen, bizarr aussehenden Bäumen bewachsen, wohingegen direkt über dem Diakon von Jerusalem frisches Grün aus einem Laubbaum sprießt.

In der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts wird das Thema häufig verbildlicht. Von Rembrandts Lehrer Pieter Lastman sind allein drei Versionen überliefert, mit denen sich Rembrandt unmittelbar auseinandersetzt. Drei Kompositionen sind bekannt: Das frühe Gemälde in Utrecht von 1626, ein heute verschollenes Bild von 1631, das nur durch eine Radierung desselben Jahres von J.G. van Vliet überliefert ist (Bartsch 12, Hollstein XLI, 12), und eine Radierung von 1641 (Bartsch 98).



149 Rembrandt-Werkstatt | Landschaft mit der Taufe des Kämmerers

Schon H.L.M. Defoer (1977) weist darauf hin, dass auf dem hannoverschen Gemälde alle Elemente der verschiedenen Fassungen des Themas von Rembrandt wiederaufgenommen sind: Die Reiter, der große Reisewagen, der Negerjunge, Philippus und die Figur des Kämmerers, die seitenverkehrt der auf der Radierung entspricht.

Die Figurenkomposition steht in der Tradition Pieter Lastmans und auch die ansteigende Felsformation rechts ist bei ihm auf einem Bild in der Münchner Pinakothek sowie auf einem anderen in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vorgebildet. Doch orientiert sich die Landschaftsauffassung des vorliegenden Gemäldes eindeutig an Werken von Hercules Seghers. Dieser Zusammenhang ist nicht erstaunlich, da Rembrandt zum Zeitpunkt der Katalogisierung seiner Kunstsammlung 1656 (zur Vorbereitung der Versteigerung) acht Gemälde dieses Künstlers sein eigen nannte und er die Landschaft aus den Uffizien in Florenz nicht nur besaß, sondern auch übermalte. Er setzte die Staffage hinzu, verstärkte den Hell-Dunkel-Kontrast und milderte die bizarren Formen des Felsens (vgl. C.P. Schneider, 1990, S. 71ff.).

Das hannoversche Bild war in den 20er Jahren aus englischem Privatbesitz aufgetaucht und wurde zuerst 1921 von R. Valentiner der Öffentlichkeit vorgestellt. W. von Bode (1925, S. 161) bemerkt, dass die „Taufe des Kämmerers“

als früheste Landschaft von historischem Interesse, doch mit den späteren Werken nicht zu vergleichen sei. Bis 1982 wird das Gemälde einheitlich als ein Werk Rembrandts eingestuft und kommentiert. Zuerst publiziert Ch. Tümpel das Gemälde 1986, auf Basis von Diskussionen mit dem Rembrandt Research Project (RRP), als eine Arbeit der Werkstatt Rembrandts. Das RRP hat es, nach wiederholter Untersuchung des Bildes (zuletzt 1982), deren Ergebnisse 1989 im dritten Band des *Corpus of Rembrandt Paintings* veröffentlicht wurden, nicht als authentisch eingestuft: Auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes der Malschicht durch Doublierung, Verputzung und starke Restaurierung stützt das RRP die Zweifel an der Autorschaft Rembrandts vor allem auf stilistische Beobachtungen. Genannt werden Schwächen in der Tiefenwirkung des Bildes, der abrupte Übergang vom Vorder- zum Hintergrund und die fehlende Einheit der Gesamtkomposition. Der schlechte Eindruck des Mittelgrundes, die in den Proportionen nicht passenden Tiere und der zu große Wasserfall könne nicht nur durch den schlechten Erhaltungszustand des Bildes bedingt sein.

Zudem bezweifelt das Forscherteam die Authentizität der Signatur, von der nur der erste Teil lesbar ist. Auch die letzten Ziffern der Jahreszahl seien von späterer Hand, so dass sie nicht für eine Zuschreibung oder Datierung gewertet werden können. Auf Grund von Vergleichen der Leinwandstruktur wird festgestellt, dass die Leinwand der „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“ vom selben Ballen stammt wie die des „Mädchens mit den toten Pfauen“ im Rijksmuseum in Amsterdam (vgl. *A Corpus of Rembrandt Paintings II*, 1986, S. 29 und E. van de Wetering, 1997, S. 107.).

Einige grundlegende Änderungen des Gemäldes konnten anhand von Röntgenaufnahmen konstatiert werden. Die ursprüngliche Komposition des Bildes unterschied sich offenbar erheblich von der heutigen. Der Felsen rechts ragte fast bis an den oberen Bildrand, so dass die Diagonale noch steiler, der Kontrast zwischen verschlossenem Blick und Ausblick in die Ferne

noch krasser war. Außerdem wurde von späterer Hand die Leinwand oben und rechts beschnitten; da dort Spanngirlanden und Keilrahmenabdrücke fehlen, wird die Verkleinerung vermutlich 10–15 cm betragen haben. Im Gesamtwerk von Rembrandt, der sich nur wenig mit Landschaften auseinandergesetzt hat, wäre die „Taufe des Kämmerers“ nicht nur die früheste, sondern auch die größte Landschaft. Das Format übersteigt fast dreifach dasjenige anderer Landschaften Rembrandts, die zudem immer auf Holz gemalt sind und – abgesehen vom „Guten Samariter“ in Krakau – keine Staffage aufweisen. Zudem sind die Figuren in Relation zur Weite der Landschaft zu klein und sie lassen die bei Rembrandt übliche Modellierung der Formen vermissen. Ungewöhnlich für den Meister ist die Konturierung der Figuren durch Höhungen und die Vorliebe für Lichtränder.

Folglich ist eine Zuweisung an Rembrandt aus stilistischen Gründen abzulehnen, doch scheint eine Entstehung innerhalb der Werkstatt des Meisters gesichert, denn der Bildträger der „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“ stammt aus demselben Stoffballen wie der des „Mädchens mit den toten Pfauen“. Damit ist auch der Rahmen für die Entstehung des hannoverschen Bildes gegeben, da das Amsterdamer Bild vom RRP auf ca. 1639 datiert wird. Für eine etwas spätere Entstehung der „Taufe des Kämmerers“ setzt sich C.P. Schneider (1990) mit dem Hinweis auf Anlehnungen an Figuren Rembrandts aus der Radierung von 1641 ein.

Umstritten ist, welchem der Schüler die großformatige Landschaft zuzuweisen ist. Die wichtigsten Schüler dieser Zeit waren Ferdinand Bol und Govaert Flinck. Bol trat 1636 in Rembrandts Werkstatt ein und blieb bis 1642. Eine Zuweisung an Ferdinand Bol wird vom RRP und von C.P. Schneider befürwortet. Allerdings sind von diesem Maler kaum Landschaften bekannt. Das RRP (1989, S. 735) führt eine Quelle des 18. Jahrhunderts an, die Bol als Maler von zwei Landschaften mit religiöser Staffage nennt. Schneider (1990, S. 205) zieht die Holztafel (36,5 x 2,8 cm) „Flusslandschaft mit Kühen, Hirten und Wanderern“ heran, die

sich ehemals in Boston in der Sammlung E.S. Webster befand und die im Hintergrund eine ähnlich erleuchtete Stadt zeigt (Sumowski 1983ff., I, Nr. 185 mit Abb; VI, S. 2594 mit Farbtaf. S. 3649). Auf anderen Gemälden Bols dient Landschaft als Hintergrund großfiguriger Szenen oder Porträts (vgl. Anna van Erckel und Erasmus Scharlaken als Rebekka und Isaak, Dordrecht, Dordrechts Museum, Sumowski 1983ff., I, Nr. 150 mit Abb. S. 389). Schneider bemerkt auch das Fehlen vergleichbarer Landschaften im *Œuvre* Bols, meint aber, der junge Künstler habe sich am Ende seiner Ausbildung an dem ehrgeizigen Projekt versucht und es anschließend in dieser Form nicht wieder probiert. Unterstützt wird die Zuweisung an Bol ihrer Meinung nach durch den Malgrund Leinwand, denn sowohl Rembrandt als auch G. Flink bevorzugten für Landschaftsgemälde Holztafeln, während Bol – abgesehen von der ehem. Bostoner Landschaft – Leinwand präferierte.

W. Sumowski (1983ff., VI, S. 3711f.) unterstreicht den Einfluss von Seghers, lässt aber an der Bol-Zuschreibung nur Typenähnlichkeit gelten, aus maltechnischer Sicht fehle aber jeder Zusammenhang. Er folgt der Zuschreibung von F. Wildhirt (1984) und J. Foucart (1987), die das Bild Govaert Flink zuweisen. Seiner Meinung nach lässt sich das Werk im Mal- und Figurenstil sowie im Typus in das *Œuvre* dieses Rembrandtschülers einordnen. Am nächsten käme dem hannoverschen Bild die „Landschaft mit Obelisk“ im Bostoner Isabella Stewart Gardner Museum (besonders in den Beleuchtungseffekten). Die Struktur des Baumes entspräche derjenigen der „Landschaft mit Brücke“ in Berlin. Zudem verweist er auf die „Landschaft mit Wasserschloss“ aus der Wallace Collection in London, bei der auch die geschlängelte Zeichnung des Terrains zu finden ist. Übereinstimmungen sind nach Sumowski auch im Typus und in der Ausführung der Figuren zu finden, ebenso in der Vegetation am unteren Bildrand.

Ch. Tümpel (mündl. Mitteilung, Oktober 1996) und E. van de Wetering (mündl. Mitteilung, Juni 1998) können keine bestimmte Hand der Rembrandt-Werkstatt erkennen.

Stuttman 1953, S. 60, Abb. S. 61. – Kat. 1954, S. 134f., Nr. 319, Abb. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 52, Taf. 47. – Landesgalerie 1969, S. 46, 258, Farbtaf. S. 47. – Verz. 1980, S. 71, Farbtaf. 13. – Verz. 1989, S. 84, Farbtafel 13. – 25 Meisterwerke 1989, Nr. 10.

Literatur: Verst. Kat. Ravensworth Castle, Durham, Christie's London, 15.6. 1920, Nr. 113. – R. Valentiner, Wiedergefundene Gemälde, Stuttgart-Berlin 1921 (2. Aufl. 1923), S. X, Nr. 41, S. 35 Abb. – A. Bredius, Some early Rembrandts, in: The Burlington Magazine 45, 1924, S. 159, Taf. II. – W. von Bode, Rembrandts Landschaft mit der Brücke, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 46, 1925, S. 161f. – R. Grosse, Die holländische Landschaftskunst 1600–1650, Berlin-Leipzig 1925, S. 106, 123, Anm. 161, Taf. 86/87. – W. Weisbach, Rembrandt, Berlin-Leipzig 1926, S. 403f., Abb. 114. – W. Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, Wildpark-Potsdam, 1926, S. 165. – A. Scharf, Rembrandts Landschaft mit der Taufe des Kämmerers, in: Cicerone 22, 1930, S. 192, Abb. S. 193. – W. Heil, Die Rembrandt-Ausstellung in Detroit, in: Pantheon VI, 1930, S. 380. – J. Havelaer, De Nederlandsche Landschapskunst tot het einde der zeventiende Eeuw, Amsterdam 1931, Farbtaf. nach S. 172. – A. Bredius, Rembrandts Gemälde, Wien 1935, Nr. 439. – O. Benesch, Rembrandt, Werk und Forschung, Wien 1935, S. 20. – R. Graul, Rembrandt. Gemälde, Handzeichnungen, Radierungen, Leipzig 1941, S. XXV, Abb. 23. – E. Hanfstaengl, Rembrandt Harmensz. van Rijn, München 1947, S. 41, Abb. – H.E. van Gelder, Rembrandt, Amsterdam 1948, S. 16f., 38f., Abb. S. 6. – J. Rosenberg, Rembrandt, Cambridge/Mass. 1948, Textbd. S. 97, Tafelbd. Abb. 139. – R. Hamann, Rembrandt, Berlin 1948, S. 297f., Abb. 202. – F. Stuttmann, Rembrandts „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“, in: Atlantis 21, 1949, S. 173f., Abb. – H. Gerson, Die Ausstellung holländischer Bilder in Schaffhausen, in: Cicerone 1949, Heft 1, S. 22. – L.C. Collins, Hercules Seghers, Chicago 1953, Tafel LV, Abb. 77. – H. Neufang, Die Maltechnik der „alten Meister“, in: Der Pelikan 54, 1953, S. 6, 8 mit Detailabb. – O. Benesch, The Drawings of Rembrandt. A critical and chronological catalogue, Bd. II, London 1954, S. 117. – G. Knüttel, Rembrandt: De meester en zijn werk, Amsterdam 1958, S. 111f., 279. – M. Hausmann, Atemberaubender Augenblick, in: Hannover, Porträt einer Stadt, Hannover 1956, S. 53ff. – S. Cauman, Das lebende museum. erfahrungen eines kunsthistorikers und museumsdirektors alexander dörner, Hannover 1960, S. 56, Abb. S. 59. – B. Kroll, Die Pelikan-Kunstsammlung, in: Die Weltkunst 33, Nr. 10, 1963, S. 16, Abb. – W. Boeck, Rembrandt, Stuttgart 1962, S. 49. – G. Lindemann, Das goldene Zeitalter niederländischer Malerei, Braunschweig 1965, S. 170, Farbtaf. nach S. 160. – N.N., Ein Fabrikant kauft Kunst. Zur Ausstellung der Sammlung Pelikan in der Städtischen Galerie in München, in: Die Weltkunst 35, Nr. 1, 1965, S. 71, Abb. S. 72. – K. Bauch, Rembrandts Gemälde, Berlin 1966, S. 28, Nr. 542, Abb. – J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600 to 1800, Harmondsworth 1966, S. 58. – Stechow 1966, S. 135f., Abb. 274. – R. Klapproth, Die abenteuerliche Landschaft. Phantastik und Realismus in der niederländischen Landschaftsdarstellung vom späten sechzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert, Diss. Tübingen 1966, S. 75ff., 108, Nr. XLII. – Festschrift Agnew's 1817–1967, London

1967, unpaginiert., Abb. – H. Gerson, Rembrandts Gemälde, Gütersloh 1969, S. 60, 96, 306, Abb. 195, S. 306, 496, Nr. 195. – B. Haak, Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Köln 1969, S. 136f., 148, Farbabb. 211. – R. Hamann: Rembrandt. Neu hrsg. von R. Hamann-McLean, Anmerkungen von W. Sumowski, Berlin 1969, S. 298 mit Abb. 202. – C. Roger-Marx, Rembrandt, Paris 1969, S. 204. – Pigler I, 1974, S. 391. – M. Hausmann, Der Mensch vor Gottes Angesicht. Rembrandt-Bilder, Deutungsversuche, Neukirchen-Vluyn 1. Aufl. 1976, 3. Aufl. 1979, S. 23ff., Farbabb. S. 25. – S. Mayekawa u. M. Kaneshige, Rembrandt, Tokio 1977, Farbabb. 30. – H.L.M. Defoer, Rembrandt van Rijn, De Doop van de Kamerling, in: Oud Holland 31, 1977, S. 21. – G. Arpino u. P. Lecaldano, L'opera pittorica completa di Rembrandt, Mailand 1978, S. 105, Nr. 194, Abb. – Ch. Brown, Rembrandt I, Mailand-Frankfurt 1979, S. 88, Nr. 176, Abb. S. 89. – J. Walford, Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape, Diss. Cambridge 1981, S. 82f. – E. Larsen, Rembrandt, Peintre de Paysages: une vision nouvelle, Louvain-la-Neuve 1983, S. 62ff. – Museum 1984, S. 94, Abb. S. 92. (H.W. Grohn) – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, März 1984, S. 705f, Abb. S. 704. – Landschaft, Hrsg. E.M. Winter, Hamburg 1984, (U. Uber) S. 16, Farbabb. – G. Schwartz, Rembrandt: zijn leven, zijn schilderijen, Maarssen 1984, S. 249, Farbabb. 282. – F. Wildhirt, Studien zur „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“ aus Hannover: zu aktuellen Fragen der Echtheitskritik bei Rembrandt, Magisterarbeit Stuttgart 1984. – Ausst. Kat. Dutch Landscape. The Early Years, Haarlem und Amsterdam 1590–1650 (Ch. Brown), The National Gallery London 1986, S. 23, Abb. 14. – A Corpus of Rembrandt Paintings II, Dordrecht-Boston-London 1986, S. 29. – Ch. Tümpel, Rembrandt. Mythos und Methode, Königstein i.T. 1986, S. 229, Farbabb. auf S. 230, S. 432, Nr. A 120 (Rembrandt-Werkstatt). – J. u. M. Guillaud, Rembrandt. Das Bild des Menschen, Stuttgart 1986, S. 115, Farbabb. 128. – A. Ziemba, Rembrandts Landschaft als Sinnbild. Versuch einer ikonologischen Deutung, in: *artibus et historiae – an art anthology* 15, 1987, S. 113, 114, Abb. 2. – J. Foucart, Musée du Louvre: Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1983–1986), Paris 1987, S. 74. – Ders., Peintres rembranesques au Louvre (= les dossiers du département des peintures 35), Paris 1988, S. 61. – A Corpus of Rembrandt Paintings III, Dordrecht-Boston-London 1989, S. 22, S. 45f., Abb. 47: S. 336, 729ff., Abb. 1ff., Nr. C 116 (Bol). – C.P. Schneider, Rembrandt's Landscapes, New Haven-London 1990, S. 145ff., 204ff., 251f., Abb. 116, Farbabb. 12. – L. Smedegaard Andersen, Rembrandt - en moderne forkynder, Frederiksberg 1990, S. 86 – 88, Farbabb. S. 89. – E.J. Walford, Jacob van Ruisdael and the Perception of Landscape, New Haven-London 1991, S. 39, Abb. 14, Anm. 26. – Sumowski 1983ff., VI, S. 371f., Nr. 2289, S. 3882 mit Abb. S. 4177 (Flinck). – E. van de Wetering, Rembrandt - The Painter at Work, Amsterdam 1997, S. 107.

Ausstellungen: Tentoonstelling van schilderijen door oud-Hollandsche en Vlaamsche meester, Kunstzaal Kleykamp Den Haag 1927, Nr. 31, Abb. – Rembrandt-Ausstellung, Staatliche Museen Berlin 1930, 2. Aufl., S. 68, Nr. 370. – The Thirteenth Loan Exhibition of Old Masters. Paintings by Rembrandt, The Detroit Institute of Arts, Detroit 1930, S. 9f., Nr.

27, Abb. (Valentiner). – Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 61, Nr. 127. – Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz, Villa Hügel Essen 1953, S. 15, Nr. 11b, Abb. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 27, Nr. 16, Abb.

■ Rembrandt (alte Kopie nach)

150 Christus vor Pilatus

Leinwand, 135,5 x 119 cm

Sammlung Friedrich Culemann, Hannover (Nr. 194).

– Seit 1887 Städtische Galerie.

KM 244

Bei dem Gemälde handelt es sich um eine stark vergrößerte Umsetzung der bekannten Radierung „Ecce homo“ von Rembrandt aus dem Jahre 1635/36 (Bartsch 77II, 54,9 x 44,7 cm), wobei der Maler einige Details, wie z.B. die der Menschenmenge, vereinfachte. Abweichend von der Vorlage ist rechts am Bildrand eine Standarte mit römischem Adler eingefügt. Die Komposition der Radierung war weit verbreitet: Hollstein (XVIII, S. 42) verzeichnet allein sechs Kopien. Entsprechend häufig diente sie auch als Vorlage für Leinwandgemälde, vgl. z.B. ein Bild eines niederländischen Meisters (132 x 97 cm, Schloss Ahlden, Auktion Nr. 67, 14.9.1990, Nr. 1105) oder das Bild von C. W. Dietrich in der Eremitage in St. Petersburg (122 x 95 cm), das die Graphik seitenverkehrt wiedergibt. Die vorbereitende Grisaille Rembrandts (54,5 x 44,5 cm) zu der Radierung befindet sich in der National Gallery in London.

Führer 1894, S. 71, Nr. 195. – Führer 1904, S. 127f., Nr. 195.

■ Rembrandt (Kopie nach)

151 Selbstbildnis

Leinwand, 75 x 62 cm



150 nach Rembrandt | Christus vor Pilatus



151 nach Rembrandt | Selbstbildnis

Sammlung des Malers H. Bermann, Hannover. – 1857 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 944). – 1967 Städtische Galerie. KA 162/1967

Kopie nach Rembrandts Selbstbildnis in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Holz, 73 x 59,5 cm, Inv. Nr. 238). Die Kopie entstand nach der am Original vorgenommenen Anstückung: Das ursprünglich ovale Bild wurde zur rechteckigen Tafel. Wann diese Veränderung an Rembrandts Selbstporträt vorgenommen wurde, ist nicht bekannt, doch hatte das Bild 1703 in der Sammlung Hyacinthe Rigauds offenbar bereits sein rechteckiges Format. Der Karlsruher Katalog verzeichnet drei weitere Kopien, die alle wie das hannoversche Bild auf Leinwand gemalt sind (Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, Karlsruhe 1966, S. 246f., Nr. 238). Zudem fertigte Walter Conz (1872–1947) eine Radierung nach dem Bild.

Kat. 1867, S. 23, Nr. 86. – Kat. 1876, S. 32, Nr. 77.

Romeyn, Willem

Haarlem um 1624–1694 Haarlem

Der Haarlemer Tier- und Landschaftsmaler Willem Romeyn wurde 1642 in den Gildebüchern als Schüler des Nicolaes Berchem erwähnt und bereits vier Jahre später, 1646, als Meister in die Haarlemer St. Lukasgilde aufgenommen. Abgesehen von einer Italienreise in den Jahren 1650/51 scheint er sich hauptsächlich in Haarlem aufgehalten zu haben. Seine kleinformatigen Bilder stehen denen Karel Dujardins und seines Lehrers Nicolaes Berchem nahe.

152 Landschaft mit Herde

Leinwand, 41,7 x 36,6 cm

Bezeichnungen: Signiert unten links:
WROMEYN (W R ligiert).

Technischer Befund: Dichtes Gewebe in Leinenbindung, I. Spangirlande erkennbar; Spannränder allseitig auf 40,5 x 35,7 cm beschnitten, wachsdoubliert auf Kunstfaserträger,



152 Romeyn I Landschaft mit Herde

auf neuen, größeren Keilrahmen gespannt. Dünne, graue Grundierung. Tiergruppe und Vordergrund schwarzbraun, Berg blaugrün untermalt, helle Farben darauf dünn und deckend aufgetragen; Lasur über blauen Blättern und grüner Wiese l. fehlt, wenige gelb bräunliche Reste in den Struktur-tiefen, große Fehlstelle mit Übermalungen am Ast des Baum-es r., Ausbrüche am Fuß des Baumes, feinteilige Retuschen im Himmel weißlich verfärbt. Moderner Kunstharzfirnis.

Restaurierungen: neuer Keilrahmen, Firnisabnahme, Kleister-doublierung, Kittung, Retuschen – 1972: Abnahme des Firnis und der Doublierleinwand, neue Wachs-Harz-Doublierung, neuer Keilrahmen, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis in zwei Lagen, Zierrahmen ausgetauscht.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – Bis 1818 H. Ackermann, London. – 1825 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 849

Neben einem abgestorbenen Baumstumpf steht im Vordergrund ein weißer Stier zwischen ruhenden Schafen. Links auf einem Hügel ragen zwei ebenfalls abgestorbene Bäume mit pittoresk ausgebreiteten Ästen sowie zwei Zypressen vor einem kräftig blauen, teilweise bewölkten Himmel empor; in der Ferne dominiert ein hoher Berg den Ausblick.

Romeyn verwendet einzelne Bildmotive versatzstückhaft in verschiedenen Gemälden. So sind die Zypressen im Hintergrund als Akzentuierung der Vertikalen häufig, sie finden sich u. a. auch auf der Landschaft mit Vieh im Museum in Budapest (Photo RKD), der weiße Stier ist auch in der „Italienischen Hirtenland-schaft“ aus Schweizer Privatbesitz vorhanden (vgl. Bol 1969, S. 261, Abb. 250). Auch die

großblättrigen Pflanzen im Vordergrund sind typisch für Arbeiten dieses Malers. Obwohl nur wenige datierte Gemälde Romeyns überliefert sind, zeichnet sich innerhalb seines Werkes eine Entwicklung ab von den weiten Landschaften, in die Herden und Hirten gesetzt sind (vgl. z.B. die Landschaft aus dem Museum der Bildenden Künste, Leipzig, Holz, 51,6 x 61 cm, 1647), hin zu engeren Landschaftsräumen mit prominent im Vordergrund platzierten Tieren. Vergleichbar ist ein Bild aus dem Jahre 1654, das am 3.5. 1931 als Nr. 97 bei Helbing in Frankfurt versteigert wurde (Photo RKD), so dass für das hannoversche Bild eine Entstehung nach 1654 anzunehmen ist.

Der Kupferstecher I.G. Huck (Düsseldorf 1759–1811 Hannover), der seit 1796 in Hannover lebte, hat das Bild gestochen. Eine vorbereitende Kreidezeichnung von 1797 wird im Kupferstichkabinett der Niedersächsischen Landesgalerie bewahrt (Inv.-Nr. 1925, 27).

Eine mit dem Namen Berchem und der Jahreszahl 1679 versehene Kopie des Bildes wird im Verst. Kat. Lepke, Berlin 5.2.1929, angeführt (Nr. 112, Taf. 14, Holz, 42 x 35 cm). Eine ebenfalls als N. Berchem signierte, aber mit 1671 datierte Wiederholung war 1960 bei S. Nystad in Den Haag (Holz, 43 x 34,6 cm, Photo RKD), eine weitere 1992 in Maastricht bei „De Grote Gracht“ als Abraham Begeyn (Farbabb. in Tableau, Nov. 1992, S. 134).

Kat. 1827, S. 6, Nr. 22. – Verz. 1831, S. 13, Nr. 22. – Verz. 1857, S. 7, Nr. 22. – Kat. 1891, S. 184, Nr. 452. – Verz. FCG, S. 184, Nr. 452. – Kat. 1902, S. 184, Nr. 452. – Kat. 1905, S. 114, Nr. 335. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 89, Nr. 140, Abb. – Kat. 1954, S. 137, Nr. 325. – Verz. 1980, S. 71. – Verz. 1989, S. 85.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 37, Nr. 161 (als Holzbildgemälde). – Parthey II, S. 383, Nr. 14. – Ebe IV, S. 451. – Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover X. Handzeichnungen III. Deutsche Handzeichnungen des 16.–18. Jahrhunderts, bearb. von Hans Wille, Hannover 1967, S. 36. – Bol 1969, S. 261. – Bénézit 9, S. 68.

153 Herde am Wasserloch

Leinwand, 36,6 x 46,3 cm

Bezeichnungen: Keilrahmenrückseite: rotes Siegel (Ø 14mm) mit Buchstaben „BR“ (ligiert oder „GR“), „P“ und springendem Ross

Technischer Befund: Dichtes, gleichmäßiges Gewebe in einfacher Leinenbindung, Spannänder tw. erhalten, Spannigirlanden o. und u. erkennbar; wachsdoubliert auf Kunstfasertträger, dadurch Oberfläche geebnet, Keilrahmen erneuert. Dünne, graue Grundierung. Farbauftrag dünn, deckend, vom Hinter- zum Vordergrund gemalt, liegender Ochse, Baumstämme und Vordergrund u. r. umbrabraun untermalt, darauf mit Weiß ausgemischte Lokalfarben gesetzt; über jetzt blauen Blättern u. r. Lasur verloren, gelb bräunliche Reste in den Strukturteufen, kleinteiliges Craquelé, Schollenränder und Pinselstrukturen durch zu starke Reinigung berieben, kleine Ausbrüche aus Grundierung und Malschicht, Retuschen am Rand r. und u. sowie im Rücken des stehenden Ochsen, im Himmel weißlich verfärbt. Moderner Kunstharzfirnis.

Restaurierungen: Neuer Keilrahmen, Firnisabnahme – 1953: Wachsdoublierung, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis – 1972/73: Abnahme des Firnis und der Doublierleinwand, neue Wachs-Harz-Doublierung, Neuaufspannung auf veränderten Keilrahmen, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis in zwei Lagen.

Bis 1818 Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – H. Ackermann, London. – 1825 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 850

Schafe und ein Ochse ruhen auf einer Wiese neben einem Wasserloch. In der Mitte der Tiergruppe steht, vom Betrachter abgewandt, ein Rind mit langen Hörnern; ein Baum und ein abgestorbener Stumpf begrenzen das Bild auf der rechten Seite. Großblättrige Pflanzen bedecken den Boden im Vordergrund. Auf Grund der motivischen und stilistischen Übereinstimmungen wird das Gemälde in zeitlicher Nähe zur „Landschaft mit Herde“ entstanden sein. Das in Rückansicht gezeigte Rind ist vergleichbar mit dem erhöht stehenden Tier auf der Landschaft Romeyns in der National Gallery of Ireland (Nr. 345), die H. Potterton im Dubliner Bestandskatalog etwas später ansetzt als das 1654 datierte Gemälde der Helbingschen Versteigerung in Frankfurt vom 3.5.1931 (Nr. 97).



153 Romeyn I Herde am Wasserloch

Kat. 1827, S. 7, Nr. 28. – Verz. 1831, S. 16, Nr. 28. – Verz. 1857, S. 7, Nr. 28. – Kat. 1891, S. 184, Nr. 453. – Verz. FCG, S. 184, Nr. 453. – Kat. 1902, S. 184, Nr. 453. – Kat. 1905, S. 114, Nr. 336. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 89, Nr. 139, Abb. – Kat. 1954, S. 137, Nr. 326. – Verz. 1980, S. 71. – Verz. 1989, S. 85.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 41, Nr. 189. – Parthey II, S. 183, Nr. 10. – Ebe IV, S. 451. – Bénézit 9, S. 68. – H. Potterton, *Dutch Seventeenth and Eighteenth Century Paintings in The National Gallery of Ireland. A complete catalogue*, Dublin 1986, S. 131, unter Nr. 345.

Rubens, Peter Paul

Siegen 1577–1640 Antwerpen

1577 wurde Peter Paul Rubens als Sohn eines im Exil lebenden Antwerpener Juristen in Siegen geboren. Nach schulischer Unterweisung in Siegen und Köln erhielt er seine Ausbildung zum Maler in Antwerpen: zunächst bei Tobias Verhaecht, dann bei Adam van Noort und schließlich bei dem Romanisten Otto van Veen. Nachdem er 1598 Freimeister geworden war,

brach er im Jahre 1600 nach Italien auf, wo er noch im selben Jahr Hofmaler des Herzogs Vincenzo Gonzaga II. in Mantua wurde. Als Rubens wegen der schweren Krankheit seiner Mutter im Dezember 1608 nach Antwerpen zurückkehrte, hatte er sich in Italien, nicht zuletzt in Rom, bereits einen Namen gemacht und sah keinen Anlass, in Antwerpen zu bleiben. Die Stadt aber hatte Gründe, den hochangesehenen, vielgesuchten Maler durch lukrative Aufträge und Sonderkonzessionen zum Bleiben zu bewegen. Schon 1609 wurde er Hofmaler des Erzherzogspaares Albrecht und Isabella, ohne die sonst übliche Auflage, an den Hof in Brüssel ziehen zu müssen. Die Stadt gewährte ihm 1610 Steuerfreiheit. Zudem bekam er sofort Aufträge für große Altarblätter, so 1610/11 für die Darstellung einer Kreuzaufrichtung für die St. Walpurgis-Kirche in Antwerpen, 1611 für die Ausführung der „Kreuzabnahme“ in der Kathedrale. Kurz darauf schuf er Gemälde für Hauptaltäre in Brüssel und Mechelen. Sein Status als Hofmaler bei gleichzeitiger Unabhängigkeit vom Hof ermöglichte es ihm, in Antwerpen wohnen zu bleiben und dort eine Werkstatt zu

gründen. Bei der Führung der Werkstatt wiederum war er als Hofmaler von den üblichen rigiden Zunftbestimmungen hinsichtlich der Größe des Betriebes befreit. Besonders für die umfangreichen Bilderzyklen, mit denen er seit etwa 1617 beauftragt wurde, benötigte er einen großen Stab an Mitarbeitern, die die Gemälde nach seinen Entwürfen ausführten. Bis zu seinem Tode im Jahr 1640 war Rubens der alle überragende Maler in Antwerpen.

154 Madonna mit stehendem Kind

(Farbtaf. X)

Eichenholz, 63,5 x 47 cm

Technischer Befund: Originalbildträger nicht mehr vorhanden, urspr. hölzerner Bildträger mit senkrechter Maserung, drei, evtl. vier senkrecht verleimte Bretter; vmtl. mehrere Risse im Holz, auf Leinwand übertragen, feine und gröbere Gewebestruktur an Malschichtoberfläche ablesbar, rückübertragen auf 7 mm starke Eichenholztafel aus zwei senkrecht verleimten, tangential geschnittenen Bretter, Ecke l. u. ca. 1,5 cm² großes Eichenholzstück eingesetzt, rücks. Hochparkett mit sieben in Faserrichtung aufgeleimten und acht quer dazu eingeschobenen Leisten. Gebrochen weiße Grundierung. Hellbraune Imprimitur, streifiger Pinselauftrag am Bein des Kindes sichtbar. Malschicht mit ölhaltigem Bindemittel, dünn, bes. in braunen Schattentiefen lasierend, rotes Kleid grau untermalt, Pentimenti r. u. Tischecke auf rotes Kleid gemalt, Kind stand urspr. auf dem Schoß Mariens, Haarreif urspr. intensiv rosa, jetzt braungrün übermalt, hellblaugraues Untergewand mit weißen Pastositäten dunkelblau überdeckt, Perleffekt in den mit wässrigerem Bindemittel goldgelb und braun aufgemalten Locken; Malschicht gestauch, Verreinigungen, roter Farblack tw. verblichen, Retuschen aus zwei Phasen. Dicker, mehrschichtiger, leicht vergilbter Firnis mit Laufspur im Inkarnat des Christusknaben und eigenem Craquelé.

Restaurierungen: 1887, St. Petersburg: Abnahme der originalen Holztafel, Übertragung auf Leinwand – 1931; Abnahme der Leinwand, Übertragung auf Eichenholz, Parkettierung, Kittungen, Retuschen, Firnis – 1946: Festigung, Retuschen, Firnis – 1989: Retuschen, Firnis.

Bis 1886 Museum des Fürsten S.M. Galitzyne (Galitzin), Moskau. – 1887 Eremitage, St. Petersburg (Nr. 1784). – 1931 in der Handelsvertretung der Sowjetunion, Berlin. – 1933 Kunsthandel Berlin, Galerie Martin Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1984 erworben. PAM 1026

Unpräzise stehen die Muttergottes und der Christusknabe vor dunklem Hintergrund. Das Kind wendet sich in aufrechter Haltung frontal dem Betrachter zu. Helles Licht umgibt den unbekleideten, kindlich gerundeten Körper und lässt die Haut rosig erstrahlen. Mit großen, offenen Augen blickt der Knabe aus dem Bild und zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Blonde Locken umgeben den fein modellierten Kopf, ein leichtes Lächeln umspielt seine Lippen. Das linke Bein ist etwas vorgesetzt, die linke Hand ruht zwischen den gespreizten Fingern seiner Mutter, die ihn von hinten umfangend bei seinen zaghaften Gehversuchen leitet und mit der Rechten seitlich stützt. Maria trägt ein einfaches, zeitgenössisches Kleid in den traditionellen marianischen Farben Rot und Blau, dazu einen ins Grünliche changierenden Umhang. Ihr schönes Antlitz mit den dunklen, geschwungenen Augenbrauen, der geraden, schmalen Nase und der hellen, an den Wangen leicht geröteten Gesichtshaut wird von braunen, nach hinten gekämmten Haaren gerahmt, auf die ein Reif mit einem schwarzen Schleier gesteckt ist. Sie hat die Augenlider gesenkt und schaut nach unten. Über den Köpfen der beiden schimmern die zarten Strahlen ihrer Nimben.

Rubens greift hier auf einen besonders in der italienischen Renaissance häufig vorkommenden Typus der Maria mit stehendem Kind zurück. Berühmte Beispiele, die er gekannt haben mag, stammen von Giovanni Bellini oder Tizian (vgl. Kieser, 1950, S. 220). Doch fasst er das Thema durch die lebensnahe Wiedergabe des Kleinkindes sowie die nicht idealisierten Züge von Maria und Kind neu auf und gestaltet eine fast häuslich, profan wirkende Mutter-Kind-Darstellung. In beiden Gesichtern glaubt man, Porträts von Rubens' erster Frau Isabella Brant und seinem ältesten Kind Albert (geb. 1614) erkennen zu können. Auch Züge von Rubens' Tochter Clara Serena (geb. 1611) sind in denen des Kindes beobachtet worden (vgl. Kat. 1954). Das Andachtsbild ist jedoch nur scheinbar in eine alltägliche Intimität übertragen, denn gleichzeitig wirken die beiden Gestalten entrückt. Rubens versteht es in besonderer Weise, das Irdische und Göttliche ineinander übergehen zu lassen und damit subtil christliche Inhalte anzudeuten.



154 Rubens | Madonna mit stehendem Kind

Ein eigentümlicher Kontrast entsteht zwischen dem Gesicht Mariens, die ernst und in sich gekehrt erscheint, und dem lieblichen, offenen Gesicht des Kindes, dessen eindringlicher Blick frontal auf den Betrachter gerichtet ist. Mit dem Zeigefinger ihrer linken Hand weist Maria auf den Gottessohn, mit der Rechten stützt sie ihn sanft, jedoch ohne die Silhouette zu überschneiden und, da sie ein Tuch in der Hand hält, ohne den Körper tatsächlich zu berühren. Sie bietet den auf einem Tisch, der an einen Altar gemahnt, wie auf einem Sockel erhöht stehenden Jesusknaben dar, übergibt ihn gleichsam der Welt. Die Trauer über den damit verbundenen Verlust des Kindes durch seinen späteren Opfertod ist mit dem schwarzen Schleier der Mutter vorweggenommen. Durch den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter, den das Kind aufnimmt, wird dieser zur Verehrung und Anbetung des Allerheiligsten unmittelbar aufgefordert. Solche kleinformatigen Gemälde religiösen Inhalts waren für die häusliche Andacht bestimmt. Sie sind Ausdruck

einer wieder erstarkten katholischen Frömmigkeit in den südlichen Niederlanden, mit der eine Neubelebung des Marienkultes und der allgemeinen Heiligenverehrung einherging.

Zwischen 1613 und 1620 entstand eine Reihe etwa gleichformatiger Madonnenbilder von Rubens, die das Thema der Muttergottes mit dem Christuskind auf unterschiedliche Weise variieren und die in seiner Werkstatt verschiedentlich wiederholt wurden: Der Knabe schmiegt sich schutzsuchend an die Mutter (New York, Metropolitan Museum, Rubens-Werkstatt), oder wird, schlafend, von Maria angebetet (Antwerpen, Rockoxhaus), oder stehend segnend dargestellt. Die hannoversche Madonna gilt als ein eigenhändiges Werk von Peter Paul Rubens (vgl. Gutachten von L. Burchard vom 28.2.1933 sowie von Friedländer vom 1.3.1933). Nur G. Aust meldet Zweifel an, da dem Gemälde die zupackende Sicherheit Rubens'scher Formenbildung an einigen Stellen abgehe (Brief vom 15.7.1954). Es steht der „Madonna im Blumenkranz“ (Holz, 185 x 209,8 cm) der Alten Pinakothek in München sehr nahe. Dort ist die nur in Details abweichende Komposition mit einem von lebhaft agierenden Putten umgebenen Blumenkranz, der von Jan Brueghel d.Ä. ausgeführt wurde, geschmückt. Unklar ist das zeitliche Verhältnis der beiden Kompositionen zueinander. Die „Madonna mit stehendem Kind“ in Hannover könnte eine Vorstudie für das Mittelbild in München oder aber eine Wiederholung bzw. Variante der Blumenkranz-Madonna sein. Das Münchner Bild wird von R. Oldenbourg auf ca. 1616–18, von den Bearbeitern der Münchner Kataloge von 1925 und 1983 auf ca. 1620 datiert (Katalog der Älteren Pinakothek zu München 1925, S. 135f., Nr. 331; Alte Pinakothek München, Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden, München 1983, S. 444), während E. Kieser für eine Entstehung um 1616–1619 plädiert (Kieser, 1950, S. 221f.). A. Somoff geht im Katalog der Eremitage von einer zeitgleichen Entstehung beider Gemälde, ca. 1615–1618, aus. L. Burchard ordnet in seinem Gutachten vom 28.2.1933 die hannoversche Madonna um 1618 ein und sieht in ihr eine spätere und

reifere Arbeit als die Münchner Blumenkranz-Madonna; G. von der Osten setzt das Bild mit ca. 1616–18 etwas früher an. Eine gerahmte Muttergottesdarstellung aus der unmittelbaren Umgebung des Meisters mit einem Blumenkranz von Jan Brueghel d.J. befindet sich in Münchner Privatbesitz (vgl. K. Ertz, J. Brueghel d.J. Die Gemälde mit kritischem Œuvre-katalog, Freren 1984, S. 467, Nr. 299a mit Abb.).

Rubens' Madonnenbild mit dem stehenden Christuskind stammt aus dem Museum des Fürsten Galizyne in Moskau, das der Zar 1886 zusammen mit einer umfangreichen Bibliothek aufkaufte. 182 Gemälde, von denen 74 ausgestellt wurden, darunter auch die Madonna von Rubens, gelangten in die Eremitage St. Petersburg (vgl. Somoff, 1891, S. XXIII.). 1931 wurde im Zuge der Kunstverkäufe unter Stalin u.a. auch die Rubens-Madonna über die Handelsvertretung der Sowjetunion in Berlin veräußert und 1933 von der Kunstsammlung der Pelikan-Werke erworben.

Stuttman 1953, S. 52, Farbabb. – Kat. 1954, S. 140, Nr. 338, Abb. – Meisterwerke 1960, Nr. 47, Farbtaf. VI. – Landsgalerie 1969, S. 44, Farbabb. S. 45. – Verz. 1980, S. 72, Abb. 55. – Verz. 1989, S. 86, Abb. 55. – 25 Meisterwerke 1989, Nr. 11, Farbabb. – GHB I, 1993, S. 34–37, Nr. 8 mit Farbabb. und Detailfarbabb. (U. Wegener).

Literatur: Eremitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux, Bd. I (Les écoles d' Italie e d' Espagne), 3. Aufl., bearb. von E. Brüning und A. Somoff, St. Petersburg 1891, S. XXIII. – Desgl. Bd. II (Écoles néerlandaises et école allemande), 3. Aufl., bearb. von A. Somoff, St. Petersburg 1895, S. 307, Nr. 1784. – Desgl. Bd. II, bearb. von A. Somoff, Katalog der Eremitage, Petersburg, 1901, II, S. 347, Nr. 1784, Abb. – Wurzbach II, S. 501. – R. Oldenbourg, P. P. Rubens. Klassiker der Kunst, 4. Aufl. Stuttgart-Berlin 1921, S. 460, Anm. zu S. 138. – E. Kieser, Rubens Madonna im Blumenkranz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge I, 1950, S. 215ff., Anm. 2. – S. Cauman, das lebende museum. erfahrungen eines kunsthistorikers und museumsdirektors alexander dörner, Hannover 1960, S. 56, Abb. S. 58. – B. Schälicke, Gottessohn Menschensohn, in: Weltkunst 50, 1.4.1980, S. 871, Abb. 2. – Museum 1984, S. 88, Farbabb. S. 89. (H.W. Grohn) – F.R. Zankl, in: Hannover-Archiv, Braunschweig 1986, K 5, Farbabb. – A. Mosjakin, Die Madonna Alba & andere - Vom Ausverkauf der Lenin-grader Eremitage, in: Lettre international, Winter 1989, S. 72. – M. Trudzinski, Museen in Niedersachsen, Hannover 1989, S. 173, Farbabb. 15. – H.W. Dannowski, Bilder sprechen, Durchsichten I., Hannover 1991, S. 19, Farbabb. – Flemish Painters 1994, 1, S. 339.

Ausstellungen: Kunstwerke aus Kirchen-, Museums- und Privatbesitz, Villa Hügel Essen 1953, S. 13, Nr. 4c. – Meisterwerke flämischer Malerei, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1955, Nr. 83. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 27, Nr. 17, Farbtaf. 35.

■ Rubens und Werkstatt

155 Der Centaur Nessus entführt die Dejanira (Farbtaf. XI)

Eichenholz, 70,8 x 109,7 cm

Technischer Befund: Vier Bretter mit waagrecht Fugen- und Faserverlauf; rücks. auf 3–6 mm gedünnt und o. und u. parallel zur Faser mit 13–15 cm breiten, max. 3 mm dicken, keilförmig auslaufenden Eichenholzfurnieren verstärkt, für Flachparkett acht unterschiedlich breite Weichholzleisten aufgeleimt, sieben Leisten senkrecht eingeschoben. Gebrochen weiße, rel. dicke Grundierung, splittrig, vmtl. Öl enthaltend. Hellbraune, mit Pinsel streifig aufgetragene Imprimitur, ausführliche Pinselunterzeichnung an den spärlich belaubten Bäumen durchscheinend, in Figuren braune Pinsellinien tw. in Malerei einbezogen. Landschaft und Figuren in unterschiedlicher Konsistenz und Handschrift ausgeführt: Himmel mit routiniertem, breitem Pinselauftrag, Figurengruppe aussparend, Bäume nass-in-nass, mit körnigem Weiß ausgemischte Partien pastos, in u. Hälfte lasierender Farbauftrag, tw. Tropfspuren, in den Figuren dünner Farbauftrag, z.B. Amor in einfachem Drei-Farben-Aufbau, bräunlicher Mittelton mit rosaweißen Höhen und braunen Schattenkonturen besetzt, Pentimenti: Linke Hand der Dejanira urspr. tiefer, Tuch ergänzt, rechter Arm des Nessus umgreift Schenkel, linker Arm und Pfeil des Bogenschützen verändert, im feuchten Zustand eingerahmt; Schwundrisse bildungen, Kittungen und verfärbte Retuschen entlang der Fugen. Dicker Firnis mit Tropfspuren; im Himmel und über hellen Partien partiell entfernt, zahlreiche eingebettete Fasern.

Restaurierungen: Dünnen der Tafel, Parkettieren, Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, neuer Firnis – partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnis – 1988: Rahmenrestaurierung – 1993: Oberflächenreinigung.

Vor 1792 Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 859

Ovid erzählt in den Metamorphosen (Buch IX, 111–126), wie Herkules kurz nach der Hochzeit mit Dejanira, der Tochter des Königs von



155 Rubens und Werkstatt | Der Centaur Nessus entführt die Dejanira

Kalydon, von dort fliehen musste. An dem wilden Fluss Euenos angekommen, erbot sich der Centaur Nessus, die schöne Dejanira überzusetzen. Dabei entbrannte Nessus aber in Liebe und versuchte, der Schönen Gewalt anzutun. Herkules, der bereits das andere Ufer erreicht hatte, erschoss den Centauren. Im Sterben überredet Nessus Dejanira, sein mit Blut getränktes Gewand an sich zu nehmen, es würde ihr die ewige Liebe des Herkules sichern. Sein Blut aber war durch den Pfeil mit dem Sekret der Hydra vergiftet. Als Dejanira später, nachdem sie von einer Geliebten des Herkules erfahren hatte, ihm das Gewand mit dem vermeintlichen Liebeszauber übersandte, stirbt Herkules unter Qualen an dem Gift.

Vor einer weiten Landschaftskulisse sieht man in der Mitte Dejanira auf dem Rücken des Centauren, der sich zu ihr umwendet und sie gewaltsam am Arm packt. Neben dem Kopf des Nessus fliegt ein Putto mit brennender Fackel, dem Zeichen der ehelichen Liebe, und zieht den Centauren an den Haaren, um ihn von seinem lüsternen Streben abzubringen (vgl. Held, 1980, S. 270). In der äußersten linken Ecke, vom Bildrand angeschnitten, hockt Herkules und zielt mit gespanntem Bogen auf den Centauren, wobei die Schussrichtung des Pfeils durch das lange Querformat noch unterstrichen wird.

Herkules und die Mittelgruppe formen eine bildbestimmende Diagonale, die nur durch den Flussgott Euenos, der mit einer Nymphe in der rechten Ecke lagert, ein Gegengewicht erhält.

Die beherrschende Mittelgruppe geht auf einen Entwurf Peter Paul Rubens' für die Dekoration des Jagdschlosses Philips IV. bei Madrid, die Torre de la Parada, aus den Jahren 1636/37 zurück. Für die Nessus-Dejanira-Gruppe orientiert sich Rubens an einem Blatt der Kupferstichfolge zu den Metamorphosen des Ovid von dem italienischen Stecher Antonio Tempesta (Alpers, 1971, Abb. 92). Eine Kopie der Ölskizze befindet sich heute im Prado, das Original ist verschollen (Alpers, 1971, Held, 1980). Bei der Ausführung des hannoverschen Gemäldes wurde das Tuch der Dejanira und die Armhaltung von Nessus sowie Dejanira gegenüber der Rubensskizze geringfügig verändert, doch ist die ursprüngliche Konzeption noch unter der Übermalung zu erkennen. Daraus kann man schließen, dass hier der Rubens-Entwurf direkt als Vorlage gedient hat, während die anderen Versionen sich an das hannoversche Bild anlehnen, also nach diesem entstanden sein dürften. Bekannt ist eine mit 71 x 132 cm etwas größere Tafel, die sich 1951 im Genfer Kunsthandel, bei Durand-Matthiesen, befunden hat, deren

Mittelgruppe und Landschaft L. Burchard für ein eigenhändiges Werk von Rubens hält, während er in der Figur des Herkules, des Flussgottes und der Nymphe die Hand von Jacob Jordaens zu erkennen glaubt (briefl. Mitteilung 7.11.1951, Photo Bildakte), sowie ein Gemälde wenig kleinerer Abmessung (Holz, ca. 63,5 x 101,6 cm, Photo Bildakte), das sich 1980 in der Sammlung Burton D. Fisher in New York befand.

Die Zuschreibung des hannoverschen Gemäldes wurde kontrovers diskutiert. A. Rosenberg (1906, S. 367) verzeichnet es als ein eigenhändiges Werk von Rubens. Ihm schließt sich L.v. Puyvelde 1937 an und vertritt (Brief vom 10.9.1952) eine frühe Datierung zwischen 1618–1620. Allerdings hatte schon M. Rooses 1890 Zweifel angemeldet und R. Oldenbourg hält es 1921 für eine „Nachahmung, vielleicht mit Benützung eines Entwurfes von Rubens“. Verschiedentlich wurde diskutiert, ob das Gemälde oder zumindest einzelne Partien von der Hand Jacob Jordaens' stammen könnten. Während L. Burchard (Brief vom 7.11.1951) das Werk ganz Jordaens zuweist, erkennt J.S. Held 1980 den Entwurf der Hauptgruppe als eigenhändiges Werk von Rubens an und sieht in den Eckfiguren die Hand von Jacob Jordaens. Zuletzt äußert sich M. Jaffé (1984): Er hebt die Qualität („brilliantly sketched“) der Mittelgruppe hervor, in der er ein Werk von Rubens aus der Zeit seiner Arbeit für die Torre de la Parada sieht. Des weiteren vermutet er, dass Jordaens bald nach dem Tod von Rubens die Landschaft ausgeführt und die Eckfiguren eingefügt hat (S. 787). Die lasierende Malweise spricht jedoch gegen eine Zuschreibung an Jordaens, dessen Farbauftrag dicker und pastoser ist. Gegen eine Zuweisung an Jordaens spricht sich auch J. Müller-Hofstede aus (mündl. November 1996) und plädiert für die Entstehung in der Rubens-Werkstatt nach 1635.

Im Berliner Kupferstichkabinett befindet sich eine Nachzeichnung der Komposition von der Hand eines unbekanntenen Künstlers des 17. Jahrhunderts (KdZ 12177, 199 x 292 mm), die früher als Vorzeichnung angesehen wurde (vgl. Kat. 1954), aber vielleicht Johann Spillenberg zuzuweisen ist (Brief H. Bevers, 3.9.1998).

WM 1864, S. 87, Nr. 157. – Verz. 1876, S. 75, Nr. 417. – Cumberland-Galerie, S. 8. – Kat. 1891, S. 187, Nr. 465. – Verz. FCG, S. 187, Nr. 465. – Kat. 1902, S. 187, Nr. 465. – Kat. 1905, S. 116, Nr. 348. – Führer 1926, S. 6. – Kat. 1930, S. 95, Nr. 150, Abb. – Stuttgartmann 1953, S. 50f., Abb. – Kat. 1954, S. 140f., Nr. 339. – Landesgalerie 1969, S. 258, Abb. S. 98. – Verz. 1980, S. 72, Farbtaf. 14. – Verz. 1989, S. 86, Farbtaf. 18. – GHB I, Nr.9, S.38f. mit Farbbabb. (U. Wegener).

Literatur: Ramdohr 1792, S. 30f., Nr. 35. – Roland 1797, S. 95f. – Roland 1799, 54f. – Archiv für Künstler und Kunstfreunde (hrsg. v. Meusel) I, 1, Dresden 1803, S. 141 (Abdruck aus der Beilage zum Westfälischen Anzeiger, 1802, Nr. 99). – D.H.C. Cludius, Söder, ein mahlerisches Gedicht, Hildesheim 1805, S. 70, Verse 1033–36. – Comte de Brabeck, Catalogue de la Galerie de Söder, Cassel 1808. – Söder 1824, S. 17, Nr. 4. – Söder 1856, S. 17, Nr. 4. – Söder 1859, S. 13, Nr. 4. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 226. – Parthey II, S. 426, Nr. 204 – Die Kunst für Alle, 1886/87, S. 124. – M. Rooses, L'oeuvre de Peter Paul Rubens, Antwerpen 1890, III, S. 70–71. – H. Mireur, Dictionnaire des ventes d'art VI, Paris 1912, S. 355. – A. Rosenberg, Peter Paul Rubens (Klassiker der Kunst V), Stuttgart, Leipzig 1906, S. 367, 483. – H. Blume, Schloss Söder, in: Alt-Hildesheim, I, S. 69. – R. Oldenbourg, Peter Paul Rubens (Klassiker der Kunst V), 4. Aufl., Stuttgart – Leipzig 1921, S. 453. – K. Erdmann, Peter Paul Rubens „Nessus und Dejanira“, in: Zeitschrift für bildende Kunst 63, 1929, S. 68. – Best. Kat. Prado, 1952, S. 567. – H. Engfer, Die ehemalige von Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 37, Abb. 8. – S. Alpers, The Decoration of the Torre de la Parada, Brüssel 1971, S. 200. – Best. Kat. Prado 1975, S. 337. – J.S. Held, The Oil Sketches of Peter Paul Rubens. A Critical Catalogue, 2 Bde., Princeton 1980, Bd. 1, S. 269f. – Bénézit 9, S. 160. – Museum 1984, S. 88 (H.W. Grohn). – M. Jaffé, Book Reviews, Jacob Jordaens (R.A. d'Hulst), in: The Burlington Magazine 126, 1984, S. 787, Abb. 60.

Ausstellungen: Exposition d'Esquisses de Rubens (L.v. Puyvelde), Musées des Beaux-Arts Brüssel 1937, Nr. 111.

Rubens

(Kopie nach / Nachahmer
des 17. Jahrhunderts)

156 Schmerzensmann mit dem Kreuz

Leinwand, 126,3 x 87 cm

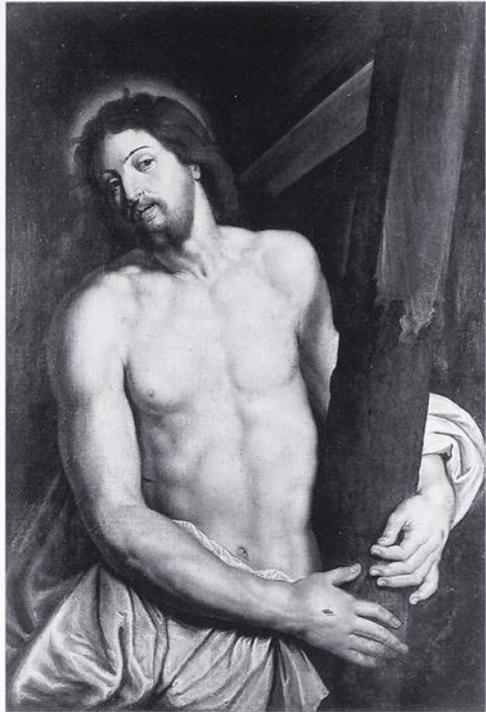
Kunsthandel Hannover (verm. Eggert). – 1912
Geschenk des Hofbaurats Mackensen, Hannover. –
Städtische Galerie.
KM 1912, 398

Das Halbfigurenbild des auferstandenen Christus mit dem Kreuz ist eine Kopie nach einem Gemälde von Peter Paul Rubens aus der Apostelfolge für den Herzog von Lerma. Der Verbleib des Originals ist unbekannt. Neben der hannoverschen Kopie sind noch drei weitere Wiederholungen existent (vgl. Vlieghe): In der National Gallery of Canada in Ottawa hängt eine Version, die von einigen Forschern auch für das Original gehalten wird (Holz, 131,5 x 81,5 cm); die beiden anderen befinden sich in Wien im Schottenstift (Holz, 106,5 x 82,5 cm) und in Rom in der Galleria Pallavicini (Holz, 107 x 74 cm).

Die Leinwand ist doubliert; unten links ist ein dreieckiges Stück der Leinwand mit Teilen des Lententuchs verloren. Nach Angaben von G. von der Osten (Kat. 1954) wurde eine ungeschickte Ergänzung 1953 erneuert.

Kat. 1954, S. 141, Nr. 340.

Literatur: H. Vlieghe, *Saints I, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard VIII*, Brüssel 1972, S. 39, Nr. 6.4.



156 nach Rubens | Schmerzensmann mit dem Kreuz

157 Mars und Venus

Eichenholz, 46,5 x 39 cm

Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 356). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 14

Unter einem Baum sitzt die leicht bekleidete Göttin der Liebe und löst dem vor ihr schon halb knienden Mars die Rüstung. Zwei Putti unterstützen das Bemühen der Venus, indem sie das Pferd am Zügel und den bereits abgenommenen Helm halten. Die Darstellung des alten Themas der Liebe, die den Kriegsgott besiegt oder jahreszeitlich, astrologisch gedeutet, des Frühlings (April), der den Mars (März) überwindet, geht auf ein Gemälde von Peter Paul Rubens zurück (ehemals Königsberg, vgl. H.G. Evers, *Rubens und sein Werk. Neue Forschungen*, Brüssel 1943, Abb 292.). Als Vorlage diente wahrscheinlich die Radierung von A. v.

Hoorn nach dem Gemälde (vgl. ebda., Abb. 293), deren Komposition auf dem hannoverschen Bild vereinfacht und in Einzelheiten abgewandelt wiedergegeben ist. Verglichen mit dem Vorbild ist die Venus hier nicht so spärlich bekleidet, die Silhouette des Paares dafür enger verschmolzen und die Putti sind mit anderen Dingen beschäftigt. Möglicherweise war die kleine Tafel Teil eines Kunstkabinetts. Identische Kompositionen finden sich auf der Innenseite der linken Außentür eines Kunstschrankes im Rubenshaus in Antwerpen sowie auf der linken Seite des Deckels eines ebensolchen Schrankes im Amsterdamer Rijksmuseum (Th.H. Lunsingh Scheurleer, *Catalogus van Meubelen en Betimmeringen*, Amsterdam 1952, S. 179, Nr. 136, Abb. 61). Beide Kunstschränke sind nach Vorlagen von Rubens mit Liebeszenen des Ovid bemalt. Der frühere Titel des Bildes



157 nach Rubens | Mars und Venus

„Heinrich II. und die sogenannte Diana von Poitiers als Mars und Venus“ geht auf Georg Kestner zurück (Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 77) und interpretiert die Szene als eine politische Allegorie. Die Deutung ist angesichts einer möglichen Herkunft des Bildes aus einem Kabinettschrank mit Liebesszenen nicht überzeugend, zudem ist eine Porträtähnlichkeit für beide Figuren nicht gegeben.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 77. – Führer 1894, S. 71, Nr. 191. – Führer 1904, S. 127, Nr. 191.

Rubens

(alte Kopie nach)

158 Nymphen und Satyrn

Eichenholz, 60,5 x 70 cm

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn bis 1818. – Sammlung Ralph Leopold von

Retberg, Hannover. – 1852 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 929). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 149/1967

Vorlage des Bildes war ein Gemälde von Peter Paul Rubens (Leinwand, 136 x 165 cm), das sich in Madrid im Prado befindet und auf 1635/40 datiert wird. Die stark verkleinerte, aber detailgetreue Kopie des 17. Jahrhunderts ist links geringfügig beschnitten. Als ein Werk von Jacob Jordaens gelangte das Bild in die Sammlung und wird im Kat. 1930 Jan van Balen zugewiesen. Allerdings kann Bettina Werche, die eine Monographie über van Balen vorbereitet, dieser Einordnung nicht folgen (mündl. Mitteilung, Juni 1997). Weitere Wiederholungen des Werkes von Rubens wurden 1913 aus der Sammlung Geza von Osmitz bei Rudolph Lepke, Berlin (11.3.1913, Nr. 85, Taf. 11; Leinwand, 115 x 183 cm), als J. Jordaens und 1950 bei Karl v. d. Porten, Hannover (25.9. 1950, Nr. 130 a, Taf. 6; Leinwand, 85 x 119 cm), versteigert und eine weitere befindet sich in der Sammlung Kisters in Kreuzlingen (Eichenholz, 74,2 x 99 cm, Photo RKD). Im Best. Kat. Prado 1975 verzeichnet M. Díaz Padrón noch eine Kopie in der Sammlung Menke, eine in der Karlsruher Kunsthalle (als Jacob Jordaens) und zwei Fragmente aus der Sammlung Carderera im Museum von Huesca (S. 269).

Kat. 1867, S. 18, Nr. 21 (J. Jordaens). – Kat. 1876, S. 24, Nr. 26. – Kat. 1930, S. 3f., Nr. 5 mit Abb. (J. van Balen). – Kat. 1954, S. 34, Nr. 9.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 32, Nr. 137 (J. Jordaens).

159 Anbetung der Könige

Eichenholz, 50 x 35,5 cm

Bezeichnung: Auf der Rückseite: in den Ecken vier Siegel der Familie von Zesterfleth

Sammlung von Zesterfleth, Celle. – 1874 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 970). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 180/1967



158 nach Rubens | Nymphen und Satyrn

Bei der dünn bemalten Tafel handelt es sich um eine stark verkleinerte Kopie des monumentalen Altarbildes (Holz, 318 x 276 cm), das Peter Paul Rubens zwischen 1617 und 1620 für die St. Jean-Kirche in Mechelen schuf. Offenbar entstand das Bild nach dem Original, während eine weitere Kopie, die am 17.3.1989 vom Kunsthaus am Museum in Köln (Nr. 983) versteigert wurde, die Komposition seitenverkehrt abbildet, also nach dem 1620 von Vorstermann geschaffenen Stich gemalt wurde. Die Größe der Tafel lässt vermuten, dass sie ursprünglich Teil eines Kunstkabinettschranks war (vgl. Kat. Nr. 157). So zeigt beispielsweise ein Kunstschrank aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ausgeschmückt mit Szenen aus dem Leben Christi, auf der linken Außentür eine Anbetung der Könige nach Rubens (Museu Anastácio Gonçalves, Lissabon, vgl. F. Defour, *Belgische Meubelkunst in Europa*, Roeselare 1993, S. 175 mit Abb.). Allerdings bietet die Holztafel keinen Anhaltspunkt für eine derartige Verwendung des Bildes.

Kat. 1876, S. 30, Nr. 68a (unbekannt)



159 nach Rubens | Anbetung der Könige

Ruisdael, Jacob Isaacksz. van

Haarlem 1628/29 – 1682 Amsterdam

Der niederländische Landschaftsmaler Jacob van Ruisdael war Sohn des Rahmenmachers und Malers Isaack van Ruysdael, bei dem er vermutlich auch seine erste Ausbildung erhielt. Sicherlich kannte er die Bilder seines berühmten Onkels Salomon van Ruysdael, darüber hinaus sind besonders in der Frühzeit Einflüsse von Cornelis Vroom festzustellen. Obwohl Jacob van Ruisdael erst 1648 der Haarlemer St. Lukasgilde beitrug, waren schon 1646 erste Werke von ihm bekannt. Zu Beginn der 50er Jahre reiste er zusammen mit seinem Freund Nicolaes Berchem ins deutsch-niederländische Grenzgebiet und siedelte um 1656 nach Amsterdam über. Dort bat er, da er aus einer Mennonitenfamilie stammte, 1657 um Erlaubnis, sich in der reformierten Kirche taufen zu lassen. Er starb in Amsterdam am 10.3.1682 und wurde am 14.3.1682 in Haarlem begraben.

Sein Frühwerk mit Dünen und holländischen Flachlandschaften aus der unmittelbaren Umgebung Haarlems zeigt seine Herkunft aus der dortigen Landschaftstradition. Charakteristisch für ihn sind Kompositionen mit großen, zentralen Motiven, wie z.B. Eichen, Ruinen, Wassermühlen. Später wandte er sich der Darstellung von Wasserfällen sowie Panorama-, Winter- oder Strandlandschaften, aber auch Stadtansichten zu. Sein wichtigster Schüler war Meindert Hobbema.

160 Teich am Waldrand

Leinwand auf Sperrholz, 69,5 x 56,5 cm

Sammlung Colonel Hankey auf Beaulieu, Hastings. – 1899 Kunsthandel Paris, Ch. Sedelmeyer, seitdem Privatbesitz der Familie Sedelmeyer. – 1926 Kunsthandel Berlin, Dr. Benedict & Co. – 1926 erworben. PAM 898

Am Ufer eines Teiches liegen im Vordergrund abgeschlagene Baumstämme, deren helle Rinde in der Sonne aufleuchtet. Im Mittelgrund am jenseitigen Ufer hütet ein Hirte seine Schafe vor der Kulisse hoher Eichen, deren Silhouetten sich in der glatten Wasseroberfläche spiegeln. Am hohen, blauen Himmel zeigen sich lockere Wolkenformationen. Die ruhige, friedliche Atmosphäre der Landschaft und die fast zierlich wirkenden Bäume, die hier nicht mehr dominantes Bildmotiv wie in der Frühzeit sind, sondern zurückgenommen der Gesamtkomposition dienen, machen die Datierung J. Rosenbergs auf die Zeit um 1670 wahrscheinlich. W.R. Valentiner, Detroit, geht in einem Gutachten vom 20.3.1926 (Abschrift Bildakte) von einer Entstehung des Bildes in den 1660er Jahren aus. In melancholischer Grundstimmung sind alle für Ruisdaels Waldlandschaften typischen Motive vereint, wie die Eichen, Baumstümpfe, Baumstämme sowie die Wasseroberfläche, in der sich die Bäume spiegeln, wobei die abgeholzten Stämme im Vordergrund in hellem Licht erstrahlen und so einen Kontrast zu dem dunklen, kräftigen Grün der Eichen bilden. In der auffälligen Präsentation der Gegensätze mag die zyklische

Erneuerung der Natur, das Werden und Vergehen angesprochen sein.

Das im Kat. 1954 erwähnte Monogramm „J R“ links unten ist heute nicht mehr aufzufinden.

Meisterwerke 1927, S. 25, Taf. 38. – Kat. 1930, S. 96, Nr. 151, Abb. – Kat. 1954, S. 141f., Nr. 341. – Verz. 1980, S. 72. – Verz. 1989, S. 86.

Literatur: Illustrated Catalogue of the 5th Series of 100 Paintings by Old Masters, Ch. Sedelmeyer Gallery, Paris 1899, S. 56, Nr. 47 mit Abb. – HdG IV, S. 176, Nr. 592. – Kunst und Künstler XXV, 1927, S. 190, Abb. – Kunstchronik, 1926/27, S. 122. – Jahrbuch des Provinzial-Museums 1927, S. 89, Abb. 12. – J. Rosenberg, Jacob van Ruisdaels Flachlandschaften, in: Kunst und Künstler XXVII, 1928, S. 62. – Ders., Jacob van Ruisdael, Berlin 1928, S. 62, 90, Nr. 303, Taf. 96. – P.H. Feist, Waldfrieden und Bilderstreit. Barbizon und der Weg zum Impressionismus, in: NBK 34, 1995, S. 186, Abb. 1, S. 187. – U. Wegener, Zur Landschaftskonzeption Jacob van Ruisdaels – Bilderfindung und Naturbeobachtung, in: NBK 36, 1997, S. 123, Anm. 27.

Ausstellungen: Winterausstellung in der Royal Academy London 1885, Nr. 103.

161 Waldlandschaft

urspr. Leinwand, 57,2 x 75,5 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert am linken Bildrand auf dem Felsen: JvR (ligiert)

Technischer Befund: Originaler Bildträger entfernt; Mal- und Grundierungsschicht von hinten mit kreidehaltiger Kittmasse verspachtelt, auf feines Nesselgewebe und Tischlerplatte übertragen, Bildformat allseitig etwa 5 mm verbreitert und mit rotem Kitt ausgeglichen. Dünne, gelblich weiße Grundierung evtl. über roter Schicht. Vorwiegend ölhaltige Malerei, im Blattwerk stellenweise magereres, aber perlendes Bindemittel, blattlose Äste lasierend in dunkleren Farben, Figuren, Schafe und selten Lichthöhungen zuletzt; Oberfläche heute sehr glatt, ehem. hoch stehende Farbschollen berieben und heller, viele Kittungen und z.T. großzügig ausgeführte Retuschen aus verschiedenen Zeiten auf der gesamten Bildfläche. Über vergilbtem, älteren Firnis auf dunklen Bildpartien ganzflächig dicker, spröder Kunstharzüberzug mit starkem Eigenkraquelé, darauf dünner, gespritzter Naturharzfirnis.

Restaurierungen: Übertragung von originaler Leinwand auf fünfschichtigen, textilen Bildträger – 1948: partielle Firnisabnahme – 1955/56: Übertragung auf feines Nesselgewebe und Tischlerplatte, Firnisabnahme, umfangreiche Kittungen, Retuschen, Kunstharzfirnis – 1971: Ausbesserung der Retuschen, gespritzter Dammarfirnis.



160 van Ruisdael | Teich am Waldrand

Sammlung Mniseck (rücks.: Reste eines Zettels). – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover. – 1983 Geschenk des Förderkreises der Niedersächsischen Landesgalerie und des Niedersächsischen Sparkassen- und Giroverbandes. PAM 1027

Ein breiter, seichter Bach fließt zwischen großen Steinbrocken über eine kleine Wasserstufe zum vorderen Bildrand. Links vorn ragt die felsige, mit einer Eichengruppe bewachsene Uferböschung steil empor, während gegenüber am

sanft ansteigenden Ufer Schafe weiden und Hirten unter hohen Bäumen lagern. In der Bildmitte ist der Blick in die Ferne durch einen im Hintergrund aufragenden Berg verstellt, vor dem auf einer felsigen Anhöhe ein Gehöft steht. Die Strahlen einer offenbar untergehenden Sonne tauchen den Mittelgrund der Szenerie in stimmungsvolles Seitenlicht. Van Ruisdael vereint hier Elemente aus zwei, seit den 50er Jahren in seinem Werk vertrauten Landschaftstypen. Die beidseitigen Begrenzungen des Bildraumes durch Anhöhen im Vordergrund kennzeichnen



161 van Ruisdael | Waldlandschaft

die sog. Waldlandschaften, während der Hügel in der Bildmitte namensgebend für die sog. Hügellandschaften ist. Durch die Verbindung beider Motive ist der Tiefenraum abgeschlossen, so dass der Komposition die Weite fehlt. Die ruhige, etwas düstere Gesamtstimmung und der wenig bewegte Wolkenhimmel lassen auf eine relativ späte Entstehung in den 60er oder 70er Jahren schließen. H. Gerson hält das Gemälde für ein Schulwerk, doch ist an der Authentizität der Signatur nicht zu zweifeln.

In einer Notiz auf der Rückseite werden die Figuren und Schafe Adriaen van der Velde zugewiesen, doch gibt es für die Zusammenarbeit zweier Künstler hier keinen stilistischen Anhaltspunkt. Auf einem weiteren Klebezettel ist die Provenienz des Bildes aus einer Sammlung Mniseck vermerkt. In den Verst. Katalogen der Sammlung Graf Léon Mniseck vom 9.11.4.1902 und der Comtesse André Mniseck vom 9./10.5.1910 fand E. Trautscholdt keine Erwähnung des Gemäldes, er weist darauf hin, dass „die berühmten Bilder“ auch unter der Hand verkauft worden wären (Brief vom 6.4.1955).

Kat. Pelikan-Kunstsammlung I, Nr. 16. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 51, Abb. 46. – Verz. 1980, S. 72, Abb. 80. – Verz. 1989, S. 86, Abb. 86.

Literatur: H. Gerson, Die Ausstellung holländischer Bilder in Schaffhausen, in: Cicerone 1949, I, S. 23. – S. Cauman, das lebende museum. erfahrungen eines kunsthistorikers und museumsdirektors alexander dörner, Hannover 1960, S. 56, Abb. S. 59. – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 704.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 65, Nr. 149. – Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 27, Nr. 18, Abb. 43.

162 Hügellandschaft mit Wasserfall

(Farbtaf. XXIX)

Leinwand, 70,7 x 56,4 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten links auf dem Felsen: JvRuisdael (J, v und R ligiert);

Rückseite: ein Siegel mit horizontal unterteiltem Wappen – oben: stehender Vogel nach links, Mitte Querbalken, unten sechszackiger Stern, ein zweites Siegel mit zwei menschlichen Gestalten, die ein in vier Felder unterteiltes Wappen halten.

Technischer Befund: Gewebe vmtl. in Köperbindung, urspr. Format ca. 68,8 x 53,3 cm; Formatvergrößerung um die Breite des Spannrandes, doubliert, umbrafarbener Rückseitenanstrich, auf Keilrahmen, Rand vierlagig mit Papier abgeklebt. Grundierung zweischichtig, erst weiß, dann rot mit ehem. groben, durch Bereibung herausgebrochenen Partikeln. Reste einer halb gezeichneten, halb geritzten Unterzeichnung. Malschicht mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und grobem Pigment, Landschaft in weiten Teilen grau unterlegt, Bäume mit trockenen, dunklen Pinselstrichen angelegt, helle Äste auf der linken Seite mit abperlendem Bindemittel, Figuren auf der Farbschicht vorgezeichnet und ausgemalt; verschiedene kleine Retuschen. Neuer, leicht glänzender Überzug auf Resten eines alten, vor der Vergrößerung aufgetragenen Firnis.

Restaurierung: Vergrößerung, Doublierung, neuer Keilrahmen, Randabklebung, Retuschen, Firnis.

Sammlung Baldus. – 1996 Verst. Köln, Lempertz, 18.5.1996, Nr. 1135, Farbtaf. 29. – 1996 Leihgabe Dr. Amir Pakzad.

Seit 1997 Leihgabe Familie Dr. Amir Pakzad

Hauptmotiv des hochformatigen Bildes ist ein Fluss, der sich aus der Bildtiefe windend im Vordergrund über eine Felsstufe als Wasserfall zum vorderen Bildrand ergießt. Rechts steigt das Gelände steil an und oben in der Höhe steht ein großes Bauernhaus, hinterfangen von Bäumen. Die Horizontale der Wasserstufe und die Diagonale des steil ansteigenden Geländes bestimmen den Bildaufbau, wohingegen der hochliegende Horizont als Waagerechte kaum ins Gewicht fällt, da er von Baumsilhouetten überspielt wird. Zudem wird der Fernblick von der zentral auf einem Felshügel stehenden Eichengruppe verstellt, so dass sich die Aufmerksamkeit auf das Spiel von Wasser und Licht im Vordergrund konzentriert. Ein Himmel mit sich bedrohlich dunkel zusammenballenden Wolken und lichter Partien, durch die die Sonne fast durchzubrechen scheint, überfängt die Landschaft.

Im Werk Jacob van Ruisdaels findet sich – beeinflusst durch die nordischen Landschaften Allaert van Everdingens – das Motiv des Wasserfalls seit etwa 1660 des Öfteren. Dabei steigert van Ruisdael im Vergleich zu seinem Vorbild die Dramatik des Naturschauspiels, indem er die Wassermassen bis zum vorderen Bildrand fließen lässt und nicht durch einen Fels- oder Erdstreifen vom Betrachter distanziert.



162 van Ruisdael | Hügellandschaft mit Wasserfall

Bei der Mehrzahl der Wasserfälle, die der Künstler vor allem in den 60er und 70er Jahren schuf, bevorzugt van Ruisdael das Hochformat mit diagonalem Bildaufbau. Details wie der Felsblock an der Wasserstufe oder die halb im Wasser liegenden Baumstämme sind häufig wiederkehrende Bildelemente. Vergleichbar ist – trotz einiger kleinerer Abwandlungen – z.B. der Wasserfall in der National Gallery in London (Leinwand, 102 x 86 cm). Auch hier finden sich die Brücke im Hintergrund und der Felsblock im Wasser vorne, es fehlen nur die Baumstämme. Den Bildaufbau mit Variationen im Hintergrund wiederholt van Ruisdael auch auf der signierten Landschaft in Schweizer Privatbesitz (Leinwand, 63,8 x 53,3 cm; vgl. Ausst. Kat. Images of Reality, Images of Arcadia, Seventeenth-Century Netherlandish Paintings from Swiss Collections, Winterthur 1989, Nr. 33, S. 94f., Farbbabb.).

G.S. Keyes, der das Gemälde in seine revidierte Neuausgabe des Werkverzeichnisses von J. Rosenberg aufnehmen wird, datiert das qualitativvolle, gut erhaltene Gemälde in den Zeit-

raum zwischen 1665–70 (vgl. Verst. Kat. Lempertz 1996, Nr. 1135).

Literatur: La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1997, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1998, S. 29, Abb. 20.

Ruysdael, Salomon van

Naarden 1600/03 – 1670 Haarlem

Sein eigentlicher Name, unter dem er auch noch im Jahre 1623 in die Haarlemer St. Lukasgilde eintrat, war Salomon de Gooyer. Wie sein Bruder nahm er den Namen Ruysdael nach dem Schloss Ruisdael oder Ruisschendaal an, das sein Großvater besessen hatte. Bereits 1628 lobt Samuel Ampzing in seiner Beschreibung der Stadt Haarlem den Landschaftsmaler Ruysdael. Zu dieser Zeit hatte er schon seinen neuen Namen angenommen und signierte im Gegensatz zu seinem Neffen Jacob van Ruisdael immer in der Schreibweise mit „y“. Der Lehrer von Salomon van Ruysdael ist nicht bekannt, doch stehen seine frühen Werke der Kunst des Esaias van de Velde nahe. Danach ist der Einfluss der realistischen Landschaftsmalerei Jan van Goyens deutlich. Bis in die 30er Jahre ähneln sich die Werke dermaßen, dass eine Unterscheidung unmöglich ist. Offenbar lebte van Ruysdael nicht allein von der Malerei, denn Anfang der 50er Jahre handelte er mit dem Blau, das in den Bleichen in Haarlem benötigt wurde.

163 Flussmündung mit befestigter Stadt

(Farbtaf. XXVII)

Eichenholz, 84,3 x 115,5 cm

Bezeichnungen: Signiert und in Resten datiert: S. v Ruysdael 16 (?) (v R ligiert)

Technischer Befund: Tafel aus drei verleimten Brettern, waagerechter Faserverlauf, rücks. allseitig abgefast, Säge- und Hobelspuren, mittleres Brett vorderseitig quer zur Faser behohelt, Fuge zum oberen Brett vmtl. mit Feile bearbeitet; Leim- und Nagelspuren eines früheren Stützrahmens; Anobienbefall v.a. in den u. Brettern, verleimter Riss,

o. Kante leicht beschnitten. Warmweiße Grundierung, Poren füllend dünn gespachtelt, Holzmaserung sichtbar. Malschicht vmtl. ölgebunden, zunächst Himmel und Wasser unter Aussparung von Stadt und Vordergrund r. aufgetragen, in die nasse Farbe Wolken, Segelboot und Figuren strukturiert und Boot im Vordergrund skizziert, danach Stadt in dünnen Lasuren und Boot in trockener Farbe übergegangen, Oberflächeneffekte durch Nutzung der Holzmaserung; mehrere Fehlstellen und Retuschen. Mehrschichtiger Kunstharzüberzug über Resten einesalten Firnis.

Restaurierungen: Riss verleimt, Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen, neuerer Kunstharzfirnis.

Sammlung Cavendish Bentinck, London. – Sammlung A. Curtiss James, New York. – 1941 Verst. A. Curtiss James, New York, 13.11.1941, Nr. 11. – 1978 Verst. London, Sotheby's, 13.12.1978 – Kunsthandel London, Thos. Agnew and Sons Ltd. – 1980 erworben. PAM 979

Eine mit Menschen und Tieren voll besetzte Fähre quert ein weites, ruhiges Gewässer, das rechts von einer befestigten Stadanlage begrenzt wird. Für die Architektur benutzt van Ruysdael, wie so häufig, Versatzstücke aus verschiedenen Orten, z.B. aus Utrecht und Nimwegen. Der hohe Turm ist der Form des „Plompetoren“ aus Utrecht angenähert, während die direkte Lage der Stadt am Fluss an Nimwegen erinnert, ein Eindruck, der durch die Breite des Flusses noch verstärkt wird. Hinter der Stadt mündet der Fluss offenbar ins offene Meer, auf dem Segelboote und Fischer mit Kähnen kreuzen. Über niedrigem Horizont weitet sich ein wolkenreicher, aber doch lichtdurchfluteter Himmel.

Das Motiv der mit Tieren, Reitern und Menschen besetzten Fähre nimmt im Werk van Ruysdaels einen breiten Raum ein. W. Stechow verzeichnet über 100 Beispiele. Bei einer Mehrzahl der Gemälde akzentuiert eine Baumgruppe die Weite der Flusslandschaft, während die Bauten oder Städteansichten nur in der Ferne am Horizont zu erkennen sind. Hier dagegen rückt van Ruysdael die Architektur näher in den Vordergrund und schafft durch die prominent platzierte Fähre ein Gegengewicht zu den massiven Baukörpern.



163 van Ruysdael | Flussmündung mit befestigter Stadt

Beim Ankauf des Werkes im Jahre 1980 war neben der Signatur die Jahreszahl „1648“ lesbar (vgl. Ausst. Kat. Hannover 1985), heute sind nur noch die ersten beiden Ziffern zu erkennen. Ohne Zweifel ist das Gemälde in eine Reihe von Werken dieser Zeit einzuordnen, auf denen van Ruysdael die Bildkomposition variiert, wobei er den einzelnen Elementen unterschiedliche Gewichtung beimisst. Auf dem Bild „Fähre bei Nimwegen“ von 1647 im Rheinischen Landesmuseum, Bonn (Stechow, 1975, Nr. 3498), und der „Ansicht von Nimwegen“ aus demselben Jahr, das 1968 bei Agnew & Sons in London angeboten wurde (Verk. Kat. Old Masters, Thos. Agnew and Sons Ltd., März/April 1968, Nr. 20 mit Abb.), liegt die Architektur mehr im Hintergrund und es fehlt der kraftvolle, vertikale Akzent des „Plompeters“. Eine vergleichbare Gewichtung von Wasserfläche und Architektur wie auf dem hannoverschen Bild findet sich auf der „Flusslandschaft mit Blick auf Nimwegen mit dem Valkhof“ aus der Samuel H. Kress Collection (vgl. Katalog von C. Eisler, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. European Schools excluding Italian*, Oxford 1977, S. 145, Nr. K 1888), das ebenfalls von 1648 stammt. Hier, wie auch auf dem vier Jahre später entstandenen Gemälde „Nimwegen mit dem Valkhof und einer Fähre über den Waal“, das 1988 bei Sotheby's, New York (14.1.1988, Nr. 33), versteigert wurde, ist die Architektur mehr dem „Valkhof“ in Nimwegen angeglichen, wobei van Ruysdael jedoch nicht an topographischer

Genauigkeit gelegen war, vielmehr kombinierte er einzelne Versatzstücke frei. Fast ebenso häufig ist das Thema der Flusslandschaften mit Fähre und Stadtbefestigung auch im Werk Jan van Goyens zu finden, wobei dieser allerdings meist unverkennbar den „Valkhof“ in Nimwegen darstellt (z.B. Neumann Collection, Greenwich, Connecticut; vgl. H.-U. Beck, *Jan van Goyen*, Bd. II, Amsterdam 1973, S. 314, Nr. 687).

Verz. 1980, S. 72, Farbtaf. 12. – Verz. 1989, S. 86, Farbtaf. 12.

Literatur: W. Stechow, *Salomon van Ruysdael*, 2. Aufl. Berlin 1975, S. 134, Nr. 419 A. – Verst. Kat. Sotheby's London, 13.12.1978, S. 15, Nr. 11, Farbabb. – *La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1980, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts*, März 1981, S. 16, Nr. 84, Abb. – H.W.Grohn, *Neuerworbene Werke*, in: *Weltkunst* 51, 1981, S. 1147f., Abb. – F. Goldkuhle, I. Krueger, H.M. Schmidt, *Gemälde bis 1900*, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 451f. – *Museum* 1984, S. 92, Abb. S. 93 (H.W. Grohn). – M. Trudzinski, *Museen in Niedersachsen*, Hannover 1989, S. 173, Farbabb. 16. – H.C. de Bruijn, *Per veerpont van romantiek naar Haagse school*, in: *Antiek* 27, Nr. 4, 1992, S. 177f., Abb. 1.

Ausstellung: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 74, Nr. 28, Farbabb. (H.W. Grohn).

Ruysdael, Salomon van

(alte Kopie nach)

164 Holländische Flusslandschaft

Eichenholz, 69 x 102 cm

Bezeichnungen: Signiert links auf dem Pfahl (z.T. in die weiche Farbe eingeritzt): SRF oder JRF Rückseite: zwei rote Punkte.

Berliner Privatbesitz seit Anfang der 1880er Jahre. – *Kunsthandel Berlin, Dr. Rothmann*. – 1927 erworben. PAM 905

Bei der Flusslandschaft, die Wilhelm von Bode kurz nach dem Erwerb durch das Provinzialmuseum noch für „ein Meisterwerk des Künstlers“ hält (Brief vom 31.1.1927), handelt es sich jedoch um die stark vergrößerte, in der Wolkenbildung und Staffage leicht abweichende

zeitgenössische Kopie eines 1655 entstandenen Gemäldes Salomon van Ruysdaels (Stechow, 1975, Nr. 465A). Das Original, ein Gemälde auf Holz, das sich in niederländischem Privatbesitz befindet, misst nur 34 x 54 cm. Wie aus der dendrochronologischen Untersuchung hervorgeht, könnte die vorliegende Kopie bereits zwei Jahre nach der Vollendung des Originals, nämlich 1657 entstanden sein. Bei Restaurierungen im Jahre 1947 und 1953 wurde ein zweiter Reiter und die Treidelvorrichtung der Schiffe freigelegt, eine im Kat. 1930 genannte zweite Signatur erwies sich als nicht authentisch (vgl. Kat. 1954). Eine Radierung nach dem Original fertigte Gustave Greux (Paris 1838–1919 Asnières).

Meisterwerke 1927, S. 23, Taf. 34. (Salomon Ruysdael). – Kat. 1930, S. 97, Nr. 152, Abb. – Stuttmann 1953, S. 58f., Abb. – Kat. 1954, S. 142, Nr. 342 (Ruysdael, Salomon, Nachahmer).

Literatur: Kunstchronik 1927, S. 81. – Kunsthistorische Studien des Provinzial-Museums, Hannover, II, 1929, Taf. 46. – K.E. Simon, in: Thieme-Becker 29, S. 190. – W. Stechow, Salomon van Ruysdael, 1. Aufl. Berlin 1938, S. 125, Nr. 480, 2. Aufl. Berlin 1975, S. 140, Nr. 465A.

Ryckaert, David III.

Antwerpen 1612–1661 Antwerpen

David III. wurde 1612 in Antwerpen als Sohn des Genre- und Landschaftsmalers David II. Ryckaert geboren, dessen Schüler er war. Als Meister der St. Lukasgilde, der er 1636/37 beitrug, bildete er u.a. die Maler Erasmus de Bie I. (1641) und Peeter van Bredael (1640/44) aus. Seine ersten Bilder sind stark von der Kunst Adriaen Brouwers beeinflusst, doch um 1640 gelangte er zu einem eigenständigen Stil mit vielfigurigen Interieurszenen und kräftigem Kolorit. Ryckaert war ein erfolgreicher und wohlhabender Maler, zu dessen Auftraggebern der Erzherzog Leopold Wilhelm gehörte. Er unterhielt eine eigene Gemäldesammlung und war 1651 Dekan der St. Lukasgilde. Vier Jahre zuvor war er Mitglied der Rhetorikkammer „De Violieren“ geworden. Datierungen seiner Gemälde reichen von 1636 bis ins Todesjahr.



164 nach van Ruysdael | Holländische Flusslandschaft

165 Schmausende Gesellschaft

(Farbtaf. XIII)

Leinwand, 119 x 171 cm

Technischer Befund: Dünnes Gewebe in Leinenbindung, 18 x 16 Fäden, r. Webkante; l. leicht beschnitten, auf dreiteilige, vernähte, grobe Leinwand kleisterdoubliert, dadurch Oberflächenstruktur stark geprägt, Ränder angesetzt, auf neuen, etwas zu kleinen Keilrahmen gespannt. Grundierung zweischichtig, auf hellem Ocker eine vmtl. ölgebundene, hellgelblich graue Schicht mit Kratzspuren. Malschicht mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, sparsam in Farbfeldern aufgetragen, Grundierung oft sichtbar, Hintergrund zunächst tw. braun unterlegt, dann graublau mit Aussparungen für Figuren und Gegenstände, darauf roten Vorhang, Bett, Gewänder und Inkartate gesetzt, abschließend pastose Weißpartien mit tw. eingekratzten Ornamenten, bestimmte Details mit rotem Lack hervorgehoben, Pentimenti auf dem Tisch: Weinkrug und grüner Käse nachträglich aufgetragen; stark verreinigt, mehrere Fehlstellen, konturierende und nachmalende Retuschen. Mehrere Firnissschichten, Reste eines mit Safran gefärbten Firnis, neuer streifiger Firnis.

Restaurierungen: Beschnitten, doubliert, neuaufgespannt, Retusche – 1928: Firnisabnahme, Mastixfirnis – 1954: Mit Wachs planiert, Retusche – 1989/90: Reaktivierung der Kleisterdoublierung, Randanstückung, neuer Keilrahmen, partiell gereinigt, gekittet, mit Alkohol regeneriert, Retusche, stark wachshaltiger Kunstharzfirnis.

Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – 1859 Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 860.

Ein hochgeraffter Vorhang gibt den Blick in eine bürgerliche Stube frei, in der Alt und Jung



165 Ryckaert | Schmausende Gesellschaft

beim Gelage um einen Tisch versammelt sind. Offenbar ist das Mahl bereits beendet. Noch ist der Tisch mit Käse, Brot und Waffeln bedeckt, eine Pastete wird in die Küche fortgetragen. Eine Frau mit tief ausgeschnittenem Kleid sitzt am Tisch und raucht, ihre Nachbarin hält ein halb bekleidetes, zappelndes Kind auf dem Schoß, die Alte im Korbsessel ist betrunken eingeschlafen. Die Männer rauchen und trinken oder nähern sich recht zudringlich dem anderen Geschlecht. Offensichtlich droht das Treiben der fröhlichen Gesellschaft in Unordnung zu geraten, vor dem Bett ist der Hocker umgestoßen, ein Glas ist umgefallen, einer der Windhunde tritt mit seinen Pfoten in das am Boden liegende Essgeschirr, auf dem Tisch am Bildrand steht ein Nachtopf. Selbst der Spiegel an der Wand hängt schief. Mit moralischem Unterton wird übermäßiger Alkoholgenuss mit seinen Folgen angeprangert. Durch den Vorhang wird das Geschehen vom Betrachter distanziert und zugleich der Blick freigegeben auf die Bühne der Welt.

Anlass der Gesellschaft ist das „Bohnfest“ am 6. Januar, dem Tag der Heiligen Drei Könige. Wer die in einen Kuchen eingebackene Bohne findet, ist für einen Tag König und bestimmt aus der Runde sein Hofpersonal. An der Krone ist die Frau mit dem Kind eindeutig als Königin auszumachen. Sie hebt das Glas und prostet ihrem Gegenüber zu, der – wenn auch im Rausch seiner Hoheitszeichen beraubt – an seinem zelpbesetzten Mantel als König zu erkennen ist.

In Figuren, Motiven und im Bildaufbau lehnt sich Ryckaert eng an Darstellungen des „Bohnfestes“ von Jacob Jordaens an. Viele Übereinstimmungen mit dem hannoverschen Bild zeigt eine Komposition, die in einer um 1640 entstandenen Zeichnung aus dem Königlichen Museum in Antwerpen, einem Gemälde aus der Eremitage in St. Petersburg und einem Stich von Paulus Pontius (Hollstein IX, S. 228, Nr. 44) überliefert ist (vgl. Ausst. Kat. Jacob Jordaens [1593–1678], Bd. 2, Tekeningen en Prenten, R.-A. d’Hulst, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1993, S. 73, B40, S. 126, B 87). Hier findet sich die Frau mit dem Kind, die Rückenfigur des Trinkers mit Hut im Vordergrund, die Pastete und auch, noch nicht schlafend, die Alte im Korbstuhl. Nur versetzt Ryckaert die Szene im Gegensatz zu Jordaens tiefer in den Raum. Wie R.A. d’Hulst nachweisen kann, geht der Kopf des Knaben hinter dem Windhund auf eine Studie aus der Hamburger Kunsthalle zurück, die von Z. Zaremba Filipczak Thomas Willeboirts gen. Bosschaert zugewiesen wird (vgl. d’Hulst, S. 213). Dieser und Jan van den Hoecke benutzten jedenfalls die Kopfstudie in ihren Bildern. D’Hulst entdeckt den Knabenkopf noch in drei weiteren Werken Ryckaerts: In der „afspanning“ von 1660, Haus Osterrieth, Antwerpen, und in den „Kriegszeiten“ im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ebendort sowie in einer allegorischen Tafel des Museum Bredius in Den Haag. Für den frontal gesehenen Windhund mit Halsband und dunkelgeflecktem rechten Ohr wurde ein Entwurf von Peter Paul Rubens als Vorlage benutzt. H. Robels führt eine Ölskizze der Rubens-Werkstatt aus dem Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum mit identischer Hundedarstellung zurück auf zwei Bilder von Peter Paul Rubens, den „Tod des Adonis“ aus der Sammlung Duits und „Venus und Adonis“ im Kunstmuseum Düsseldorf (vgl. H. Robels, Frans Snyders, München 1989, S. 493f.).

Einzelne Typen, der besagte Hund und auch Gegenstände tauchen innerhalb einer bestimmten Periode seines Schaffens immer wieder in Ryckaerts Werken auf. So findet sich auf einer 1650 datierten, in einer mehr bäuerlichen

Umgebung angesiedelten Gesellschaft (Sammlung Diane, Schweiz, 1993, Photo RKD) die alte Frau in dem Korbstuhl; der Hund belebt das „Konzert im Gartensaal“ von 1650 aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein (Abb. Zoege von Manteuffel, 1915, Taf. V); die Kanne im Vordergrund kehrt auf dem 1651 datierten Bild im Brüsseler Museum und dem Gemälde von 1654 in Budapest zurück. Um 1650 dürfte demnach auch die hannoversche Bohnenfest-Gesellschaft anzusetzen sein (vgl. K. Zoege von Manteuffel, 1915, S. 69).

WM 1864, S. 83, Nr. 115. – Verz. 1876, S. 71, Nr. 399. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 190, Nr. 478. – Verz. FCG, S. 190, Nr. 478. – Kat. 1902, S. 190, Nr. 478. – Kat. 1905, S. 119, Nr. 361. – Kat. 1930, S. 98, Nr. 153, Abb. – Kat. 1954, S. 143, Nr. 344. – Verz. 1980, S. 72. – Verz. 1989, S. 86. – GHB 1, 1993, S. 40f., Nr. 10 mit Farbbild.

Literatur: Roland 1799, S. 56. – Söder 1824, S. 18, Nr. 28. – Söder 1856, S. 18, Nr. 28. – Söder 1859, S. 14, Nr. 28. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 245. – K. Zoege von Manteuffel, Bilder David Ryckaerts d.J. in Dresden und Leipzig, in: Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen 6, 1915, S. 69. – Oldenbourg 1918, S. 160. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 29, S. 252. – H. Engfer, Die ehemalige v. Brabecksche Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt Hildesheim 26, 1957, S. 39f. – F.-C. Legrand, Les Peintres flamands de genre au XVII^e siècle, Brüssel 1963, S. 159. – Bénézit 9, S. 201. – R.A. d’Hulst, Nog over een olieverfstudie van een knaap uit de Kunsthal te Hamburg, in: Gentse Bijdragen 22, 1969–1972, S. 213ff., Abb. 1, S. 212. – Flemish Painters 1994, 1, S. 342.

Ausstellung: Der König trinkt. Das Celler Bohnenfest von Jacob Jordaens und seine Verwandten, (D.J. Leister), Bomann-Museum Celle 1955, Nr. 5, S. 12.

■ Savery, Hans II. (?)

Haarlem 1589–1654 Utrecht

Hans II. Savery war ein Sohn von Jacob I. Savery und lernte wie sein Onkel Roelant bei seinem Vater. Offenbar war auch er – ebenso wie Roelant – in Prag, ohne jedoch eine Anstellung bei Hof gefunden zu haben. Seit 1619 lebte er in Utrecht bei seinem Onkel und heiratete erst nach dessen Tod 1639 – bereits 50-jährig – Willempgen van Angeren.

166 Pferd, von Löwe und Tiger verfolgt

Leinwand, 117 x 155 cm

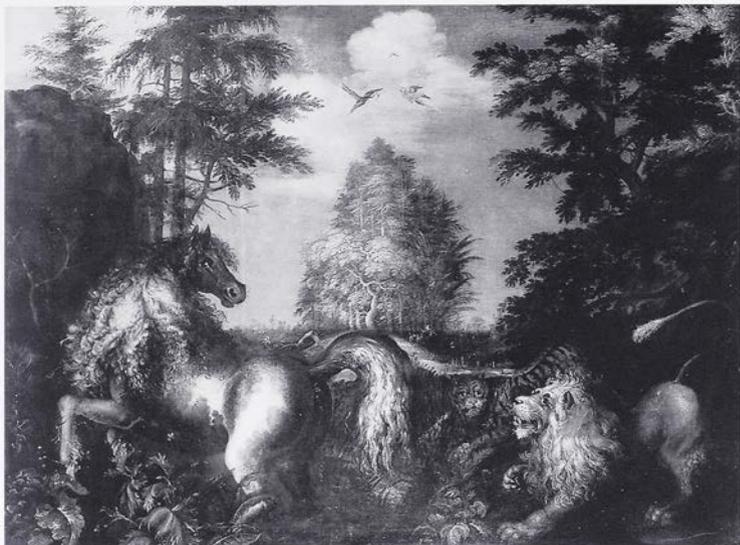
Sammlung Georg Kestner, Hannover. – Sammlung Kestner, Hannover, (Nr. 361). – 1884 Städtische Galerie. KM 282

Im Vordergrund, nach links ausbrechend, flieht ein wildes Pferd mit langer, lockiger Mähne und vollem Schweif vor zwei angreifenden Raubtieren, Löwe und Tiger, auf die es ängstlich zurückschaut. Felsen und Bäume begrenzen auf beiden Seiten das Bild und geben dazwischen den Blick in eine weitläufige flache Landschaft frei, die von einer mächtigen Baumgruppe in der Mitte bestimmt wird. In der auf Geometrie und Symmetrie bedachten Aufteilung der Bildfläche sowie der fast ornamentalen Anordnung der Tiere im Vordergrund, wie sie besonders beim Schweif des Pferdes und Schwanz des Löwen zum Ausdruck kommt, wirkt das Gemälde naiv. Da die Landschaft vor allem die Funktion einer Kulisse übernimmt, sieht K. Erasmus das Bild als Beispiel für eine Werkgruppe zwischen den Landschaftsgemälden und den Tierbildern Roelant Saverys. Auch P. Eeckhout ordnet das Gemälde im Ausst. Kat. Roelandt Savery 1954 in das Spätwerk des Künstlers ein und präzisiert die Entstehung mit ca. 1626, zu einer Zeit, in der dieser mit seinem Neffen zusammengearbeitet hat. E. Mai reklamiert das Bild im Ausst. Kat. Roelandt Savery 1985/86 zwar mit Fragezeichen vollständig für Hans II. Savery und gibt damit den schon von Georg Kestner geäußerten Zweifeln an der Urheberschaft Roelant Saverys Recht. Er vermutet eine Entstehung am Ende der 20er Jahre.

Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 142 (angeblich von Roelandt Savery). – Führer 1904, S. 128, Nr. 221 (R. Savery). – Kat. 1954, S. 144, Nr. 347.

Literatur: K. Erasmus, Roelandt Savery – sein Leben und seine Werke, Diss. Halle 1908, S. 44, 93, Nr. 73. – M.G. Caullet, Catalogue du Musée Communale de la Ville de Courtrai, 1912, S. 44ff. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 29, S. 507. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVII^e siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 190.

Ausstellungen: Roelandt Savery 1576–1639, Museum voor



166 H. Savery II. I Pferd, von Löwe und Tiger verfolgt

Schöne Künsten Gent 1954, S. 29, Nr. 70 (P. Eeckhout).
– Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639), Wallraf-Richartz-Museum Köln, Centraal Museum Utrecht 1985/86, S. 181f., Nr. 92, Abb. (E. Mai).

Savery, Roelant

Kortrijk 1576–1639 Utrecht

Nachdem die Stadt Kortrijk im Jahre 1580 in die Hände der spanischen Truppen gefallen war und im selben Jahr zudem die Pest ausbrach, beschlossen die Eltern Roelant Saverys, die Stadt zu verlassen und nach Brügge zu gehen. Von dort zogen sie 1585 weiter nach Haarlem, wo der ältere Bruder und spätere Lehrer Roelants, Jacob (1565/67–1603), 1587 in der Gildeliste geführt wird. 1591 siedelten die Brüder zusammen nach Amsterdam über. Bedeutsam für die Stilentwicklung Roelants ist sein langjähriger Aufenthalt am Prager Hof Rudolfs II. Vermutlich machte sich der Maler im Jahre 1604 auf den Weg nach Böhmen. Von dort aus unternahm er als Hofmaler – im Auftrag des Kaisers – zwischen 1606 und 1608 eine Reise nach

Tirol. Eine Erbschaftsangelegenheit zwang den Künstler 1613 zur Rückkehr nach Amsterdam, woraufhin ihm die Rentkammer 300 Gulden Reisegeld zubilligte, um seine schnelle Wiederkehr zu gewährleisten. Umstritten ist, ob er sich 1615 auch wirklich auf den Weg zurück nach Prag machte, denn 1616 ist er als Trauzeuge wieder in Amsterdam verbürgt. Drei Jahre später tritt er in Utrecht der St. Lukasgilde bei und kommt in seinem neuen Heimatort, an dem er bis zum Ende seines Lebens ansässig bleibt, zu Ansehen und Erfolg. Er arbeitete nach Sandrart häufig mit seinem Neffen Hans II. Savery (1589–1654) zusammen, der seit 1619 bei ihm lebte und vermutlich während seines geistigen Verfalls ab etwa 1634 für ihn sorgte. Am 25.2.1639 wurde er in der Buurkerk begraben.

167 Gebirgslandschaft (Farbtaf. II)

Kupfer, 21,6 x 16,6 cm

Bezeichnungen: Vorderseite links unten signiert und datiert: R. SAVERY / 1608.

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, Stärke ca. 0,5 mm, rücks. wellig, feine erhabene Kratzspuren einer

Ziehklinge (?), rote Schicht und schwarze Tropfen, vorderseitig Schleifspuren, Format nach dem Malen mit Ritzlinien gekennzeichnet, Kanten geschnitten und etwas abgeschrägt; Ecke r. u. gestaucht. Weiße Grundierung, Pinselstrukturen und Körnung erkennbar. Farbschicht sehr dünn, lasierende, braune Pinseluntermalung l. u. in die Malerei einbezogen, Mittelgrund lasierend grau bräunlich untermalt, heller Hintergrund und Himmel in der oberen Bildhälfte zuerst deckend aufgemalt, Bäume zuletzt; diverse punktförmige Fehlstellen und feinteilige Schollenbildung in den dunkleren Farbpartien, größere Fehlstelle am linken Rand Mitte und kleinere r. u. retuschiert. Wenige bräunliche Firnisreste in den Strukturiefen, dünner, senkrechter Firnisauflauf.

Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen, neuer Firnis – 1972; konservatorische Maßnahmen – 1997; Malschichtfestigung.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – Sammlung Karl Graf von Wallmoden-Gimborn. – 1853 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 933). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 153/1967

In einer phantastisch wirkenden Hochgebirgslandschaft stürzt zwischen steil aufragenden Felsmassen eine Wildbach in die Tiefe und reißt Baumstämme mit sich. Im Hintergrund über einem baumbestandenen Tal steht auf zerklüfteten Felsen eine Burg. Die abgestorbenen, von Wind oder Wassermassen abgeknickten Bäume, die über das Gestein ins Wasser ragen, sowie die Kargheit des Gebirges vermitteln einen unwirtlichen, fast gefährlichen Eindruck, den einzelne Gemsen in den Felsen unterstreichen. Beruhigend hingegen wirkt der einsame Wanderer auf der Wegbiegung am steilen Hang links im Bild.

Die kleine Kupfertafel entstand während Saverys Aufenthalt am Prager Hof, nachdem er im Auftrag des Kaisers zwischen 1606 und 1608 nach Tirol gereist war, um die dortige Landschaft zu zeichnen. Die kleinen Tafeln zeigen eine freie Umsetzung von in Tirol gesehenen Motiven der rauen alpinen Landschaft und sind wohl kaum vor Ort entstanden, wie K.J. Müllenmeister (1988, S. 76) aus dem kleinen Format schließt. C. van Hasselt stellt heraus, dass die Zeichnung eines Gebirgswasserfalls aus der Sammlung Frits Lugt in Paris (Inv. Nr. 4783) in engem Zusammenhang mit dem han-



167 R. Savery | Gebirgslandschaft

noverschen Bild steht (Ausst. Kat. Rembrandt 1977/78). Zudem griff Savery auch auf einige Motive aus der aquarellierten Kreidezeichnung „Wasserfall in einem Wald“ aus dem Atlas van der Hem (XLVI folio 9), heute in der Wiener Nationalbibliothek, zurück (vgl. Spicer-Durham, 1982, S. 75, 424). Müllenmeister (1988, Nr. 47) nennt als zeichnerische Vorlage die „Felspartie mit einem Nadelwald an einem Gießbach“ in der Wiener Albertina.

Von der Gebirgslandschaft und von seinem Gegenstück, der gleich großen „Waldlandschaft mit Eremit“ (Kat. Nr. 168), sind zwei eigenhändige Bildpaar-Versionen in New Yorker Privatsammlungen bekannt (vgl. Ausst. Kat. Prag um 1600, 1988). Das eine Paar stammt aus der Brüsseler Sammlung des Comte J. de Bousies und stimmt weitgehend mit den hannoverschen Bildern überein (Kupfer, je 23 x 17 cm, da Costa Kaufmann, 1985, Nr. 19.22 und 19.23, vgl. Müllenmeister, 1988, S. 76). Auffälligste Änderung ist, dass der Wanderer in der „Gebirgslandschaft“ durch ein Pferdefuhrwerk ersetzt

wurde. Unterschiede in der Staffage zeigt auch das zweite Bildpaar, das, einst im Besitz von Sir Robert Hildyard, in den 1980er Jahren bei David Koetsier in Zürich war (Kupfer, je 21 x 16 cm, Müllenmeister, 1988, Nr. 48 und 48 A). Statt des Wanderers in der „Gebirgslandschaft“ geht hier ein Jäger seines Weges und auf der „Waldlandschaft“ ist statt des Eremiten eine Wildschweinjagd zu sehen. Als Vorläufer der gesamten Landschaftsgruppe sind zwei kleine, flüchtig gemalte, 1607 datierte Kupfertafeln anzusehen (je 17 x 10,5 cm, Müllenmeister, 1988, 49 und 49A), die 1996 bei Van Haefen in London angeboten wurden. Offenbar handelte es sich hierbei ursprünglich um eine Tafel, die später getrennt wurde.

Kat. 1867, S. 18, Nr. 26. – Kat. 1876, S. 27, Nr. 44. – Führer 1926, S. 5. – Meisterwerke 1927, S. 22. – Kat. 1930, S. 101, Nr. 158, Abb. – Kat. 1954, S. 143f., Nr. 345. – Verz. 1980, S. 73, Abb. 51. – Verz. 1989, S. 86, Abb. 51.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 40, Nr. 181. – Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien II, Bamberg 1892, S. 312. – K. Erasmus, Roelant Savery, sein Leben und seine Werke, Diss. Halle 1907, Halle 1908, S. 32, 33, 34, 92, Nr. 72. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 29, S. 507. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 31, 32, 189, 203. – R. Klapproth, Die abenteuerliche Landschaft. Phantastik und Realismus in der niederländischen Landschaftsdarstellung vom späten sechzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert, Diss. Tübingen 1966, S. 68, 107, Nr. XXXIX. – Stechow 1966, S. 142. – H. Wellensiek, in: Kindlers Maleirei-Lexikon V, Zürich 1968, S. 222, Abb. S. 220. – H. G. Franz, Niederländische Landschaftsmaler im Künstlerkreis Rudolfs II., in: Umeni 18, 1970, S. 240. – Bénézit 9, S. 319. – Ausst. Kat. Rembrandt and his century, Dutch drawings of the seventeenth century, New York, Paris 1977/78, S. 152. (C. van Hasselt) – J.A. Spicer-Durham, The Drawings of Roelant Savery (Diss. Yale 1979), Ann Arbor 1982, S. 289, Anm. 40a, S. 424. – G.S. Keyes, Esaias van der Velde (1587–1630), Monographs on Dutch and Flemish Painters, Doornspijk 1984, Abb. 29. – Th. daCosta Kaufmann, L'École de Prague. La Peinture à la Cour de l'Empereur Rodolphe II, Paris 1985, S. 274, Nr. 19.21, Abb. – Ders., The School of Prague, Chicago-London 1988, S. 85, 86, 235, Nr. 19.20, Abb., Farbtaf. 16. – Y. Thiéry, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Brüssel o. J. (1986), S. 66, 71, Farbabb. S. 69. – K.J. Müllenmeister, Roelant Savery. Die Gemälde, Freren 1988, S. 15, 76, 78f., 211, Nr. 47, Abb., S. 368. – U. Hanschke, Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert (Diss. Gießen), Worms 1988, S. 85. – J. Kotalík u.a., Národní Galerie v Praze, Bd. I, Prag 1984, S. 144 (L. Slavicek); deutsche Ausgabe Hanau 1988, S. 142. – M. Warnke, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München-Wien 1992, S. 15, Abb. 6, S. 30. – K.G. Boon, The Netherlandish

and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries of the Frits Lugt Collection, Bd. 1, Institut Néerlandais, Paris 1992, S. 311. – Ausst. Kat. El Siglo de Oro del Paisaje Holandés (P.C. Sutton), Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 1994, S. 107, Abb. 2. – Flemish Painters 1994, 1, S. 350. – Ch. Ditttrich, Ausst. Kat. Van Eyck, Bruegel, Rembrandt, Niederländische Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett Dresden, Albertinum Dresden 1997, S. 114.

Ausstellungen: Roelant Savery 1576–1639, Museum voor Schone Kunsten Gent 1954, S. 15, Nr. 8, Abb. 8. (P. Eeckhout) – Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639), Wallraf-Richartz-Museum Köln, Centraal Museum Utrecht 1985/86, S. 24, 35, S. 84, Nr. 8, Abb. (K.J. Müllenmeister) – Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Villa Hügel Essen 1988, S. 260, Nr. 145, Farbabb. 39, S. 271. (J. Spicer) – Rudolf II. and Prague – The Court and the City, Prag 1997, (J. Spicer) S. 402, Nr. 1.64, Abb.

168 Waldlandschaft mit Eremit (Farbtaf. III)

Kupfer, 21,4 x 16,7 cm

Bezeichnungen: Vorderseite unten Mitte auf

Baumstamm signiert und datiert: Ro SAVERY / 1608

Technischer Befund: Gehämmerte Kupfertafel, Stärke ca. 0,5 mm, rücks. Zustand wie Gegenstück Kat. Nr. 167, vorderseitig Schleifspuren, Ritzlinien nur an den Längskanten; Kerbe an der Unterkante rechts. Weißer Grundierungsauftrag mit Pinsel, Körnigkeit deutlicher als auf Gegenstück. Lasierende, zwischen hellgrau, grün und braun variierende Pinseluntermalung in die Malerei einbezogen, Baumstämme von deckenden hellgrauen und hellgrünen Farbaufträgen des Hintergrundes größtenteils ausgespart, darauf Feinzeichnung mit Grün und Grau, abschließend querliegender Baumstamm im Vordergrund ergänzt; guter Zustand der Malschicht. Wenige bräunliche Firnisreste, darauf dünner, senkrechter Firnisauflauf.

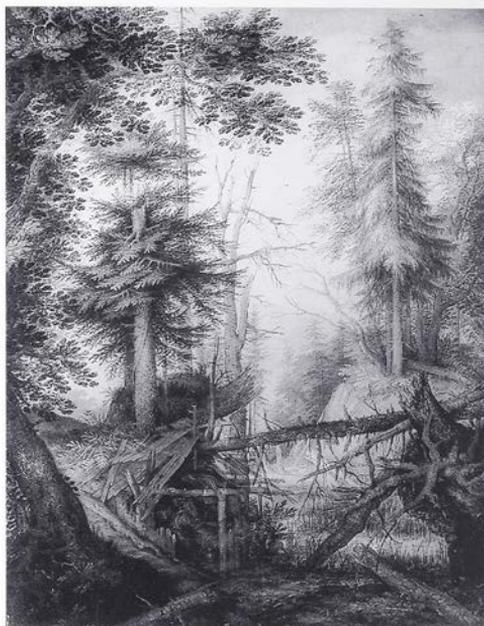
Restaurierungen: Firnisabnahme, Retuschen am Rand, neuer Firnis.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – Sammlung Karl Graf von Wallmoden-Gimborn. – 1853 Geschenk von diesem an den Verein für die öffentliche Kunstsammlung (VAM 934). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 154/1967

Zwischen hohen Nadel- und Laubbäumen liegt in einer Niederung im Vordergrund ein kleiner von Wassergräsern umstandener Teich. Umgestürzte Baumstämme und Wurzelballen versperren den Zugang in diese undurchdringbar

wirkende Wildnis. Im Schutze einer Böschung hat sich ein Eremit aus dem reichlich vorhandenen Bruchholz einen Unterstand gebaut. Wie an dem üppigen Bewuchs zu erkennen ist, stellt Savery hier, anders als auf dem Gegenstück (Kat. Nr. 167) eine gemäßigte Bergregion dar. Deutlich greift er auf in Tirol gesehene und gezeichnete Motive zurück. Ch. Dittrich (1997, S. 114) weist auf den engen Zusammenhang mit einer Reiseskizze im Dresdner Kupferstichkabinett hin. In wesentlichen Zügen entspricht die Komposition einer Zeichnung aus der Pariser Sammlung Lugt (Fondation Custodia, Inv. Nr. 2436; vgl. Spicer-Durham, 1982, S. 75, 442), nach deren Vorlage Aegidius Sadeler 1609 einen Kupferstich (Hollstein XXII, Nr. 225) als Teil einer Serie von sechs Alpenlandschaften nach Entwürfen Saverys anfertigte. Die Jagdszene auf der Zeichnung entspricht der Staffage auf einer Variante des Gemäldes in amerikanischem Privatbesitz (Abb. bei Müllenmeister S. 212, Nr. 48A; zu den verschiedenen Versionen vgl. Kat. Nr. 167). Savery hat die querformatige Komposition der Zeichnung in das Hochformat des Gemäldes übertragen. Indem er durch engeres Zusammenrücken der rechten und linken Bildseite den Walddurchblick komprimierte, hat er den Eindruck der unwegsamen Wildnis verstärkt.

Beide Gegenstücke, die kompositionell nicht aufeinander bezogen sind, zeigen verschiedenartige Landschaften, denen die Darstellung vielgestaltiger, wilder Natur gemeinsam ist. Über die Gründe, die den Kaiser zu dem Auftrag an Savery bewogen haben mögen, sind unterschiedliche Vermutungen geäußert worden. In einer unpublizierten Arbeit argumentiert M.L. Hendrix, dass die Konzentration Saverys auf zerborstene, abgestorbene und entwurzelte Bäume, aus denen nach einiger Zeit neues Leben erwachse, auf die zerstörerischen sowie regenerativen Fähigkeiten der Natur hinweise und damit also eine tiefere philosophische Ebene reflektiere (vgl. da Costa Kaufmann, 1985, S. 274). Einer anderen Theorie zufolge kann der Eremit als Verkörperung des Kaisers gesehen werden, der sich nach Tirol zurückziehen wollte (G. Schwarzenfeld, Rudolf II.,



168 R. Savery | Waldlandschaft mit Eremit

Der saturnische Kaiser, München 1961, vgl. da Costa Kaufmann, 1985, S. 274). M. Warnke (1992, S. 15) gibt dagegen zu bedenken: „...“, daß die scheinbar skurrilen Berg- und Waldlandschaften, die Roelant Savery auf Bestellung des Kaisers Rudolf II. aus dessen Herrschaftsgebiet beibrachte, nicht Ausdruck einer pathologischen Naturferne, sondern Beschreibungen von Grenzgebieten sind. Die spektakuläre Sperrigkeit dieser Grenzforste beschrieb dem Herrscher die Sicherheit und Unpassierbarkeit seiner Grenzen, so wie andere Herrscher sich durch Bilder ihrer Grenzkastelle ihre Sicherheit bekräftigen lassen konnten.“

Kat. 1867, S. 18, Nr. 27. – Kat. 1876, S. 27, Nr. 45. – Führer 1926, S. 5. – Meisterwerke 1927, S. 22, Taf. 27. – Kat. 1930, S. 100, Nr. 157, Abb. – Kat. 1954, S. 143f., Nr. 346. – Landesgalerie 1969, S. 259, Abb. 102. – Verz. 1980, S. 73. – Verz. 1989, S. 86.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 40, Nr. 182. – Th. von Frimmel, Kleine Galeriestudien II, Bamberg 1892, S. 312. – K. Erasmus, Roelant Savery, sein Leben und seine Werke, Diss. Halle 1907, Halle 1908, S. 32, 33, 34, 92, Nr. 71. – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 29, S. 507. – Y. Thiéry,

Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 31, 32, 189, 203, Abb. 11. – G. Marlier, L'heureux exil qui guida Roelandt Savery au paradis des animaux, in: *Connaissance des Arts*, September 1964, S. 90. – R. Klapproth, Die abenteuerliche Landschaft. Phantastik und Realismus in der niederländischen Landschaftsdarstellung vom späten sechzehnten bis ins siebzehnte Jahrhundert, Diss. Tübingen 1966, S. 68, 107, Nr. XL. – W. Stechow, Dutch Landscape Painting of the 17th Century, London, 2. Aufl. 1968, S. 142. – H. Wellensiek, in: *Kindlers Malerei-Lexikon V*, Zürich 1968, S. 222; Abb. S. 220. – H.G. Franz, Niederländische Landschaftsmaler im Künstlerkreis Rudolfs II., in: *Umeni* 18, 1970, S. 240. – Bénédit 9, S. 319. – Ausst. Kat. Rembrandt and his century, Dutch drawings of the seventeenth century, New York, Paris 1977/78, S. 152. – Ausst. Kat. L'Époque de Lucas de Leyde et Pierre Bruegel. Dessins des Anciens Pays-Bas, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais Paris, Istituto Univ. Olandese di Storia dell'Arte Florenz 1980/81, S. 180. – J.A. Spicer-Durham, The Drawings of Roelandt Savery (Diss. Yale 1979), *Ann Arbor* 1982, S. 75, 289, Anm. 40a, S. 442. – B. Haak, The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century, New York 1984, S. 214, Abb. 446. – Th. daCosta Kaufmann, L'École de Prague. La Peinture à la Cour de l'Empereur Rodolphe II, Paris 1985, S. 274, Nr. 19.20, Abb., Farbabb. S. 143. – Ders., The School of Prague, Chicago-London 1988, S. 234f., Nr. 19.19, Abb., Farbtaf. 16. – Y. Thiéry, Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Brüssel o. J. (1986), S. 66, Abb. S. 68. – K. J. Müllenmeister, Roelant Savery. Die Gemälde, *Freren* 1988, S. 15, 76, 78f., 210f., Nr. 46, Abb., S. 368. – U. Hanschke, Die flämische Waldlandschaft. Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert (Diss. Gießen), Worms 1988, S. 85–87. – M. Warnke, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München-Wien 1992, S. 15, 178, Anm. 13. – J. Tylicki, Drei Schlesische Zeichnungen und ein verschollenes Werk von Spranger, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 96, Abb. 5, S. 97. – Ausst. Kat. El Siglo de Oro del Paisaje Holandés (P.C. Sutton), Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 1994, S. 107. – *Flemish Painters* 1994, 1, S. 350. – Ch. Ditttrich, Ausst. Kat. Van Eyck, Bruegel, Rembrandt, Niederländische Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett Dresden, Albertinum Dresden 1997, S. 114.

Ausstellungen: Roelandt Savery 1576–1639, Museum voor Schone Kunsten Gent 1954, S. 15, Nr. 7, Abb. 7 (P. Eeckhout). – Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639), Wallraf-Richartz-Museum Köln, Centraal Museum Utrecht 1985/86, S. 24, 35, S. 85, Nr. 9, Abb. (K.J. Müllenmeister) – Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Villa Hügel Essen 1988, S. 258–260, Nr. 144, Farbabb. 39, S. 271 (J. Spicer). – Rudolf II. and Prague – The Court and the City, Prag 1997, S. 401, Nr. I.63, Abb. (J. Spicer).

■ Schoevaerds, Mathys

(Kopie nach)

Brüssel? um 1665 – nach 1702 (?)

Weder das genaue Geburts- noch das Sterbedatum von Mathys Schoevaerds konnte bislang ermittelt werden. Vermutlich wurde er in Brüssel geboren, wo er seit 1682 bei Adriaen F. Boudewijns lernte. 1690 trat er als Meister der Malergilde bei, deren Dekan er zwischen 1692 und 1696 war. Seine Bilder, die meist vielfigurige Volksbelustigungen und reich staffierte Landschaften darstellen, zeigen deutlich den Einfluss Paul Brils und Jan Brueghels d.Ä. Bisweilen stattete er auch die Landschaften anderer Künstler mit figürlichen Szenen aus.

169 Landschaft mit Kirche

Leinwand, 35,2 x 50,2 cm

1884 Kestner-Museum (nicht aus dem Legat Hermann Kestners). – Seit 1967 Städtische Galerie. KM 238

Auf einem Kirchplatz herrscht buntes Treiben. Bettler, Krüppel, Bauern und Mütter mit Kindern haben sich vor dem kulissenhaften Portal versammelt, andere lagern auf dem Platz. Links schöpft eine Frau Wasser aus einem Brunnen, daneben kommen Rinder zur Tränke. In der Ferne erhebt sich am Meeresufer ein schroffer Felsen. Das Bild ist wie sein Gegenstück „Landschaft mit Seeufer“ (Kat. Nr. 170) zunächst für ein Werk des Italieners Bernardo Castello gehalten worden (Führer 1894). Es handelt sich jedoch, wie L. Schreiner nachweisen konnte, um eine zeitgenössische Kopie nach einem Bild von Mathys Schoevaerds, das in mehreren Versionen bekannt ist. Das Gemälde im Civico Museo d'Arte Antica in Mailand galt bis 1965 als ein Werk des Frans Boudewijns mit der Staffage von Pieter Bouts. Dann erkennt S.J. Gudlaugsson die Urheberschaft von Schoevaerds, dessen Werke häufig mit denen seines Lehrers verwechselt werden. Eine weitere Version etwas größeren Formats (39,4 x 51,7 cm) in Privatbesitz hält Schreiner wegen der im Vergleich zum hannoverschen Bild feineren Zeichnung sowie seiner besseren Ausführung für eine eigenhändige Wiederholung von Schoevaerds.



169 nach Schoevaerdt | Landschaft mit Kirche



170 nach Schoevaerdt | Landschaft mit Seeufer

Führer 1894, S. 65, Nr. 65 (B. Castello). – Führer 1904, S. 122, Nr. 65.

Literatur: F. Noack, in: Thieme-Becker 6, S. 147. – L. Schreiner, Zwei Mathys-Schoevaerdt-Kopien in der Landesgalerie Hannover, in: NBK 11, 1972, S. 91, 94f., Abb. 1.

170 Landschaft mit Seeufer

Leinwand, 35 x 50,3 cm

1884 Kestner-Museum (nicht aus dem Legat Hermann Kestners). – Seit 1967 Städtische Galerie. KM 239

Vor einer Stadt südlichen Gepräges stehen am Ufer eines Sees vornehm gekleidete Händler gestikulierend beisammen. Um sie herum herrscht reges Kommen und Gehen: Bauern, mit Waren beladen, treiben ihr Vieh über eine Brücke; an einem Brunnen, vor dem sich Männer neben einem vollbepackten Esel, Frauen und Kinder in kleinen Gruppen niedergelassen haben, schöpft eine Frau Wasser. Am Ufer hat ein volles Boot gerade angelegt, während eine andere Frau mit Körben und Krügen auf ein weiteres Boot wartet. Dieses Gemälde stammt, wie die Wolkenbildung zeigt, von derselben Hand wie sein Gegenstück (Kat. Nr. 169) und wurde zunächst als ein Werk Bernardo Castelllos angesehen. Die Stadtkulisse einschließlich der Staffage erscheint ebenso auf dem Gemälde „Am Hafen“ (Inv. Nr. 1967/3) im Mittelrhein-Museum in Koblenz, das dort Adriaen Frans Boudewijns und Pieter

Bouts, von L. Schreiner aber Mathys Schoevaerdt zugewiesen wird. Die Brunnenanlage links, die Staffage im Vordergrund und die Schiffszenerie sind auf dem hannoverschen Gemälde gegenüber dem Vorbild abgeändert.

Führer 1894, S. 65, Nr. 66 (B. Castello). – Führer 1904, S. 122, Nr. 66.

Literatur: F. Noack, in: Thieme-Becker 6, S. 147. – L. Schreiner, Zwei Mathys-Schoevaerdt-Kopien in der Landesgalerie Hannover, in: NBK 11, 1972, S. 91, 94f., Abb. 6.

Seghers, Daniel

(Art des)

Antwerpen 1590–1661 Antwerpen

Daniel Seghers wurde 1590 in Antwerpen geboren. Nachdem seine Mutter als Calvinistin die südlichen Niederlande verlassen hatte, wuchs Daniel in Holland auf. Im Jahre 1611 wurde er, in Antwerpen zurückgekehrt, als Meister eingeschrieben, wobei Jan Brueghel d.Ä. als sein Lehrer genannt ist, von dem er die Blumenmalerei erlernt haben muss. 1614 trat er nach seiner Konversion zum katholischen Glauben dem Jesuitenorden in Mechelen bei, wo er die folgenden drei Jahre tätig war. Danach zog er wieder nach Antwerpen, dann nach Brüssel. Im Jahre 1625 ging er nach Rom. Von 1627 bis zu seinem Tode 1661 lebte er wieder ständig in Antwerpen und arbeitete im Kloster.

Daniel Seghers war einer der bekanntesten Blumenmaler seiner Zeit. Frederick Hendrik von Nassau und der Kurfürst von Brandenburg gehörten zu seinen Auftraggebern. Neben Blumenstillleben sind vor allem seine girlandengeschmückten Kartuschen berühmt, in die andere Künstler, wie Erasmus Quellinus, Cornelis Schut oder Jan van den Hoecke, Figuren malten.

171 Die Heilige Familie in blumengeschmückter Kartusche

Eichenholz, 93 x 65,2 cm

Technischer Befund: Tafel aus drei senkrecht, parallel zum Faserverlauf verleimten und verdübelten Brettern; Kanten leicht behohelt, Rückseite auf 0,5 cm gedünnt, grobe Bearbeitungspuren vom Absprennen einer ehem. Parkettierung, zwei senkrechte, verleimte Risse. Einschichtige, warmweiße Grundierung, geringe Reste einer Vorzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, Bildanlage in konturlosen, farbigen Flecken, flächig schwarz abgedeckt, Blütenformen in etwa freilassend, in der Ausführung oft davon abweichend, Nuancen farbig lasiert, danach Stengel, Blätter und Kartuschen-Architektur gemalt und ebenso wie Mittelfeld schwarzbraun überarbeitet, nach Fertigstellung Personen-Gruppe hinzugefügt, zuerst Kind und Inkarnat der Maria, dann Gewandteile, abschließend Josef; feines Frühschwunddraquelé in unterer schwarzer Schicht, grobes im Bereich der Figurengruppe, größere und kleinere Retuschen und Übermalungen, bes. im stark verreinigten Mittelfeld. Älterer, fleckig reduzierter Firnis, helle Partien herausgereinigt, zwei Kunstharzfirnisse, einer mit Wachs-Zusatz.

Restaurierungen: Dünnen der Tafel, Sichern durch rückseitige Holzleisten quer zur Faser – 1928: Abnahme der Leisten, Verleimung von Rissen und Fugen, Parkettierung, Reinigung, Kittung, Retusche, Firnis – 1942: Reinigung – 1975: Parkettabnahme, Begrädigung, Verleimung, Firnisabnahme, Kittungen, umfangreiche Retuschen, neue Firnisse – 1989: Neuverleimen einer Ecke, Festigung, Kittung, Retusche.

Bis 1818 Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – Erworben 1925. PAM 869

In einer barocken Steinkartusche ist die Heilige Familie dargestellt. Maria reicht dem Jesuskind die Brust, während Joseph aus dem Hintergrund den Knaben betrachtet. Die christliche Szene tritt hinter der Pracht des umgebenden

Blumenschmucks zurück. Eine Girlande hängt an zwei blauen Schleifen von oben in den Bildraum. Unten sind zwei Blumengestecke direkt an der Kartusche angebracht. Stark farbig, hell leuchtend und exquisit gemalt, heben sich die verschiedenen Blumenarten vor dem dunklen Grund ab. Zu erkennen sind edle Tulpen unterschiedlicher Züchtungen, Rosen – von der Knospe über die üppig aufgegangene Blüte bis zum entblätterten Fruchtstand – sowie Lilien, Narzissen, Anemonen, Iris, Nelken, Vergißmeinnicht und Akelei. Der Maler hat die wertvollsten, wie die hochgeschätzten Tulpen, und schönsten Blüten des Jahres zu idealen Blumengestecken zusammengefügt und damit die Schönheit der Gaben der Natur zur Ehre der Heiligen Familie präsentiert. Die Lilie, die Rose, das Maiglöckchen, die Akelei und die Schwertlilie sind fester Bestandteil der Marien- und Passionsikonographie und stellen somit den symbolischen Bezug zu Maria her.

Das Bild der Heiligen Familie stammt offensichtlich nicht von derselben Hand, die die umgebenden Blumen ausführte. Über die übliche Arbeitsteilung verschiedener Fachmaler hinausgehend, verdeutlicht der unterschiedliche Malstil auch, dass Andachtsbild und Blumenschmuck verschiedenen Wirklichkeitsebenen angehören. Der Kontrast zwischen der malerischen Behandlung der Heiligen Familie und der illusionistischen Malweise der Blumenarrangements vermittelt den Eindruck eines von realen Blumen umgebenen Andachtsbildes. Es bleibt bei diesem Gemälde jedoch im Unklaren, ob eine solche Wirkung von vornherein beabsichtigt war oder ob die schlechtere malerische Qualität des Mittelbildes die Ursache ist.

Traditionell wurde der Blumenkranz Daniel Seghers zugewiesen, woran schon L. Burchard 1929 (Brief 9.1.1929) Zweifel äußert; er schreibt die Blumen Jan Philips van Thielen zu. Auch M.-L. Hairs (Brief 27.4.1954) meint, trotz der hohen malerischen Qualität der Blumen, das Gemälde nicht Daniel Seghers zuweisen zu können, da der Komposition die den Seghers-Gemälden eigene Einfachheit fehle, die einzelnen Blumengestecke zu weit und zu deutlich



171 Seghers I Die Heilige Familie in blumengeschmückter Kartusche

von einander getrennt und zudem Engelsköpfe oder Masken sonst nicht an den Kartuschen des Malers zu finden seien. Genauso wenig kann sie einer Zuschreibung an Jan Philips van Thielen folgen und ordnet das Bild einem unbekanntem Maler aus der Nachfolge des Daniel Seghers zu, von dem zwei Blumenstücke durch den Kunsthandel bekannt wurden, wenn auch beide unter dem Namen des Meisters (Verst. Knaus, Berlin 30.10.1917, Nr. 7 und Verst. Christie's,

London, 19.4.1926, Nr. 99; vgl. auch Hairs, 1965, S. 397). M. Trudzinski hingegen verweist mündl. auf die signierte Seghers-Kartusche im Mauritshuis von 1645, wo die Gestecke noch weiter voneinander getrennt seien; dort stamme der Engel ebenfalls von einem Figurenmaler. F. G. Meijer (RKD) sieht in dem Blumenkranz dagegen ein spätes Werk von Jan Brueghel II. (freundl. Hinweis P. de Séjourner, 1999).

Als Maler des Mittelbildes verzeichnet Hausmann C. Schut, was A. Dorner (Kat. 1930) mit der Datierung in die 1630er Jahre akzeptiert hat, wohingegen L. Buchard (Brief 9.1.1929) für E. Quellinus plädiert. Die mangelnde Qualität der Darstellung lässt beide Zuweisungen fraglich erscheinen.

Kat. 1827, S. 9, Nr. 36 (D. Seghers und C. Schut). – Verz. 1831, S. 21, Nr. 36. – Verz. 1857, S. 8, Nr. 36. – Kat. 1891, S. 196, Nr. 498. – Verz. FCG, S. 196, Nr. 498. – Kat. 1902, S. 196, Nr. 498. – Kat. 1905, S. 126, Nr. 389. – Kat. 1930, S. 104, Nr. 163, Abb. (D. Seghers und wahrsch. C. Schut) – Kat. 1954, S. 147f., Nr. 364 (D. Seghers und wahrsch. E. Quellinus). – Verz. 1980, S. 74 (D. Seghers). – Verz. 1989, S. 88. – GHB I, 1993, S. 42f., Nr. 11 mit Farbabb. (U. Wegener; Art des D. Seghers).

Literatur: Wallmoden 1818, S. 66, Nr. 322 (unbekannt). – Parthey II, S. 543, Nr. 20. – Ebe IV, S. 370. – Kunsthistorische Studien Hannover, II, 1929, Taf. 41. – K. Zoega von Mantuffel, in: Thieme-Becker 30, S. 443. – M.-L. Hairs, *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Brüssel 1965, S. 397.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, S. 11, Nr. 1.

Siberechts, Jan

Antwerpen 1627–1700/03 London

Der Landschaftsmaler Jan Siberechts wurde als Sohn des gleichnamigen Bildhauers 1627 in Antwerpen geboren und war zunächst Schüler seines Vaters. 1648/49 wurde er in die St. Lukasgilde in Antwerpen aufgenommen. Auf Veranlassung von George Villiers, Herzog von Buckingham, siedelte er spätestens 1674 nach London über, wo er zwischen 1700 und 1703 verstarb. Die noch erhaltenen Gemälde stammen aus der Zeit zwischen 1653 und 1698. Trotz italienischer Anklänge in seinem Frühwerk lässt sich ein Italienaufenthalt nicht nachweisen, vielmehr scheint sich hier der Einfluss der holländischen Italianisanten zu manifestieren. Ab 1660 entwickelt Siberechts in der Darstellung der flämischen Landschaft und des Bauernlebens einen eigenen, unverwechselbaren Stil. In England dagegen tat er sich vor allem als Maler von Landhäusern und Adelsitzen hervor.

172 Der überschwemmte Fahrweg

Leinwand, 87,6 x 103,3 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten rechts:

J. Siberechts · fec. / · 1664.

Keilrahmenrückseite: zwei rote Punkte

Technischer Befund: Leinwand, einfache Leinenbindung; Umspann beschnitten, kleisterdoubliert auf feineres Gewebe mit Webkante o., Trennung der Leinwände und Beulenbildung am Bildrand u. Dünne, gelblich graue Grundierung. Sehr dünner Farbauftrag, Himmelsausschnitt zuerst hellblau angelegt, Wasser grau untermalt, einige Bäume und Figuren ausparend, Weißausmischungen pastoser, Frau vorne r. in Mieder und Socken hellrote Lichter auf Krappacklasuren, in Landschaft weiße Lichter auf grünbraune lasierende Modellierung gesetzt; starke Craquelé- und Schüsselbildung, bes. in dunklen Partien, stark verreinigt, bes. an Schüsselrändern und Knotenpunkten der Leinwand, dunkel verfärbte Retuschen über dem leeren Wagen Mitte r. und in Baumgruppe l., viele weißliche krepierete Partien, kleine Fehlstellen, Kittungen und Retuschen v. a. am unteren Bildrand. Braune Firnisreste in den Strukturiefen, sehr spröder Firnis mit Eigencraquelé, Tropfspuren; im Himmel und über hellen Partien partiell entfernt, zahlreiche eingebettete Fasern.

Restaurierungen: Firnisabnahme – (1925?) Kleisterdoublierung – 1927: Festigung und Planieren der Malschicht, Retuschen, neuer Mastix-Schellack-Firnis – 1993: Festigung, Kittung, Retusche, Regenerierungsversuche.

Sammlung Johann Wilhelm Loffhagen, Hamburg. – Sammlung Wichmann, Hamburg. – 1812 Sammlung Hausmann, Hannover – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 870

Auf einem überfluteten Fahrweg ziehen Pferde einen mit Gemüsekörben beladenen Karren und einen leeren Leiterwagen. Ein kleines Mädchen durchwaten das Wasser und treibt mit einer Rute rot- und schwarzbunte Kühe voran. Auf dem Fußweg passiert die Gruppe im nahen Vordergrund eine junge Frau mit Messingkanne und -topf. Gesäumt von einem lichten Laubwald, einer Weidenanpflanzung links und dichtem Buschwerk rechts führt der Weg, im Vordergrund von links kommend, ins Bild und misst dann, mit stark perspektivischer Verkürzung gerade in den Hintergrund verlaufend, die große Bildtiefe aus. Zu den typischen Motiven Siberechts' gehören Bauern, die seichtes Wasser durchqueren, und recht gedrungene, mit



172 Siberechts | Der überschwemmte Fahrweg

Messinggeschirr beladene Frauen. Dabei wiederholt oder variiert er einzelne Bildelemente und kombiniert sie dann zu neuen Bildkompositionen. So findet sich z.B. die junge Frau im Vordergrund mit etwas anderer Armhaltung auf dem Gemälde „Der Nachmittag“ im Museum Boymans - van Beuningen in Rotterdam (Leinwand, 150 x 205 cm, Plietzsch 1960, Abb. 396). Ein auf 1663, also ein Jahr früher, datiertes Werk des Künstlers, das den Zug von Kühen, Menschen und Karren in Gegenrichtung zeigt, befindet sich im Musée Communal in Lille (Leinwand, 104 x 136 cm).

Eine vereinfachte Wiederholung des hannoverschen Bildes von 1667, deren geringere Qualität die Hand eines Schülers vermuten lässt, besitzt

das Budapester Museum (Leinwand, 115,5 x 179,5 cm, Best. Kat. Budapest, S. 640). Eine ebenfalls um einige Details reduzierte Version kam am 8./9.12.1994 (Nr. 219) bei Christie's London als das Werk eines Nachfolgers von Siberechts zur Auktion (Leinwand, 81 x 106,4 cm). M.E. Wieseman weist im Ausst. Kat. *The Age of Rubens* (1993, S. 494, Anm. 2) auf zwei weitere Wiederholungen hin, die am 4.7.1956 bei Christie's in London (Nr. 60) und am 22.10.1959 in Brüssel (Palais des Beaux-Arts, Nr. 515) versteigert wurden.

Kat. 1827, S. 27, Nr. 106. – Verz. 1831, S. 55, Nr. 106 – Verz. 1857, S. 14, Nr. 106. – Kat. 1891, S. 196f., Nr. 500. – Verz. FCG, S. 196f., Nr. 500. – Kat. 1902, S. 196f., Nr. 500. – Kat. 1905, S. 127, Nr. 391. – Führer 1926, S. 5, Abb. 4. – Kat. 1930, S. 105, Nr. 164, Abb. – Kat. 1954, S. 148, Nr. 365.

– Verz. 1980, S. 74, Abb. 58. – Verz. 1989, S. 88, Abb. 60. – GHB I, 1993, S. 44f., Nr. 12 mit Farbbabb. (U.Wegener).

Literatur: Parthey II, S. 551, Nr. 3. – Die Kunst für Alle 1866/67, S. 124. – M. Rooses, Geschichte der Malerschule von Antwerpen, München 1889, S. 413. – Ebe IV, S. 357. – Th. von Frimmel, Blätter für Gemäldekunde III, Wien 1907, S. 20. – H. Marcel, Jan Siberechts, in: Gazette des Beaux-Arts 8, 1912, S. 366, 368, 376. – E. Plietzsch, in: Amtliche Berichte der Museen Berlin, Nov. 1916, S. 65. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 15. – T.H. Fokker, Jan Siberechts, Peintre de la paysanne flamande, Brüssel-Paris 1931, S. 29f, 37, 42, 69, 72, 94, Taf. 7a. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 33, S. 579. – Y. Thiéry, Le paysage flamand au XVIIe siècle, Paris-Brüssel 1953, S. 118, 124, 125, 193, 209. – R.H. Wilenski, Flemish Painters 1430–1830, Bd. 1, London 1960, S. 651. – Best. Kat. Budapest, S. 640, Nr. 4073. – Best. Kat. London, National Gallery, The Flemish School, bearb. von G. Martin, London 1970, S. 237. – Bénézit 9, S. 580. – J. McKay, B.D. Hill, J. Buckler, A History of Western Society, 3. Aufl., Boston 1987, Farbbabb. S. 600f. – Y. Thiéry, M. Kervyn de Meerendré, Les Peintres flamands de Paysage au XVIIe siècle: Le baroque anversois et l'école bruxelloise, Brüssel 1987, S. 80, 88f. – Flemish Painters 1994, 1, S. 361.

Ausstellung: P.C. Sutton, The Age of Rubens, Museum of Fine Arts, Boston 1993, S. 493f., Nr. 93, Farbbabb. (M.E. Wieseman).

Snyders, Frans

Antwerpen 1579–1657 Antwerpen

Der vor allem durch seine Tierstücke bekannte Maler Frans Snyders wurde 1579 in Antwerpen geboren. Seine Eltern betrieben die größte Gastwirtschaft am Platze, die für ihre Wild- und Vogelgerichte bekannt war. 1593 wurde Frans Snyders zu Pieter Brueghel d.J. in die Lehre gegeben. Quellen nennen ihn auch als Schüler Hendrick van Balens. Nach einer vergleichsweise langen Ausbildungszeit von neun Jahren wurde er erst 1602 Freimeister der St. Lukasgilde in Antwerpen. Vermutlich auf Anregung Jan Brueghels d.Ä., der ihm ein Empfehlungsschreiben für den Kardinal Federico Borromeo ausstellte, reiste er zwischen Frühjahr 1608 und Sommer 1609 nach Rom sowie Mailand. Zurückgekehrt nach Antwerpen wurde er der gefragteste Tiermaler der Stadt. Er arbeitete mit Peter Paul Rubens und Anton van Dyck zusammen. 1611 heiratete er Magriete de Vos, die

Schwester der Maler Hans, Cornelis und Paul de Vos. Unter seinen Schülern sind besonders die Tiermaler Jan Fyt und Paul de Vos, sein Schwager, hervorzuheben. In seiner bedeutenden Kunstsammlung befanden sich allein 15 Werke von Rubens, mit dem er seit 1615 häufiger zusammengearbeitet hatte.

173 Stilleben beim Wildhändler

(Farbtaf. XIV)

Leinwand, 118 x 180,5 cm

Bezeichnungen: am Rahmen zwei gelbe Punkte

Technischer Befund: Feines Gewebe in Leinenbindung, ca. 19 x 17 Fäden; auf stärkere Leinwand doubliert, Spannrahmen mit Mittelstrebe, Spannrand von Original- und Doublereinwand separat genagelt und verklebt, allseitig 1 bis 3 cm beschnitten. Zweischichtige Grundierung vmtl. ölhaltig, mit Pinsel dünne, graue Schicht über heller ockerfarbener aufgetragen und grob geschliffen. Sehr sparsamer Farbauftrag, vmtl. ölgebunden, zuerst dünn Hintergrund aufgetragen, Figur und Gegenstände ausgespart, diese großzügig alla prima, überwiegend pastos aufgesetzt, Fenster in der Ecke r.o. evtl. urspr. mit hellem Ausblick, original übermalt; partiell verreinigt, Oberflächenstruktur durch Schollenbildung und Doublereinwand geprägt, Fehlstellen v.a. am Rand und im Hintergrund, Retuschen aus drei Phasen. Unregelmäßiger, mit Safran gefärbter Firnis, leicht gelblich, helle Partien herausgeputzt.

Restaurierungen: Doubliert, auf neuen Spannrahmen gespannt, beschnitten, Kittungen, Retusche – 1929: gebügelt, Retusche, Mastixfirnis – 1989: „Reinigung“, Übermalungen abgenommen, Firnis reduziert, Retuschen verbessert, Regenerierung, neuer Firnis.

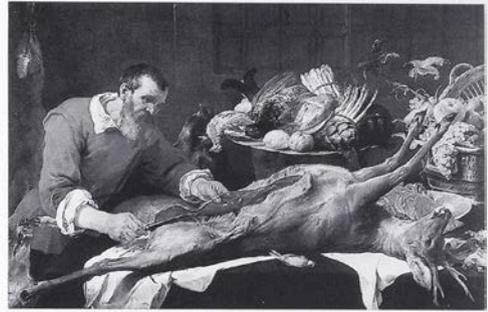
Sammlung Friedrich Moritz Graf von Brabeck, später Andreas Graf Stolberg, Schloss Söder. – Königlich hannoverscher Besitz. – Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben. PAM 871

In einem geschlossenen Raum weidet ein Mann einen vor ihm auf einem Tisch mit weißem Tuch ausgestreckten Rehbock aus, der die gesamte Breite des Querformats einnimmt. An dem Hinterlauf des Rehs schnuppert ein Hund. Weiteres Wildbret – an der Wand ein Hase, in einem Korb Geflügel, daneben ein Eberkopf, Singvögel auf dem Tisch – deuten auf den Vorratsraum eines Wildhändlers. Andere Bild-

motive dagegen, wie das Gemüse in der Bildmitte, genauso wie die Früchte in dem Messinggefäß rechts daneben, wirken stilllebenhaft arrangiert. Dazwischen liegt auf einem blauen Teller – entweder Wan-Li-Porzellan oder Delfter Fayence mit ostasiatischen Motiven – ein Hummer. An der Rückwand sind zwei durch Läden verschlossene Fenster angedeutet, wobei das Rechte wahrscheinlich von Snyders selbst übermalt wurde. Vermutlich war es ursprünglich geöffnet und bot einen Ausblick auf Himmel und Bäume.

Typisch für Snyders sind nah an den Betrachter herangerückte, vom Bildrand angeschnittene Gegenstände sowie die in Lebensgröße wiedergegebene Dreiviertelfigur des Mannes und des Wildbrets. Genau beobachtet und naturnah geschildert, sind Hase, Eberkopf, Fasanenhahn, Birk- und Rebhuhn, Sperling, Dompfaff, Hummer, Zitronen, Artischocken, Spargel, Trauben, Äpfel usw. zu identifizieren. Dabei ist die Anatomie der Tiere ebenso genau erfasst und wiedergegeben wie die unterschiedliche Stofflichkeit aller Objekte. Die stilllebenhaften Motive, wie u. a. der Teller mit dem Hummer und der Früchtekorb, sind häufig in Snyders Werk zu finden, wohingegen das Thema des Wildausweidens keine Entsprechung im unter Gemälden des Künstlers hat, in denen generell menschliche Figuren im Zusammenhang mit Stillleben eine eher beiläufige Rolle spielen und nicht durch ihre Handlung das Bild bestimmen. Bekanntlich fertigte Snyders Studien von lebenden sowie erlegten Tieren nach der Natur an. Der am Hinterlauf des Rehs schnüffelnde Hund hat große Ähnlichkeit mit einem von vier Hundeköpfen auf einer Studie (Holz, 32 x 70 cm), die sich ehemals im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin befand und 1945 verbrannte (vgl. Robels, 1989, S. 404, SK 6 mit Abb. S. 405). Die friesartige Komposition mit leicht kurvigen Formen deutet ebenso wie die warmen Farben und die weiche Malerei auf eine Entstehung in der ersten Hälfte der 30er Jahre hin (vgl. Robels, 1989, S. 65).

H. Robels notiert eine Werkstattwiederholung des Bildes in westfälischem Privatbesitz (Lein-



173 Snyders I Stillleben beim Wildhändler

wand, 118 x 179 cm, Robels, 1989, S. 209; Photo Bildakte). Eine Entwurfszeichnung der Komposition befindet sich im British Museum in London (23,8 x 36,5 cm). Da diese in Details wie in einem fehlenden Ende des Gehörns und in der Ausdehnung des weißen Tuchs unter dem Rehbock nur geringfügig vom hannoverschen Bild abweicht, diese Einzelheiten aber mit dem Bild in westfälischem Besitz übereinstimmen, vermutet Robels, dass Snyders „Zeichnungen nach seinen Gemälden anfertigte, um sie für Atelierwiederholungen zu verwenden“ (Robels, S. 408).

WM 1863, S. 89, Nr. 183 (Snyders und Rubens). – Verz. 1876, S. 73, Nr. 410. – Cumberland-Galerie, S. 6. (F. Snyders) – Kat. 1891, S. 197, Nr. 501. – Verz. FCG, S. 197, Nr. 501. – Kat. 1902, S. 197, Nr. 501. – Kat. 1905, S. 127, Nr. 392. – Führer 1926, S. 6, Abb. 5. – Meisterwerke 1927, S. 22, Taf. 29. – Kat. 1930, S. 245f., Nr. 165, Abb. – Kat. 1954, S. 148f., Nr. 367. – Verz. 1980, S. 75, Abb. 60 – Verz. 1989, S. 89, Abb. 62. – GHb 1, 1993, S. 46f., Nr. 13 mit Farbabb. (U. Wegener).

Literatur: D.H.C. Cludius, Söder, ein mahlerisches Gedicht, Hildesheim 1805, Vers 1052–4. – Söder 1824, S. 15, Nr. 27. – Söder 1856, S. 15, Nr. 27. – Söder 1859, S. 12, Nr. 27. – Verst. Kat. Brabeck 1859, Nr. 245. – Die Kunst für Alle I, 1886, S. 308. – M. Rooses, L'Œuvre de P.P. Rubens, IV, Antwerpen 1886–92, S. 85. – Die Kunst für Alle IV, 1901, S. 386. – Ebe IV, S. 368. – P. Buschmann, Frans Snyders, in: Biographie Nationale de Belgique XXIII, Brüssel 1921–1924, Sp. 76. – A.M. Hind, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Bd. II, London 1923, S. 132. – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 7. – De Bougids 21, 1929, Abb. S. 208. – K. Zoege von Manteuffel, in: Thieme-Becker 31, S. 190. – E. Greindl,

Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle, Brüssel 1956, S. 53, 184, 186. – H. Engfer, Die ehemalige v. Brabeckische Gemäldegalerie zu Söder, in: Alt-Hildesheim 26, 1957, S. 39. – H. Robels, Frans Snyders' Entwicklung als Stilllebenmaler, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31, 1969, S. 68, 92, Anm. 65, Abb. 54. – Bénézit 9, S. 673. – E. Greindl, Les peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle, 2. Aufl. Sterrebeek 1983, S. 377, Nr. 171. – H. Robels, Frans Snyders. Stillleben- und Tiermaler 1579–1657, München 1989, S. 65, 70, 153, 164, 209, Nr. 44, Abb. S. 208. – H.W. Dannowski, Bilder sprechen, Durchsichten I, Hannover 1991, S. 17, Farbabb. – Flemish Painters 1994, 1, S. 369. – S. Koslow, Frans Snyders, Antwerpen 1995, S. 70, Farbabb., S. 74, 166, 168.



174 Sweerts | Badende Männer im Abendlicht

Sweerts, Michiel

Brüssel 1618–1664 Goa

Michiel Sweerts wurde 1618 als Sohn eines Leinenhändlers in Brüssel geboren. Von seiner Lehrzeit und seinem Werdegang ist nichts bekannt, bis 1646, als er in Rom im Sprengel von Santa Maria del Popolo eingeschrieben ist. Dort schloss er sich dem Kreis um die „Virtuosi al Pantheon“ an, einer zutiefst religiösen Künstlervereinigung, die einem akademisch klassizistischen Kunstideal anhing. Sicher blieb er bis 1652 in Rom und kehrte dann nach Brüssel zurück, wo er 1656 als Gründer einer Zeichenschule nachgewiesen ist. Aus dieser Zeit stammen einige Atelierszenen des Künstlers. Vermutlich war er bereits 1658 in Amsterdam ansässig, erwähnt ist er dort erst drei Jahre später als Maler von Porträts und Bildern religiösen Inhalts. Infolge seiner langjährigen Kontakte mit einer französischen Missionssozietät brach er im November 1661 zusammen mit dem Bischof François Pallu in Richtung China auf, um dort eine Schule zu bauen. Wegen seines unerträglichen Verhaltens auf Grund geistiger Verwirrung wurde er nach wiederholten Vorfällen in Persien gezwungen, die Reisegruppe zu verlassen. 1664 ist er in der portugiesischen Kolonie Goa, dem Zentrum der portugiesischen Jesuiten in Indien, gestorben.

174 Badende Männer im Abendlicht

(Farbtaf. XV)

Leinwand, 63,7 x 87 cm

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, ca. 10 x 10 Fäden, ringsum Spannringanden; Spannrande beschnitten, mehrere große, verzweigte Risse in der Bildhälfte r., doubliert auf mitteldichte Leinwand, Leinwandstruktur dominant, alter Keilrahmen mit Mittelsteife. Braune Grundierung, vmtl. geringe Reste einer schwarzgrauen, dünnen Pinselunterzeichnung, großflächig schwarzbraune, deckende Untermalung bei Aussparung der Figuren. Malerei ölgebunden, in den vorderen Figuren sehr kompakt und pastos mit schnellem Pinselstrich aufgetragen; abgesehen von weißen oder mit Weiß ausgemischten Partien sehr starke Verreinigungen, oft bis zur Grundierung oder Leinwand, farbliche Wirkung wird durch Untermalung bestimmt, Krepierungen im Schwarz und in den Schattenpartien, Kittungen und Retuschen v.a. entlang der Risse. Firnis relativ neu, leicht vergilbt, Oberfläche matt glänzend.

Restaurierungen: Beschneiden der Spannrande, Kleisterdoublierung, Übermalungen im Himmel und Hintergrund – 1978: Firnisabnahme und Abnahme der Übermalungen, Entdoublierung, Wachsharz-doublierung, Kittung, Retusche, Firnis-auftrag – 1980: Bügeln der Risse, Retusche, Firnis-auftrag – 1992: Verbesserung der Einrahmung.

1941 Kunsthandel Hamburg. – Unbekannter Privatbesitz. – Kunsthandel Hannover, Kastern. – 1976 erworben.

PAM 966

Unter einem schattigen Felsvorsprung am Flussufer vergnügen sich einige Männer in untergehender Sonne beim Bade und andere schauen zu. Helles Abendlicht liegt auf den drei Jünglingen im Vordergrund. Einer ist soeben aus den Fluten aufgetaucht und steht bis zum Ober-

körper im Wasser, während die anderen beiden sich noch entkleiden. Weiter im Hintergrund erkennt man noch andere Figuren im Fluss und am Ufer zwei Knaben in Ringerpose. Vor dem Felsen haben sich einige Zuschauer versammelt. Typisch für die Werke von Michiel Sweerts ist der nur oberflächlich gegebene Handlungsrahmen, in dem die einzelnen Figuren gleichsam als Modelle für Körperstudien isoliert voneinander posieren. So erinnern der Rückenakt des Jünglings im klassischen Kontrapost, der die Hose heruntergleiten lässt, oder die beiden Ringer im Hintergrund an antike Vorbilder, ohne dass eine antike Skulptur direkt benannt werden könnte.

Aus diesem Grund sind seine Badeszenen auch – trotz thematischer Übereinstimmung – kaum zu vergleichen mit den genrehaften Badeszenen, die in der Nachfolge von Pieter van Laer entstanden sind und die, dem Akademismus und dem Streben nach klassisch idealen Körpern entgegengesetzt, das Volk beim Bade zeigen (vgl. Ausst. Kat. I Bamboccianti, Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, Wallraf-Richartz Museum Köln, Centraal Museum Utrecht 1991/92, S. 215f.).

R. Kultzen rückt das hannoversche Bild in die unmittelbare Nähe der „Ringer“ aus der Karlsruher Kunsthalle (Kultzen, 1996, Nr. 60) und datiert beide Gemälde in die Spätzeit des römischen Aufenthaltes des Künstlers. Eine thematisch und in der Art der Darstellung vergleichbare Badeszene von Sweerts befindet sich im Musée des Beaux-Arts in Straßburg (Kultzen, 1996, Nr. 64), die Kultzen in Zusammenhang mit der 1656 in Brüssel gegründeten Zeichenschule bringt und in der er eine „Art Erläuterung zu seinen damals verfolgten Lehransichten“ sieht (Ausst. Kat. I Bamboccianti, 1991/92, S. 278). Das Posieren und Entkleiden der Figuren vor den Zuschauern sowie die ringenden Knaben weiter im Hintergrund interpretieren einige Autoren homoerotisch (G. Metken S. 32).

Der städtisch gekleidete Mann mit umgeschlagenem Mantel und Hut, der auf der Badeszene in Hannover im Hintergrund steht, kehrt auf verschiedenen Bildern von Sweerts, so z. B. auf der

Badeszene in Straßburg und der Atelierszene mit Stickerin aus Zürich (Kultzen, 1996, Nr. 1), wieder. Das hannoversche Bild befand sich zusammen mit einer Darstellung von Kartenspielern, die seit 1990 in der Sammlung Menga in Rom (Kultzen, 1996, Nr. 59) ist, im Kunsthandel in Hamburg, weshalb Kultzen sie für Gegenstücke hält.

Verz. 1980, S. 76, Abb. 59. – Verz. 1989, S. 90, Abb. 61.

Literatur: R. Kultzen, Michael Sweerts 1624–1664, Diss. Hamburg 1954, S. 85, 272, Nr. 41. – La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1979, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1980, S. 15, Abb. 77. – R. Kultzen, Michael Sweerts als Lernender und Lehrer, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 33, 1982, S. 121f., Abb. 12. – Museum 1984, (H.W. Grohn) S. 90. – G. Metken, Zwischen Alltag und Entrückung. Das singuläre Werk des Michael Sweerts, in: Kunst-Presse Nr. 1, Februar 1991, S. 32, Farbab. S. 30 (Detail), 31. – Ders., Reisen durch Europa, Leipzig 1994, S. 113ff. – R. Kultzen, Michael Sweerts (Brussels 1618–Goa 1664), Doornspijk 1996, S. 39f., Nr. 61, Abb. 34. – U. Wegener, Künstler-Händler-Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, S. 20f., Abb. 8.

Ausstellung: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 78, Nr. 30, Farbab. (H.W. Grohn).

■ Teniers, David II.

Antwerpen 1610–1690 Brüssel

David Teniers II. entstammt einer Antwerpener Künstlerfamilie, die im 17. Jahrhundert allein acht Maler hervorgebracht hat. Durch die Ausbildung bei seinem Vater, David Teniers I., ist der Malstil Teniers wenig beeinflusst worden, der Künstler orientierte sich vielmehr an der von Pieter Bruegel I. maßgeblich geprägten Genremalerei des 16. Jahrhunderts und an der Kunst Adriaen Brouwers. 1632/33 wurde er als Freimeister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. 1637 heiratete er Anna, die Tochter Jan Brueghels d.Ä., deren Vormund, Peter Paul Rubens, bei der Hochzeit als Trauzeuge auftrat. Nachdem Teniers 1651 zum Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm ernannt worden war, zog er an dessen Hof nach Brüssel



175 Teniers I Der alte Raucher

und betreute dort die erzherzogliche Sammlung, deren italienische Gemälde er 1660 in einem aufwendig illustrierten Katalog publizierte, dem ersten seiner Art. Drei Jahre später war er zusammen mit Jacob Jordaens u.a. an der Gründung der Kunstakademie in seiner Heimatstadt Antwerpen beteiligt. Teniers gehörte zu den geachtetsten Malern seiner Zeit, wovon auch die Erhebung in den Adelsstand in Brüssel im Jahre 1663 zeugt. Er erhielt Aufträge von hochgestellten Persönlichkeiten wie Willem II. von Oranien oder Christina von Schweden.

175 Der alte Raucher

Ehem. Holz, jetzt Kupfer, 21,5 x 30,9 cm

Bezeichnungen: * Signiert rechts unten: D · TENIERS · F
Rückseite: Aufschrift in kyrillischer Schrift graviert,
Übersetzung „Von Holz auf Kupfer übertragen /
A. [oder FA ligiert] Mitrochinin 1829 Stadt St. Petersburg“

Technischer Befund: Urspr. hölzerner Bildträger mit waagerechter Maserung; ersetzt durch 1–1,8 mm starke, schwere, vorderseitig kreuzweise gravierte und dick weiß grundierte Kupferplatte, Gesamtstärke mit originaler Grundierungs- und Farbschicht 2,5 mm, Bildfeld 20,9 x 30,3 cm. Dünne, helle Grundierung. Pinseluntermalung in Grau-Grün-Tönen, tw. zeichnerisch wie im Gesicht des Rauchers, größtenteils flächig in mittlerem Grau unter Wams des Rauchers, senkrechtem Wandabschluss und Krug, heller im Hintergrund, Farbauftrag nass-in-nass, dünn, aber vielfach deckend mit hohem Anteil an blauem Pigment; Kanten der Malschicht und Grundierung abgeschrägt, sehr feine Leinenstruktur von ehem. Malschicht-sicherung in Oberfläche gepresst, Malschichtaufwerfungen

entlang der Maserung, Verreinigungen bis auf graue Unter-malungsschicht bes. in der Figurengruppe, nachgedunkelte Retuschen. Dünne, leicht vergilbte Firnissschicht mit punktförmigen Verletzungen r. o.

Restaurierungen: 1829: Abnahme der originalen Holztafel, Übertragung auf Kupfertafel, Firnisabnahme, Kittungen am Rand, Retuschen, neuer Firnis.

1829 in russischem Besitz. – Verst. Berlin, 28.6.1932, Nr. 32. – Kunsthandel Berlin, Galerie Martin Schönemann. – 1933 Kunstsammlung der Pelikan-Werke, Hannover – 1984 erworben.
PAM 1030

Vor einer kahlen Wand im Vordergrund sitzt ein alter Mann auf einer Holzbohle neben einem als Tisch dienenden Fass mit Krug, Tuch und Rauchschaale. In seiner Linken hält er eine Tonpfeife, an der er offenbar soeben gezogen hat, denn Rauch entweicht in dünnen Fäden seinem geschlossenen Mund. Rechts haben sich in dem rückwärtig angrenzenden Raum Kartenspieler um einen Tisch versammelt. Der Raucher in einem Wirtshaus mit Kartenspielern im Hintergrund ist eines der Sujets, die Teniers gesamtes Schaffen durchziehen, wobei er auch einzelne Motive immer wieder verwendet. Häufig ist eine Zeichnung einfach an die Wand gepinnt oder wie hier über dem Kaminsims angebracht. Aus stilistischen Gründen datiert M. Klinge das Werk auf das Ende der 60er Jahre (Brief vom 1.3.1994), d. h. in die späte Periode, die durch Detailtreue und präzise Pinselführung charakterisiert ist.

R. Klessmann weist im Ausst. Kat. Die Sprache der Bilder, 1978, auf die vielschichtige Bedeutung des Tabakrauchens im 17. Jahrhundert hin. Das recht neue und durchaus modische Genussmittel wurde dem verwerflichen Alkoholkonsum gleichgesetzt und galt wie auch das Kartenspiel als Laster. Zugleich vergegenwärtigt die Flüchtigkeit des Rauches allgemein den Gedanken an die Vergänglichkeit. Ein Aspekt, der hier zudem durch das fortgeschrittene Alter des Mannes unterstrichen wird. Darüber hinaus kann die Darstellung eines Rauchers auch als Versinnbildlichung eines der Fünf Sinne, nämlich des Geruchssinnes, gesehen werden. Auf die

Steigerung der Sinnesreizung durch schlechte Gerüche verweist das Nachtgeschirr unten rechts.

Es existieren einige Nachfolgearbeiten, nach M. Klinge (ebda.) sämtlich nicht eigenhändig: Eine etwas größere, unsignierte Kopie (24,3 x 30,5 cm), auf dem der Gesichtsausdruck des Alten leicht abgewandelt ist, wurde 1979 bei J.O. Leegenhoek in Paris angeboten (Photo RKD). Im Katalog der Vente Salle Charpentier Paris, 30.11.1956, Nr. 61, ist eine Wiederholung (Holz, 35,5 x 25 cm) publiziert, die seitlich durch einen an die Wand gelehnten Stock verändert ist. Sie unterscheidet sich – abgesehen vom angegebenen Bildträger Leinwand – nicht von einem anderen Bild, das 1973 in der Weltkunst (S.1237, Abb.) als im Kanton Bern gestohlen gemeldet wurde.

Im RKD in Den Haag liegt ein Photo des hannoverschen Bildes von einer nicht näher bezeichneten Versteigerung in Berlin am 28.6. 1932, Nr. 32, vor. Unterhalb des Topfes ist dort die Zahl „16 (7)?7“ zu erkennen. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um eine alte Inventarnummer.

Stuttman 1953, S. 62f., Abb. – Kat. 1954, S. 153, Nr. 382. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 53, Taf. 48. – Verz. 1980, S. 76, Abb. 61. – Verz. 1989, S. 90, Abb. 63.

Literatur: Ausst. Kat. Wilhelm Busch als Maler seiner Zeit, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 251, Abb. (H.W. Grohn). – Museum 1984, S. 90, Abb. (H.W. Grohn). – K. Schmid, Hannover: Was wird aus der Sammlung Pelikan? In: art. Das Kunstmagazin, 1982, Nr. 10, S. 111, Abb. – H.W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunst-sammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 704, Abb.

Ausstellungen: Die Pelikan-Kunst-sammlung, Kunstverein Hannover 1963, S. 28, Nr. 20, Abb. S. 38. – Die Sprache der Bilder, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978, S. 155ff., Nr. 36, Abb. (R. Klessmann).

Teniers

(Kopie nach)

Holztafel, 29 x 20,7 cm

Bezeichnungen: Signiert rechts unten, im Schatten des Fußes: K. fec.

Technischer Befund: Tafel aus zwei schmalen, radial geschnittenen Brettern aus feinporigem Holz mit senkrechtem Faserverlauf, stumpf verleimt, 8 mm stark, rücks. sorgfältig mit Schlichthobel bearbeitet, Kanten gleichmäßig, glatt abgefast, dunkelbrauner Anstrich; Fuge neuverleimt, Buchenholzleiste hinterklebt. Sehr dünne, warmweiße Grundierung, tw. mit körniger Oberfläche. Je nach Bildpartie rotbraune oder grünbraune Untermalung mit feinen Fröhschwundrissen, flache, wenig modellierende Malerei, meist sehr feinkörnige Pigmente, Pinselduktus unauffällig; Finger des Mannes am Bildrand l. später nachkonturiert, kleine Fehlstellen, Retuschen im Bereich eines Kratzers und der Fuge. Dicker Firnis mit Eigencraquelé, an den Bildrändern o. und u. durch Einrahmung beschädigt.

Restaurierungen: Kittungen, Retuschen – 1932: Fugenverleimung, Kittungen, Retuschen.

Sammlung Johann Ludwig Bernhard Pape, Braunschweig. – 1864 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 960). – Seit 1967 Städtische Galerie.

KA 175/1967

Ein junger Bursche sitzt entspannt auf einer Kiste; seine Tonpfeife in der rechten und einen Bierkrug in der anderen Hand haltend, wendet er sich über die Schulter seinem hinter ihm sitzenden Kumpanen zu, der über einer Rauchschaale ein Stück Papier mit Tabak hält. Es handelt sich um eine fast gleich große Kopie nach einem Werk des David Teniers, das 1997 bei Xaver Scheidwimmer, München, angeboten wurde und sich nun in niederländischem Privatbesitz befindet (Leinwand, 29 x 21 cm, Photo Bildakte). Ein alter Zettel auf der Rückseite bezeichnet die Holztafel als „Copie nach D. ...eniers“. Wegen der Signatur „K. fec.“ wurde sie als ein Werk des Malers Jan Thomas van Kessel (Antwerpen 1677–1741[?]) angesehen, einem Nachfahren Jan Brueghels d.Ä., dem Imitationen von Teniers und Brouwer zugewiesen werden. Wie die sehr feinkörnigen Pigmente und die für das 17. Jahrhundert bei der geringen Breite ungewöhnliche Zusammensetzung des Bildträgers aus zwei Brettern vermuten lassen, entstand die Kopie jedoch Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts.



176 nach Teniers | Zwei Raucher

Kat. 1867, S. 20, Nr. 48 (van Kessel). – Kat. 1876, S. 24, Nr. 27. – Kat. 1930, S. 41, Nr. 67. – Kat. 1954, S. 76, Nr. 143. – Verz. 1980, S. 58. – Verz. 1989, S. 68.

Literatur: F.C. Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVIIe siècle*, Brüssel 1963, S. 185.

Ausstellungen: Kunstförderung - Kunstsammlung, 125 Jahre hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 11.

177 Flämische Kirmes (Bauerntanz)

Leinwand, 50 x 59,5 cm

Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 354). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 272

Bei dem Gemälde handelt es sich um eine alte, vergrößerte Kopie der 32 x 58,5 cm messenden, 1640 datierten Tafel Teniers' in der Berliner Gemäldegalerie. Neben der Vereinfachung von einigen Details hat der Kopist vor allem auf den

Landschaftsausblick rechts verzichtet und somit die Proportionen der Komposition verändert. Im Katalog der Gemäldegalerie, Berlin 1975, S. 419, ist eine weitere Wiederholung, ebenfalls ohne den Landschaftsausblick auf der rechten Seite, in Berliner Privatbesitz nachgewiesen.

Führer 1894, S. 71, Nr. 222. – Führer 1904, S. 128, Nr. 222.

■ Toeput, Lodewijk

gen. Pozzoserrato

Mecheln oder Antwerpen um 1550 – um
1604 Treviso

Über die Jugend und Ausbildung des Künstlers schweigen die Quellen. Doch kann man aus seinen künstlerischen Anfängen schließen, dass er der Tradition der Mechelner Landschaftskunst entstammt. Ungewiss ist, wann der Maler nach Italien ging, vielleicht war die Einnahme Mechelns durch die Spanier 1572 Anlass, die Stadt zu verlassen. In Venedig studierte er die Kunst Veroneses und arbeitete zusammen mit Tintoretto an der Vollendung von Tizians Gemälde „Das irdische Paradies“. 1581 war er in Rom und ließ sich vermutlich bereits im folgenden Jahr in Treviso nieder, wo er allerdings erst 1585 als Einwohner gemeldet war. In Italien war er vor allem unter dem Namen Pozzoserrato oder Lodovico Pozzo da Treviso bekannt und als Ausstatter von Landhäusern mit Fresken – rund um Treviso – sehr begehrt. Zudem schuf er Staffeleibilder auf Leinwand mit Figuren und Landschaften.

178 Landschaft mit Sturz des Phaeton

Leinwand, 59,8 x 81,8 cm

Bezeichnungen: * Monogrammiert und datiert rechts unten: LTOE / 159(?)9 (ligiert)

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, 9 x 11 Fäden; Kante o. beschnitten, auf Leinwand doubliert, Keilrahmen des 19. Jahrhunderts. Graue, einschichtige Grundierung, keine Unterzeichnung erkennbar. Sehr freie, pastose Malerei, mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel und ausgemischten, groben



177 nach Teniers I Flämische Kirmes (Bauerntanz)

Pigmenten, Grundierungsfarbtönen teilweise einbezogen; Verreibungen und Übermalungen v.a. im Hintergrund. Am Rand Reste eines älteren Firnis, darüber neuer getönter Firnis.

Restaurierung: Doublierung, Firnisabnahme, Retusche, neuer Firnis – 1980: Firnisabnahme, Freilegung, Retusche, Lasuren, getönter Firnis – 1996: Festigung

Rahmen: Zeitgleicher, aber nicht original zugehöriger, furnierter Niederländer-Rahmen. Profil mit flachem Binnenrand, Rundstab, breiter Hohlkehle, überkragender Schräge und Rundstab an der Außenkante. Reste eines dunklen Überzuges.

Wohl Sammlung August Kestner, Rom. – Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 81). – Seit 1884 Städtische Galerie.

KM 4

Vor einer weiten, phantastischen Gebirgslandschaft, deren Farbigkeit in das Blau des unheilvoll bewölkten Himmel übergeht, hebt sich der in Braun- und Grüntönen gehaltene Vordergrund deutlich ab. Farbigkeit und Gestaltung der Landschaft fungieren als Ausdrucksträger für die bei Ovid überlieferte Geschichte des Sturzes des Phaeton (Ovid, Metamorphosen, Buch II), die hier nur mit kleinen Figuren dargestellt ist. Phaeton erbittet als Beweis seiner göttlichen Abstammung von seinem Vater Apollo, dem Lenker des Sonnenwagens, die Gunst, einen Tag lang den Wagen lenken zu dürfen. Geschildert ist der Augenblick, in dem der Wagen außer Kontrolle und zu nahe an die

Erde gerät, so dass die Wasser vertrocknen, die Erde verdorrt und Gebäude in Brand geraten. Am Fuß der dunkel aufwachsenden Baum-silhouette rechts kommen die Nymphen aus dem versiegten Brunnen, neben den Flussgöttern liegen die leeren Amphoren und im Tal stranden die Schiffe. Jupiter muss eingreifen, um Schlimmeres zu verhüten und stürzt Phaeton aus der Höhe herab. Die unheilswanger dunklen Wolken sind aufgerissen und geben den Blick frei auf den im gleißenden Licht nur angedeuteten Sonnenwagen, der seinen Lenker Phaeton bereits abgeworfen hat.

Kennzeichnend für das Bild, dessen eigentliches Sujet Ch. Sterling 1933 „le phénomène atmosphérique“ (S. 2) nennt und das L. Menegazzi (S. 48) als Toeputs modernste Erfindung auf dem Gebiet der Landschaften bezeichnet, ist der abrupte Wechsel vom bräunlichen Vorder- zum blauen Hintergrund. Darin wirkt, wie Sterling bemerkt, die flämische Landschaftstradition nach, während sich in der lockeren, fast impressionistisch wirkenden Malweise und summarischen Behandlung der Einzelheiten der Einfluss der venezianischen Kunst zeigt.

Von der Datierung ist die dritte Zahl beschädigt; der Rest einer Rundung oben wurde in der Forschung fast einhellig als eine „9“ interpretiert. Nur B.W. Meijer (1988) meint, dass die letzte „9“ sowie das stehengebliebene obere Rund der dritten Zahl unterschiedlich gebildet seien und hielt deshalb ein Ergänzung der Jahreszahl zu „1589“ für möglich. Die stilistische Nähe zur „Landschaft mit Johannes auf Patmos“ (Turin, Galleria Giorgio Caretto) von 1601 und zur „Landschaft mit einer Prozession“ in der Sammlung A. de Hevesy in Brüssel (Photos RKD) aus demselben Jahr lässt jedoch eine frühere Datierung als 1599 nicht zu.

Eine Zeichnung aus dem Berliner Kupferstichkabinett (KdZ 710) mit identischem Thema schreibt H. Mielke im Ausst. Kat. Pieter Bruegel d.Ä. als Zeichner (Berlin 1975, S. 172, Nr. 265, Abb. 196) Lodewijk Toeput zu (freundl. Hinweis M. Trudzinski).



178 Toepet | Landschaft mit Sturz des Phaeton

Führer 1894, S. 65, Nr. 64. – Führer 1904, S. 122, Nr. 64. – Kat. 1954, S. 156, Nr. 390. – Verz. 1980, S. 77, Abb. 47. – Verz. 1989, S. 91, Abb. 47.

Literatur: Oldenbourg 1918, S. 25. – R.A. Peltzer, Niederländisch-venetianische Landschaftsmalerei. II. Lodewyck Toepet, genannt Lodovico Pozzoserrato, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst N.F. I, 1924, S. 150f., Abb. 13 – Ders., Lodewyck Toepet (Pozzoserrato) und die Landschaftsfresken der Villa Maser, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF X, 1933, S. 277, Anm. 19 – Ch. Sterling, Un tableau inédit de Lodovico Pozzoserrato, in: *L'Amour de l'art*, 1933, Nr. 4, S. 1f. mit Abb. – Ders. in: *Ausst. Kat. Rubens et son temps, Musée de l'Orangerie Paris 1936*, S. 88. – J.A. Graf Raczynski, *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Frankfurt a.M. 1937 (2. Aufl. Soest 1972), S. 51f., Abb. 9 – N.N. in: *Thieme-Becker* 33, S. 243. – A. de Hevesy, Lodewijk Toepet inspireur de Callot, in: *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 9, 1939, S. 9. – G.J. Hoogewerff, *Het landschap van Bosch tot Rubens, Antwerpen-Amsterdam 1954*, S. 94. – L. Menegazzi, *Il Pozzoserrato, Venedig 1958*, S. 4, 48, 60, Abb. 70. – H. Gerson u. E.H. ter Kuile, *Art and Architecture in the Southern Netherlands, Harmondsworth 1960*, S. 182, Anm. 36. – W. Wegner, *Neue Beiträge zur Kenntnis des Werkes von Lodewyck Toepet*, in: *Arte Veneta* 15, 1961, S. 108. – L. van Puyvelde, *Die Welt von Bosch und Brueghel. Flämische Malerei im 16. Jahrhundert*, München

1963, S. 429, Abb. 231. – O. Koester, *Joos de Momper the Younger. Prolegomena to the Study of his Paintings*, in: *Artes. Periodical of the Fine Arts (Kopenhagen) II*, 1966, S. 6, 43, Anm. 10, 13. – H.G. Franz, *Eine unbekanntene Zeichnung des Lodewijk Toepet*, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der Universität Graz* 2, 1966/67, S. 79, Taf. 94, Nr. 8. – Ders., *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Textbd.*, Graz 1969, S. 305f., Farbtaf. 42. – B. Jacoby, *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*, Diss. Bonn 1971, S. 138f. – Pigler 1974, II, S. 219. – Bénézit 10, S. 210. – R. Pallucchini, *La pittura Veneziana del Seicento, I*, Mailand 1981, S. 63. – F. Goldkuhle, I. Krüger, H.M. Schmidt, *Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900*, Köln 1982, S. 514. – K. Ertz, *Josse de Momper der Jüngere. Die Gemälde*, Freren 1986, S. 333f., Abb. 411. – G. Fossaluzza, *Per il Pozzoserrato: opere sacre*, in: *Toepet a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toepet, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento. Atti del Seminario, Treviso 6–7 nov. 1987, Asolo 1988*, S. 52. – L. Menegazzi, *Grafica del Pozzoserrato*, in: *ebda.*, S. 68. – B.W. Meijer, *A proposito della 'Vanità della ricchezza' e di Ludovico Pozzoserrato*, in: *ebda.*, S. 124, Abb. 29. – T. Gerszi, in: *Dictionary of Art* 31, S. 71.

Ausstellungen: *Landschap in de Nederlanden 1550–1630*, de Beyerd Breda, Museum voor Schone Kunsten Gent 1960/61, Nr. 61, Abb.

■ Toorenvliet, Jacob

(Kopie nach)

Leiden 1640–1719 Leiden

Jacob war der erste Sohn des Glasmalers Abraham Toorenvliet, bei dem er auch seine erste Ausbildung erhielt. 1670 reiste er zusammen mit Nicolaes Rosendael nach Rom, dann 1673 nach Venedig und kehrte, nachdem er noch einige Jahre in Wien (1676–79) verbracht hatte, nach Holland zurück. Erst 1686 wurde er Mitglied der St. Lukasgilde in Leiden und gründete 1694 zusammen mit Frans van Mieris eine Zeichenschule.

179 Der Raucher

Leinwand, 36,5 x 30 cm

Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 297). – Seit 1884

Städtische Galerie.

KM 76

Bei der Darstellung eines auf einem Lehnstuhl an einem Tisch sitzenden alten Mannes mit pelzverbrämter Mütze, der eine brennende Tonpfeife in der Linken und mit der Rechten einen bauchigen Deckelkrug hält, handelt es sich um die maßgleiche Kopie eines signierten Gemäldes von Jacob Toorenvliet, das sich in der Schweriner Gemäldegalerie befindet (Holz, 36,3 x 29,5 cm).

Literatur: Führer 1894, S. 71, Nr. 210. – Führer 1904, S. 128, Nr. 210.

■ Uden, Lucas van

Antwerpen 1595–1672 Antwerpen

Der flämische Landschaftsmaler erhielt die erste Ausbildung wahrscheinlich bei seinem Vater Artus van Uden und wurde 1626/27 als Meister in die Antwerpener Gilde aufgenommen. Am 14.2.1627 heiratete er Anna van Woelput.



179 nach Toorenvliet I Der Raucher

Zu seinen Schülern zählen Philips Augustyn Immenraet, Jan Baptist Bonnacroy und Gillis Neyts. Seine weiten Panoramalandschaften zeigen den Einfluss von Josse de Momper II., während er sich mit dem Sinn für Details an die Kunst von Jan Brueghel I. anschließt. Vor allem die Nähe zu Rubens ist unverkennbar, was direkte Entlehnungen bei dessen Werk beweisen, obwohl van Uden vermutlich nicht, wie früher angenommen wurde, in dessen Werkstatt gearbeitet hat. Die Staffagen seiner Landschaften stammen meist von ihm selbst, zuweilen aber auch von verschiedenen anderen Künstlern wie z.B. Pieter van Avont, Frans Francken II., Hendrick van Balen I., Gonzales Coques, Jacob Jordaens und besonders David Teniers II. Jan Wildens und Lucas van Uden gelten als die bedeutendsten Landschaftsmaler unter den Zeitgenossen von Rubens.

180 Landschaft mit Kirche

Holz, 41 x 71 cm



180 van Uden | Landschaft mit Kirche

Kunsthandel Berlin, Dr. Benedict. – 1927 erworben.
PAM 901

Von einem erhöhten Standpunkt aus, blickt der Betrachter in eine ausgedehnte, hügelige, locker bewaldete Landschaft mit drei Kirchen. Im Hintergrund erhebt sich rechts bizarres Felsgebilde, während links der Ausblick in eine sich in die Ferne erstreckende Flusslandschaft freigegeben wird. Das Bild weist trotz des niedrigen Horizontes Elemente einer Weltlandschaft auf: Die Verbindung von hügeligem Gelände, Felsen und einem Ausblick aufs Meer sowie auch die Verwendung des Dreifarbenschema lassen das Gemälde archaisch erscheinen. Ungewöhnlich für van Uden ist die Darstellung eines reinen Panoramas ohne die charakteristischen großen, dünnen Bäume im Vordergrund. Die Zweifel, die W. Adler (Kassel) an der Zuschreibung hegt (mündl., Februar 1994), werden von J. Müller-Hofstede (mündl., 18.11.1996) nicht geteilt. Im Kat. 1930 wird das Bild in die 30er Jahre datiert, doch ist die Gestaltung der Flusslandschaft im Hintergrund des 1654 datierten

Bildes „Ruhe auf der Flucht“ in der Staatsgalerie Stuttgart mit derjenigen aus Hannover vergleichbar (Photo RKD).

Meisterwerke 1927, S. 22, Taf. 30. – Kat. 1930, S. 109, Nr. 170, Abb. – Kat. 1954, S. 156f., Nr. 392 – Verz. 1980, S. 77. – Verz. 1989, S. 92.

Literatur: Kunstchronik 1927, S. 81 – Kunsthistorische Studien, II, 1929, Taf. 44 – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 33, S. 529. – Plietzsch 1960, S. 215, Abb. 392. – Flemish Painters 1994, 1, S. 400.

Unbekannt 17. Jahrhundert

181 Dame in Trauer

Ehem. Leinwand, jetzt Holz, 31,9 x 21,5 cm
Bezeichnungen: Rückseite Aufschrift: „Spanisch“

Technischer Befund: Feine Leinwand, Spanngirlanden am oberen Rand, Gewebe nicht nachweisbar; Leinwand

vmtl. später entfernt. Grundier- und Malschicht auf weiß grundierte Holztafel von 1–2 mm Stärke übertragen, vertikaler Bruch mit konvex verwölbten Rändern, o. Einläuferriss, Längskanten geringfügig beschnitten, Tafel auf zwei Schichten Leder und Tischlerplatte aufgezogen. Originale Grundierung rotbraun. Vorzeichnung nicht nachweisbar, aber vmtl. vorhanden. Hintergrund streifig in Grüngrau angelegt, Figur ausgespart, dann schwarze Kleidung und Dunkelheiten in Inkarnat und Kopfschmuck, dann Inkarnat, Haar darin nass-in-nass, Manschette der l. Hand über schwarzem Ärmel, r. Hand vollständig über schwarzem Kleid; Malschicht feinteilig gebrochen, im Hintergrund und u. umfangreiche Bindemittelkrepierungen, Verputzungen, Kittungen und Retuschen an Rändern und Bruchkanten. Neuerer Firnis in dickem Auftrag, evtl. Kunstharz.

Restaurierungen: Originale Leinwand entfernt, Übertragung auf weiß grundierte Holztafel, diese auf zwei Schichten Leder und auf Tischlerplatte aufgezogen. Mind. eine Firnisabnahme, Kittungen, Retuschen und Auftrag eines neuen Firnisses, vmtl. Kunstharz.

Sammlung Kestner, Hannover (Nr. 135). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 117

Vor neutralem Grund steht eine junge Frau in Trauerkleidung. Über dem offenen, lockigen Haar, deren Frisur aus dem italienischen Quattrocento stammen könnte, trägt sie einen gebauschten, dünnen Schleier. Die schwarze Kleidung besteht aus einem Umhang und einem Kleid, dessen Dekolleté und Manschetten mit weißer Spitze betont sind. In der linken Hand hält sie einen Fächer, in der Rechten ein mit Troddeln versehenes Tuch.

Die Einordnung der kleinen Tafel ist schwierig und sie wurde schon der spanischen, italienischen und, so von C. Schuchhardt im Führer 1904, der niederländischen Kunst zugeordnet. Möglicherweise handelt es sich hier um die malerische Umsetzung einer graphischen Vorlage. Die Darstellung erinnert an Trachten- und Modeillustrationen, wie sie z.B. von Wenzel Hollar im 17. Jahrhundert gefertigt wurden. Ein direktes Vorbild konnte bislang jedoch noch nicht ausgemacht werden.

Führer 1894, S. 71, Nr. 212. – Führer 1904, S. 128, Nr. 212.



181 Unbekannt | Dame in Trauer

Vaillant, Wallerant

Lille 1623–1677 Amsterdam

Am 30.5.1623 wurde Wallerant Vaillant in Lille als Sohn eines Kaufmanns geboren, der ab 1643 als Leinenfabrikant in Amsterdam ansässig war. Seit 1639 war Vaillant in Antwerpen bei Erasmus Quellinus in der Lehre und trat acht Jahre später der Gilde in Middelburg bei. 1649 malte er in Amsterdam das Porträt von Jan Six. Er scheint in Amsterdam gelebt zu haben, war aber auch in Middelburg registriert; zwischen 1659 und 1665 wohnte er in Paris. Er starb am 28.8.1677 in Amsterdam. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit lag im graphischen Bereich, vor allem auf dem Gebiet der Mezzotintoradierung (Schabkunst), zu deren Wegbereitern und größten Künstlern er zählt. In der Malerei pflegte Vaillant vornehmlich das Porträtfach.



182 Vaillant I Selbstbildnis als Krieger

182 Selbstbildnis als Krieger (Farbtaf. XXI)

Leinwand, 63,7 x 57,7 cm

Technischer Befund: Relativ feines, leinengebundenes Gewebe, r. Ansätze von Spanngirlanden; allseitig auf 62,2 x 57,3 cm beschnitten, leicht nach l. verdreht auf grundierte Leinwand doubliert, auf Keilrahmen gespannt, Ränder mit Papier abgeklebt, wieder abgespannt, auf zweite, grobe Leinwand doubliert und wieder aufgespannt, r., l. und o. Bruchkanten eines älteren Spannrahmens. Weißlichbeige, dünne Grundierung. Grauschwarze, flächig deckende Unter-malung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, relativ feines Pigment, 1–2 schichtig, Pentimenti an der urspr. weiter außen liegenden Hand, auf der Brust und am Kragen, Früh-schwundrisse über der Unter-malung im Bereich des Hinter-grundes und der Ärmel; Verreinigungen, kleinere und größere Retuschen. Mindestens zwei ältere Firnisse, Hellig-keiten herausgereinigt und mit Harzlasuren übergegangen.

Restaurierungen: Doublierung, neuer Keilrahmen, partielle Firnisabnahme, Retuschen, Firnis – Doublierung, Firnis-reduktion, Retuschen, Firnis – 1976: Harzlasuren in Hellig-keitsbereichen, kleinere Retuschen.

Sammlung Sir Berkeley, Sheffield. – Verst. London, Christie's, 9.7.1922 (Nr. 111). – Sammlung Amersly Gore, London. – Kunsthandel München, Galerie Dr. Julius Böhler. – 1976 Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie.

PAM 967

Unter dem guten Dutzend Selbstbildnissen des Künstlers nimmt das hannoversche Werk eine besondere Stellung ein, da es den Künstler mit federgeschmücktem Helm, ledernem Koller, eisernem Ringkragen und roter Schärpe als Soldat oder Schützen zeigt. Die bauchigen Ärmel des Hemdes sind mit grünblauen Bändern geschmückt. Der junge Mann ist nach links gewandt und hat den Blick durch einen scharfe Kopfwendung über die Schulter auf den Betrachter gelenkt. Mit seinem linken angewinkelten Arm weist er auf sich selbst. Nicht durch die Attribute ist er als Künstler zu erkennen, sondern eher durch den Zeigegestus, die Kopfwendung und den Blick aus dem Bild, der als Blick in den Spiegel durchaus als Merkmal von Selbstbildnissen gelten kann. H.W. Grohn (1980) weist auf Vorbilder für das Motiv der Kopfwendung bei älteren Malern, wie Giorgione oder Tizian, hin, bei denen es jedoch nicht auf Selbstbildnisse beschränkt bleibt: Es wird als ein Stilmittel für die spontan wirkende Vergegenwärtigung des Dargestellten eingesetzt und stellt gleichzeitig in der komplizierten Körperdrehung auch eine Herausforderung an das künstlerische Können dar (über Tradition und Verbreitung dieses Künstlerbildnisses in den Niederlanden vgl. ausführlich Raupp, 1984, S. 208 ff.). Das Motiv der „genialen“ Kopfwendung, das eine sinnbildliche Bedeutung als Zeichen geistiger Eingebung erlangte, war in der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert verbreitet (vgl. Raupp, 1984, S. 198). Der Federbusch am Helm des Künstlers deutet auf das poetische Ingenium und die starke Ausprägung der Sinne des Künstlers hin, denn so leicht wie ein Federbusch im Wind sind die Sinne des Künstlers zu erregen (Raupp, 1984, S. 312).

Bei Christie's (London) wurde das Gemälde 1922 als ein Bild Gerard ter Borchs angeboten. Obwohl es S.J. Gudlaugsson bereits 1948 Wallerant Vaillant zuweist, und auch H. van Hall es 1963 unter diesem Namen führt, gilt es 1975 bei Julius Böhler in München als ein Werk eines französischen Caravaggisten um 1620 und wird versuchsweise Simon Vouet zugewiesen. Auch der Name Sébastien Bourdons wird vorsichtig in die Diskussion eingeführt (Notable

Works, *The Burlington Magazine*, 1975). Als ein Gemälde Hendrik Heerschops (als solches führte es zunächst auch Gudlaugsson, 1947) gelangte es 1976 in die Sammlung der Landesgalerie und H.W. Grohn identifiziert es 1980 auf Grund der Vielzahl von Selbstbildnissen, die Wallerant Vaillant im Laufe seines künstlerischen Schaffens fertigte, als Selbstbildnis dieses Künstlers. Unter den 14 weiteren von Grohn publizierten Selbstbildnissen zeigt die Version in der Gemäldegalerie in Dresden eine fast identische Haltung. Jedoch trägt der Künstler dort kein Kostüm, die Hand weist nicht nur auf seine Brust, sondern greift in das Gewand, und die Wendung des Kopfes ist nicht so weit vollzogen wie auf dem Bild in Hannover. Wie H.-J. Raupp herausgestellt hat, folgt Wallerant Vaillant hier dem Beispiel von Adriaen Hanneman, der sich 1656 in vergleichbarer Haltung von Kopf und Arm in enger Anlehnung an van Dycks Selbstbildnissen dargestellt hat (Leinwand, 84,5 x 64 cm, Amsterdam Rijksmuseum; vgl. Raupp, 1984, S. 216 mit Abb. 119). Bei Hanneman und dem Dresdner Selbstbildnis konstatiert Raupp das Fehlen der schwungvollen Bewegung des Vorbildes, wohingegen Wallerant Vaillant in dem früher, um 1650 entstanden hannoverschen Selbstbildnis „noch der dem Van Dyck-Vorbild eigenen zentrifugalen Bewegung nachgestrebt“ habe (ebda.). Somit entspricht seine der von van Hall vorgeschlagenen Datierung, wohingegen Grohn (1980, S. 151) die Entstehung des Gemäldes in engem Zusammenhang mit Rembrandts radiertem Selbstporträt von 1639 und vermutlich dessen gemaltem Selbstporträt von 1640 sieht und damit den 40er Jahren zuschreibt.

Wie aus einem rückseitigen Klebezettel mit gekröntem Wappen mit weißem Kreuz hervorgeht, wurde das Gemälde 1922 aus Italien exportiert: „9 DIC 1922 R UFFICIO PER ESPORTAZIONE DEGLI OJETTI D'ARTE E DI ANTICHITA FIRENZE“.

Verz. 1980, S. 77, Farbt. 17. – Verz. 1989, S. 92, Farbt. 15.

Literatur: S.J. Gudlaugsson, Drie Zelfportretten van Hendrik Heerschop?, in: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie* 2, 1947,

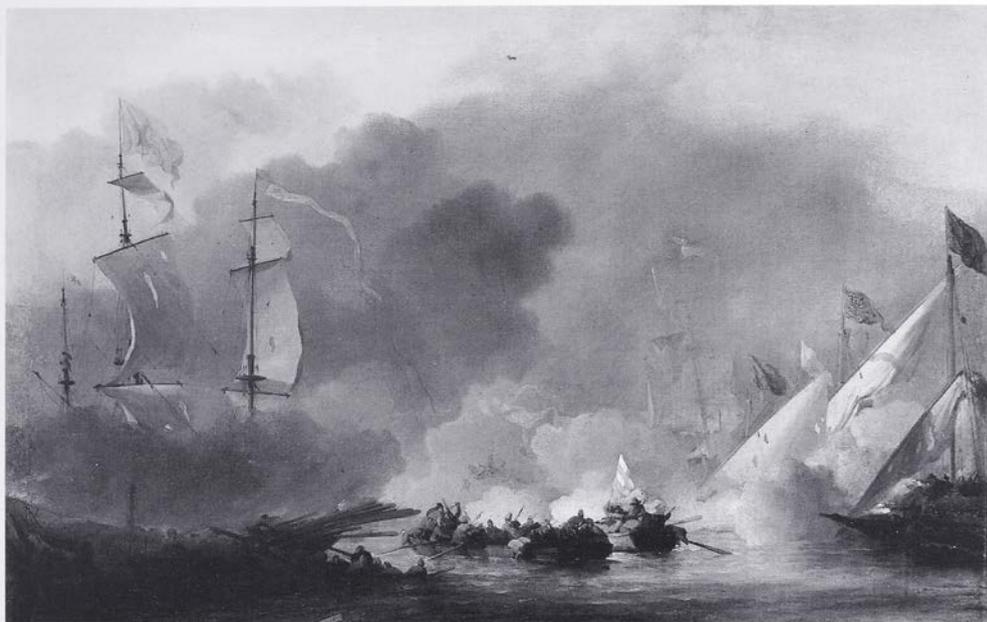
S. 3f. (mit Abb.). – Ders., Zelfportretten van Wallerant Vaillant ten Onrechte aan Hendrik Heerschop en Johan Heinrich Roos toegeschreven, in: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie* 3, 1948, S. 39f. – H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Repertorium, Amsterdam 1963, S. 337. – Verkaufskat. Julius Böhrer, Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Kunstgewerbe, München 1975, S. 5, Nr. 8, Taf. XIII. – *Notable Works of Art now on the Market*, Supplement to *The Burlington Magazine*, Dezember 1975, Taf. XIV. – *La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1976*, Supplement zu: *La Gazette des Beaux-Arts*, März 1977, S. 25, mit Abb. 93. – H.W. Grohn, Ein neuerworbenes Bildnis der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover und die Selbstporträts des Wallerant Vaillant, in: *NBK* 19, 1980, S. 137ff., Abb. – *Museum* 1984, S. 94 (H.W. Grohn). – H.-J. Raupp, Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, Hildesheim-Zürich-New York 1984, S. 216, Anm. 214. – U. Wegener, Künstler-Händler-Sammler. Zum Kunstbetrieb in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (Meisterwerke zu Gast in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover IV), Hannover 1999, S. 27f., Abb. 12. – M. Risch-Stolz, Der niederländische Kunsthandel im 17. Jh., in: *Weltkunst* 69, 1999, S. 1140.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 84, Nr. 33, Farbt. 85 (H.W. Grohn).

van de Velde, Willem II.

Leiden 1633–1707 London

Als Sohn des Marinemalers Willem van de Velde wurde Willem II. 1633 in Leiden geboren. Bereits 1636 siedelte die Familie nach Amsterdam über, wo der Vater ihn laut Houbraken in der Obhut des Marinemalers Simon de Vlietler zurückließ, als er selbst in den Dienst des englischen Hofes trat. Bei Simon de Vlietler erhielt der junge Willem auch seine erste Ausbildung und folgte ihm vermutlich auch 1649 nach Weesp. 1652 war er zurück in Amsterdam, wo er seine erste Frau heiratete, von der er jedoch ein Jahr später wieder geschieden wurde. Aus seiner zweiten 1656 in Amsterdam geschlossenen Ehe gingen drei Kinder hervor. Nachdem 1672 die Franzosen in Holland eingefallen waren, wanderte die Familie nach England aus. Dort standen Vater und Sohn van de Velde nachweislich seit 1674 im Dienst König Karls II. Während der Vater im Auftrag des Königs als Zeichner



183 van de Velde I Die sog. Seeschlacht in der Solebay

auf den Kriegsschiffen mitfuhr und das Kampfgeschehen vor Ort dokumentierte, schuf sein Sohn Wilhelm II. nach diesen Zeichnungen seine berühmten Schlachtendarstellungen.

183 Die sog. Seeschlacht in der Solebay

Leinwand, 34,4 x 50,7 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert links unten auf dem Ruderblatt: W.V. Velde-Londe (?) – 1673; Keilrahmenrückseite: zwei rote Punkte

Technischer Befund: Dichtes, mittelgrobes Gewebe in Leinenbindung, 12 x 14 Fäden, r. und o. schwache Spannirlanden; Spannränder beschnitten, Kleisterdoubliert, Format o. um ca. 2 cm vergrößert, neuer Keilrahmen mit Mittelleiste, Ränder mit Papier abgeklebt. Dünne, graue, vmtl. ölhaltige Grundierung, evtl. flächig dunkelgrau untermalt. Malerei ölgebunden, meist nass-in-nass ohne Pinselduktus, Himmel hellblau angelegt, darauf Wolken und Rauch mit deckenden, dünn vertriebenen Grautönen, wenige dunkle Lasuren, Schiffe und Figuren etwas pastoser aufgesetzt, Flaggen weiß oder hellblau unterlegt, darauf blaue und gelbliche Lasuren; Verreinigungen, partiell bis zur Leinwand, Ränder gekittet, Übermalungen und verfärbte Retuschen aus drei Phasen. Dunkle

Firnreste, leicht vergilbter, matt glänzender Überzug in mindestens drei Schichten.

Restaurierungen: (vmtl. vor 1857:) Leinwand beschnitten, Kleisterdoublierung, Firnisabnahme, Kittungen, Übermalungen der Ränder, Firnisaufrag, Papierüberklebungen – (vmtl. um 1900:) Übermalung der Ränder im Himmel, Firnis – 1925: „...Bild... Instand gesetzt.“ – 1931: Aufhellen gedunkelter Übermalungen, Mastix-Firnis.

Sammlung Professor Johann Dominicus Fiorillo, Göttingen. – 1832 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – Erworben 1925.

PAM 883

In den dicken Rauchschwaden des heftigen Beschusses sind Einzelheiten des Kampfgeschehens schwer auszumachen. Aus einer schwarzen Rauchwolke ragen links die Masten einer holländisch beflaggten Galeere heraus. Davor sinkt ein Schiff, die Ruder sind hochgestellt, die Besatzung rettet sich in Beiboote. Auch auf der gegnerischen Seite sind einige der Boote getroffen. Das Schicksal der dahinter liegenden Schiffe lässt

sich nur erahnen, doch weist die Schräglage der Masten auf einen beklagenswerten Zustand. Offenbar haben sich Teile der Besatzungen bereits in kleinere Boote gerettet und treffen nun in der Mitte des Bildes zum Nahkampf zusammen. Nach Angaben von M.S. Robinson, 1990, deutet die Beflaggung auf englische und holländische Schiffe hin, die in kriegerische Auseinandersetzung mit einem grün beflaggten Boot geraten sind, das nach Robinson den Piraten der afrikanischen Küste zuzuordnen ist. Demzufolge kann der schon bei Hausmann (Kat. 1827, Nr. 285) geführte Titel „The battle of Solebay“ nicht stimmen. In dieser Schlacht des dritten englisch-holländischen Krieges überfielen die Niederländer vor der Grafschaft Suffolk unter dem Kommando von Admiral de Ruyter am 7.6.1672 die vereinigte englisch-französische Flotte (Erster Koalitionskrieg). Nicht nur die Flaggen sprechen gegen eine Identifizierung mit dieser Schlacht, sondern auch die dargestellten Schiffstypen, die dem Mittelmeerraum entstammen; eine Ungenauigkeit gegenüber historischen Details, die bei der Verlässlichkeit van de Velde unwahrscheinlich ist. Nach Robinson zeigt das Gemälde eine nicht näher zu bestimmende kriegerische Auseinandersetzung, die Engländer und Niederländer zusammen gegen Piraten im Mittelmeer führten, und die van de Velde auf Wunsch, vielleicht auch nach Angaben des Auftraggebers, ins Bild setzte. Das Werk steht einer Folge von Gemälden aus demselben Jahr nahe, die sich in England im Ham House, Surrey, befinden, wobei eines nach Robinson vermutlich dieselbe kriegerische Auseinandersetzung darstellt. C. Hofstede de Groot verzeichnet als Nr. 42a eine geringfügig kleinere Wiederholung des Bildes, die als Nr. 109 am 15.5.1876 in Köln bei Ruhl versteigert wurde.

Robinsons Vermutung, dass es sich bei der „sog. Seeschlacht in der Solebay“ um eine Ölskizze handeln könnte, scheint angesichts der detaillierten Ausführung wenig glaubwürdig.

Kat. 1827, S. 72, Nr. 285. – Verz. 1831, Nr. 285 (handschriftlicher Nachtrag). – Verz. 1857, S. 30, Nr. 285. – Kat. 1891, S. 210, Nr. 568. – Verz. FCG, S. 210, Nr. 568. – Kat. 1902, S. 210, Nr. 568. – Kat. 1905, S. 160, Nr. 573 – Führer 1926, S. 12. – Meisterwerke, 1927, S. 26, Taf. 44. –

Kat. 1930, S. 162, Nr. 205, Abb. – Kat. 1954, S. 157, Nr. 394. – Verz. 1980, S. 77, Abb. 76. – Verz. 1989, S. 92, Abb. 82.

Literatur: Parthey II, S. 710, Nr. 1. – Ebe IV, S. 496. – HdG VII, S. 16, Nr. 37. – K. Zoega von Manteuffel, in: Thieme-Becker 34, S. 204. – Bénézit 10, S. 430. – R. Preston, *Seventeenth century marine painters of the Netherlands*, 2. Aufl. Leigh-on-Sea 1980, S. 54 f. – Museum 1984, S. 93 (H.W. Grohn). – M.S. Robinson, *Willem van de Velde. A Catalogue of the paintings of the elder and the younger Willem van de Velde*, 2 Bde., London 1990, Bd. 1, S. 242f., Nr. 124.

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 74, Nr. 183.

■ Verkolje, Jan (Art des)

Amsterdam 1650–1693 Delft

Als Sohn eines Schlossers wurde Jan Verkolje am 9.2.1650 in Amsterdam geboren. Nach 1665 ging er Arnold Houbraken zufolge sechs Monate bei Jan Andries Lievens in die Lehre, bei dem er unvollendete Gemälde des 1665 verstorbenen Malers Gerrit Pietersz. van Zijl fertigstellte. Nach seiner Heirat im Jahre 1672 trat er im folgenden Jahr der Delfter St. Lukasgilde bei, deren Dekan er zwischen 1678 und 1688 war. Verkolje starb bereits im Alter von 43 Jahren in Delft und wurde am 8.5.1693 beigesetzt.

184 Dame mit Bologneserhund und Mohrenknaben

Leinwand, 55 x 44,4 cm

Bezeichnungen: Monogrammiert auf der Konsole rechts im Vordergrund: JAL (ligiert)

Sammlung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg). – Sammlung Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover. – 1983 Geschenk als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg. PAM 1037

In einem gutbürgerlichen Innenraum steht eine vornehm gekleidete, junge Dame und nimmt von einem schwarzen Knaben das Hundehals-



184 Art des Verkolje I Dame mit Bologneserhund und Mohrenknaben

band für das Bologneserhündchen entgegen, das sie mit der anderen Hand auf dem Toiletentisch festhält. Im Hintergrund hängt das Bildnis einer jungen Frau an der Wand. Die einzelnen Bildelemente, wie die Dame mit sehr schmaler Taille und in der Hüfte leicht gedrehter Haltung, das Bologneserhündchen sowie der Mohrenknabe als Diener, finden sich häufig in den Werken von Jan Verkolje, so dass das Bild im Katalog der Sammlung Spiegelberg diesem Künstler zugeschrieben und das Monogramm als I.V. interpretiert wird. Da die malerische Ausführung qualitativ jedoch deutlich unter derjenigen von Originalen des Jan Verkolje steht, ist das Werk entweder als eine Kopie nach einem Gemälde des Meisters, das noch nicht gefunden wurde, oder als eine Nachahmung in dessen Stil einzustufen. Im RKD wurde der Name des Gesellschaftsmalers Reinier de La Haye vorgeschlagen, dessen Figuren ebenfalls die großen Augen mit stark betonten Augenbrauen zeigen, doch sind die Gestalten allesamt gedrungener. Das Monogramm JAL konnte bislang noch nicht aufgelöst werden.

Literatur: Sammlung Spiegelberg 1910, S. 120f., Nr. 411 (J. Vercolje).

Vermeer van Haarlem, Jan II.

1628 Haarlem–1691 Haarlem

Der Maler entstammt der Haarlemer Künstlerfamilie Vermeer oder van der Meer: Um ihn von seinem gleichnamigen Vater zu unterscheiden, wird er Jan II. oder der Jüngere genannt. Am 22.10.1628 wurde er in Haarlem getauft. Schon mit zehn Jahren kam er zu Jacob de Wet in die Lehre und trat 1654 der St. Lukasgilde bei. 1675 und 1682 taxierte er zusammen mit Willem Romeyn Gemälde. Zeit seines Lebens scheint Jan II. van Haarlem in seiner Heimat gewohnt zu haben, wo er am 25.8.1691 starb. Seine Werke sind zunächst von Jacob van Ruisdael und, nachdem dieser in der ersten Hälfte der 50er Jahre nach Amsterdam gezogen war, später von Philips de Koninck beeinflusst.

185 Holländische Flachlandschaft

Eichenholz, 41 x 71 cm

Kunsthandel Berlin, Galerie Matthiesen. – 1925
erworben.
PAM 753

Auf der schmalen Holztafel ist, von einem erhöhten Standpunkt des Betrachters aus gesehen, eine flache, holländische Küstenlandschaft dargestellt. Links am Fuß einer Düne rasten am Wegesrand zwei Bauern. Durch die Dünen, die mit niedrigem Buschwerk bewachsen sind, zieht sich im Mittelgrund diagonal ein Weg, auf dem sich ein Wanderer und ein Reiter begegnen. Rechts im Mittelgrund stehen einige Bäume und in der Ferne sind vereinzelte Gehöfte zu erkennen. Der niedrig gesetzte Horizont, an dem Meer und Himmel ineinander übergehen, dehnt sich ohne Unterbrechung über die ganze Breite des Bildes und erzeugt so eine panoramaartige



185 Vermeer van Haarlem | Holländische Flachlandschaft

Weite. Die Farbgebung, in der Braun- sowie Grüntöne vorherrschen und auf kräftige Lokalfarben verzichtet wird, weist auf die künstlerische Herkunft Vermeers aus der Tradition der Haarlemer Landschaftsmalerei.

Aus dem Zeitraum zwischen 1648 und 1676 sind nur wenige datierte Werke dieses Künstlers erhalten. Da die Bildauffassung eher den Einfluss der Panoramalandschaften des Philips de Koninck als Jacob van Ruisdaels zeigt, datiert W. Stechow das Bild in die 60er Jahre. Um 1660 hat es auch A. Dorner (Kat. 1930) angesetzt.

Führer 1926, S. 8, Abb. 6. – Meisterwerke 1927, S. 24, Abb. 35. – Kat. 1930, S. 163, Nr. 208, Abb. – Kat. 1954, S. 159, Nr. 400. – Verz. 1980, S. 78, Abb. 81. – Verz. 1989, S. 93, Abb. 87.

Literatur: Kunstchronik 1926, S. 122; 1927, S. 81. – Stechow 1966, S. 48.

Verstralen, Antoni

Gorkum (Gorinchem) um 1594–1641
Gorkum

Über das Leben des Antoni Verstralen ist kaum mehr bekannt, als dass er 1628 in Amsterdam heiratete und vermutlich zu dieser Zeit dort arbeitete. Meist malte er Kanalansichten mit Schlittschuhläufern in der Tradition von Hendrick Averkamp.

186 Winterlandschaft

Eichenholz, 24,6 x 37,6 cm

Technischer Befund: Tafel aus einem Brett mit waagrechttem Faserverlauf, tangential geschnitten, Stärke von 3–18 mm zur Splintholzseite zunehmend, rücks. Kanten abgefast, Säge- und Hobelspuren. Sehr dünne, warmweiße Grundierung über die Bildkanten gehend, keine Unterzeichnung erkennbar, umlaufende Einstichlöcher entlang der Ränder evtl. von einem Übertragungsnetz. Sehr dünne Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, zunächst ganzflächig hellgrau, meist deckend, mit häufig gedrehtem Pinsel aufgetragen, teilweise nass-in-nass mit überwiegend braunschwarzer Farbe ergänzt, wenige Details deckend ausgeführt; braunschwarze Partien stark verreinigt, dort und an den Bildrändern viele alte Retuschen, Faltenkonturen der Figuren im Bildvordergrund ergänzt. Neuer Überzug über in Resten vorhandenem originalen Firnis.

Restaurierungen: partielle Firnisabnahme, neuer Firnis, Retuschen.



186 Verstralen I Winterlandschaft

Wohl aus der Sammlung des Kammerherrn Franz Ernst von Wallmoden, Hannover (Nachlasskartei 1779, Nr. 134, 135, oder 136). – Sammlung Christian Ludwig von Hake, Hannover. – 1822 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben PAM 756

Auf einem zugefrorenen, breiten Fluss, der sich vom Vordergrund in die Tiefe erstreckt, tummeln sich unter bleigrauem Himmel feierlich gekleidete Menschen auf dem Eise. An beiden Ufern stehen Bauernhäuser und kahle Bäume mit spärlichen Kronen. Mit der schwächtigen Ausbildung der Baumkronen, der lockeren Anordnung der Figuren, der gelblich grauweißen Tonmalerei mit wenigen Farbakzenten und der etwas trüben Gesamtstimmung ist dies ein typisches Werk Verstralens, das seit dem Kat. 1930 diesem Künstler zugewiesen wird (mit Datierung ca. 1630). Die Bildauffassung und Komposition ist vergleichbar mit einer 1637 datierten Winterlandschaft, die sich 1914 in der Sammlung Baron Reedtz Thott in Gaunø, Dänemark, befand (Photo RKD), so dass auch das hannoversche Gemälde in die zweite Hälfte der 30er Jahre datiert werden kann.

Die Kataloge und Verzeichnisse vor 1930 führen das Gemälde als ein Werk Hendrick Averkamps,

eine handschriftliche Aufschrift auf der Rückseite nennt van de Velde als Urheber.

Kat. 1827, S. 22, Nr. 88 (van Camp, A. de Stomme). – Verz. 1831, S. 47, Nr. 88 (H. van Averkamp). – Verz. 1857, S. 12, Nr. 88. – Kat. 1891, S. 69, Nr. 10 (H. Averkamp [?]). – Verz. FCG, S. 69, Nr. 10. – Kat. 1902, S. 69, Nr. 10. – Kat. 1905, S. 22, Nr. 7. – Führer 1926, S. 8. – Kat. 1930, S. 164, Nr. 209 (A. Verstralen). – Kat. 1954, S. 151f., Nr. 373. – Verz. 1980, S. 76. – Verz. 1989, S. 90.

Literatur: Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 66. – Ebe IV, S. 538. – Verst. Kat. Helbing, München, 27.6.–1.7.1931, Nr. 229. – C.J. Welcker, Hendrick Avercamp 1585–1634 bijgenaamd „De Stomme van Campen“ en Barent Averkamp 1612–1679 „Schilders tot Campen“, Zwolle 1933, S. 233, Nr. S XI; 2. Ausg. Doornspijk 1979, S. 241, Nr. S XI (Winterlandschap); – Thieme-Becker 32, S. 152. – Plietzsch 1960, S. 98, Abb. 158. – Bénézit 9, S.858.

Voet, Jacob-Ferdinand

Antwerpen 1639 – ca. 1700 Paris

Über Jugend und Ausbildung des Jacob-Ferdinand Voet ist nichts bekannt. Man weiß nur, dass er am 14.3.1639 in Antwerpen getauft wurde. 1663 bis 1678 wohnte er in Rom, 1663 zusammen mit Cornelis Bloemaert, 1672 bis



187 Voet I Ernst August, Herzog von Braunschweig-Lüneburg,
nachmaliger Kurfürst von Hannover (1629–1698)

1675 zusammen mit D. de Coninck. Dort war er ein gefragter Porträtist hochgestellter Persönlichkeiten, bis er wegen seines lockeren Lebensstils der Stadt verwiesen wurde. Sein Weg führte ihn dann nach Florenz, 1684 war er in Turin; von dort trat er über Lyon und Paris die Heimreise an. Er scheint sich jedoch nur kurz in Antwerpen aufgehalten zu haben, denn 1689 ließ er sich bereits in Paris nieder, wo er um 1700 starb.

**187 Ernst August, Herzog von
Braunschweig-Lüneburg,
nachmaliger Kurfürst von Hannover
(1629–1698)**

Leinwand, 75 x 63 cm

*1708 im Inventar der Sophie, Kurfürstin von Hannover. – Königlich hannoverscher Besitz. – Ende 18., Beginn 19. Jh. Privatbesitz Hannover. – Sammlung Georg Kestner. – Sammlung Kestner (Nr. 323). – Seit 1884 Städtische Galerie.
KM 127*

Dargestellt ist Ernst August, Herzog von Braunschweig-Lüneburg, in Rüstung mit modischem Kragen aus venezianischer Spitze, über den seine lange, blonde Perücke fällt. Möglicherweise entstand das Bildnis im Jahre 1670 während seines Romaufenthaltes (Hinweis von G. Schnath, Hannover, Brief vom 24.1.1982), den er – wie aus einem Brief an seine Gemahlin Herzogin Sophie hervorgeht – Mitte März beendete (veröffentlicht von A. Wendland in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 7, 1930, S. 221). Herzog Ernst August weilte zwar noch häufiger in Italien, vorwiegend in Venedig, aber das Alter des Dargestellten und auch die Form des Kragens lassen eine Eingrenzung der Datierung auf ca. 1670 plausibel erscheinen.

Im Gemälde-Inventar der Sophie wird das Bildnis unter der Nummer 686 im Schlafzimmer der Kurfürstin von Hannover im Leineschloss als „Ernest Auguste Electeur de Br. et Luneb. original de Ferdinande“ inventarisiert (von Rohr, S. 131). Später diente es vermutlich zur Ausstattung der Häuser von Mätressen der hannoverschen Kurfürsten bzw. Könige und gelangte auf demselben Wege wie Kat. Nr. 116 in den Besitz von Georg Kestner, der es unter Vorbehalt als ein Werk Wallerant Vaillants führt. Schließlich wird es dem Amsterdamer Maler David van der Plaes zugeschrieben, bis H. Börsch-Supan darin überzeugend ein Werk von Jacob-Ferdinand Voet erkennt (Brief vom 17.2.1977).

Inventar der Sophie 1708, unter Nr. 686. – Verz. G. Kestner 1849/1867, Nr. 289 (W. Vaillant?) – Führer 1894, S. 72, Nr. 248 (unbekannter Maler). – Führer 1904, S. 129, Nr. 248. – Kat. 1954, S. 121, Nr. 277 (D. van der Plaes).

Literatur: H. Plath, H. Mundhenke, E. Brix, Heimatchronik der Hauptstadt Hannover, Köln 1956, S. 54, Abb. – A. von Rohr, Bildnisse der Sophie von der Pfalz und des Kurfürsten Ernst August von Hannover, in: NBK 20, 1981, S. 131, 147, Nr. 30a, Abb. 11. – W.R. Röhrbein, Sophie Kurfürstin von Hannover 1630–1714. Zur Ausstellung im Historischen Museum am Hohen Ufer, in: Alt-Hannoverscher Volkskalender 109, 1981, S. 81, Abb.

Ausstellungen: Aus vergangenen Tagen der hannoverschen Lande, Heimatmuseum Hannover 1954, Nr. 167.

Vos, Cornelis de

Hulst (Zeeland) 1584/85 – 1651 Antwerpen

Cornelis de Vos war neben Anton van Dyck der zweite maßgebliche Maler des bürgerlichen Porträts in Antwerpen. Er wurde 1584 oder 1585 in Hulst geboren und kam 1601 in Antwerpen bei dem Maler und Vergolder David Remeus in die Lehre, wo er 1604 als Meisterschüler erwähnt wird. Nach einer eher kaufmännisch als künstlerisch motivierten Reise nach Paris, zwischen 1604 und 1608, trat de Vos der Antwerpener St. Lukasgilde bei und blieb dann, abgesehen von einigen kurzen Reisen, bis zu seinem Tod 1651 in Antwerpen wohnhaft. Zeit seines Lebens scheint er neben der Malerei auch einen Kunsthandel betrieben zu haben, so ließ er sich 1616 beim Erwerb der Bürgerrechte als Kaufmann registrieren. Als Maler spezialisierte er sich vorwiegend auf Bildnisse und war vor allem als Kinderporträtist erfolgreich. 1619 wurde er Dekan der St. Lukasgilde. Beruflich und auch privat war er mit anderen berühmten Malern der Stadt verbunden: Der Tiermaler Frans Snyders wurde 1611 sein Schwager; er selbst heiratete 1617 Susanna Cock, die Halbschwester des Landschaftsmalers Jan Wildens. Zweimal ist de Vos' Mitarbeit an Aufträgen von Rubens überliefert: 1634 war er, zusammen mit Jacob Jordaens, an der Umsetzung der Entwürfe für die Festdekoration anlässlich des Einzugs des Kardinal-Infanten Ferdinand und 1636 an der Ausführung der Dekoration für die Torre de la Parada, das Jagdschloss Philipps IV. bei Madrid, beteiligt. Der Porträtstil des Cornelis de Vos ist stark von Anton van Dyck beeinflusst.

188 Bildnis eines elfjährigen Mädchens mit Hündchen

Eichenholz, 104,5 x 80,3 cm

Bezeichnungen: Auf der Gemäldevorderseite:

AETATIS SUÆ. 11 / AÑO 1633.

Technischer Befund: Tafel aus vier senkrecht, parallel zum Faserverlauf mit Dübeln verbundenen Brettern; allseitig beschnitten, auf 2–5 mm gedünnt, bei Formatveränderung



188 C. de Vos | Bildnis eines elfjährigen Mädchens mit Hündchen

an anderer Stelle Beschriftung rechteckig ausgeschnitten und neu eingesetzt, Spuren zweier entfernter Parkettierungen, verleimte und gekittete Risse und Fugen, 9 mm konvex verwölbt, wohl zwei rücks. Überzüge. Helle Grundierung, vmtl. hellgraue Skizzierung. Malerei in Grau-, Blau- und Grüntönen abgegrenzt flächig angelegt, nacheinander Halbschatten der Inkarnate und Hundefell in kühlem Rot, graues Kleid mit dunklen Schatten, Hintergrund und Tisch Tuch gemalt, dann Modellierung der Inkarnate, Hund und Kragen, Schleifen auf Kleid aufgesetzt, Spitze gelblich, deckend nuanciert, Akzente in Inkarnat und Hund in lackartigem, dunklem Rot; stark verreinigt, Lasuren fehlen v.a. in den Inkarnaten, stark retuschiert. Reste von älterem unter neuem Firnis, tw. glänzende Pinselspuren.

Restaurierungen: (vor 1927:) Umsetzen der Beschriftung,

vmtl. Tafeldünnung, Parkettierung – 1927: Abnahme des Parkettes, Schließen von Rissen, neu Parkettieren, Firnisabnahme, neuer Firnis – 1948: Firnisabnahme – 1958: Firnisabnahme und Reduzierung von Retuschen, Retusche, Mastixfirnis – 1978: Vmtl. Abnahme der Parkettierung, Begradigen der Tafel, Verleimen von Fugen, Abnahme von Übermalungen.

Kunsthandel Berlin, Dr. Fritz Rothmann. – 1927 erworben.

PAM 900

Das 11-jährige Mädchen steht an einem mit einem Tuch bedeckten Tisch und umgreift mit

gezierter Handhaltung die Schnauze eines weißen Schoßhündchens. Trotz dieser spielerischen Geste wirkt das Bildnis in Haltung, Blickführung und Komposition künstlich streng und wenig kindlich. Der etwas traurige, intensive Blick des Mädchens und auch der des Tieres sind auf den Betrachter gerichtet. In leichter Aufsicht ist das Kind etwa bis zu den Knien abgebildet. Da die Tafel allseitig beschnitten wurde, handelte es sich möglicherweise ursprünglich – wie K. van der Stighelen vermutet – um ein ganzfiguriges Porträt. Das Mädchen trägt, der spanischen Mode folgend, ein schwarzes Kleid mit Reifrock und weiten, im Ellenbogen geschnürten Puffärmeln, dazu Kragen und Manschetten aus transparentem Leinen mit weißem Spitzenbesatz. Aufgelockert wird die strenge Kleidung durch die mit roten und blauen Herzen verzierten Bänder um Taille und Ellenbogen sowie durch den hellgrauen, mit roten Bordüren besetzten Unterrock, der unter dem geschwungenen Saum des Rocks hervorguckt. Das blasse Aussehen, die hohe Stirn, die zurückgekämmten und mit einem Haarband zu einem Knoten gebundenen Haare sowie die durch die Kleidung erzwungene Steifheit geben dem Kind einen zurückgenommenen, vornehmen, fast kränklichen Ausdruck.

Durch die eher achtlos wirkende Berührung des mit einer Schelle am Hinterfuß disziplinierten Spielgefährten erhält die Komposition eine gewisse Strenge. Vermutlich ist der beigegebene Hund sinnbildlich aus der zeitgenössischen Emblematis zu deuten, in der die Erziehung des Kindes mit dem Abrichten eines Hundes verglichen wird (vgl. van der Stighelen, 1990, S. 186f. mit weiteren Beispielen).

Möglicherweise folgte der Maler mit seiner streng repräsentativen Darstellung dem Wunsch der Auftraggeber, also der Eltern (L. Burchard hat den Vorschlag gemacht [Brief vom 21.4.1926], die zweifarbigen Herzen als Wappenspielung zu lesen und die Mutter als Charlotte Butkens, geb. Smit van Cruyninghen, zu identifizieren). K. van der Stighelen (S. 186f.) setzt das Gemälde dem Porträtschema nach in Beziehung zu einem vor 1630 zu datierenden

Mädchenbildnis aus einer japanischen Sammlung (van der Stighelen, Nr. 29) und – entsprechend E. Greindl, 1944, S. 83 – zu einem weiteren Porträt in Providence, das um 1634 datiert wird (van der Stighelen, Nr. 78). In der Bildauffassung und Datierung zieht sie Parallelen zum Porträt-Pendantpaar von 1632 in San Francisco (van der Stighelen, Nr. 68–69).

Nicht eindeutig zu klären ist, aus welchem Grund und zu welchem Zeitpunkt das Holztafelchen mit der Inschrift eingesetzt wurde. Nach einer maltechnischen Untersuchung spricht nichts gegen eine ursprüngliche Zugehörigkeit der Tafel zum Bild. Nicht abwegig erscheint, dass sie zunächst an anderer Stelle saß. Da der Bildträger, der aus drei ungleich großen Brettern besteht, keine originalen Bildkanten mehr aufweist, zudem das rechte Eichenholzbrett erheblich schmaler als die anderen beiden ist und die rechte obere Ecke ergänzt wurde, befand sich wahrscheinlich hier rechts oberhalb des Kopfes ursprünglich die Inschrift. Bei der Verkleinerung des Bildes in Höhe und Breite wurde sie zu späterer Zeit an neuer Stelle wieder eingesetzt. Ob die Formatänderung – wie G. von der Osten (Kat. 1954) mutmaßt – vielleicht erst 1925 oder zu einem früheren Zeitpunkt vorgenommen wurde, lässt sich nicht mehr ausmachen. In diesem Zusammenhang gewinnt die Vermutung van der Stighelens, dass das Mädchen ursprünglich ganzfigurig dargestellt war, an Plausibilität. Dann wäre die Tafel nicht nur oben, sondern auch unten deutlich beschnitten.

Meisterwerke 1927, S. 22, Abb. 28. – Kat. 1930, S. 164, Nr. 210, Abb. – Kat. 1954, S. 160, Nr. 403, Teilauf. Abb. – Meisterwerke 1960, S. 26, Nr. 48, Taf. 43. – Verz. 1980, S. 78, Abb. 57. – Verz. 1989, S. 93, Abb. 57. – GH B I, 1993, S. 48f., Nr. 14 mit Farbabb. (U. Wegener).

Literatur: Kunstchronik 1927, S. 81. – De Bougids XXI, 1929, S. 212. – E. Greindl, Les portraits de Corneille de Vos, in: *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts II*, 1939, S. 171. – Dies., in: *Thieme-Becker* 34, S. 551. – Dies., *Corneille de Vos*, Brüssel 1944, S. 82f., 92, 102, 132, 140, Taf. 15. – *Plietzsch* 1960, S. 198. – *Bénézit* 10, S. 573. – XVIIe siècle. *L'âge d'or de la peinture flamande* (Greindl, Hairs, Kervyn de Meerendre, Klinge, Schifflers, Thiéry), Brüssel 1989, S. 297, Farbabb. 251. – K. van der Stighelen, *De Portretten van Cornelis de Vos (1584/5–1651)*, Brüssel 1990, S. 186f., Nr. 76, S. 191, Abb. – *Flemish Painters* 1994, 1, S. 415.

de Vos (Art des)

189 Bildnis eines Ehepaares

Leinwand, 153,5 x 139,5 cm

Bezeichnungen: Datiert rechts Mitte: A°. 1633.

Technischer Befund: Zwei senkrecht vernähte Gewebebahnen, Leinenbindung, 15 x 15 Fäden; allseitig beschnitten, doubliert, Ränder dreifach mit Papier umklebt, Keilrahmen mit Mittelkreuz. Grundierung weiß mit orangefarbenen Pigmenten, durch Fasern und größere Partikel verschmutzt, tiefe Kratzer durch grobes Schleifen. Flächige, deckend graue Untermalung, grob weiß pigmentiert, geringe Reste einer Unterzeichnung. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, zuerst Inkarnat und Hände, Untermalung in den Schatten einbezogen, Hintergrund dünn in Graubraun, darauf Gewänder schwarz vorgelegt, grau mit schwarzen Details übergangen, darüber rechte Hand der Frau, Perlen in nasse Hautfarbe „gedreht“, Haare der Frau tw. eingekratzt, Datum hellbraun vorgelegt, dunkelbraun, größer übergangen, verschieden lange Pinselborsten in einzelnen Farbpartien, einige Pentimenti; an den Rändern ca. 1 cm breit Farbe abgebrochen, überkittet und tw. zweimal übermalt, vmtl. durch Zusammenrollen des Bildes geprägte Oberfläche, partiell Verreinigungen, Retuschen aus zwei Phasen. Älterer Firnis, in der linken Hälfte ungleichmäßig entfernt, neuerer Kunstharzfirnis.

Restaurierungen: Beschnitten, zusammengerollt, neuaufgespannt – doubliert, neuer Spannrahmen, Kittungen, Retuschen, Papierabklebung – 1954: tw. Firnisabnahme, retuschiert, zwei Lagen Kunstharzfirnis – 1993: Oberflächenreinigung, Rückseitenschutz.

Bis 1797 unbekanntes Sammlungsstück, Paris. – Sammlung Bertheau, Hamburg (Nr. 102). – 1816 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben PAM 884

Ganzfiguriges Doppelbildnis eines Ehepaares, das auf schräg vor einem graugrünen Hintergrund postierten Stühlen sitzt und von einer gerafften, roten Draperie überfangen ist. Am rechten Bildrand lässt sich schemenhaft ein Pilaster aus Quadersteinen erkennen. Beide Eheleute blicken auf den Betrachter. Die streng nach hinten gekämmte, mit Haarnetz und edelsteingeschmücktem Diadem gehaltene Frisur betont den hohen Haaransatz der Frau. Sie trägt ein schwarzes Kleid aus schwerem, glänzenden Stoff, möglicherweise Punksatin. Ein weit über die Schulter fallender, am Hals geschlossener

Kragen aus doppelter Lage durchsichtigen Leinens mit Spitzenbesatz bedeckt das Dekolleté des engen Mieders. Wie geschnürte Ballons bauschen sich die voluminösen, geschlitzten Ärmel durch eine Bindung über dem Ellenbogen übereinander und enden in breiten, weißen, mit mehrlagigen Spitzenansätzen verzierten Manschetten. In großen Falten stößt der lange, weit ausgestellte Rock auf den Boden. In der Rechten hält die Frau einen Fächer aus schwarzen Federn, mit der Linken umfasst sie die Hand ihres Gatten, der etwas erhöht neben ihr sitzt. Der Mann in mittleren Jahren mit Schnurr- und Kinnbart trägt der herrschenden Mode entsprechend die spanische Tracht mit knielangen, weiten Hosen, die unter dem Knie mit Bändern gehalten sind, darunter enganliegende Strümpfe sowie Schuhe mit Schleifen. Die Oberbekleidung besteht aus einem kurzen, taillierten Rock und einem etwas längeren Mantel. Auch er ist, sieht man von den weißen Manschetten und dem ausladenden Mühlsteinkragen ab, ganz in Schwarz gekleidet.

Die schwarze Gewandung wirkt streng und einfach, doch hebt der Maler mit großer Sorgfalt die Kostbarkeit der weißen Spitzen, den Glanz der Perlenschnüre um Hals und Handgelenke der Frau sowie ihrer Agraffe und des Ohrgehänges hervor: Details, die auf hohes Ansehen und Wohlstand der Dargestellten weisen. Zudem erhöht die Draperie als Hoheitszeichen das Paar. Trotz des repräsentativen Anspruchs der Komposition und des Bildformats zeigt die intime Geste des Handhaltens, und die Haltung des Mannes, der sich an seine Frau anzulehnen scheint, die innige Verbundenheit der Eheleute und verleiht dem Bildnis zugleich einen privaten Charakter.

Merkwürdig ist der aus dem Bild weisende Zeigegestus des Mannes. Da das Bild an allen Seiten beschnitten ist, wäre es denkbar, dass der Mann ursprünglich auf etwas im Bild Dargestelltes deutet, beispielsweise einen repräsentativen Landschaftsausblick (vgl. Kat. 1954). Vergleichbar wäre eine Komposition aus der Werkstatt des Cornelis de Vos, die 1994 vom Metropolitan Museum in New York (Leinwand,



189 Art des C. de Vos | Bildnis eines Ehepaares

188 x 232,4 cm) verkauft und 1995 bei Noortmann in Maastricht angeboten wurde (Photo Bildakte). Sie zeigt zwei Eheleute ebenfalls in einander zugeneigter Haltung vor einer mit einer Nische und Pilastern verzierten Wand, wobei der Mann auf eine schmale Parkaussicht rechts deutet. Auch auf dem zuletzt von H. Vlieghe Johann Boeckhorst zugewiesenen Familienporträt von 1630 in München (Alte Pinakothek) wählt der Künstler für das Ehepaar eine vergleichbare Pose, der ausgestreckte Arm des Mannes weist hier aber auf die zahlreiche Kinderschar, der der Landschaftsausschnitt zugeordnet ist (briefl. Hinweis 8.12.1993, K. van der Stighelen, Universität Leuven).

Über die Provenienz des Bildes berichtet Hausmann in seinem handschriftlichen Katalog, dass

es während der französischen Revolution von Paris nach Hamburg gebracht wurde und als ein van Dyck in die Bertheausche Sammlung gelangte. Auf der Bildoberfläche sind deutlich die Spuren des Aufrollens der Leinwand für den Transport zu erkennen. Von dort kaufte es Hausmann 1816 als ein Bildnis von H. Grotius und seiner Frau. Später korrigiert er die Zuschreibung in Cornelis de Vos und gab die dezidierte Identifikation auf. Von A. Dorner (Kat. 1930) und, mit Einschränkung, von L. van Puyvelde (1933) wird das Bildnis dagegen als ein Werk des Brüsseler Porträtmalers Peter Meert (1619–1669) angesehen. Für die Zuweisung an de Vos spricht sich mehrfach E. Greindl aus, worin ihr G. von der Osten (Kat. 1954) folgt. K. van der Stighelen nimmt das Werk nicht in ihre Monographie zu Cornelis de Vos

auf. Grund für Zweifel an der Autorschaft Cornelis de Vos' sind für sie die blaugrauen Schatten im Gesicht, die schmalen, blassen Hände mit detailliert gezeichneten Nägeln und auch die Auffassung der Stofflichkeit in den Gewändern (Brief vom 2.1.1985). Eigentümlich erscheint außerdem der Gegensatz zwischen dem nuanciert wiedergegebenen Inkarnat und den verschiedenen Schwarztönen der Gewänder, zwischen der freien Behandlung der Spitzen und Perlen sowie der etwas plump wirkenden Sitzhaltung der beiden Figuren.

Kat. 1827, S. 41, Nr. 164 (als van Dyck, spätere Korrektur in de Vos). – Verz. 1831, S. 82, Nr. 164 (C. de Vos). – Verz. 1857, S. 19, Nr. 164. – Cumberland-Galerie, S. 6. – Kat. 1891, S. 215, Nr. 586. – Verz. FCG, S. 215, Nr. 586. – Kat. 1902, S. 215, Nr. 586. – Kat. 1905, S. 163, Nr. 582. – Kat. 1930, S. 49, Nr. 82, Abb. (P. Meert) – Kat. 1954, S. 161, Nr. 404 (C. de Vos). – Verz. 1980, S. 78. – Verz. 1989, S. 93. – GHB I, 1993, S. 50f., Nr. 15 mit Farbabb. (U. Wegener; C. de Vos, Art des).

Literatur: Parthey II, S. 739, Nr. 4. – Oldenbourg 1918, S. 81. – Verst. Kat. Helbing, München 27.6.–2.7.1931, Nr. 236, Taf. 14. – J. Muls, Cornelis de Vos, Antwerpen 1932, S. 38f., 76. – L. van Puyvelde, Peter Meert, ein Brüsseler Porträtmaler, in: Pantheon 12, 1933, S. 235. – N. v. Holst, Beiträge zur Geschichte des Sammlertums und des Kunsthandels in Hamburg von 1700 bis 1840. In: Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 38, 1939, S. 276. – E. Greindl, Les portraits de Corneille de Vos, in: Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique II, 1939, S. 171. – Dies. in: Thieme-Becker 34, S. 551. – Dies., Corneille de Vos, Brüssel 1944, S. 83, S. 140. – Bénézit 10, S. 573.

Vos, Maarten de (nach)

Antwerpen 1532–1603 Antwerpen

Vermutlich war Maarten de Vos zunächst Schüler seines Vaters Pieter de Vos d.Ä., bevor er wohl zu Frans Floris in die Lehre ging. Nach deren Beendigung reiste er nach Italien und besuchte dort Rom, Florenz und Venedig. Spätestens 1558 war er zurück in seiner Heimatstadt und trat dort der St. Lukasgilde bei. Von den elf Lehrlingen, die zwischen 1564 und 1600 bei ihm ausgebildet wurden, hat keiner – außer Wenzel Coebergher – nennenswerte Berühmtheit erlangt. Maarten de Vos war Maler von religiösen Historien, auch von Porträts.

Berühmt sind aber vor allem seine Stichvorlagen, die von zahlreichen Stechern der Zeit vervielfältigt wurden und großen Einfluss auf die Ikonographie der Zeit hatten. Er schuf ganze Zyklen zum Alten sowie zum Neuen Testament, historische und allegorische Bilderfolgen.

190 Anna Selbdritt

Eichenholz 46,7 x 35,6 cm

Bezeichnungen: # Auf der Tafelrückseite: Prägestempel (Ø: 1–1,1 cm) mit einem Stern aus drei gekreuzten Balken

Technischer Befund: Ein Brett mit vertikalem Faserverlauf, nahezu stehenden Jahresringen, Stärke 6 mm, an drei Seiten rückseitig abgefast, Sägespuren auf der Rückseite, Bearbeitungsspuren auch auf der Vorderseite, Kerben an den Kanten; Format r. (Splintseite) um ca. 1–1,5 cm beschnitten, übrige Kanten geringfügig behohelt, vertikaler Riss verleimt, rückseitig behohelt, Leiste aufgesetzt. Weiße Grundierung in Pinselauftrag, Ölsolierung. Vorzeichnung evtl. in feinen grauen Pinselstrichen, Konturen der Figurengruppe in rotbraunem, lackartigem Material unterzeichnet. Farbauftrag sehr dünn, in feinen Strichen, mit Pinsel vertrieben, kaum Überschneidungen an den Farbbereichsgrenzen, Heiligenscheine, Goldschnitt am Buch und Saum des Marienkleides in Pulvergold aufgesetzt, kein körperhaftes Bindemittel; Malerei stark verputzt, Riss und einige kleinere Fehlstellen retuschiert. Dünne, neuere Firnissschicht.

Restaurierungen: Beschneidung, Rissverleimung, Firnisabnahme, Retuschen, neuer Firnis.

Vor 1910 Privatbesitz Berlin. – Verst. Berlin, Lepke, 22.3.1910, Nr. 81. – Sammlung Freiherr von Flotow, Hannover. – 1956 erworben.

KA 18/1956

Die kleine Holztafel mit der Darstellung der Anna Selbdritt auf einem Thron war 1910 als ein Gemälde Jan Gossaert Mabuses versteigert worden, wurde 1956 als das Werk eines anonymen niederländischen Meisters aus der Mitte des 16. Jahrhunderts erworben und später Marcellus Coffermans (tätig 1549–nach 1575) zugewiesen, der häufig Stichvorlagen älterer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts malerisch umsetzte. Die Komposition der Anna Selbdritt geht auf einen Entwurf von Maarten de Vos zurück, den Johannes Sadeler I. 1584 gestochen hat (25,6 x 19,7 cm, vgl. Hollstein XXI, S. 132,



190 nach M. de Vos | Anna Selbdritt

Nr. 294, Holstein XXII, S. 135, Abb. 294; freundl. Hinweis u.a. von G.J.M. Weber, Dresden) und nach dessen Stich Hollstein drei Kopien verzeichnet (Hollstein XLIV, S. 154, Nr. 691, a–c.). Der auffallendste Unterschied zur Vorlage ist das Fehlen der in einer Wolke über dem Thron schwebenden Engel mit dem Notenblatt, zudem sind Einzelheiten, wie die auf die Stufen des Throns gestreuten Blumen und die Architekturszenerie des Ausblicks rechts, reduziert.

Weitere Andachtsbilder nach diesem Stich sind bekannt: So wurde z.B. am 26.2.1944 (Nr. 142) bei S.V. Rose in New York ein Gemälde auf Holz, das auch die in den Wolken musizierenden Engel zeigt, als Maarten-de-Vos-Schule (Holz 48,2 x 34,2 cm) versteigert (Photo RKD).

Meisterwerke 1960, S. 25, Nr. 33, Abb. 30 (M. Coffermans).
– Verz. 1980, S. 47. – Verz. 1989, S. 56.

Vrancx, Sebastian

Antwerpen 1573–1647 Antwerpen

Gemäß den Angaben von Karel van Mander war Sebastian Vrancx Schüler Adam van Noorts in Antwerpen. Nach seiner Lehrzeit Anfang der 90er Jahre brach er um 1596 zur obligaten Italienreise auf, von der er sicherlich 1600 zurückgekehrt war, da er in diesem respektive dem darauffolgenden Jahr als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen wurde. Offenbar nahm Vrancx rege am öffentlichen Leben teil: 1607 wurde er Mitglied der Rhetorikerkammer „De Violieren“, drei Jahre später trat er auch der Vereinigung der Romanisten bei, 1612 wurde er Dekan der St. Lukasgilde, trat dann den Schützen bei, deren Kapitän er 1621–31 war. Im Laufe seines künstlerischen Schaffens, in dem altertümliche Tendenzen vorherrschen, arbeitete er immer wieder mit anderen Künstlern, wie Jan Brueghel II. oder Josse de Momper II., zusammen. Er spezialisierte sich vor allem auf die Malerei von Schlachten- und Jagdszenen, als deren Begründer und bedeutendster Vertreter er in den südlichen Niederlanden gilt. Doch malte er auch Landschaften in der Art des Paul Bril, Stadtlandschaften und Karnevalszenen, die Louis de Caullery nahe stehen.

191 Die sieben Werke der Barmherzigkeit

(Farbt. V)

Kupfer, 53,5 x 75,5 cm

Bezeichnungen: # Vorderseite monogrammiert rechts unten: SV; datiert rechts oben am Architrav: 1608; Tafelrückseite: drei Schlagmarken „1607“, darüber Antwerpener Hand, darunter runder Stempel Herzschrift mit Umschrift, wohl „PIETER STAS“ (fragmentarisch)

Technischer Befund: 0,7–1,2 mm starke Kupfertafel, Vorderseite aufgeraut, rücks. geglättet, Rissnetz durch Hämmern, tw. Grat der geschnittenen, nach vorne abgerundeten Kanten erhalten; seitlich leicht konvex gewölbt, Rückseite unregelmäßig braunschwarz oxidiert, Kratzspuren, Klebstoffreste. Dünne, hellgraue, ölige Grundierung, Kanten überlappend, Fluchtpunktmarkierung und Metallstiftunterzeichnung im Bereich der Architektur, blauschwarze Pinseluntermalung der Figuren. Vmtl. ölgebundene Malerei, tw. Grundierungston mit einbeziehend, Vordergrund mittelgrau angelegt, darauf

Figuren meist mit deckenden, bunten Farben; schwaches, sehr feines Craquelé, größere Ausbrüche und Beschabungen an den Rändern, Kratzer, leichte Verreinigungen, wenige alte Kittungen. Mindestens drei Firnissschichten, Verteilung und Glanz sehr ungleichmäßig, tw. stark vergilbt und craqueliert, Himmel herausgereinigt.

Restaurierungen: Firnisabnahme im Rahmen, Kittungen, Firnisaufrag – Partielle Firnisabnahme im Himmel, partieller Firnisaufrag.

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

PAM 886

Auf einem weiträumigen Platz einer Stadt, deren Architektur berühmte römische Monumente zitiert, sind in vielfigurigen Einzelszenen die sieben Werke der Barmherzigkeit (sechs von ihnen entsprechen Mt. 25, 31–46, das siebte Werk geht auf Tob. 1,17 zurück) dargestellt. Vorn am linken Bildrand wird aus Holzfässern Wein an die Dürstenden ausgeschenkt. Bedürftige Menschen, von denen viele in Lumpen gekleidet sind und verschiedene Gebrechen haben, strömen herbei, um sich ihre mitgebrachten Schüsseln und Krüge füllen zu lassen. Auf der gegenüberliegenden Seite teilt ein Paar unter einem Säulenportikus Brote an die Hungerigen aus. Leprakranke, Blinde, Mütter mit Kindern und andere eilen herbei, um die Gabe in Empfang zu nehmen. In der Mitte des Platzes bei der Säule, die mit ihrem spiralförmig umlaufenden skulptierten Band an die Trajanssäule erinnert, werden Kleidungsstücke an Bedürftige ausgegeben. Im Säulendurchblick rechts sieht man im Mittelgrund einen überdachten Hausvorbau, unter dem ein Arzt sich einem Bettlägerigen widmet. In den dahinter liegenden, überkuppelten Zentralbau von S. Maria di Loreto zieht ein Leichenzug zur Trauermesse. An der Stirnseite des Platzes werden Pilger in einem Hospiz willkommen geheißen und in dem kastellartigen Gebäude an der linken Seite werden Gefangene besucht.

Die Kirche neben dem Hospiz links könnte S. Maria in Cosmedin sein, auf der anderen



191 Vranckx | Die sieben Werke der Barmherzigkeit

Seite rechts im Hintergrund erkennt man das Dachgeschoss der Engelsburg und in der Verlängerung der Straßenschaft, fern hinter einem Obelisken, die Kirche von St. Peter. Auf der anderen Seite ist der Quirinalspalast zu sehen. Z. T. verwendet Sebastian Vranckx hier nachweislich in Rom angefertigte Skizzen. So findet sich die Trajanssäule mit S. Maria di Loreto auf einem Blatt des Skizzenbuchs in Chatsworth (Nr. 1139, vgl. M. Jaffé, *The Roman Sketchbook of Sebastian Vranckx at Chatsworth*, in: *Die Malerei Antwerpens. Gattungen, Meister, Wirkungen*, hrsg. von E. Mai, K. Schütz, H. Vlieghe, Köln 1994, S. 203, Abb. 22).

Die Aufsicht auf einen Platz mit einzelnen Figurengruppen allegorischer Bedeutung erinnert an Pieter Bruegels d.Ä. enzyklopädische Darstellungen von Kinderspielen oder Sprichwörtern. Vranckxs Gemälde scheint direkt durch Bruegels Stich „Charité“ von 1559 angeregt worden zu sein, auf dem die sieben Werke der Barmherzigkeit auf einem Dorfplatz dargestellt sind. Einzelne Figuren, besonders aus der Speisung der Hungrigen rechts, wurden nur geringfügig abgewandelt übernommen: z. B. der Leprakranke, der bei Bruegel jedoch nicht Handstützen, sondern nur Pantoffeln zum Schutz der Hände hat, und auch der gierig in das Brot beißende Alte. Die Begrüßung von zwei Pilgern durch den Herbergsvater und der Einblick in das Haus, in dem der Kranke liegt, sind ebenfalls auf dem Stich vorgebildet. Andere

Personen aus den Gruppen erinnern an Typen, die der ältere Meister auf weiteren Werken eingeführt hat, so der Typus der alten, ausgemergelten Frau, die auf dem Stuch „Die magere Küche“ ebenfalls im Vordergrund sitzt, oder eine Reminiszenz des Blindensturzes unter den Hungrigen rechts. Obwohl das Vorbild Bruegel deutlich zu erkennen ist, erscheint der Ausdruck insgesamt gemilderter, Armut, Hunger und Elend sind weniger drastisch geschildert.

U. Härting konstatiert im bruegelschen Stich einen Bezug zur zeitgenössischen Armenfürsorge, den Vranckx ebenfalls übernommen hat (vgl. *De subventionione pauperum* – Zu Pieter Bruegels „Caritas mit den sieben Werken der Barmherzigkeit“ von 1559, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 47, 1996, S. 106–123). Sie kann glaubhaft machen, dass es sich bei den Herren in Toga und Barrett um „Almoezeniers“ handelt, dies sind betuchte, verheiratete Bürger, die von der „Camer der Huysarmen“ bestellt wurden und denen es oblag, – unterstützt von ihren Frauen – Gaben für die Armen zu sammeln und zu verteilen (S. 114). Auch die Brotverteilung im Vordergrund entspricht einer damaligen Gepflogenheit, wonach die Almoezeniers sonntags Laibe von Roggenbrot vor der Kirche an Bedürftige austeilten.

Vranckx hat das Thema noch einmal auf sieben Einzeltafeln dargestellt, auf denen die Werke der Barmherzigkeit jeweils unter einer Kirchen- oder Bogenarchitektur ausgeübt werden und die sich heute in verschiedenen Museen sowie im Kunsthandel befinden (z.B. die Kleidung der Nackten und das Beherbergen der Pilger, Springfield Mass.; das Begraben der Toten, Stichting Nederlands Kunstbezit, Eichenholz – je 64,5 x 47,9 cm, Photos RKD.)

U. Härting (1983) weist zu Recht darauf hin, dass diese penibel durchgearbeiteten Gesellschaftsstücke in ihrer Erstarrung und Steifheit vor streng gegliederter Architektur im Gegensatz zu den expressiven Reiterszenen des Künstlers stehen.

Auf der Rückseite der Kupferplatte findet sich neben der Antwerpener Beschau auch

die eingeschlagene Marke des Plattenmachers Pieter Stas.

Kat. 1827, S. 13, Nr. 50. – Verz. 1831, S. 28f., Nr. 50. – Verz. 1857, S. 9, Nr. 50. – Kat. 1891, S. 216f., Nr. 589. – Verz. FCG, S. 216f., Nr. 589. – Kat. 1902, S. 216f., Nr. 589. – Kat. 1905, S. 164, Nr. 585. – Führer 1926, S. 5. – Kat. 1930, S. 165f., Nr. 212, Abb. – Kat. 1954, S. 161, Nr. 405. – Alt-niederländische Malerei, Landesgalerie Hannover, (o.J.), (G. Thiem, unpaginierter, S. 6), Abb. 8. – Verz. 1980, S. 78, Abb. 44. – Verz. 1989, S. 93, Abb. 44.

Literatur: Wallmoden, 1779, S. 24, Nr. 108. – Handschriftlicher Katalog der von Hakeschen Sammlung Nr. 55. – Parthey I, S. 454f., Nr. 6. – M. Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, München 1889, S. 153. – Ebe IV, S. 286. – Th. Frimmel, in: Blätter für Gemäldekunde 3, Wien 1907, S. 193. – Würzbach II, S. 824. – K. Zöge von Manteuffel, in: Thieme-Becker 34, S. 567. – F. C. Legrand, Les peintres flamands de genre au XVII^e siècle, Brüssel 1963, S. 190, 191. – Bénézit 10, S. 581. – U. Härtling, Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II (1581–1642), Hildesheim 1983, S. 30, Anm. 73, S. 36. – Flemish Painters 1994, 1, S. 415.

Vries, Abraham de

Brustbild einer älteren Frau

siehe: Ravesteyn, Jan van (Werkstatt)

Vroom, Cornelis Hendricksz.

Haarlem (?) 1591/92–1661 Haarlem

Vermutlich war Cornelis Schüler seines Vaters, des berühmten Marinemalers Hendrick Vroom. Nachdem er zunächst Seestücke in dessen Stil malte, beschäftigte er sich seit 1622 auch mit der Landschaftsmalerei. Auf Grund von Familienstreitigkeiten verließ Cornelis mit seiner Schwester 1630 vorübergehend Haarlem, kehrte aber im selben Jahr wieder zurück. Erst 1635 wird er als Mitglied der St. Lukasgilde erwähnt, aus der er wegen interner Differenzen 1642 schon wieder austrat. Zu dieser Zeit ermöglichten ihm Aufträge vom Hof eine gewisse Unabhängigkeit. So war er z.B. 1638 zusammen mit verschiedenen Malern wie Paulus Bor, Jacob van Campen und Caesar van Everdingen an der Ausstattung

für Schloss Honselaersdijk bei Den Haag beteiligt. Cornelis Hendricksz. Vroom verstarb 1661 und wurde am 16.9. in Haarlem begraben.

192 Landschaft mit Wasserfall

Eichenholz, 51,3 x 71,8 cm

Bezeichnungen: Bildrückseite 27 rote Siegelwachs-flecken

Technischer Befund: Tafel aus zwei parallel zur Faser waagrecht verleimten Brettern, rücks. Ränder allseitig abgefast, o., r. und u. zusätzlich mit zweiter schmaler Fase versehen, Brett o., auf Tafelvorderseite und an den Fasen mit Schropp-hobel bearbeitet, Sägespuren auf Brett u., zur Fuge hin geglättet; Kante u. gering beschnitten, mehrere Risse im Holz, Fuge und ein Riss mit Gewebe gesichert. Einschichtige weiße Grundierung, hellbraune, streifige Imprimitur. Malerei mit meist ölhaltigem, vmtl. partiell wässrigem Bindemittel, zur Nutzung zufälliger Strukturen beim Auseinanderlaufen der Farbe, ehem. pastose Details, verbreitet Frühschwundrisse; ruinöser Zustand durch Hitzeschäden, Verreinigungen und Übermalungen. Firnis in weiten Teilen blind.

Restaurierungen: Leinwandsicherung der Fuge und eines Holzrisses, Kittungen, Übermalungen, Freilegungen.

Kunsthandel Berlin, R. Grosse. – 1927 erworben.
PAM 902

Ein nach rechts ansteigender Berggrücken bestimmt den diagonalen Bildaufbau und verstellt den Blick in die Tiefe. Nur links ist ein Ausblick in die Ferne gegeben. Die Farbigkeit des Bildes wird dominiert vom Kontrast der dunklen Brauntöne des Vordergrundes zum hellblauen Himmel mit braunweißen Wolken, vor dem sich die dunklen, filigranen Laubkronen im Gegenlicht wirkungsvoll abheben. Von der Höhe des Hügels, auf der einige Kühe stehen, stürzt ein Wasserfall. In einem Gemälde, das sich seit 1978 im Frans Hals-Museum in Haarlem befindet und aus dem Jahr 1638 stammt (Holz, 41 x 67 cm, Keyes, 1975, Abb. 47), stellt Vroom ebenfalls einen Wasserfall dar, der dort mit einem Panoramablick kombiniert ist. Im Verzicht auf den weitläufigen Fernblick auf dem Bild in Hannover, das an das Haarlemer ansonsten anknüpft, manifestiert sich laut G. Keyes (1975) der Übergang zu den abgeschlosseneren Bildräumen der späteren Waldlandschaften. Auf diesem Bild



192 Vroom | Landschaft mit Wasserfall

muss der Betrachter zum ersten Mal die Landschaft in seiner Imagination vervollständigen (Keyes, 1975, Bd. 1, S. 95). Aus diesem Grund nimmt das hannoversche Bild, trotz seines schlechten Erhaltungszustandes, eine bedeutende Stellung innerhalb des schmalen Werkes von Vroom ein, von dem bislang nur etwa 40 gesicherte Gemälde bekannt sind. Schon J. Rosenberg würdigt es als ein Übergangswerk zu den Waldlandschaften der Spätzeit, da dieses Bild zeige, wie „jetzt von Vroom an Stelle der ziemlich geschlossenen Hügelsilhouetten der vorigen Elsheimerischen Periode der Effekt durchbrochener, vor hellen Himmel gestellter Bäume bevorzugt wird...“ (S. 108). Entsprechend datieren A. Dorner (Kat. 1930) und G. von der Osten (Kat. 1954) das Bild in die 1640er Jahre, was allerdings etwas zu spät sein dürfte.

Kat. 1930, S. 166, Nr. 213, Abb. – Kat. 1954, S. 162, Nr. 407. – Verz. 1980, S. 79.

Literatur: Kunstchronik 1927, S. 81. – J. Rosenberg, Cornelis Hendricksz Vroom, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 49, 1928, S. 108f. – Kunsthistorische Studien Hannover, II, 1929, Taf. 45. – G. Keyes, Cornelis Vroom, Marine and Landscape Artist, Alphen 1975, Bd. 1, S. 95f., Bd. 2, S. 185, Nr. P24, Abb. 56.

Werff, Adriaen van der

Kralinger-Ambacht b. Rotterdam 1659–1722
Rotterdam

Als Sohn eines begüterten Müllers wurde Adriaen van der Werff am 21.1.1659 in Kralinger-Ambacht bei Rotterdam geboren. Nach einer ersten Ausbildung bei dem Genre- und Porträtmaler Cornelis Picolet (1626–1679) kam er von ca. 1671 bis 1676 zu Eglon van der Neer in Rotterdam in die Lehre, der vertraglich verpflichtet war, ihn in die Technik der Leidener Feinmalerei einzuweisen. Bereits 1676 war der junge Künstler als selbständiger Maler tätig und sehr erfolgreich. Durch die Heirat mit der aus einer wohlhabenden Familie stammenden Margaretha Rees im August 1687 war für Adriaen van der Werff auch der soziale Aufstieg in das Rotterdamer Patriziat gegeben. 1696 traf er mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz zusammen, der ihn ein Jahr darauf als Hofmaler engagierte und ihn verpflichtete, jährlich sechs Monate für den Hof zu malen. 1703 schlug er den Künstler zum Ritter. Dessen meist kleinformatige Bilder mit biblischen, mythologischen und idyllischen Inhalten, seine Bildnisse und Madonnen in klassizistisch französischem Stil sowie in emailleartiger Malweise waren sehr begehrt. Außerdem entwarf van der Werff Fassaden für Patrizierhäuser in Rotterdam und wurde vom Rat der Stadt wenige Monate vor seinem Tod mit dem Entwurf für die Neue Börse betraut.

193 Christus und die Samariterin

(Farbtaf. XLIV)

Eichenholz, 33 x 41,8 cm

Bezeichnungen: Signiert und datiert unten rechts:

Adrn v r Werff fe l ano 1702

Technischer Befund: Querformatiges Brett mit senkrechtem, wellenförmigem Faserverlauf, 8 mm stark, rücks. Ränder abgefast, Kanten vmtl. vor dem Auftrag der letzten Lasuren allseitig beschliffen. Grundierung zweischichtig: sehr dünne graugrüne Schicht, darauf deckende ockerbraune, ölhaltig. Farben mit hohem Ölanteil gleichmäßig aufgetragen und fein vertrieben, kaum Pinselstrukturen, Schichtenaufbau von dunkel nach hell: Gesicht und Haare Christi, linke Hand der Samariterin, roter Umhang Christi dunkel untermalt, darauf dünne deckende rote Farbe und Farblacklasuren, diverse Pentimenti, in vielen Bereichen Frühschwundrisse; feines Alterscraquelé, Farblack leicht verblichen, Haar der Samariterin vereinigt, Retuschen an der Schulter Christi, im Inkarnat und Gewand der Frau. Dicker glänzender, wohl zweischichtiger Firnis mit eigenem Craquelé.

Restaurierungen: evtl. partielle Firnisabnahme, Firnissen im Rahmen – 1930: Retuschen, neuer Firnis – Retuschen, Firnis (?) – 1998: Rahmenrestaurierung

Rahmen: vmtl. originaler Goldrahmen mit geschnitzten Ornamenten: gedrehtes Band und Eichenblattranke mit Richtungswechsel in jeder Leistenmitte, weiße Grundierung, hellroter Bolus, Blattgold mit Überzug, zwei Überfassungen in Goldbronze und Braunschwarz abgenommen.

Düsseldorf, Kurfürstliche Sammlung. – 1706 Geschenk des pfälzischen Kurfürsten an Kurfürstin Sophie von Hannover. – 1802 Schloss Hannover. – 1803 nach England verbracht. – 1812 Great Lodge, England. – 1844 Schloss zum Georgengarten, Hannover. – 1872 Sammlung der Landschaftsstraße. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben
PAM 888

Von der Begegnung Christi mit der Samariterin am Jacobsbrunnen und der Bekehrung der Andersgläubigen berichtet das Johannisevangelium (4,1–38). Christus sitzt neben dem Brunnen und weist im Redegestus auf sich und damit auf die lebensspendende Kraft des von ihm gereichten Wassers. Vor ihm steht die Samariterin, lehnt sich auf den amphorenförmigen, mit einem Delphin geschmückten Wasserkrug und schaut Christus an. Die halb entblößte Brust verweist auf ihren lockeren Lebenswandel. Wie B. Gaethgens (1987) konstatiert, erinnern die ausgewogene Komposition, die antikischen Gewänder und Attribute des Bildes an Werke von Nicolas Poussin, ohne dass ein direktes Vorbild auszumachen wäre (S. 298). Das angeführte Vergleichsbild im Querformat zu selbigem Thema von 1662, das nur durch einen Stich von Jean Pesne bekannt ist (vgl. J. Thuillier, *L'opera completa di Poussin*, Mailand 1974, S. 112, Abb. 216), zeigt seitenverkehrt eine ähnliche Figurenanordnung vor ausgeführtem Landschaftsgrund mit mächtiger Architektur, wohingegen Adriaen van der Werff seine Darstellung auf das Zusammentreffen der beiden Personen konzentriert und die umgebende Landschaft sowie den Brunnen nur andeutet. Schemenhaft ist am rechten Bildrand einer der zurückkehrenden Jünger zu erkennen.



193 van der Werff I Christus und die Samariterin

Das Bild gehört zu den frühen religiösen Bildern, die Adriaen van der Werff für den pfälzischen Kurfürsten in Düsseldorf malte. Dieser schenkte es, wie aus ihrem Brief vom 4.9.1706 an Friedrich I. von Preußen hervorgeht, 1706 der Kurfürstin Sophie von Hannover (Schnath, 1927, S. 96; Gaethgens, S. 298).

Gaethgens verzeichnet drei Kopien und eine Teilkopie des Werkes (S. 299): Eine Version aus der Werkstatt van der Werffs, die vielleicht von ihm übergangen worden ist, befand sich bis 1731 in der Sammlung Bicker van Zwieten, anschließend in der Sammlung Lormier in Den Haag, kam dann in die Sammlung Le Brun in Paris, wo sie als Reproduktionsstich publiziert wurde, und befindet sich heute im Gemeente Museum in Arnheim (Holz, 31,7 x 40,7 cm). Eine andere vorzügliche Kopie im Stil des Bruders und Mitarbeiters Pieter van der Werff bewahrt die Czerninsche Gemäldegalerie in Wien (Leinwand, 33,5 x 43,5 cm) und die dritte wurde 1948, mit falscher Signatur, in Amsterdam versteigert (Holz, 24 x 34). Eine weitere, ebenfalls verkleinerte Kopie des Bildes besitzt das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck als ein Werk von Jacob Toorenvliet (Stein, 17,6 x 27,4 cm, Inv. Nr. 620, freundl. Hinweis G.J.M. Weber). Für die Halbfigur seiner „Judith“ von 1726 im Mauritshuis, Den Haag (Holz, 28 x 30 cm), nahm der Schüler Philip van Dijk die Samariterin zur Vorlage.

Inventar 1709, S. 27, Nr. 535. – Kat. 1802/03, II., Nr. 1. – Kat. 1812. – Verz. 1844, S. 139, Nr. 71. – WM 1864, S. 82, Nr. 98. – Verz. 1876, S. 86, Nr. 474. – Kat. 1891, S. 219, Nr. 596. – Verz. FCG, S. 219, Nr. 596. – Kat. 1902, S. 219, Nr. 596. – Kat. 1905, S. 167, Nr. 596. – Kat. 1930, S. 167f., Nr. 215, Abb. – Kat. 1954, S. 163, Nr. 411. – Verz. 1980, S. 79. – Verz. 1989, S. 94.

Literatur: Parthey II, S. 771, Nr. 32. – Ebe IV, S. 535. – Briefe der Kinder des Winterkönigs, hrsg. von K. Haug, Neue Heidelberger Jahrbücher, hrsg. vom Historisch-Philosophischen Vereine 15, 1908, S. 309f. – G. Schnath (Hrsg.), Briefwechsel der Kurfürstin Sophie von Hannover mit dem preußischen Königshause, Berlin und Leipzig 1927, S. 96. – HdG X, S. 251, Nr. 56, 297. – Thieme-Becker 35, S. 394. – Bénézit 10, S. 697. – Ausst. Kat. Sophie Kurfürstin von Hannover (1630–1714), Historisches Museum Hannover 1980, S. 85. – B. Gaethgens, Adriaen van der Werff (1659–1722), München 1987, S. 155, 190, 298f., Nr. 60 mit Abb., S. 338.

van der Werff

(Kopie nach)



194 nach van der Werff | Venus

194 Venus

Holz, 43,3 x 34,8 cm

Sammlung Hof-Kunsthändler Schrader, Hannover. – 1861 Geschenk von diesem an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 957). – Seit 1967 Städtische Galerie.
KM 174 / 1967

Die Darstellung der nackten, auf Steinen sitzenden Venus galt zunächst als ein Werk Cornelis van Poelenburchs, dessen Biographie auf einem Zettel auf der Rückseite mitgeteilt wird. Es handelt sich aber um eine weitgehend wörtliche Wiederholung des Bildes „Venus und Amor“ aus dem Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf (von der Osten, Notiz Bildakte), das zwar mit „A. v. Werff 1706“ bezeichnet ist (Leinwand, 37,2 x 31 cm), aber nicht von B. Gaethgens in das Werkverzeichnis (vgl. Lit. zu Kat. Nr. 193) aufgenommen wurde. Auf dem Düsseldorfer Bild ist anstelle der zwei schneißelnden Tauben (dem Sinnbild der Venus) neben den Köcher der Amorknabe gesetzt. Die Tauben sind dem 1684 datierten Bild van der Werffs mit gleichem Titel

entlehnt, das sich ehemals in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen befand, aber 1939 verkauft wurde (Holz, 37 x 30 cm, Gaethgens, a.a.O., S. 223, Nr. 19 mit Abb.).

Einem Bericht vom April 1955 zufolge wurden bei der Restaurierung des Bildes Übermalungen abgenommen.

Kat. 1867, S. 20, Nr. 45 (C. Poelenburg). – Kat. 1876, S. 25, Nr. 34. – Kat. 1954, S. 163f., Nr. 412 (Werff, Nachahmer).

195 Bildnis der Maria Beatrice Eleonora d'Este

Holz, 12 x 8,4 cm, oval

Bezeichnungen: Signiert am Rand: A. van der Werff

Verst. Berlin, Lepke, 1904. – Sammlung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover. – Sammlung Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg).



195 nach van der Werff | Bildnis der Maria Beatrice Eleonora d'Este

– Sammlung Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover.
– 1983 als Bestandteil der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg erworben.
PAM 1002

Die Dargestellte wird als Maria Beatrice Eleonora d'Este (1658–1718), Tochter von Alfonso IV., Herzog von Modena und Reggio, angesehen. 1673 heiratete sie den späteren König Jakob II. von England, der ein Jahr zuvor zum katholischen Glauben übergetreten war. Als dessen zweite Frau wurde sie zunächst Herzogin von York und mit dessen Thronbesteigung 1685 Königin von England. Nach dem gescheiterten Versuch der Rekatholisierung des Landes musste das Königspaar 1688 dem ins Land gerufenen Wilhelm von Oranien weichen und nach Frankreich fliehen.

Das Medaillon trägt den Schriftzug von Adriaen van der Werff. Allerdings steht die malerische Ausführung qualitativ unter dem Können des Malers. Möglicherweise handelt es sich um die Umsetzung einer graphischen Vorlage Adriaen van der Werffs von einem unbekanntem Maler.

Literatur: Sammlung Spiegelberg 1910, S. 147, Nr. 498 (A. van der Werff). – H.W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 983.

Ausstellungen: Ausst. Kat. Hannover 1985, S. 88, Nr. 35, Abb. S. 89 (H.W. Grohn; A. van der Werff).

Wieringa, Harmen Willemsz.

tätig zwischen 1632 und 1644 – gest.
vor dem 28.6.1650 Leeuwarden

Von dem friesischen Bildnismaler Harmen Willemsz. Wieringa sind keine weiteren Lebensdaten bekannt.

196 Bildnis einer jungen Frau

Eichenholz, 56,6 x 29,8 cm

Bezeichnungen: Vorderseite rechts oben Rest einer Inschrift: Æ

Rahmenrückseite: ein gelber Punkt

Technischer Befund: 14 mm starke Tafel aus zwei Brettern mit senkrechtem Faser- und Fugenverlauf, tangential geschnitten, rechtes Brett 28,5 bis 29,1 cm, linkes 0,6 bis 1,2 cm breit, rücks. waagerechte Sägespuren, Ränder o. und u. abgefast, diagonale Abfasungen an den Ecken und Abschrägung der Ecke u. r. im Winkel von 45° weisen auf ein urspr. möglicherweise ovales oder eher achteckiges Format hin; Kanten o. und u. kräftig quer zur Faser behohelt, Längskanten beschnitten, an den Ecken l. u. und l. o. keilförmige, 5 cm lange Holzergänzungen. Helle, rötlich ockerfarbene Grundierung, dünn und grobkörnig. Malerei mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, 1–2 schichtig, Figur durch den Hintergrund konturiert, zahlreiche Pentimenti; sehr starke Verreinigungen, großflächige Retuschen und Übermalungen. Relativ neuer Kunstharz/Wachs-Firmis.

Restaurierungen: (vor 1831:) beschnitten – (nach 1831:) großflächig übermalt – 1979: Malschichtfestigung, Abnahme der Übermalungen, großflächige Retuschen, Firmisauftrag.



196 Wieringa | Bildnis
einer jungen Frau

Sammlung Kupferstecher Joh. Christoph Franz Giere, Hannover. – 1815 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 865

Ganzfigurenbildnis einer jungen Frau in spanischer Tracht mit weißer Spitzenhaube. In ihrer Rechten hält sie ein Gebet- oder Gesangbuch und in der Linken lange weiße Handschuhe. Der heutige Bildeindruck der knapp in den Bildraum eingefügten Figur ist Resultat einer späteren Formatänderung. Rechts auf Höhe des Mühlsteinkragens ist vom Rand angeschnitten die Aufschrift „Æ“ von Aetatis zu erkennen. Aus der erhalten gebliebenen Abfassung der Holztafel in den unteren Ecken ist zu schließen, dass die Tafel ursprünglich achteckig war.

Die Zuschreibung des Porträts an einen bestimmten Künstler ist umstritten. Bei Hausmann wurde es unter dem Namen Theodor de Keyser geführt (so auch bei Bürger-Thoré, 1869) und dann von A. Bredius unter Vorbehalt Dirck Dircksz. Santvoort zugewiesen (vgl. Kat. 1891, S. 192), worin ihm neben den Katalogen von 1905 bis 1930 R. Oldenbourg (1911) und auch W. Martin (1935) folgen. W. Stechow (1935) bezweifelt dagegen die Urheberschaft Santvoorts, woraufhin es G. von der Osten (Kat. 1954) wieder de Keyser zuschreibt, dessen Vorname inzwischen als Thomas belegt war. A.J. Adams grenzt das Bild in ihrer Dissertation über de Keyser jedoch aus dessen Werk aus. Da der Eindruck der Tafel durch starke Verputzung und beträchtliche Formatänderung gelitten hat, ist eine Zuweisung schwierig. R. Ekkart glaubt, dass das Porträt der friesischen Tradition entstammt und möglicherweise im Umkreis von Harmen Willemsz. Wieringa entstanden sein könnte (mündl. Mitteilung, März 1998). In der Auffassung vergleichbar ist ein Frauenporträt, das am 20.10.1995 unter der Nummer 88 bei Christie's in London versteigert wurde (Holz, 52,7 x 37,5 cm) und die falsche Signatur „DGeest F. 1635“ trägt oder das signierte, 1635 datierte Porträt des Bürgermeisters von Haarlem, Pieter Hasselaer, das am 9.5.1930 als

Bartholomeus van der Helst bei J. Goudstikker in Amsterdam versteigert wurde (Photo RKD).

Kat. 1827, S. 35, Nr. 140 (Th. de Keyser). – Verz. 1831, S. 70f., Nr. 140. – Verz. 1857, S. 17, Nr. 140. – Kat. 1891, S. 192, Nr. 488 (D. Dircksz. Santvoort [?]). – Verz. FCG, S. 192, Nr. 488. – Kat. 1902, S. 192, Nr. 488 (D. Dircksz. Santvoort [?]). – Kat. 1905, S. 122, Nr. 377. – Führer 1926, S. 10, 13. – Kat. 1930, S. 100, Nr. 156 mit Abb. – Kat. 1954, S. 76, Nr. 144 (Th. de Keyser). – Verz. 1980, S. 58. – Verz. 1989, S. 69.

Literatur: Parthey I, S. 661, Nr. 10. – W. Bürger-Thoré, *Nouvelles études sur la galerie Suermondt a Aix-la-Chapelle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 11, 1869, S. 36. – R. Oldenbourg, *Thomas de Keyser's Tätigkeit als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte des holländischen Porträts*, Leipzig 1911, S. 53. – W. Martin, *De Hollandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Bd. I, *Frans Hals en zijn tijd*, Amsterdam 1935, S. 299, Abb. 174. – *Kunsthistorische Studien II*, Hannover 1929, Taf. 37. – W. Stechow, *Dirck Santvoort*, in: *Thieme-Becker* 29, S. 453. – A.J. Adams, *The Paintings of Thomas de Keyser (1596/97–1667). A Study of Portraiture in Seventeenth-century Amsterdam*, Ann Arbor 1985, Bd. III., S. 278f., Nr. R-75.

■ Willeboirts Bosschaert, Thomas (Umkreis)

Bergen-op-Zoom 1614–1654 Antwerpen

Mit zwölf Jahren ging der in Bergen-op-Zoom geborene Thomas Willeboirts Bosschaert nach Antwerpen zu Gerard Seghers in die Lehre und wurde 1637 als Meister in die St. Lukasgilde aufgenommen. Anschließend reiste er drei Jahre durch Deutschland, Italien und Spanien. Nach seiner Rückkehr wurde er 1641 an den holländischen Hof berufen. Bis zum Tod Frederik Hendriks von Oranien 1647 war er zunächst in dessen Diensten, anschließend in denen der Witwe Amalia von Solms an der Ausstattung von Schlössern beteiligt. Offenbar wohnte er meist in Antwerpen, wo er 1651 Dekan der St. Lukasgilde war. Verschiedentlich arbeitete er mit anderen Malern wie Jan Fyt oder Jacob Jordaens zusammen.

197 Venus und Adonis

Leinwand, 134 x 184 cm

1855 vom Verein für die Öffentliche Kunstsammlung erworben (VAM 938). – Seit 1967 Städtische Galerie. KA 157/1967

Venus, die nur mit einem kostbaren, edelstein-geschmückten, goldenen Brustreif bekleidet ist, versucht, den zur Jagd aufbrechenden Adonis zurückzuhalten und wieder auf das Liebeslager unter den Bäumen zu ziehen (Ovid, *Metamorphosen*, 10, 519–559 und 10, 708–739). Links liegt Amor und greift nach seinem Köcher. Um den Arm hat er die Leine des Windhunds geschlungen, der allerdings vom Aufbruch seines Herren keine Notiz nimmt, sondern mit Amor schon nach einem neuen Liebhaber Ausschau hält.



197 Bosschaert – Umkreis | Venus und Adonis

Das Gemälde wurde bereits verschiedenen Meistern zugewiesen. Im Inventar wurde es zunächst als „Italienisch 17. Jh.“ verzeichnet, jedoch alsbald Theodoor van Thulden zugeschrieben, wohingegen es die Kataloge von 1867 und 1876 als „unbekannt“ führen. L. Burchard nennt das Bild brieflich (20.9.1928) „willeboirtsartig“, während es H. Gerson (Brief vom 1.2.1954) in die Nähe von Gilles Backereel rückt (so auch Kat. 1954). H. Börsch-Supan sieht den Zusammenhang mit Willeboirts, obwohl seiner Meinung nach in der Liebe zum Detail, in der Darstellung des Brustgürtels und des Saumes am Hemd der Venus starke Unterschiede zu Willeboirts zu erkennen sind (Brief vom 26.8.1981).

In der Auffassung des Themas und der Komposition steht das Bild eindeutig Thomas Willeboirts nahe, der häufiger die Geschichte von Venus und Adonis dargestellt hat. Neben dem Abschied der Liebenden (ehemals Mauritshuis, Den Haag und unbekannter Besitz, beide abgebildet in: F. Baudouin, *Aantekenigen over „Venus en Adonis“ - taferelen van Thomas Willeboirts Bosschaert en zijn invloed op de Hollandse schilderkunst*, in: *Oud Holland* 98 [1984], S. 130–145, Abb. 6, 9) malte er auch mehrmals die Beweinung des Adonis (Berlin, Jagdschloß Grunewald; Ottawa, National Gallery of Canada). Charakteristisch für diese dem Künstler zugewiesenen Werke ist der

Bildaufbau mit der dunklen Baumkulisse, vor der die großfigurige Szene komponiert ist, der schmale Ausblick in die Landschaft links und zudem der Typus der Venus mit aufwendig geflochtener Haartracht sowie der jugendliche, lockenköpfige Adonis, der auf den Bildern des Künstlers jedoch mit glattem Kinn dargestellt ist. Da die Malweise summarischer ist, die Details weniger gut durchgearbeitet sind, handelt es sich vermutlich um ein Werk aus dem Umkreis von Willeboirts Bosschaert, das eine unbekannte Komposition des Künstlers möglicherweise genau wiedergibt oder eine der bekannten Kompositionen in freier Variation verarbeitet.

Eine weitere Version der Totenklage der Venus befand sich 1928 in Wiesbadener Privatbesitz, wurde dort von Dyck zugeschrieben, ist aber ebenfalls dem Umkreis von Thomas Willeboirts zuzurechnen (Notiz RKD). Bereits H. Schneider, Mauritshuis, Den Haag (Brief 13.4.1928 an den damaligen Besitzer) weist auf deren Nähe zum hannoverschen Bild hin und erwägt, freilich unter dem Vorbehalt der Kenntnis der Wiesbadener Maße (Leinwand, 114 x 165 cm), dieses für sein mögliches Gegenstück anzusehen. Das Bild zeigt ebenfalls Windhunde, die gemeinsam mit dem Hund auf dem hannoverschen Gemälde auf eine Ölskizze im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum bzw. auf Rubens (H. Robels, *Frans Snyders*, München 1989, S. 493f., vgl. Kat. Nr. 165) zurückgehen.

Kat. 1867, S. 22, Nr. 78 (unbekannt). – Kat. 1876, S. 30, Nr. 64. – Führer 1926, S. 6 (Th. van Thulden ?). – Kat. 1930, S. 160f., Nr. 203 mit Abb. (unbekannt, flämisch 17. Jh.). – Kat. 1954, S. 32, Nr. 5 (G. Backereel [?]).

Literatur: S. Trauzeddel, in: AKL 6, S. 176 (G. Backereel, Zuschr.).

Witte, Emanuel de

Alkmaar um 1617–1691/92 Amsterdam

Soweit man aus späteren Altersangaben des Künstlers schließen kann, wurde Emanuel de Witte um 1617 als Sohn des Schulmeisters Pieter de Wit in Alkmaar geboren. Houbraken berichtet, dass er seine Ausbildung bei dem Stilllebenmaler Evert van Aelst (1602–57) in Delft erhielt. Anschließend kehrte er offenbar in seine Heimatstadt zurück, wo er 1636 der St. Lukasgilde beitrug. Ab 1639 wohnte er für etwa zwei Jahre in Rotterdam, zog 1641 nach Delft und wurde dort 1642 Mitglied der Malergilde. Anfang der 50er Jahre siedelte er nach Amsterdam über und ist dort seit Januar 1652 nachweisbar. Laut Houbraken hatte der Künstler einen schwierigen, zu Jähzorn neigenden Charakter und litt unter Depressionen sowie ständigen Geldproblemen. Houbraken überliefert, dass er sich mit 75 Jahren an einer Brücke in Amsterdam erhängte.

Emanuel de Witte, der sich zunächst als Figurenmaler mythologischer und biblischer Szenen betätigte und erst um 1650 mit der Darstellung von Kircheninterieurs begann, repräsentiert die letzte Phase der Architekturmalerei in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts.

198 Das Innere einer Kirche

Leinwand, 98,8 x 118 cm

Bezeichnungen: * Signiert unten rechts: E. De Witte/16(./.)

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung, 20 x 16 Fäden, Webkanten und Spanngirlanden r. und l.; wohl Ende 18. Jh. mit wässrigem Klebemittel auf ein anderes Gemälde

doubliert und Keilrahmen erneuert. Grundierung zweischichtig, zunächst größere Gewebbahn dunkelbraun vorgrundiert, dann auf Bildformat geschnitten, aufgespannt und hellgrau grundiert. Malerei vmtl. ölgebunden, mehrschichtig, tw. *alla prima*, auf unterster Farbschicht nach Markierung des Fluchtpunktes und einzelner perspektivischer Konstruktionslinien, zunächst Architekturanlage, dann Figuren aufgesetzt, zum Schluss Lichter und Korrekturen im Gewölbe; leicht verreinigt, kleinere Retuschen, dunkle Linien in Architektur nachgezogen. Ältere Firnisreste unter dünnem, safrangefärbten Firnis.

Restaurierungen: Ende 18. Jh.: Doublierung, neuer Keilrahmen – mind. eine Firnisabnahme, Retuschen und Übermalungen.

Maler Duchanger, Hildesheim – 1815 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – Erworben 1925. PAM 889

Dargestellt ist ein hochbarocker Kirchenraum im Stil von Jacob van Campen, dessen Architekturgefüge jedoch nicht eindeutig zu entschlüsseln ist. Man blickt durch eine Folge von tonnengewölbten, überkuppelten und kreuzgratgewölbten Raumkompartimenten durch eine Art Lettner auf einen großen Altar, vor dem sich Gläubige versammelt haben, so dass es sich vermutlich um ein recht schmales, aber langes Hauptschiff handelt, das im Chor mündet. Seitlich zu erkennende hohe Arkaden oder korinthische Säulen wären dann als Zugang in die Seitenschiffe bzw. Querschiffe zu verstehen. Helles Licht, das durch die Fenster des Tambours und der Seitenschiffswände in das Kircheninnere fällt, erleuchtet einzelne Partien, während der größte Teil des Raumes verschattet ist und durch variierte Braun- und Grautöne gegliedert wird. Der Ansicht liegt eine zentralperspektivische Konstruktion des Gesamten zu Grunde, auch wenn das geometrische Gerüst nicht sofort ins Auge fällt und nicht streng eingehalten wird. Der Fluchtpunkt ist im unteren rechten Bildviertel neben der Öffnung zum Chor, oberhalb des hutziehenden Mannes auszumachen. Verschiedene, vornehm gekleidete Figuren beleben das Kirchenschiff, eine von ihnen begrüßt im Vordergrund zwei Kartäusermönche. Obwohl die mit einem großen Schalldeckel versehene Kanzel prominent ins Blickfeld gerückt ist und auf die protestantische



198 de Witte | Das Innere einer Kirche

Bedeutung der Predigt verweisen könnte, sind die Hinweise auf eine katholische Kirche mit den Mönchen, der Marienfigur am linken Pfeiler und den Papstinsignien im Pendentif der Kuppel so eindeutig, dass I. Manke (1963) zu Recht die Bezeichnung „katholische Kirche“ benutzt hat. Vermutlich einem neuen Absatzmarkt in Amsterdam folgend, begann Emanuel de Witte in den 60er Jahren frei erfundene Kirchenräume mit Hinweisen auf den katholischen Kultus auszustatten.

Da die letzten beiden Ziffern der Jahreszahl schlecht zu lesen sind, schwankt die Datierung in der Forschung. Der Hausmannsche Katalog

von 1827 nennt die Jahreszahl 1636, was in den darauffolgenden Katalogen übernommen wird. Erst H. Jantzen zweifelt 1910 die Datierung an, setzt das Bild in die Nähe eines Kircheninnenraumes von 1667 (Leinwand, 132 x 106 cm, Manke, 1963, Nr. 155), der sich ehemals in Berlin befand und im 2. Weltkrieg zerstört wurde. Diese Einschätzung wird in den folgenden Katalogen übernommen. I. Manke hält es dagegen in ihrer Dissertation für angebracht, die dritte Zahl als eine „8“ zu lesen und datiert das Bild um 1680 bzw. etwas später (S. 57). Um so überzeugender ist diese Datierung, als das Architekturgrundmuster der Darstellung, wie Manke beobachtet hat (S. 51), demjenigen

eines 1685 datierten Gemäldes aus der Sammlung Ruzicka (Kunsthhaus Zürich) entspricht (Leinwand, 66,5 x 56 cm, Manke, Nr. 148). Eine nur in wenigen Details abweichende Fassung des hannoverschen Bildes befindet sich in der Sarah Campbell Blaffer Foundation in Houston (Leinwand, 144,8 x 114,3 cm, Manke Nr. 149) und wird von Ch. Wright (1981) ebenfalls auf ca. 1680 datiert. Für die Einordnung in das Spätwerk des Künstlers spricht auch der recht freie Umgang mit der Perspektive und die tonige, weiche Malerei.

Kat. 1827, S. 42, Nr. 168. – Verz. 1831, S. 84, Nr. 168. – Verz. 1857, S. 19, Nr. 168. – Cumberland-Galerie, S. 9. – Kat. 1891, S. 220, Nr. 603. – Verz. FCG, S. 220, Nr. 603. – Kat. 1902, S. 220, Nr. 603. – Kat. 1905, S. 168, Nr. 601. – Führer 1926, S. 11, 12. – Meisterwerke 1927, S. 26, Abb. 41. – Kat. 1930, S. 169, Nr. 217 mit Abb. – Kat. 1954, S. 165, Nr. 415. – Verz. 1980, S. 80, Abb. 79. – Verz. 1989, S. 95, Abb. 85.

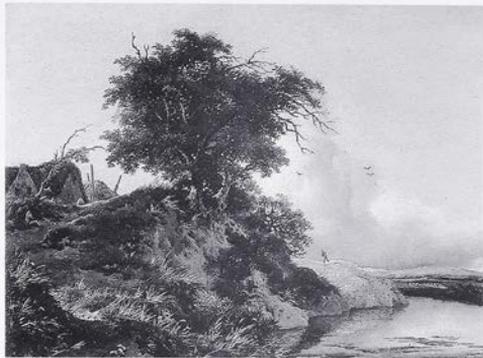
Literatur: Parthey II, S. 792, Nr. 8. – Ebe IV, S. 504. – Jantzen 1910, S. 123, 176, Nr. 640. (2. Aufl., Jantzen 1979, S. 123, 242, Nr. 640). – Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover 1927, S. 89, Abb. 14. – L. Reidemeister, Rembrandt und seine Zeitgenossen (Zur Ausstellung im Museum Allerheiligen in Schaffhausen), in: Du 9, 1949, S. 20, Abb. S. 21. – I. Manke, Emanuel de Witte 1617–1692, Amsterdam 1963, S. 50f., 57, 114, Nr. 153, Abb. 97. – W. Gabler, Die ersten schalltechnisch wirksamen Kanzeldeckel im historischen Kirchenbau, in: Die Schalltechnik 24, 1964, Nr. 59/60, S. 4, Abb. 7. – Bénézit 10, S. 770. – Ch. Wright, A Golden Age of Painting, Dutch, Flemish, German Paintings from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation (Houston), San Antonio, Texas 1981, S. 164. – Museum 1984, S. 93 (H.W. Grohn).

Ausstellungen: Rembrandt und seine Zeit, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 78, Nr. 197.

■ Wouwerman, Jan

Haarlem 1629–1666 Haarlem

Jan Wouwerman wurde 1629 als jüngster Sohn des Historienmalers Pauwel Joosten Wouwerman und seiner dritten Frau Susanna van den Bogaert geboren. Er ergriff wie auch zwei seiner älteren Brüder – Philips und Pieter – das Malerhandwerk. Während sein Bruder Philips Wouwerman vor allem Genreszenen besonders



199 J. Wouwerman | Baumgruppe am Teich

aus dem Soldatenleben schuf, spezialisierte sich Jan auf die Landschaftsmalerei. Er starb bereits 1666, nur 37 Jahre alt, in Haarlem. Bilder seiner Hand sind selten. Die stets kleinformatigen, sorgfältig ausgeführten Dünen- oder Küstenlandschaften stehen denen von Jan Wijnants nahe.

199 Baumgruppe am Teich (Farbtaf. XXX)

Eichenholz, 26,2 x 34,7 cm

Bezeichnungen: Bildvorderseite: Signiert links unten: *jjwouwerman* (letzte vier Buchstaben kaum lesbar).

Technischer Befund: Ein Brett mit waagrecht Faserlauf, Splintholzseite o., Tafelstärke konisch o. dicker, rücks. Kanten abgefast, grobe Werkspuren. Dünne, helle Grundierung, lässt Holz durchscheinen. Malschicht dünn mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, pastose Strukturen vom Pinselauftrag bes. im Himmel, Blattwerk aufgestupft, Grünpartien mit viel blauem Pigment, evtl. etwas verbräunt; guter Zustand, kaum Fehlstellen, kleine Retuschen. Neuer Firnis.

Restaurierungen: 1994: Firnisabnahme, neuer Firnis und kleine waagerechte Retuschen entlang der Holzporen im Himmel sowie an den Bildrändern.

Kunsthandel Den Haag, L.J.C. Boucher 1993. – Kunsthandel München, Oskar Scheidwimmer. – 1995 Geschenk des Förderkreises der Niedersächsischen Landesgalerie.

PAM 1034



200 J. Wouwerman | Weite Hügellandschaft mit Teich

Die kleine Landschaft wird durch die Baumgruppe am Teich bestimmt, die, auf einer Anhöhe stehend, die Vertikale akzentuiert. Dahinter führt ein Weg an einem Bauernhaus vorbei zu einem großen Heuhaufen. Direkt vor der Baumgruppe fällt die Böschung schroff zu einem trägen Gewässer ab, das am Horizont in eine weite hügelige Landschaft übergeht. Eine Wolke hinterfängt die Silhouette der Bäume und vermittelt zugleich zwischen der Anhöhe und dem anschließenden Blick in die Ferne. Kleine Menschenguren beleben die Natur, am Wege rastend oder aufrecht vor dem Himmel schreitend. Das Bild ist das Gegenstück zu PAM 1035, zur Zusammengehörigkeit vgl. Kat. Nr. 200. Eine im Spiegelbild vergleichbare, bildbestimmende Baumgruppe über einem Dünenabhang, der einen Teich begrenzt, und eine ähnliche Staffage finden sich auch auf einer Landschaft Jan Wouwermans „Sommer in den Dünen“ im Nationalmuseum in Stockholm (Leinwand, 50 x 68 cm).

Literatur: M. Risch-Stolz, „Zum Zeigen gegeben“, in: *Weltkunst* 66, 1996, S. 1161.

200 Weite Hügellandschaft mit Teich

(Farbtaf. XXXI)

Eichenholz, 26,1 x 35,6 cm

Bezeichnungen: * Bildvorderseite signiert links unten: Jwouwerman

Technischer Befund: Ein Brett, wohl aus demselben Stamm wie das Gegenstück geschnitten und rücks. bearbeitet, die stärkere, bis zu 11 mm dicke Splintholzseite jedoch u., Unterkante wellenförmig behohelt. Dünne, helle Grundierung mit waagerechter Pinselstruktur. Malschicht dünn mit vmtl. ölhaltigem Bindemittel, im Himmel kreuzweise aufgetragen, Grünpartien partiell auf Ockergelb und Hellgrau mit grünen Lasuren schichtenweise aufgebaut, Blattwerk aufgestupft; guter Zustand, an einigen Stellen etwas verreinigt, kaum Fehlstellen. Neuer Firnis.

Restaurierungen: 1994: Firnisabnahme, kleine waagerechte Retuschen entlang der Holzporen in den hellen Partien sowie an den Bildrändern, neuer Firnis.

Kunsthandel Den Haag, L.J.C. Boucher 1993. –
Kunsthandel München, Oskar Scheidwimmer. –
1995 Geschenk des Förderkreises der Nieder-
sächsischen Landesgalerie.

PAM 1035

Das Gegenstück zu Kat. Nr. 199 variiert auf einer Tafel identischer Größe das Thema der holländischen Landschaft. Dem dramatisierenden Diagonalaufbau des Pendants antwortet die ruhige Staffelung einer sich weit erstreckenden Hügellandschaft. Obwohl beide Ansichten unterschiedliche Stimmungen wiedergeben, sind sie kompositorisch miteinander verbunden. Erst zusammen ergeben sie den einheitlichen Landschaftsraum: Die Wasserflächen fließen zur Mitte in einem imaginären Teich zusammen und die Horizontlinie nähert sich auf beiden Bildern an; über ihr breitet sich ein leicht bewölkter Himmel aus. Die beiden Tafeln sind ausgesprochen typische Arbeiten Jan Wouwermans. Eine vergleichbare Dünenlandschaft des Boymans van Beuningen-Museums in Rotterdam führt im Querformat beide Teile zusammen, die Dünen steigen also rechts und links des Gewässers an (Holz, 27,5 x 47 cm). Die Komposition der Landschaft in der Londoner National Gallery mit einem Gewässer am linken Bildrand (Holz, 40 x 55,7 cm) ist so nahe verwandt mit der von Kat. Nr. 200, dass ein entsprechendes Gegenstück wie Kat. Nr. 199 zu erwarten wäre.

Literatur: La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1995, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1996, S. 38, Nr. 147 mit Abb. – M. Risch-Stolz, „Zum Zeigen gegeben“, in: *Weltkunst* 66, 1996, S. 1161.

Wouwerman, Philips

(Kopie nach)

Haarlem 1619–1668 Haarlem

Philips Wouwerman wurde als ältester Sohn des Historienmalers Pauwels Joosten Wouwerman am 24.5.1619 Haarlem getauft. Zunächst lernte er bei seinem Vater, später dann, nach Angaben des Cornelis de Bie (Gulden Cabinet 1661, S. 281), in den Werkstätten von Frans Hals und Pieter Verbeeck. Angeblich flüchtete Wouwerman aus Haarlem nach Deutschland. Er heiratete jedenfalls seine Braut 1638 in Hamburg und arbeitete einige Wochen im Jahre 1638 oder 1639 bei dem Hamburger Evert Decker. Schon 1640 kehrte er nach Haarlem zurück und trat dort der St. Lukasgilde bei. Er war der Lehrer seiner beiden Brüder Pieter und Jan sowie etlicher weiterer Schüler. Philips Wouwerman schuf vor allem Soldaten- und Pferdebilder, selten historische und biblische Darstellungen. Bisweilen staffierte er die Werke anderer Meister, wie z.B. die Landschaften von Jacob van Ruisdael. Viele Bilder seines umfangreichen Werkes sind im 18. Jahrhundert gestochen worden.

201 Soldaten halten auf dem Marsche

Eichenholz, 33,2 x 46,2 cm

Bezeichnungen: Bildvorderseite monogrammiert in der Ecke links unten: PhW oder PtW; braun lasierend, evtl. später, berieben, daneben Signaturfragment „.e.“

Technischer Befund: Drei oder vier Eichenholzbretchen mit senkrechter Faser- und Fugenrichtung; ringsum beschnitten, gedünnt und auf 16 mm starke Tischlerplatte aufgezogen, rücks. mit Hartfaserplatte gegenkaschiert, mehrfach verleimte Einläufer und Fugenrisse. Weiße, einschichtige Grundierung. Dünner, deckender Farbauftrag bei Verwendung einer großen Palette feinkörniger Pigmente mit öligem Bindemittel, Weißausmischungen häufig und charakteristisch; einige, auch größere gekittete und retuschierte Fehlstellen, vorwiegend im Himmel. Kein Originalfirnis, alter Firnisrest über Signatur, dünner Kunstharzfirmis.

Restaurierung: Dünnen der Holztafel, Parkettierung, Bildränder beschnitten, Himmel übermalt – 1956: Abnahme des Parketts, Verleimung von Rissen, Aufziehen auf eine Tischlerplatte, tw. Übermalungen abgenommen, Kittung, Retusche,



201 nach Ph. Wouwerman | Soldaten halten auf dem Marsche

Firnis – 1980: Malschichtfestigung, Verleimen von Einläufern, Abnahme von Firnis, Retuschen, restlichen Übermalungen und Kittungen, neue Kittungen, Kunstharzretuschen und -firnis.

A. Lemke, Hannover. – 1941 erworben.
PAM 936

Vor einer leicht nach links ansteigenden Dünenkette halten Soldaten an einer Furt, während jenseits des Wasserlaufs der Tross weiterzieht und im Hintergrund aus einem Lager Kanonen abgefeuert werden. S.J. Gudlaugsson hat in einer Notiz im RKD vermerkt, dass es sich bei dem hannoverschen Bild vermutlich um eine Kopie handle und es nicht identisch sei mit HdG 822 (Sammlung John W. Gates, New York; Notiz RKD), wovon G. von der Osten auch in seinen Provenienz- und Literaturangaben ausgeht (vgl. Kat. 1954). Immerhin äußert von der Osten seinerseits Zweifel und hält eine Zuweisung an den weniger qualitativ malenden Bruder Pieter (1623–82) für denkbar. H. Gerson hat (Brief vom 31.5.1960) der Zuweisung an Pieter Wouwerman zugestimmt. 1987 wurde im Kunsthandel bei Heide Hübner (Würzburg) ein nur unwesentlich größeres Bild mit identischer Komposition angeboten (Holz, 34 x 47 cm, Farbabb. in: Weltkunst 57, 1987, S. 2246), das auch unten links ein Monogramm trägt. Auf Grund der besseren Ausführung handelt es sich dabei sehr wahrscheinlich um das Original von Philips. Das hannoversche

Werk danach ist eine zeitgenössische Kopie, die nach dem Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung nicht vor 1666 anzusetzen ist.

Pierre-François Beaumont (Paris 1719–1769) hat einen Stich nach dem Bild gefertigt. Eine weitere, sehr viel schwächere Kopie des Gemäldes befand sich um 1936 im Londoner Kunsthandel Roland-Delbanco (Leinwand, 33 x 50 cm, Photo RKD).

Kat. 1954, S. 166, Nr. 418. – Verz. 1980, S. 80, Abb. 73 – Verz. 1989, S. 95, Abb. 77.

Literatur: Best. Kat. Budapest, S. 777f., unter Nr. 297.

Ausstellungen: Holländische Kabinettmalerei, Tübinger Kunstverein 1957, Nr. 37.

Wyck, Thomas

Beverwijck bei Haarlem 1616–1677 Haarlem

Wenig ist über das Leben von Thomas Wyck bekannt. Geboren in Beverwijck bei Haarlem, war er 1642 Mitglied der Haarlemer St. Lukasgilde und heiratete zwei Jahre später. 1663 stattete er seine Ehefrau mit einer Vollmacht aus, vermutlich um selbst nach England zu reisen, wo er im Jahre 1666 Zeuge des großen Brandes von London wurde. Zurück in Haarlem fungierte er 1669 als Dekan der Gilde. Am 19.8.1677 wurde er in der Groote Kerk von Haarlem begraben.

Obwohl Wyck vor allem italianisierende Landschaften und Hafenszenen schuf, bleibt es fraglich, ob er wirklich, wie Houbraken angibt, in Italien gewesen ist oder ob er sich die südlichen Landschaften durch Vorbilder anderer Künstler angeeignet hat. Auf Grund seines Frühwerks, in dem er u.a. Alchimistenstuben in der Tradition der Gebrüder Ostade schuf, wird angenommen, dass er seine Ausbildung in seiner Heimat erhalten hat, vermutlich bei Jan Miense Molenaer. 1640 ist in der römischen Künstlergemeinschaft „Bentvueghels“ ein Maler mit dem Namen

„Tommaso fiammingo“ verzeichnet und dessen Wohnort in der Via della Fontanella belegt, von dem einige Autoren annehmen, dass es sich hierbei um Thomas Wijck handeln dürfte, was von anderen jedoch bezweifelt wird.

202 Italienische Wäscherinnen

Eichenholz, 54,7 x 44,6 cm

Bezeichnungen: Tafelrückseite: Reste eines roten Siegels

Technischer Befund: Tafel aus zwei Brettern, senkrechter Faserverlauf, Stärke 0,5–0,8 cm, an den Rändern o. und u. zweifach abgefast, an der Kante o. rechteckige Löcher vmtl. von Werkbank, Rückseite geglättet, feine, waagerechte Sägespuren; Kante r. leicht beschnitten, alter Anobienbefall. Gelblich weiße Grundierung, streifig, senkrecht aufgetragen, Kante o. und u. überlappend. Schwarzbraune Pinselunterzeichnung. Malerei vmtl. ölgebunden, dünn, teilweise nass-in-nass in ein bis zwei Schichten, Pentimenti am Kopf der zentralen Frauenfigur und am Kamin; teilweise leicht verreinigt, kleinere Kittungen und Retuschen, Gesichter der beiden Frauen u. l. tw. ergänzt. Mindestens drei vergilbte Firnis-schichten, die unterste nur in Resten vorhanden, die zweite sehr dick und ungleichmäßig, die Dritte dünn.

Restaurierungen: mehrere partielle Firnisabnahmen, Kittungen und Retuschen, Firnisaufräge.

Sammlung Johann Ludwig Graf von Wallmoden-Gimborn, Hannover. – 1818 Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857 Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.
PAM 890

In einer kanalartig gehöhlten Felsschlucht unter hohem Brückenbogen hantieren drei Frauen auf einem Waschplatz am Fluss, zu dem zwei weitere über eine Treppe herabkommen. Ein sitzender Knabe sowie Schüsseln und Wäschekörbe geben der Szenerie eine beschauliche Note. Derartige italianisierende Hof- oder Straßenszenen sind ein beliebtes Thema von Thomas Wyck. Den Kontrast zwischen verschattetem Bogen und im Sonnenlicht erstrahlenden Mauerflächen nutzte der Künstler, um sein Können im Spiel mit den verschiedenen Lichtverhältnissen zu zeigen. Während A. Dörner in Kat. 1930 das Bild dem Spätwerk der 70er Jahre zuordnet, hält es A.C. Steland-Stief, 1971, für ein in Rom um 1640



202 Wyck I Italienische Wäscherinnen

entstandenes Frühwerk in enger Anlehnung an Pieter van Laer, der 1638 aus Rom nach Holland zurückgekehrt war. „Sowohl in der engen Eingrenzung der Raumbühne, der Staffagezeichnung, Lichtführung und der dunklen, ganz auf Braunnuancen abgestimmten Farbigkeit steht das Bild deutlich in der Nachfolge der von Pieter van Laer geschaffenen Genredarstellung“ (Steland-Stief, 1971, S. 44). Auf das besondere Thema der Wäscherinnen im Freien, die es im Norden nicht gibt, weist A. Busiri Vici hin. Die wenig ausgebildeten Gesichtszüge der die Treppe herabkommenden weiblichen Gestalt ähneln denen der spinnenden Frau in „Szene aus dem römischen Volksleben“ (Best. Kat. Wien 1992,

Nr.142), die auch als ein Frühwerk eingestuft wird. Die in den Katalogen 1827 bis 1954 aufgeführte Bezeichnung „Th W“ (auf der zweiten Stufe) ist heute nicht mehr auszumachen.

Kat. 1827, S. 8, Nr. 30 (Th. Wyck). – Verz. 1831, S. 17, Nr. 30. – Verz. 1857, S. 7, Nr. 30. – Kat. 1891, S. 222, Nr. 609. – Verz. FCG, S. 222, Nr. 609. – Kat. 1902, S. 222, Nr. 609. – Kat. 1905, S. 170, Nr. 607. – Kat. 1930, S. 170, Nr. 219. – Kat. 1954, S. 166, Nr. 419. – Verz. 1980, S. 80

Literatur: Wallmoden 1818, S. 46, Nr. 212 (J. Asselijn). – Parthey II, S. 817, Nr. 35. – Ebe IV, S. 432. – Thieme-Becker 36, S. 324. – G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, I Bamboccianti, Rom 1983, S. 228, 233, Abb. 7.12. – A.C. Steland-Stief, Jan Asselijn, nach 1610 bis 1652, Amsterdam 1971, S. 44f., Taf. XIV. – Bénézit 10, S. 818. – A. Busiri Vici, Porti, Piazzette, Casolari



203 Wyck I Südlicher Hafen

di Roma e dintorni, di Tomaso Fiammingo, in: *Lurbe*, Rivista romana 41, 1978, N.S. Nr. 4, S. 12, Abb. 10. – Best. Kat. Wien 1992, S. 438, 440. – L. Trezzani, in: *Dictionary of Art* 33, S. 176.

203 Südlicher Hafen

Eichenholz, 17,5 x 28 cm

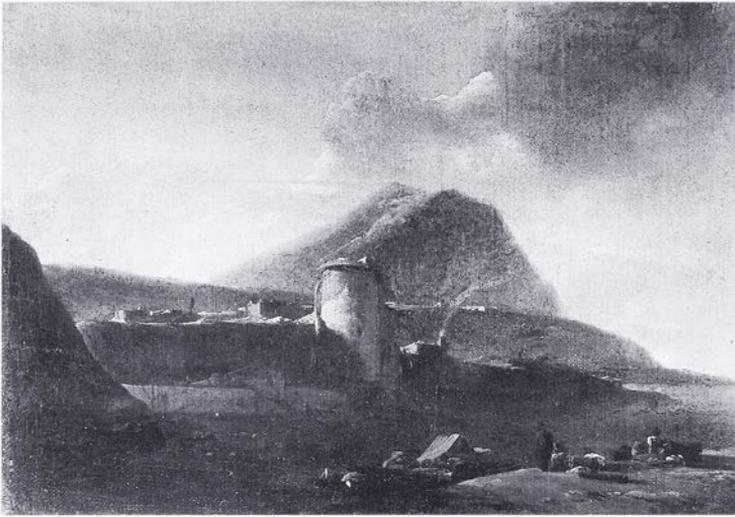
Technischer Befund: 0,3–0,7 cm starkes Brett mit senkrechtem Faserverlauf, rücks. grobe, waagerechte Sägespuren, Rand l. und o. tw. zweifach abgefast; Kante l. und r. leicht beschnitten, l. o. 4,4 cm langer Riss, Tafel leicht konvex verwölbt, Rückseite gewachst. Gelblich weiße, glatte Grundierung, Kante o. und u. tw. überlappend. Graue deckende Untermalung mit auffälliger, vmtl. mit Pinsel und Handballen erzeugter Oberflächenstruktur, Bildkomposition in feuchter Untermalung angelegt, Malerei vmtl. ölgebunden, dünn, nass-in-nass in wenigen Schichten aufgebaut, Craquelé mit ausgeprägtem senkrechten Verlauf; starke Verreinigungen vor allem im Himmel, Höhen abgerieben, gekittete und retuschierte Fehlstellen, großflächige Übermalungen. Mindestens zwei neuere, leicht vergilbte Firnissschichten.

Restaurierungen: vollständige Firnisabnahme, großflächige Übermalungen, Firnisauftrag – Kittung und Retusche von Fehlstellen, dünner Firnisauftrag.

Kunsthandel Amsterdam, John H. Schlichte Bergen. – 1991 aus Mitteln der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg erworben.
PAM 1025

In einer Bucht liegt eine mit Häusern und hohem rundem Turm bestandene kleine Insel, dahinter erhebt sich ein mächtiger, steiler Felsen, den eine große Burganlage krönt. Im Vordergrund warten im Abendlicht am Ufer Passagiere mit Gepäck und Waren. Der bizarre Felsen, das Hafentreiben, das in südliches Licht getauchte Meer entsprechen den Vorstellungen einer mediterranen Szenerie. Hier schließt sich Wyck deutlich an Gemälde der Italianisanten wie Jan Asselijn und Jan Baptist Weenix an, die das Sujet des südlichen Seehafens, das in der flämischen Kunst seit Bril und Brueghel bekannt ist, um 1640 in die holländische Landschaftsmalerei einführen (als Schlüsselwerk gilt die Zusammenarbeit der beiden Künstler im Gemälde „Seehafen mit großem Turm“ in der Wiener Akademie der Künste, vgl. Best. Kat. Wien 1992, S. 42ff.; zur Datierung bei Wyck auch Blankert 1978, S. 145). Die einzelnen Motive sind versatzstückhaft zusammengesetzt. So kehrt ein ähnlicher Turm auf Wycks Gemälde „Südlicher Seehafen“ im Mainzer Landesmuseum (Leinwand, auf Holz übertragen, 51,5 x 62,5 cm) und auch auf dem der Städtischen Galerie in Bamberg (Holz, 50 x 76 cm) wieder.

Literatur: La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1991, Supplement zu: La Gazette des Beaux-Arts, März 1992, S. 40, Nr. 129 mit Abb. S. 41.



204 Wyck I Italienische Meeresbucht

204 Italienische Meeresbucht

Leinwand, 23,3 x 33,5 cm

Technischer Befund: Grobe Leinwand mit weiten Spangirlanden an den Kanten l. und o.; allseitig beschnitten, auf 5–10 mm dicke Eichenholztafel mit waagrechttem Faserverlauf geklebt, rücks. Bearbeitungsspuren, u., r. und l. abgefast. Rote, dünne Grundierung, tw. durchscheinend. Malschicht dünn, in wenigen deckenden Schichten von einer kühlen grauen Untermalung ins Warmtonige aufgebaut, tw. nass-in-nass gemalt; Oberfläche durch Leinwandstruktur bestimmt, Abrieb auf den Höhen, kleinere Fehlstellen, Gebirge und Himmel großflächig überarbeitet. Nicht originaler, spröder Firnis.

Restaurierung: (vor 1857:) Leinwand auf Tafel geklebt – 1996: Festigung der Malschicht.

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

PAM 891

Das kleinformatige Bild zeigt den Blick über eine befestigte Stadt an einer Meeresbucht auf einen kegelförmigen Berg im Hintergrund, dessen Umriss durchaus an den Vesuv denken lässt. In der kleinen Hafensbucht liegt eine Barke

an, um wartende Passagiere und Waren aufzunehmen. Der dicke, runde Turm und auch der vulkanartige Berg im Hintergrund sind häufig von Wyck verwendete Motive. Eine Landschaft mit ähnlicher, seitenverkehrter Komposition wurde z. B. im Juli 1929 bei Helbing in Berlin versteigert (vgl. Kat. 1930). Auch hier beherrscht ein Vulkan den Hintergrund, nur steht besagter Turm der Stadtmauer diesmal frei auf einer Landzunge. Derartige südliche Hafenszenen entstanden laut Blankert 1978 (S. 145) unter dem Einfluss von Jan Asselijn und Jan Weenix nach 1650. Der Kat. von 1930 datiert die kleine Landschaft in die 1670er Jahre, eine Einschätzung, der sich der Ausst. Kat. II *Paesaggio Napoletano* 1962 anschließt. Wie aus den weiten Spangirlanden ersichtlich ist, stammt der Bildträger aus einer größeren, vorgrundierten Leinwand. Die in früheren Katalogen angegebene Signatur ist heute nicht mehr auszumachen.

Kat. 1827, S. 11, Nr. 42. – Verz. 1831, S. 24, Nr. 42. – Verz. 1857, S. 8, Nr. 42. – Kat. 1891, S. 222, Nr. 610. – Verz. FCG, S. 222, Nr. 610. – Kat. 1902, S. 222, Nr. 610. – Kat. 1905, S. 170, Nr. 608. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 170f., Nr. 220, Abb. – Kat. 1954, S. 166, Nr. 420.

Literatur: Wallmoden 1818, S. 78, Nr. 393. – Parthey II,

S. 817, Nr. 37. – Ebe IV, S. 432. – Thieme-Becker 36, S. 324. – Bénézit 10, S. 818.

Ausstellungen: *Il Paesaggio Napoletano nella Pittura Straniera*, Palazzo Reale Neapel 1962, Nr. 108, Abb.

■ Wynants, Jan

Haarlem ? 1631/32–1684 Amsterdam

Jan Wynants wurde 1631 oder 1632 als Sohn eines Kunsthändlers vermutlich in Haarlem geboren, wo er wahrscheinlich auch zwischen 1646 und 1650 seine Ausbildung erhielt. Danach lebte er für kurze Zeit in Rotterdam, kehrte dann offenbar nach Haarlem zurück, da er 1658 dort als Vater eines unehelichen Kindes bezeugt ist. 1661 heiratete er in Amsterdam Catharina van der Veer und blieb dort bis zu seinem Tode wohnhaft. Wynants hatte zeit seines Lebens mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen, obwohl er neben den Einkünften aus dem Verkauf seiner Malerei auch über eine Gastwirtschaft als Einnahmequelle verfügte. In seinen Gemälden, die ausschließlich Landschaften darstellen, verarbeitete er vor allem Motive aus der Umgebung von Haarlem. Sein Frühwerk ist wesentlich von Jacob van Ruisdael und Philips Wouerman beeinflusst. Selten staffierte er seine Landschaften selbst. Viele seiner Staffagefiguren stammen von Johannes Lingelbach oder Adriaen van der Velde, der laut Houbraken (S. 333) ein Schüler Wynants war.

205 Sommerlandschaft

Leinwand, 90,3 x 114 cm

Technischer Befund: Gewebe in Leinenbindung mit Webkante o. und u., 16 x 17 Fäden; wohl im frühen 19. Jh. mit wässrigem Bindemittel doubliert und auf neuen Keilrahmen gespannt, dabei o. 5 mm verkleinert, danach vmtl. ölgebundener, heller Rückseitenanstrich. Dunkel graubraun vorgründeter Bildträger. Malerei deckend und schnell, vielfach alla prima ausgeführt, Anlage der Landschaft in Grautönen unter Einbeziehung des Grundierungstones, im Himmel Fläche für Laub und Stamm ausgespart, weitere Ausarbeitung mit deckenden Tönen, Figuren auf Landschaft aufgesetzt, Umgebung tw. nachträglich

korrigiert; Verreinigungen, zwei Retuschephasen, im unteren Bereich Ergänzungen der Malerei. Reste eines safrangefärbten Firnisses.

Restaurierungen: wohl frühes 19. Jh.: Doublierung, neuer Keilrahmen, Verkleinerung, Rückseitenanstrich – mind. eine Firnisabnahme und zwei Retuschephasen.

Nach 1776 Sammlung in Salzdahlum. – Herzogliche Gemäldesammlung in Braunschweig. – 1829

Sammlung Hausmann, Hannover. – 1857

Königlich hannoverscher Besitz. – Seit 1893 FCG. – 1925 erworben.

PAM 892

Vor der dunstigen Hintergrundkulisse einer weiten südlichen Flusslandschaft zwischen hohen Berghängen bestimmt ein ausgedehnter Vordergrundprospekt das Gemälde. Ein breiter Fahrweg mit Reitern und rastenden Bauern führt in das Bild. In dem begleitenden Flusslauf links spiegelt sich ein torartiges Gebäude. Rechts dominieren zwei große knorrige Bäume mit hoch aufragenden Wipfeln sowie eine großblättrige, distelartige Pflanze die Komposition. Im Werk von Jan Wynants, der vor allem Dünenlandschaften malte, nimmt der Typus der italianisierenden Landschaft nur einen kleinen Raum ein und ist nicht vor der Mitte der 60er Jahre anzutreffen. Auf Grund der Farbigkeit des Bildes, besonders der Rosatöne, ordnet W. Stechow das Bild einer reiferen Phase des Künstlers zu und datiert es überzeugend auf die Jahre um 1670 (Brief vom 6.9.1928). Gut vergleichbar sind die „Landschaft mit Weg“ von 1667 im Budapester Szépművészeti Múzeum (Best. Kat. Budapest, S. 781, Nr. 188) oder die 1668 datierte Landschaft im Louvre (Best. Kat. Louvre, S. 154), wo eine ähnliche Betonung der Bäume im Vordergrund, dazu die Distel und entsprechende Lichtreflexe zu beobachten sind. Unzutreffend ist dagegen die Überzeugung Stechows (Brief w.o.), die sich in Kat. 1930 und Kat. 1954 niederschlägt, die Staffage stamme von dem 1674 verstorbenen Johannes Lingelbach. Eine Untersuchung des Bildes ergab keinen Hinweis für die Beteiligung von zwei Händen an dem Gemälde, zudem spricht die skizzenhafte Anlage der Figuren für eine Ausführung von Jan Wynants selbst.



205 Wynants | Sommerlandschaft

Kat. 1827, S. 70, Nr. 278. – Verz. 1831, S. 137f., Nr. 278. – Verz. 1857, S. 29, Nr. 278. – Kat. 1891, S. 223, Nr. 612. – Verz. FCG, S. 223, Nr. 612. – Kat. 1902, S. 223, Nr. 612. – Kat. 1905, S. 171, Nr. 610. – Führer 1926, S. 12. – Kat. 1930, S. 171, Nr. 221, Abb. – Kat. 1954, S. 166f., Nr. 421. – Verz. 1980, S. 80. – Verz. 1989, S. 95.

Literatur: Parthey II, S. 820, Nr. 28. – Ebe IV, S. 442. – HdG VIII, S. 531f., Nr. 266. – H. Wolff, in: Thieme-Becker 36, S. 330. – Bénézit 10, S. 821.

206 Landschaft

Eichenholz, 16,2 x 18,3 cm

Bezeichnungen: Bildvorderseite monogrammiert
rechts unten: P...W (?), teilweise unter Retuschen,
schwer leserlich.

Technischer Befund: Ein Brett, relativ grob gemasert,
waagerechter Faserverlauf; u. 8 mm breite Leiste

angestückt, Kanten r., l. und o. geringfügig bearbeitet,
Rückseite gedünnt und behobelt, nach Entfernung einer
Parkettierung imprägniert, r. u. zwei kleinere Risse.
Äußerst dünne, ölhaltige Grundierung, gebrochen weiß,
Holzfarbe durchscheinend. Schnell ausgeführte, binde-
mittelreiche Malerei, dünn mit feinem Pinsel, häufig in
kleinen Häkchen und stufend, längere Pinselzüge meist
nass-in-nass, darauf Figuren und Details lasierend blaugrau
angegeben, teils farblich akzentuiert; Anstückung in
feinteiliger Malerei alt, aber nicht zeitgleich ergänzt, tw.
Original übergehend, Retuschen im Bereich der Fuge,
des Monogramms, an den Bildrändern und an größeren
senkrechten Kratzern im Himmel. Älterer Firnis, auch
über Anstückung.

Restaurierungen: Parkettierung, Kittung, Retuschen –
Abnahme der Parkettierung, Imprägnierung der Bildrück-
seite, Retuschen, Firnis.

Aus russischem Schlossbesitz. – 1928 Kunsthandel
Berlin, Dr. Benedict. – 1928 erworben.
PAM 912



206 Wynants | Landschaft

Die kleine, fast quadratische Tafel zeigt eine flache, holländische Dünenlandschaft unter einem stark bewölkten Himmel, der zwei Drittel des Bildes einnimmt. Hinter der weiten Landschaft mit Wiesen und Feldern, welche z.T. im Sonnenlicht hell erstrahlen, erstreckt sich am niedrigen Horizont sanft eine Hügelkette. Einzelne kleine Figuren beleben die Szenerie: Sie sind entweder mit Feldarbeiten beschäftigt oder wandern auf dem Weg, der vom vorderen Bildrand gewunden in die Tiefe führt.

Auf Grund der schwer leserlichen Reste einer Signatur unten rechts (P W) galt die kleine Tafel als ein Frühwerk von Philips Wouwerman. Allerdings entspricht die Art des Monogramms nicht dem bei Wouwerman üblichen. Zudem sind reine, fernsichtig aufgefasste Landschaften im Œuvre dieses Künstlers ungewöhnlich, meist stehen einzelne Tiere, vor allem Pferde im Vordergrund; bisweilen werden Plünderungen oder Reitergefechte dargestellt. Nach Drucklegung seines Kataloges 1954 notiert G. von der Osten in der Bildakte, dass das Bild wahrscheinlich

von Jan Wynants stamme. Er zieht zum Vergleich dessen kleinformatige, einfache Panoramaaufsichten der holländischen Landschaft, z.B. ein 1957 im Londoner Kunsthandel angebotenes Werk mit ähnlichen Maßen von 15,8 x 17,7 cm heran (Abb. in: *The Burlington Magazine* 99, 1957, Juni-Heft, Taf. VIII), was durchaus überzeugt. Auch R. Trnek schlägt Wynants mit Verweis auf eine kleine Landschaft im Fitzwilliam Museum in Cambridge vor (mündl. Februar 1997). Eine Zuweisung an Wynants wird zudem durch die maltechnische Untersuchung erhärtet, die einen vergleichbaren Aufbau bei der kleinen Landschaft und der „Sommerlandschaft“ (Kat. Nr. 205) des Künstlers bezeugt.

Kat. 1930, S. 169f., Nr. 218, Abb. (Ph. Wouwerman) – Kat. 1954, S. 165, Nr. 417. – Verz. 1980, S. 80. – Verz. 1989, S. 95.

Literatur: K.G. Boon, in: *Thieme-Becker* 36, S. 266. – H. Gerson, *Die Ausstellung holländischer Bilder in Schaffhausen*, in: *Cicerone* 1, 1949, S. 24. – A. Mosjakin, *Die Madonna Alba & andere*, in: *Lettre* Nr. 7, Winter 1989, S. 72.

Ausstellungen: *Rembrandt und seine Zeit*, Museum Allerheiligen Schaffhausen 1949, S. 78, Nr. 200.