

Bernardo Bellotto
(Venedig 1721 – 1780 Warschau)

1 Venezianisches Capriccio mit Ansicht von Santa Maria dei Miracoli

Leinwand 41 x 66 cm
Leihgabe der Fritz Behrens-Stiftung 1984

Provenienz: Coll. Grégoire Stroganoff, Rom
Coll. Camillo Castiglioni, Wien
Galerie Richard Green, London

Das Bild ist ein Capriccio, in dem einzelne venezianische Bauwerke zu einer frei erfundenen Komposition zusammengefügt werden. Die linke Bildhälfte zeigt die Chorseite der Kirche Santa Maria dei Miracoli, die Apsis rechts geht möglicherweise auf das Vorbild der 1808 aufgehobenen und 1852 abgerissenen Kirche Santa Maria Nova zurück. Links hinter den Häusern, die den in die Bildtiefe führenden Kanal säumen, erscheint ein Kirchturm, der an den von S. Pantaleone erinnert. Die ferne Kirche, auf die der Kanal zuführt, ähnelt S. Michele von Murano. J. G. Links hält den Realitätsgrad der Darstellung für größer als die bisherige Forschung vermutet hat. Er beschreibt die Brücke im Vordergrund links als den Ponte S. Maria Nova, der den Rio di Canciano kreuzt, bezeichnet den Kanal im Hintergrund als Rio dei Miracoli, der vom Ponte dei Miracoli überbrückt wird; den Platz im Vordergrund rechts benennt er als Fondamenta Piovan.

Während das Gemälde in der gesamten Literatur als Werk des Bernardo Bellotto geführt und meist um 1740 datiert wird, hat Constable, obwohl auch ihn die Farbigkeit und die Figurenbehandlung an Bellotto erinnern, das Bild dem Giovanni Antonio Canal (gen. Canaletto) zugeschrieben. Die spätere Forschung ist diesem Vorschlag jedoch nicht gefolgt; er wird lediglich in der von Links besorgten Neuauflage des Buches von Constable erneut vorgetragen.

Literatur: A. Muñoz, *Pièces de choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff*, Rom 1911, Bd. II, S. 46 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Il Settecento Italiano“, Venedig 1929, S. 43, Nr. 13 (m. Abb.); R. Pallucchini, *La pittura veneziana del settecento*, Lezioni tenute nell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1951/52, Bologna o. J. (1952), Teil II, S. 150; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del settecento*, Venedig – Rom 1960, S. 222; G. Lorenzetti, *Venice and its Lagoon*, Rom 1961, S. 329 (m. Abb.); W. G. Constable, *Canaletto*, Oxford 1962, Bd. II, S. 409, Nr. 464; T. Pignatti, *Gli inizi di Bernardo Bellotto*, in: *Arte Veneta XX*, 1966, S. 219 f. (m. Abb.); S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, Recklinghausen 1972, Bd. II, S. 82, 84, Nr. 105 (m. Abb.); E. Camesasca, *L'opera completa del Bellotto*, Mailand 1974, S. 89, Nr. 14 (m. Abb.); W. G. Constable, *J. G. Links, Canaletto*, Oxford 1976, Bd. II, S. 441, Nr. 464; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1985, S. 73.



Claes Berchem

(Haarlem 1620 – 1683 Amsterdam)

2 Hirten im Mondschein bei Fackellicht

Holz 32 x 24 cm

Signiert links unten neben dem Kopf der Kuh „C Berghem“ (C und B ligiert) und datiert 1652

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1985

Inv. Nr. PAM 1005

Provenienz: Coll. Anna Maria van Diemen, Amsterdam, vor 1675

Coll. Jeronimo Parensi, Amsterdam

Coll. Raffaello Mansi, Lucca, seit 1742

Familienbesitz der Mansi, Lucca

Coll. Girolamo Mansi, Lucca

Coll. Raffaello Orsetti Mansi, Lucca, bis nach 1928

Privatsammlung London

Galerie David M. Koetser, Zürich

Hofstede de Groot sah das reizvolle und vorzüglich erhaltene Bild noch 1926 in der Sammlung des Marchese Mansi zu Lucca. Hinsichtlich der Provenienz vgl. E. W. Moes, *De hollandsche Afkomst der Collectie Mansi te Lucca*, in: *Oud Holland XXVI*, 1908, S. 67.

Die Datierung des Gemäldes auf 1652 rückt dieses Werk in die Nähe einer stilistisch und motivisch sehr ähnlichen Zeichnung mit einer Nachtstimmung bei Mondschein und Fackellicht im British Museum „Furtübergang bei Nacht“ (Feder und Sepia, 20,1 x 14,5 cm, vgl. A. M. Hind, *Catalogue of Drawings by dutch and flemish Artists in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1926, S. 29, Nr. 13). Dieses 1655 datierte Blatt wurde 1759 von Claude Henry Watelet gestochen (vgl. H. de Winter, *Beredeneerde Catalogus van alle de prenten van Nic. Berchem*, Amsterdam 1767, S. 139, Nr. 238). Ilse von Sick (in: Nicolaes Berchem, *Ein Vorläufer des Rokoko*, Berlin 1930, S. 34) sieht hier „Elsheimersche Lichteffekte“, bei denen „durch die Fackel des Hirten aus dem Dunkel der Nacht plötzlich eine ganz große Helligkeit hervorbricht“.

Literatur: E. Jacobsen, *Niederländische Kunst in den Galerien Mansi zu Lucca*, in: *Oud Holland XIV*, 1896, S. 97; C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, Bd. IX, Esslingen – Paris 1926, S. 193, Nr. 499; *Ausstellungskat. „Capolavori della pittura olandese“*, Galleria Borghese, Rom 25. 2.–18. 4. 1928, S. 21, Nr. 18 (m. Abb.).



Gerrit Adriaensz. Berckheyde
(Haarlem 1638 – 1698 Haarlem)

3 Ansicht von Köln mit St. Pantaleon und St. Gereon

Holz 30 x 37 cm

Signiert im Mauerwerk rechts neben dem Erdgeschoßfenster: „g berckHeyde“ und datiert 1672

Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1980

Inv. Nr. PAM 981

Provenienz: Coll. Charles Stirling, Esq. of Cawder (erworben vor 1826)

Coll. Lt. Colonel William Stirling of Keir

Kunsthandel London

Das Bild ist ein Gegenstück zu dem gleichzeitig erworbenen Gemälde Inv. Nr. PAM 982. Es stellt die Kölner Kirchen St. Gereon (rechts) und St. Pantaleon (im Hintergrund) in frei erfundener Zusammenstellung, d. h. in Form einer Phantasievedute, dar. Von St. Gereon sieht man das 1219 bis 1227 neu errichtete Dekagon (Zehneckturm), im Schmuck des Außenbaus vom heutigen Zustand abweichend, sowie eine Partie der den ehemaligen Kreuzgang umschließenden 1813 abgerissenen Stiftsgebäude. Über einen frei erfundenen Platz hinweg sieht man im Hintergrund auf die Südseite von St. Pantaleon. Der in seinem Unterbau in der Außenansicht bis heute unveränderte Bau erhielt nach einem Sturmschaden 1622 einen neuen Obergraden und den auf dem Bild sichtbaren Dachreiter. Den Vordergrund des Gemäldes füllen ein Ochsenfuhrwerk mit einem Bauernpaar und eine korbtragende Bäuerin mit einem Esel; eine ähnliche Staffage weisen andere Kölner Ansichten auf (etwa ein Bild der Stadtgeschichtlichen Sammlung Köln, Inv. Nr. 1903/41). Eine in etlichen Einzelheiten veränderte, trockenere Fassung unseres Bildes befand sich ehemals in der Galerie van Diemen, Amsterdam (Photo RKD 23264); der Staffage sind hier Schafe hinzugefügt sowie ein Ziehbrunnen, ähnlich dem auf unserer Ansicht von St. Maria im Kapitol.

Die zeichnerischen Aufnahmen auch für dieses Bild erfolgten während einer Deutschlandreise, die Gerrit Adriaensz. Berckheyde zusammen mit seinem älteren Bruder Job vor 1654 unternahm. Zwei Zeichnungen für Motive dieses Bildes, nämlich ein Blatt in Feder und Bister, gewischt, 132 x 193 mm, „Köln, St. Gereon“ (Besançon, Musée, Inv. Nr. D 464) und ein Blatt in Kreide und Tusche, laviert, 133 x 175 mm, „Köln, Kuppel von St. Gereon und ein Stück Stadtmauer“ (Amsterdam, Städtisches Museum) werden traditionell Job Adriaensz. Berckheyde zugeschrieben.

Literatur: Ausstellungskat. „Exhibition from Butinone to Chagall“, The Hallsborough Gallery, London 1965, S. 4 f. (m. Farbabb.); L. Fröhlich-Bum, Ausstellungsbesprechung „Von Butinone zu Chagall“ bei Hallsborough, in: *Weltkunst* 35, 1965, S. 483 (m. Abb.); H. Dattenberg, *Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1967, S. 30, Nr. 19 (m. Abb.); M. Trudzinski, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie*, Hannover 1980, S. 43, Abb. 74 b; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1981, S. 16; H. W. Grohn, *Neuerworbene Werke*, in: *Weltkunst* 51, 1981, S. 1147 f. (m. Abb.); *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover*, in: *Schriftenreihe museum*, Braunschweig 1983, S. 93.



Gerrit Adriaensz. Berckheyde
(Haarlem 1638 – 1698 Haarlem)

4 Ansicht von Köln mit St. Maria im Kapitol

Holz 30 x 37 cm

Signiert an der Steinbank rechts „G BerckHeyde“ und datiert 1672

Geschenk der Klosterkammer Hannover 1980

Inv. Nr. PAM 982

Provenienz: Coll. Charles Stirling, Esq. of Cawder (erworben vor 1826)

Coll. Lt. Colonel William Stirling of Keir

Kunsthandel London

Das Bild – ein Gegenstück zu dem gleichzeitig erworbenen Gemälde Inv. Nr. PAM 981 – zeigt die Kölner Kirche St. Maria im Kapitol von der Südseite mit dem heute verschwundenen Marienplatz. Hinter einer diesen Markt begrenzenden Mauer erscheint die Kirche bildparallel. Man erkennt die südliche Vorhalle, rechts davon die Apsis (Dreikonchenanlage mit Chorumgang) und diesem Teil vorgelagert die Hardenrath-Kapelle und das sog. Singmeisterhäuschen. Diese Baugruppe ist relativ genau wiedergegeben. Neben der mächtig ausladenden südlichen Vorhalle erscheinen am linken Bildrand die beiden Westtürme mit flachkegliger Bedeckung. Der Mittelurm war 1637 eingestürzt.

Die zeichnerische Aufnahme der Kirche erfolgte während einer Deutschlandreise, die Gerrit Adriaensz. Berckheyde zusammen mit seinem älteren Bruder Job vor 1654 unternahm, und diente viele Jahre später als Vorlage für einige Ölgemälde. Die Staffage ist austauschbar; auf Bildern in Arnheim (Gemeente Museum) und Köln (Stadtgeschichtliches Museum) füllt eine Bühne mit Schauspielern bzw. der Stand eines Quacksalbers den Platz vor der Kirche, der in unserer Fassung von der Gemüseverkäuferin und einer Magd am Ziehbrunnen eingenommen wird, die wiederum mit Veränderungen auf anderen Kölner Ansichten von Berckheyde (vgl. Boston, Museum of Fine Arts) wiedererscheinen.

Literatur: Ausstellungskat. „Exhibition from Butinone to Chagall“, The Hallsborough Gallery, London 1965, S. 4 f. (m. Farbabb.); L. Fröhlich-Bum, Ausstellungsbesprechung „Von Butinone zu Chagall“ bei Hallsborough, in: *Weltkunst* 35, 1965, S. 483 (m. Abb.); H. Dattenberg, *Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1967, S. 33, Nr. 24 (m. Abb.); M. Trudzinski, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980*, S. 43, Abb. 74 a; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1981, S. 16 (m. Abb. 85); H. W. Grohn, *Neuerworbene Werke*, in: *Weltkunst* 51, 1981, S. 1148 (m. Abb.); *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover*, in: *Schriftenreihe museum, Braunschweig* 1983, S. 93.



Sandro Botticelli und Werkstatt
(Florenz 1445 – 1510 Florenz)

5 Maria, das Kind anbetend

Holz 70 x 57,5 cm

Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland 1981

Inv. Nr. PAM 985

Provenienz: Slg. Dr. Manfred Graf von Ingenheim, Eichengrund (bis 1941)
Reichsbesitz
Bundesrepublik Deutschland

Das hochrechteckige Bild ist das Mittelteil eines allseits beschnittenen Tondo (Rundbild) mit Anstückungen, durch welche die vier abgerundeten Ecken ins Rechteck überführt werden. Dementsprechend finden sich hier größere Übermalungen. Pentiamenti lassen erkennen, daß ursprünglich links vom Johannesknaben im Hintergrund ein Esel erschien und hinter dem Rücken der Madonna im Mittelgrund einige Bäumchen standen.

Das Bild zeigt eine ähnliche Komposition wie ein Tondo der National Gallery in London (Inv. Nr. 2497), der zumeist als Arbeit aus der Werkstatt des Botticelli angesehen wird. Von ihm sind der Forschung mehrere Varianten bekannt (vgl. R. Lightbown, Sandro Botticelli, Bd. II, London 1978, S. 153, Kat. Nr. C 68 b sowie L. Bo und G. Mandel, Botticelli, Mailand 1978, S. 103, Kat. Nr. 113). Von diesen Wiederholungen zeigt ein Tondo im National Museum of Wales zu Cardiff (Inv. Nr. 747) im Hintergrund statt einer ruinösen Halle eine verfallene Mauerecke und kommt damit – trotz seiner vielfältigeren Landschaftsformen – unserem Bilde sehr nahe. Dieses ist eine Werkstattarbeit, bei der Kopf und Hände der Madonna vom Meister selbst ausgeführt worden sind.



Agnolo Bronzino
(Monticelli bei Florenz 1503 – 1572 Florenz)

6 Jüngling in antiker Tracht

Holz, oval 58,8 x 45 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PAM 983

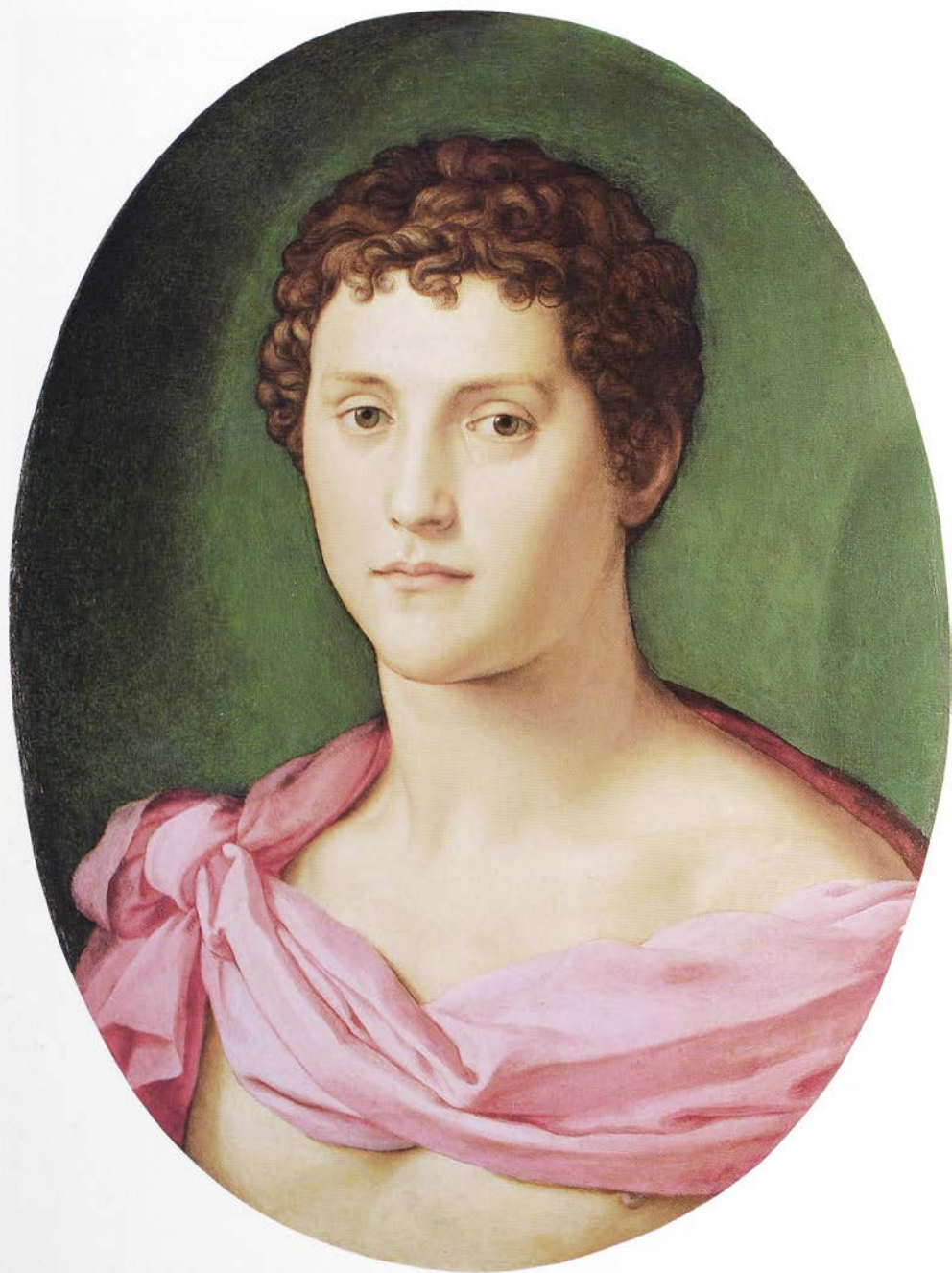
Provenienz: Coll. Maximiliano Errázuriz, Santiago de Chile
Coll. Blanca Vergara de Errázuriz
Deutsche Privatsammlung

Das ovale Gemälde wurde im 17. oder frühen 18. Jahrhundert durch Anstückungen von vier Ecken zu einer hochrechteckigen Tafel erweitert, die jetzt durch den Rahmen verdeckt werden. Das ovale Format ist ursprünglich, so daß die Vermutung nahe liegt, die starke Pappelholztafel sei, möglicherweise zusammen mit weiteren entsprechenden Darstellungen, in eine Architektur eingelassen und Teil eines Ausstattungszyklus gewesen. Dafür spricht auch der büstenartige Figurenausschnitt und die Gestaltung des Hintergrundes, der – nach links hin deutlich verdunkelt – als eine durch Lichteinfall von links erhellte, halbrunde Nische zu verstehen ist, auf deren rechter Seite folgerichtig der Kopf des Jünglings einen Schatten wirft.

Obwohl wir es für wahrscheinlich halten, daß sich in dem Jünglingsbild ein Porträt verbirgt, konnte diese These bisher aufgrund von Ähnlichkeiten mit historischen Personen nicht erhärtet werden.

Aus stilistischen Erwägungen ist das Werk um 1545 zu datieren.

Literatur: Kat. Galeria de Pinturas Maximiliano Errázuriz, Cuadros antiguos i modernos adquiridos por el Sr. Errázuriz en sus dos ultimos viajes a Europa de 1868 a 1872, o. O., o. J. (1872?), S. 7; Kunst und Antiquitäten IV, Juli/August 1981, Titelbild u. S. 4; M. Trudzinski, Bildnis eines jungen Mannes, Neuerwerbung der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Agnolo Bronzino, in: Weltkunst 18, 1981, S. 2526 f. (m. Abb.); H. W. Grohn, Ein unveröffentlichtes Werk des Bronzino, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 21, 1982, S. 59 ff. (m. Farbtafel); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1982, S. 83.



Jan Brueghel der Ältere, Art des
(Brüssel 1568 – 1625 Antwerpen)

7 Landschaft mit Windmühle und Handelsleuten

Kupfer 11,7 x 17,5 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 997

Provenienz: Versteigerung Lepke, Berlin, März 1905

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Das Bildchen, im Katalog der Sammlung Spiegelberg als Arbeit von Jan Brueghel d. Ä. geführt, übernimmt die Landschaft mit der großen Windmühle, das Pferdefuhrwerk links im Vordergrund sowie die beiden Marktfrauen, den Planwagen und das dahinter bildeinwärts gerichtete Gefährt in der rechten Bildhälfte aus dem Gemälde „Windmühlen auf weiter Ebene“, das Jan Brueghel 1611 geschaffen hat (München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1892). Auch die übrige Staffage ist in brueghelscher Manier. Als Schöpfer muß ein unmittelbarer Nachahmer des Jan Brueghel gelten.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 111, Nr. 385; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.



Richard Cosway
(Okeford 1742 – 1821 London)

8 Knabe neben einer Homerbüste

Leinwand 32,5 x 24,5 cm

Signiert am Sockel der Büste „RCosway Fec.“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PNM 953

Provenienz: Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigntl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Der Knabe erscheint vor einer Parklandschaft und trägt eine uniformartige Tracht; auf einer Bank hinter ihm sieht man seinen Pelzschako und einen Degen, beiseite gelegt zugunsten eines Blumenkranzes, den flechtend zu vollenden der Jüngling im Begriff ist. Dabei lehnt er sich gegen den ausladenden Sockel einer Büste, die traditionell als Darstellung des Homer gedeutet wird.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 112, Nr. 388; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 14. (m. Abb. 89); H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983 f. (m. Abb.).



Lucas Cranach der Ältere
(Kronach 1472 – 1553 Weimar)

9 Bildnis Martin Luther

Holz 37,5 x 24 cm

Signiert mit dem Schlangenzeichen und datiert 1528 rechts über der Schulter
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1978
Inv. Nr. PAM 973

10 Bildnis Katharina von Bora

Holz 37,5 x 24 cm

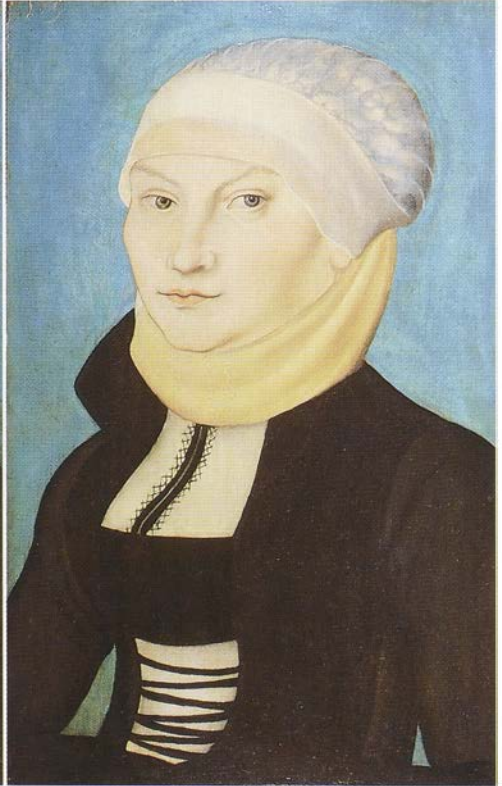
Signiert und datiert 1528 auf dem Gegenstück
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1978
Inv. Nr. PAM 974

Provenienz: Slg. L. Blumenreich, Berlin (1929)
Slg. Fritz Beindorff, Hannover (1932)
Pelikan-Kunstsammlung, Hannover

Die beiden Gegenstücke mit der Darstellung von Martin Luther und seiner Ehefrau wurden von Friedländer-Rosenberg 1932 als eigenhändige Hauptwerke betrachtet und gelten ihnen als Ausgangsstücke einer Reihe von weiteren Exemplaren dieses in der Regel halblebensgroßen Bildnispaares, wobei es sich bei diesen Wiederholungen ihrer Meinung nach „zumeist um Werkstattarbeiten handelt“. Diese Anschauung hat Rosenberg in der Neuauflage des Buches 1979 noch einmal bekräftigt. Als Arbeiten, die das originale hannoversche Bildnispaar nachahmen, nennen die Autoren Werke in den Museen von Weimar, Darmstadt, Gotha und Mailand (Mus. Poldi-Pezzoli) sowie im Roseliushaus zu Bremen. Einzeldarstellungen von Luther im hannoverschen Typus weisen sie in den Museen von Breslau, Halle, Oldenburg und Florenz sowie im Handel in München und Amsterdam nach.

Unsere Bilder, die zunächst als Leihgaben aus der Pelikan-Kunstsammlung im Museum waren, wurden 1978 bei einem Säure-Attentat beschädigt (was zu ihrer Erwerbung führte) und danach sorgfältig restauriert. Die breite Berichterstattung über die Wahnsinnstat in Presse und Fachzeitschriften wird in der Literaturzusammenstellung nicht berücksichtigt.

Literatur: M. J. Friedländer und J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 74, Nr. 251 (m. Abb.); J. Ficker, Die Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens, in: Luther-Jahrbuch 16, 1934, S. 112, Nr. XIII (Katharina von Bora), S. 128, Nr. 143 (Martin Luther); Ausstellungskat. „Die Pelikan-Kunstsammlung“, Kunstverein Hannover 1963, S. 19 u. 25, Nr. 1 u. 2 (Farbtafeln S. 29); W. Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 53; M. J. Friedländer und J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, bearbeitete Neuauflage, Basel – Boston – Stuttgart 1979, S. 131, Nr. 312, 313 (m. Abb. 312 – 313); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 49; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 71; H. W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 705.



Monsù Desiderio, eigentl. François de Nomé
(Metz um 1593 – vor 1650 Neapel)

11 König Salomo im Tempel

Leinwand 78,5 x 105 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1976

Inv. Nr. PAM 969

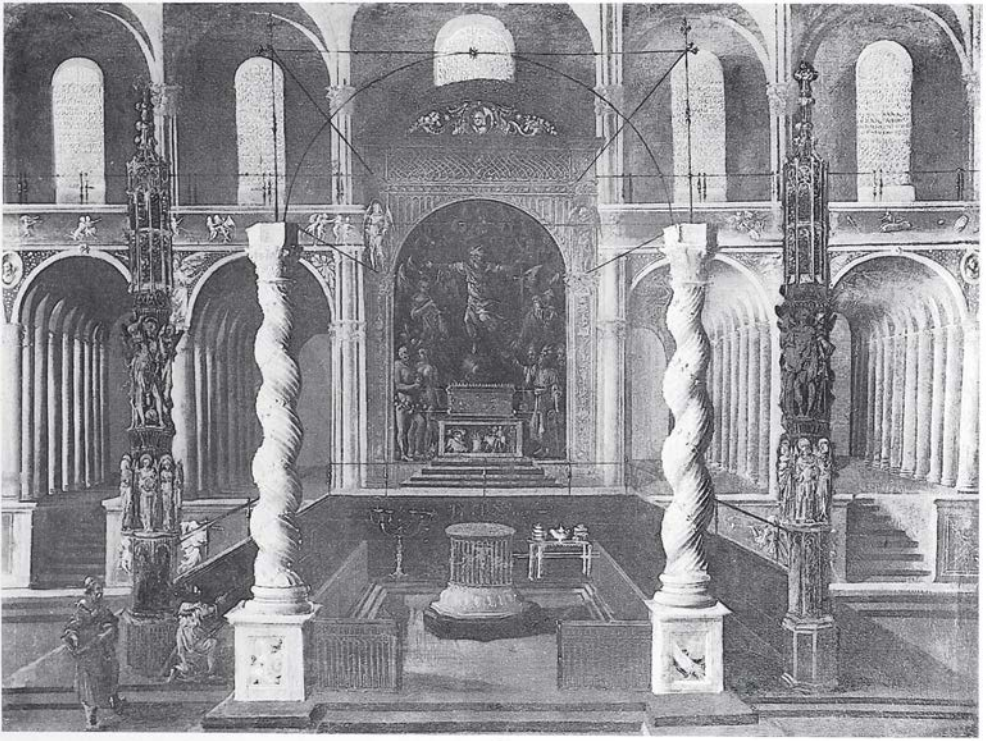
Das Bild trug beim Ankauf aus niedersächsischem Privatbesitz rückseitig auf der Doublierleinwand (heute entfernt) eine Inschrift „Canaletto“, unter der ein früherer Schriftzug „Monsù Desiderio“ schwach erkennbar war. Ohne Frage ist das Gemälde aus stilistischen Gründen diesem Künstler, der eigentlich François de Nomé hieß, zuzuordnen, wobei das Monsù nichts anderes ist, als eine dialektale Verballhornung der für Franzosen und Flamen damals in Süditalien üblichen Anrede „Monsieur“.

In einer in Neapel angesiedelten Werkstatt waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wohl mehrere Künstler tätig, von denen die beiden um 1590 geborenen Lothringer François de Nomé und Desiderius Barra individuiert werden konnten (vgl. F. Sluys, *Didier Barra et François de Nomé dits Monsù Desiderio*, Paris 1961).

Das Bild gewährt Einblick in einen fünfschiffigen kirchenartigen Raum, der sich in strenger Symmetrie vor dem Betrachter öffnet. Ähnlich symmetrische Kircheninterieurs des Malers befinden sich beispielsweise in der Galerie Harrach in Wien und im Museum für Schöne Künste zu Budapest; einige Werke dieser Art tragen Datierungen zwischen 1619 und 1621.

Zwei weitere Bilder von dieser Hand, Leihgaben des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, betitelt „Christus und die Ehebrecherin“ (Leinwand, 76,2 x 101,5 cm) und „David im Tempel“ (79,5 x 101 cm) sind unserem Bild in vielen Einzelheiten ähnlich; die drei in den Maßen annähernd gleichen Kircheninterieurs, denen sich stilistisch noch ein kleineres Gemälde „König Jeroboam im Tempel“ (Leinwand, 41 x 58 cm) im Museum von Dijon (Inv. Nr. D 168) anschließen läßt, könnten Teile einer größeren Raumdekoration gewesen sein.

Literatur: H. W. Grohn, Vier Neuerwerbungen der Landesgalerie Hannover, in: *Weltkunst* 47, 1977, S. 770 f. (m. Abb.); *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1978, S. 20, Nr. 96 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 50, Abb. 45.



Anton van Dyck
(Antwerpen 1599 – 1641 London)

12 Apostel Paulus

Holz 64 x 51 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1983

Inv. Nr. PAM 992

Provenienz: Coll. Brignole Sale, Genua
Coll. Cellemare, Neapel
Galerie Julius Böhler, München 1914
Slg. Bernhard von Back, Szegedin
Kunsthandlung Haberstock, Berlin
Slg. Fritz Beindorff, Hannover (1936)
Pelikan-Kunstsammlung, Hannover

Das Bild gehört zu der sogenannten „Böhlerschen Serie“, so bezeichnet nach dem Münchener Kunsthändler Julius Böhler, der die vollständige Apostelfolge um 1914 in Italien erworben hatte und die Gemälde einzeln weiterverkaufte. Die zwölf Tafeln bilden die einzige komplette, halbfigurige Apostelserie, die als eigenhändige Arbeit des van Dyck anerkannt wird und die nach Oldenbourg und Glück zwischen 1622 und 1624 aus den Niederlanden ins Ausland verkauft wurde.

Die weiteren Stücke befinden sich heute in folgenden Sammlungen: Petrus und Thomas in Sammlung Krupp, Villa Hügel, Essen; Simon, Judas Thaddeus und Philippus im Kunsthistorischen Museum Wien; Bartholomäus und Jakobus d. Ä. in Sammlung Bergsten, Stockholm; Andreas im John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida; Johannes Ev. im Szépművészeti Múzeum, Budapest; Matthäus und Matthias sind verschollen.

Während Oldenbourg die Folge um 1615/16, Puyvelde (Brief v. 10. 9. 52) um 1616/18 ansetzt, ordnete sie Glück in die Zeit zwischen 1620 und 1622 ein. Die neuere Forschung (Larsen) neigt – Rosenbaum folgend – zu einer Datierung in das Jahr 1619. Larsen nennt diese „letzte Variante des Themas die reifste und feinste im Vergleich mit den vorhergehenden Aposteldarstellungen“.

Literatur: Kat. Descrizione della Galleria de quadri esistenti nel Palazzo del Serenissimo Doge Gio. Francesco Brignole Sale (Genua, 1748); Pitture e quadri del Palazzo Brignole Sale . . . (Genua 1756), S. 4; Inventario dei quadri esistenti nel Palazzo Rosso . . . (Genua 1763); C. G. Ratti, Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova, Bd. I, (Genua 1766), S. 230; R. Oldenbourg, Studien zu van Dyck, in: Münchner Jahrbuch IX, 1914/15, S. 225, 227, 231 (m. Abb. 4); G. Glück, Van Dycks Apostelfolge, in: Festschrift Max J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 131 u. 144; H. Rosenbaum, Der junge van Dyck, München 1928, S. 37; G. Glück, Anton van Dyck, Klassiker der Kunst, Stuttgart/Leipzig 1931, S. 39 (m. Abb. S. 22); L. van Puyvelde, Van Dyck, Brüssel 1950, S. 122; Kat. der Ausstellung Villa Hügel, Essen 1953, S. 12, Nr. 1 a; G. v. d. Osten, Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1954, S. 59; Ausstellungskat. „Die Pelikan-Kunstsammlung“, Kunstverein Hannover 1963, S. 26, Nr. 11 (m. Abb. S. 37); A. McNairn, Ausstellungskat. „The Young van Dyck“, National Gallery of Canada, Ottawa 1980, S. 41 u. 277 (m. Abb. 19); E. Larsen, L'opera completa di van Dyck, Mailand 1980, S. 102, Nr. 238 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 51, Abb. 54; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 88; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 13, Nr. 81 (m. Abb.); H. W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 705 (m. Abb.).



Carel Fabritius
(Midden-Beemster 1622 – 1654 Delft)

13 Frau mit Federbarett und Perlenschmuck

Leinwand 66 x 57 cm
Signiert links unten im Grund „fabritius“ und datiert 1654
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PAM 986

Provenienz: Vielleicht Nachlaß Adriaan Evertsz. van Bleyswijck, Delft 1666
und Anna van Eyck, Delft 1669
Coll. John Beech, England
Privatbesitz Schweiz
Galerie Kurt Meissner, Zürich

Das Werk ist zumindest am linken Rand, vermutlich auch rechts, geringfügig beschnitten, so daß ein zu vermutendes C. vor dem Namenszug abgetrennt und der Anfangsbuchstabe des Namens leicht angeschnitten ist. Wie Sumowski annimmt, ist das Bild möglicherweise identisch mit dem Frauenporträt von Fabritius, das in den Nachläßinventaren o. e. Sammler auftaucht (vgl. Brown 1981, S. 157, Urkunde 39). Das Werk stammt aus dem gleichen Jahr (dem Todesjahr des Malers) wie das Selbstbildnis mit Pelzbarrett und Brustpanzer in der National Gallery in London, das erst 1924 aufgetaucht ist, und zeigt mit diesem sowohl in dem großen Schriftzug und der ausgefallenen Schreibweise mit dem hakenförmigen r, wie auch in der Zahlenschreibung unverkennbar graphologische Übereinstimmung. Diesem Bild gleicht auch die in den Röntgenaufnahmen erkennbare Leinwandstruktur und Untermalung (Bleiweißhöhung) in überzeugender Weise. „Die malerischen Strukturen von Inkarnat, Haar, Barrett und, vor allem, weißen Stoffen sind identisch“ (Sumowski, 1983). Maltechnische und radiologische Untersuchungen bestätigen, daß das Frauenporträt aus dem 17. Jahrhundert stammt und die Signatur mit dem Bild gleichzeitig entstanden ist (Autopsie und Untersuchungsbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich, vom 14. 9. 1978). Deshalb ist es verwunderlich, daß Brown, der das Original eingeständenermaßen niemals gesehen hat, dieses Gemälde nicht in sein Werkverzeichnis aufgenommen hat und sogar seine Entstehung im 17. Jahrhundert bezweifelt. Sumowski: „Das ist ein unüberbietbares Beispiel für die selbtherrliche Hypertrophie der ‚Kennerschaft‘ über die Fakten.“ Sumowskis früherer Vorschlag, in dem Frauenporträt ein Gegenstück des Londoner Selbstbildnisses zu sehen, und sein Versuch, in der Dargestellten die zweite Frau des Künstlers erkennen zu wollen, läßt sich nicht überzeugend vertreten. Sumowski selbst hält es heute für unwahrscheinlich, daß die beiden Stücke mit derart unterschiedlichen Figurenansichten so eng zusammengehören.

Literatur: W. Sumowski, Zu einem Gemälde von Carel Fabritius, in: Pantheon XXVI, 1968, S. 278 ff. (m. Farbtafel); Ders., Drawings of the Rembrandt School, Bd. IV, New York 1981, S. 1875; C. Brown, Carel Fabritius, Oxford 1981, S. 136, Nr. R 21; Erwerbungsbericht, in: artis 34, Heft 4, 1982, S. 20 (m. Abb.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des



Arts, März 1982, S. 20, Abb. 108; Redaktion, Ein Fabritius für Hannover, in: Kunst und Antiquitäten, Sept./Okt. 1982, S. 38 (m. Abb.); W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, Bd. II, Landau 1983, S. 979, 982 und 987, Nr. 608, Farbtafel S. 995.

Jan Fyt

(Antwerpen 1611 – 1661 Antwerpen)

14 Stilleben mit Vögeln und Katze

Leinwand 67,5 x 76,5 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1983

Inv. Nr. PAM 998

Provenienz: Französischer Privatbesitz
Galerie Sanct Lucas, Wien

Das Gemälde, wie zahlreiche Werke des Meisters ohne Signatur und ohne Datum, zeigt in einzelnen abgebildeten Dingen typische Gegenstände aus dem Motivschatz des Künstlers. Dazu gehört die räuberische Katze, die grobgeflochtene Strohtasche, die mit einem starken Bastfaden zusammengebundenen toten Vögelchen, Haustauben und Vögel möglicherweise aus der Familie der Lerchen oder Piper. Die Feigen im Korb und rechts vorne auf dem Steinboden sowie die Pfirsiche links im Vordergrund sprechen für eine genauere Kenntnis dieser Früchte, die der Maler während eines Italienaufenthalts gewonnen haben mag. Der freie, großzügige Pinselstrich und die dramatische Stimmung des Bildes lassen das Gemälde als ein Spätwerk des Meisters erscheinen.

Literatur: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 88; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 57.



Jacob Jacobsz. van Geel
(Middelburg 1584/85 – nach 1637 Dordrecht)

15 Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht

Holz 30 x 38,5 cm

Signiert im Erdwall links vom Weg und unterhalb der Baumgruppe „Jacob v geel“ und datiert 1633

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1980

Inv. Nr. PAM 980

Provenienz: Coll. Dr. Einar Perman, Stockholm
Auktion Christie's, London 14. 2. 1938, Nr. 102
Stiftung R. G. de Boer, Laren
Galerie Bruno Meissner, Zürich

Das schmale, nur einige zwanzig Bilder umfassende Gesamtwerk dieses Meisters enthält bizarre Phantasielandschaften, die sich durch eine wilde Struppigkeit des Baumschlags auszeichnen. Nur drei der bekannten Gemälde, das vorliegende Bild, ein Werk der Staatlichen Museen in Ost-Berlin (Inv. Nr. 2004) und eine Kupfertafel in der Sammlung Willem M. J. Russel, Amsterdam, zeigen biblische Staffage.

Die Datierung ist 1633 zu lesen und nicht, wie L. J. Bol meinte, 1638. Er hielt unser Bild für das späteste bekannte Werk und knüpfte an das Jahr 1638 ein hypothetisches Sterbedatum des Künstlers. Dies muß man jetzt auf 1637 vorverlegen, denn diese Jahreszahl trägt das Bild des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, das nach heutigem Erkenntnisstand das letzte Werk des Meisters darstellt.

Literatur: L. J. Bol, Een Middelburgse Breughel-groep. VI Jacob Jacobsz. van Geel (1584/85–1638 of later), in: Oud Holland 72, 1957, S. 20, 38, Kat. Nr. 20, Abb. 20; Ders., Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern, Braunschweig 1969, S. 116; Katalog Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode-Museum, Berlin 1976, S. 38; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1981, S. 16, Nr. 83 (m. Abb.); H. W. Grohn, Neuerworbene Werke, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1146 f. (m. Abb.); M. Trudzinski, Van Geel in Hannover, in: Galerie der Künste 4, April 1981, S. 13 (m. Abb.); H. G. Gmelin, Zu drei wenig bekannten Landschaftsbildern des Jacob Jacobsz. van Geel, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 21, 1982, S. 69 ff. (m. Abb.).



Giovanni Ghisolfi
(Mailand 1623 – 1683 Mailand)

und Salvator Rosa
(Aranella 1615 – 1673 Rom)

16 Der Aufbau des Stadttores von Karthago

Leinwand 120 x 115,5 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1976

Inv. Nr. PAM 968

Provenienz: Kunsthandel R. M. Sturm, München

Eine rückseitige Inschrift auf der Dublierleinwand wiederholt möglicherweise eine Inschrift der originalen Rückseite und gibt Titel und Schöpfer des Bildes an: „Fabrica della Porta di Cartago di Ghisolfo e Salvator Rosa“. Damit ist das Bild als eine Gemeinschaftsleistung von Giovanni Ghisolfi und Salvator Rosa ausgewiesen. Ghisolfi schuf vorzugsweise Phantasielandschaften mit antiken Ruinen und galt seinen Zeitgenossen als der führende „Prospektmaler“ Italiens. Um 1650 arbeitete er in Rom im Kreise des damals schon berühmten Salvator Rosa, der – wie der zeitgenössische Kunstschriftsteller Filippo Baldinucci (Notizie dei professori del disegno, Florenz 1681 ff., ed. 1847, V, 502 f.) berichtet – Werke von Ghisolfi eigenhändig staffiert hat.

In Aufbau und Figurenausführung weisen zwei Bilder der Nationalgalerie in Prag (Inv. Nr. 010101 und 010104) mit unserem Gemälde überraschende Ähnlichkeiten auf. Auch diese beiden Werke tragen rückseitig die alte Inschrift „Giovanni Ghisolfi et Salv. Rosa“ und waren schon 1737, damals noch in der Sammlung Wallenstein in Dux, in deren Katalog (Nr. 35 und 36) unter dieser Zuschreibung aufgeführt (vgl. E. A. Sfařik – P. Preiss, Zámecká obrazárna v Duchcově, Duchcov 1967, S. 11 f., Nr. 26–27). In diese Gruppe gehört auch das Bild „Die Ruinen von Karthago“ der Dresdner Galerie (Inv. Nr. 471, 116,5 x 167 cm), sowie zwei nach rechts hin zum Querformat erweiterte, in zahlreichen Details, vor allem in der Figurenstaffage abgewandelte Fassungen ehem. in der Galleria Bernini, jetzt in der Slg. Mario Lanfranchi in Rom (Gegenstücke von gleicher Größe: 112 x 116 cm; vgl. L. Salerno, Pittori di paesaggio del seicento a Roma, Bd. II, Rom 1978, S. 678 ff.).

Literatur: H. W. Grohn, Vier Neuerwerbungen der Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 47, 1977, S. 770 f.; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1977, S. 21, Nr. 102 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 53, Abb. 91.



Anton Graff
(Winterthur 1736 – 1813 Dresden)

17 Bildnis Jakob Ferdinand Freiherr von Dufour-Feronce (1766 – 1817)

Leinwand 62,5 x 52,5 cm
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1977
Inv. Nr. PAM 971

Provenienz: Slg. Willy Dünner, Winterthur
Slg. Dr. Fritz Nathan, München
Galerie Dr. Peter Nathan, Zürich

Dargestellt ist Großkaufmann und Bankier Jakob Ferdinand Freiherr von Dufour-Feronce, seit 1792 vermählt mit Anne-Pauline Feronce, seit 1816 geadelt, der in seiner Vaterstadt Leipzig ein für Musik, Literatur und bildende Kunst aufgeschlossenes Haus führte. Die Identifizierung der Person gelang Berckenhagen durch Vergleich mit dem 1802 gemalten Porträt von Johann Friedrich August Tischbein, das Jakob Ferdinand Dufour-Feronce mit seiner Tochter Constanze Aimée zeigt. Ein Gegenstück gibt seine Frau mit dem Söhnchen Albert wieder (beide Werke Staatl. Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie). Diese Porträts entstanden etwa fünfzehn Jahre später als das vorliegende um 1787 ausgeführte Bildnis.

Literatur: Ausstellungskat. „Anton Graff“, Winterthur 1936, Nr. 20 (als unbekannter Herr); Ausstellungskat. „Der unbekannt Winterthurer Privatbesitz 1500 – 1900“, Kunstverein Winterthur 1942, Nr. 124 (als unbekannter Herr); E. Berckenhagen, Anton Graff, Leben und Werk, Berlin 1967, S. 99, Nr. 236 A (m. Abb.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1978, S. 22 (m. Abb.); H. W. Grohn, Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 48, 1978, S. 712 f. (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 54, Abb. 103.



Jacob Grimmer
(Antwerpen 1525 – um 1590 Antwerpen)

18 Winterlandschaft

Holz, oval 30,3 x 26,5 cm
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983
Inv. Nr. PAM 994

Provenienz: Galerie Wenstenberg, Berlin, 1909
Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)
Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Aufgrund einer heute nicht mehr auszumachenden Signatur links unten und einer rückseitigen Beschriftung der Holztafel in schwarzer Tinte „v. d. Heyden“ war das Gemälde im Katalog der Sammlung Spiegelberg fälschlich Jan van der Heyden zugeschrieben. Madame Reine de Bertier de Sauvigny (früher Reine du Roy de Blicquy) nennt das Bild (Brief vom 30. 5. 1983) „une oeuvre de très grande qualité“; sie fühlt sich durch das Photo an Werke von Hans Bol (Mecheln 1534 – 1593 Amsterdam) erinnert, dessen Vorlagen Abel Grimmer gelegentlich kopiert hat, neigt jedoch angesichts der Vordergrundstaffage eher einer vorsichtigen Zuordnung an dessen Vater Jacob Grimmer zu. Ein Turm mit ähnlicher Dachhaube erscheint im Türausblick von Abel Grimms Bild „Christus bei Maria und Martha“ in den Musées Royaux des Beaux-Arts zu Brüssel. Bilder in Rundform, bei denen die Komposition keinerlei Rücksicht auf diese Besonderheit nimmt, sind im Werk von Jacob Grimmer wiederholt anzutreffen, so daß bei dieser Tafel trotz der Überschneidung einzelner Bildelemente, vor allem im unteren Teil, eine nachträgliche Veränderung des Formats nicht als unbedingt zwingend erscheint.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 116, Nr. 398; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 57; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 982 f. (m. Abb.).



Francesco Guardi
(Venedig 1712 – 1793 Venedig)

19 Phantasielandschaft mit Bauwerken an der Lagune

Leinwand 59,5 x 72 cm
Leihgabe der Fritz Behrens-Stiftung 1982

Provenienz: J. Goudstikker Galleries, Amsterdam
Coll. H. E. ten Cate, Oldenzaal
Kunsthandel Cramer, Den Haag, 1968
Deutscher Privatbesitz

Die Darstellung ist ein sogenanntes „Capriccio“, in dem venezianische Motive zu einer Phantasielandschaft zusammengefügt sind. Morassi verweist auf eine Radierung von Canaletto (W. G. Constable, Canaletto, London 1962, Bd. II, S. 597, Nr. 11, Abb. Bd. I, Plate 176), die in einzelnen Zügen als Vorbild gedient hat. Levey betont, daß Guardi in einem Bild wie diesem Venedig „interpretiert“, statt es zu „reproduzieren“. Das Gemälde befand sich in der vortrefflichen Sammlung H. E. ten Cate und war zwischen 1929 und 1975 wiederholt in Europa und Amerika auf großen Ausstellungen zu sehen. Das Bild wird von allen Bearbeitern als Spätwerk betrachtet, gelegentlich „um 1790“ datiert, im Gegensatz zu einer kleineren in der rechten Hälfte stark abweichenden Fassung des gleichen Motives im Museo di Castelvecchio zu Verona, auf die schon Hannema und auch Morassi aufmerksam machten. Morassi nennt das vorliegende Werk: „Opera tarda di gran squisitezza e luminosità, in cui il motivo del ‚Capriccio‘ del Museo di Castelvecchio, Verona, è filtrato attraverso una visione più leggera quasi decantata nel tempo“ (Ein Spätwerk von großer Feinheit und Durchlichtung, in welchem das Motiv des ‚Capriccio‘ aus dem Museum von Castelvecchio, Verona, gewissermaßen abgeklärt durch die Zeit in eine leichtere Vision überführt worden ist). Er zieht ein weiteres Bild aus dem Museum in Prag heran, das große motivische Übereinstimmung aufweist; es war 1965 auf der Guardi-Ausstellung in Venedig (Kat. Nr. 111) zu sehen, gilt jedoch nach Entdeckung der Signatur eines in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts verstorbenen Guardi-Nachahmers „Zattarin“ als moderne Imitation. Überdies führt er zwei Wiederholungen auf, die eine in der Auktion Relarte, Mailand, im Dezember 1963 (34 x 46 cm) „von gutem Niveau“, die andere um 1955 bei der Firma French und Co. in New York (26,5 x 42 cm) „medioker, wenn nicht Schulwerk“.

Das Motiv ist in einer Zeichnung in der Sammlung des Museo Horne in Florenz von Guardi behandelt worden (Abb. bei L. Rossi Bortolatto, Mailand 1974, S. 113, Nr. 416 a). Diese Zeichnung, die das rechte Drittel der Gemäldekomposition ausspart, zeigt einerseits Züge, die nur das Bild in Verona aufweist (figurengeschmückte Säule im Winkel des zentralen Gebäudes), andererseits Motive, die nur das Werk in Hannover erkennen läßt (fahnenartig zum Trocknen aufgehängte Tücher an einer Stange, die aus der rechten Hauswand hervorragt). Sie war also ein vorbereitendes, in der Werkstatt bewahrtes Blatt, auf dessen Motivschatz der Künstler bei beiden Bildern zurückgegriffen hat.



Literatur: Ausstellungskat. „Oude Kunst“, Amsterdam, Rijksmuseum 1929, Nr. 58 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Italiaan-
 sche Kunst“, Amsterdam, Stedelijk Museum 1934, S. 74, Nr. 170 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Meesterwerken uit vier
 Eeuwen“, Rotterdam, Boymans Museum 1938, Nr. 186 (m. Abb.); Ausstellungskat. „De Venetiaanse Meesters“,
 Amsterdam, Rijksmuseum 1953, Nr. 49; Ausstellungskat. „La Peinture Venetienne“, Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1953/
 54, Nr. 45; Ausstellungskat. „Kunstschatten uit Nederlandse Verzamlingen“, Rotterdam, Boymans Museum 1955, Nr. 165
 (m. Abb.); D. Hannema, Catalogue of the H. E. ten Cate Collection, Rotterdam 1955, S. 25, Nr. 21, Taf. 18; M. Levey,
 Painting in XVIII Century Venice, London 1959, S. 100 f. (m. Abb. 44); Notable Works of Art now on the Market, in: The
 Burlington Magazine CV, 1968, Plate XLI; A. Morassi, Antonio e Francesco Guardi, Venedig (1973), Bd. I, S. 466,
 Nr. 841, Bd. II, Abb. 770; L. Rossi Bortolatto, L'opera completa di Francesco Guardi, Mailand 1974, S. 114, Nr. 418;
 Ausstellungskat. „The Grand Gallery“, New York, Metropolitan Museum of Art 1974/75, S. 166, Nr. 161 (m. Abb.);
 Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1983, S. 67; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in:
 Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 83 (m. Abb. S. 81).

Samuel van Hoogstraten
(Dordrecht 1627 – 1678 Dordrecht)

20 Mutter an der Wiege

Leinwand 48,5 x 40 cm

Signiert an der untersten Treppenstufe „S. v. H.“

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PAM 984

Provenienz: Versteigerung Christie's, London 14. 6. 1935, Nr. 9

Coll. Clowes, Nordbury, bis Versteigerung Christie's, London 17. 2. 1950, Nr. 31

Galerie Slatter, London

Coll. Mrs. S. Bradshaw, bis Versteigerung Christie's, London 18. 4. 1980

Kunsthandel Xaver Scheidwimmer, München

„Ein Hauptwerk unter den späten Bildern in der Art des Pieter de Hooch“ nennt Werner Sumowski dieses Gemälde und geht ausführlich auf diese Darstellung ein: „Am schönsten in der Werkgruppe ist die ‚Junge Mutter‘ in Hannover, zwar nur Puppen-Genre, doch ein malerisch bezauberndes Bijou, bedacht in sorgsam glättender und zart punktierender Technik hergestellt, mit Fleiß, dem man die Mühe nicht anmerkt. Die Komposition leidet diesmal nicht unter dem Klassizismus. Das Kolorit ist mehr als ansprechend, mit Variationen von einfarbigem und gemustertem Rot, mit fahlem Gelb und mit Gold in zwei Tönen, mit Strukturkontrasten der Farbe in diversen Textilien und Pelz (in einem Pelz nicht zum Wärmen, sondern zum Sattsehen mit einer Fülle minimaler Farbigkeiten). Dagegen setzt Samuel van Hoogstraten Wunder an Blässe: Weiß (rein und mit Reflexen); Perlgrau; Inkarnat, bei dem sich Rosa bis zur Ahnung zurücknimmt. Und in dem blauen Seidenband am Arm der Dame (nur eine Spur hellen Blaus als Komplement zu dem vielen und verschiedenartigen Gelb) bringt er, nicht ohne Geist, die Farbe ins Spiel, die alles harmonisiert. Das kleine Format bewahrt ihn vor Überforderung und erleichtert die Perfektion“.

Sumowski datiert das Gemälde, das Celeste Anne Brusati (Brief vom 15. 5. 1980) in die späten sechziger, frühen siebziger Jahre einordnet und das ihrer Mitteilung zufolge von Gerson gegen 1670 angesetzt wurde, in den „Anfang der siebziger Jahre“. Als verwandte Werke nennt er „Mutter an der Wiege“ in englischem Privatbesitz (ehem. bei Lord Dysart, Ham House) und „Eine Dame an der Wiege“ früher bei F. C. Donker Curtius in Den Haag. Ein weiteres ähnliches Bild, „Das erste Kind“ im Museum of Fine Arts in Springfield, Mass., ist 1670 datiert. Eine Kopie des 18. Jahrhunderts nach unserem Gemälde befand sich 1933 in der Sammlung James Murnaghan, Dublin.

Literatur: Ausstellungskat. Eugene Slatter, Summer Exhibition, London 1950, Nr. 2 (m. Abb.); The Burlington Magazine XCII, Januar 1950, Abb. S. 1, nach S. 30; Weltkunst 50, 1980, S. 2994 (m. Abb.); F. W. Robinson, Dutch life in the Golden Century, Museum of Fine Arts, St. Petersburg/Florida und High Museum of Art, Atlanta/Giorgia 1975, S. 43, bei Nr. 29; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1982, S. 20 (m. Abb.); W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, Bd. II, Landau 1983, S. 1286, 1288 und 1295, Nr. 842, Farbtafel S. 1325; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 93.



Lambert Jacobsz.
(Leeuwarden um 1592 – 1637 Leeuwarden)

21 Elisa und Gehasi (Der ungetreue Diener)

Leinwand 62 x 84 cm

Signiert rechts oben im Hintergrund „Lambert Jacobsz“ und datiert 1629

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

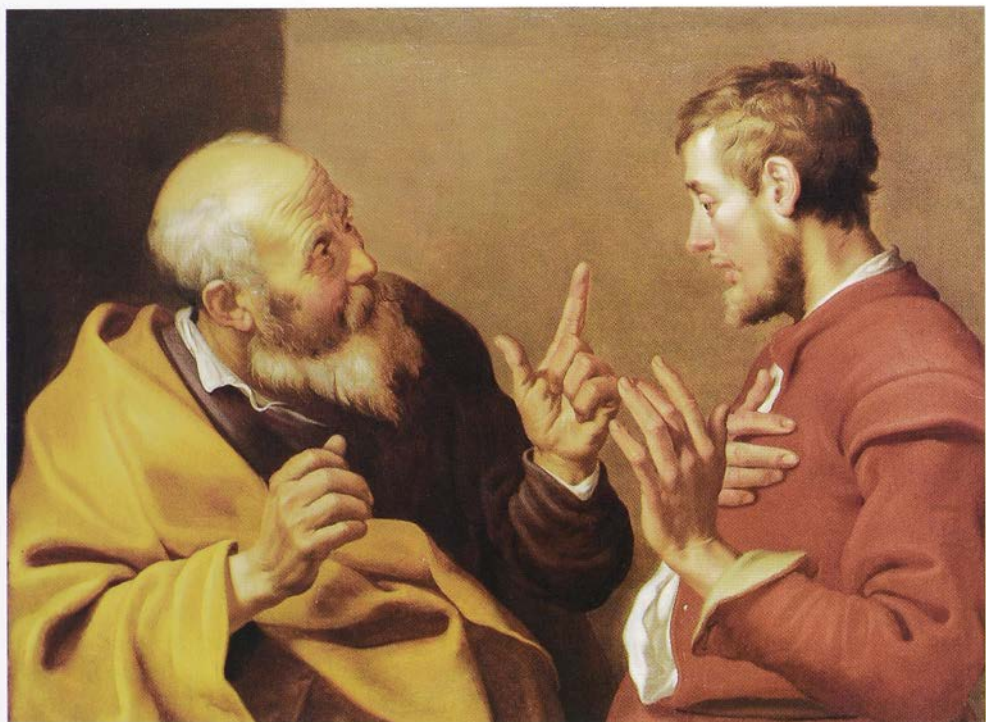
Inv. Nr. PAM 996

Provenienz: Schweizer Privatbesitz
Galerie Kurt Meissner, Zürich

Die Darstellung illustriert eine Szene aus dem zweiten Buch der Könige 5, 1 bis 27. Der Prophet Elisa hatte den aramäischen Feldhauptmann Naëman vom Aussatz geheilt und dessen Belohnung zurückgewiesen. Hinter dem Rücken seines Herrn erschlich sich Gehasi, der Diener des Elisa, diese Belohnung, und der Prophet bestraft nun seine Habsucht, indem er ihn und seine Nachkommen mit dem Aussatz des Naëman schlägt.

Das Gemälde galt als ein Werk des Jacob Adriaensz. Backer und die Szene war ungedeutet, bis W. Sumowski (Gutachten vom 26. 7. 1982) das Bild dessen Lehrer Lambert Jacobsz. zuschrieb und das Thema erkannte. Bei einer späteren Reinigung traten die Signatur und das Datum rechts im Grund hervor. Lambert Jacobsz., der auch als Mennonitenprediger tätig war, hat das abgelegene Bibelthema in lebensgroßen Halb- oder Dreiviertelfiguren mit dekorativ drapierten Gewändern und lebhaften Gebärden wiederholt behandelt. „Die Kombination rubenshafter und utrechtisch-caravagesker Stilelemente ist offensichtlich“ (Sumowski).

Literatur: W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler I, Landau 1983, S. 133 und 141, Anm. 5, Farbtafel S. 145; Erwerbungsbericht, in: *Artis* 10, 1983, S. 21 (m. Abb.); *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1984, S. 57; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 984 (m. Abb.).



Pieter Lastman
(Amsterdam 1583 – 1633 Amsterdam)

22 Ruth erklärt Naemi die Treue

Wohl von Holz auf Leinwand übertragen, 65 x 88,5 cm
Monogrammiert auf dem Sack der Naemi PL (ligiert) und datiert 1614
Geschenk der Fritz Behrens-Stiftung 1977
Inv. Nr. PAM 970

Provenienz: Kunsthandel London
Galerie Kurt Meissner, Zürich

Die Darstellung zeigt eine Szene aus dem alttestamentlichen Buch Ruth. Einer Hungersnot wegen war Elimelech mit seiner Frau Naemi aus Bethlehem in das Land Moab gezogen, wo ihre Söhne moabitische Frauen, Orpa und Ruth, heirateten. Nach dem Tod ihres Mannes und ihrer beiden Söhne wollte Naemi in die Heimat zurückkehren und drängte ihre verwitweten Schwiegertöchter, sich wieder in ihre Elternhäuser zurückzubegeben. Ruth aber blieb bei ihr. Sie sprach: „Rede mir nicht ein, daß ich dich verlassen sollte und von dir umkehren. Wo du hingehst, da will ich auch hingehen; wo du bleibst, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott. Wo du stirbst, da sterbe ich auch; da will ich auch begraben werden . . . Also gingen die beiden miteinander, bis sie gen Bethlehem kamen“ (Ruth I, 14–19). Das Gemälde, das den Aufbruch von Naemi und deren vergeblichen Versuch einer Zurückweisung der Ruth wiedergibt, geht auf graphische Vorbilder des späten 16. Jahrhunderts zurück. Motiv und Komposition finden dann in der prärembrandtistischen Kunst und bei Rembrandt-Nachahmern mehrfache Wiederholung.

Das 1614 geschaffene Gemälde weist Einzelzüge auf, die auch in anderen gleichzeitigen Arbeiten von Lastman auftauchen: Die Hintergrundlandschaft der linken Bildhälfte erscheint wenig verändert schon 1612 auf dem Gemälde „Die Verstoßung der Hagar“ in der Hamburger Kunsthalle; dem Reittier der Naemi gleicht ein Esel im rechten Drittel des Bildes „Gott erscheint Abraham in Sichem“ (Leningrad, Ermitage) von 1614 so weitgehend, daß man wohl davon ausgehen kann, es habe dieselbe Tierstudie für beide Bilder gedient. Dies um so mehr, als der Kopf des Tieres 1618 noch einmal auf dem Gemälde „Der Engel verläßt die Familie des Tobias“ (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst) wiedererscheint. Sumowski bringt die Gestalt der Naemi in Zusammenhang mit einer Zeichnung in Privatbesitz, Vertumnus darstellend, die er Lastman zuschreibt.

Literatur: Gazette des Beaux Arts, La Chronique des Arts, März 1978, S. 93; A. Tümpel, „Ruth erklärt Naemi die Treue“. Zur Genese eines typischen Barockthemas, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 17, 1978, S. 87 ff., Abb. 1; H. W. Grohn, Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 48, 1978, S. 712 (m. Abb.); W. Sumowski, Beiträge zur Kenntnis der Lastman-Zeichnungen, in: Pantheon XXXVII, 1980, S. 58, Abb. 2; M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 59, Farbtafel 10; W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler I, Landau 1983, S. 11 und 21, Anm. 13, Farbtafel S. 27.



Charles André van Loo
(Nizza 1705 – 1765 Paris)

23 Bildnis des Vincent Brisset de Montbrun

Leinwand 92 x 73 cm

Beschriftet links oben bald nach der Entstehung „Messire Vincent Brisset de Montbrun“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 995

Provenienz: Versteigerung Lepke, Berlin, März 1903

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Durch eine Beschriftung, die zwar nach Fertigstellung des Bildes aufgetragen wurde, aber doch wohl noch zeitgenössisch ist, wird der Name des Dargestellten überliefert. Möglicherweise wurde die Inschrift angebracht, als man den Orden auf dem ausgeführten Porträt nachtrug. Bei einer späteren Reinigung ist dieser Orden so stark verputzt worden, daß man das Mittelschild des Bruststerns nicht mehr erkennen, den Orden damit nicht mehr bestimmen kann. Identifizierbar ist (dank freundlicher Mitteilung von Klaus Stichweh) bislang nur der Sohn des Dargestellten: Hugues Brisset de Montbrun de Pomarède, geb. 12. 6. 1756 (vgl. G. Six, *Dictionnaire biographique des généraux et amiraux français de la Révolution et de l' Empire (1792–1814)*, Paris 1934, Bd. 2, S. 322) oder 12. 7. 1756 (vgl. Vicomte A. Révérend, *Armorial de Premier Empire: Titres, majorats et armoiries concédés par Napoléon Ier.*, Paris 1896, Bd. 3, S. 266) in San Domingo, gest. 5. 6. 1831 in Castres (Gironde); seit den achtziger Jahren in Frankreich, und zwar in Bordeaux oder Umgebung, von wo dieser Zweig der Familie Montbrun ursprünglich stammte. Général de brigade (lt. Six) bzw. adjudant-général (lt. Révérend) seit 1800, wird er 1810 „chevalier de l' Empire“.

Sein Vater ist Vincent Brisset de Montbrun, seine Mutter Marie-Thérèse Morino (bzw. Morineau, vgl. P. Meller, *Armorial du Bordelais. Sénéchaussées de Bordeaux, Bazas et Libourne*, Paris, Champion/Bordeaux, Féret 1906, Bd. 3, S. 64). Nicht nur Vincent, sondern der ganze Zweig der Familie Montbrun (zwei andere Zweige sind in der Dauphiné und im Languedoc ansässig) ist zu einem bestimmten, nicht genauer bekannten Zeitpunkt in die französische Kolonie San Domingo gegangen, von wo aus sie 1789 nach Frankreich zurückkamen. Dieser Zweig umfaßt die Seigneurs de Salines, de Pomarède und de Pitresmont, Orte aus der Gegend um Bordeaux. Marie-Thérèse Morineau stammt auch aus dieser Gegend (Umgebung von Blay); sie war verwitwet, als Vincent sie heiratete, der im übrigen sein Leben wohl im wesentlichen in San Domingo verbrachte.

Die Zuschreibung des Bildes an Charles André von Loo (auch Carle Vanloo genannt), durch Expertisen erhärtet, ist traditionell und geht in die Zeit der Jahrhundertwende zurück. Wir haben sie beibehalten, obwohl der Ausstellungskatalog Carle Vanloo



(Nizza, Clermont-Ferrand, Nancy 1977, bei Kat. Nr. 73) vermerkt: „Hunderte von Porträts tragen heute ohne Grund den Namen Carle Vanloo, von denen übrigens viele an Louise-Michel Vanloo gegeben werden müssen“ und vorschlägt, in Erwartung einer besseren Kenntnis über das französische Bildnis des 18. Jahrhunderts, zunächst nur die signierten und dokumentierten Werke für echt zu halten.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 117, Nr. 401; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 14, Abb. 85; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.

Claude Lorrain, eigentl. Gellée
(Chamagne bei Nancy 1600 – 1682 Rom)

24 Flußlandschaft mit Ziegenhirt

Leinwand 39,5 x 53 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1984

Inv. Nr. PAM 999

Provenienz: Coll. William Wells of Redleaf bis 1848

Coll. G. Sackville Bale bis 1881

Coll. The 5th Earl of Carysfort bis 1909

Coll. Countess of Carysfort bis 1918

Coll. Miss Louisa Boothby-Heathcote

Coll. Colonel D. J. Proby, Elton Hall

Thos. Agnew and Sons Ltd., London

In seiner großen Monographie ordnete Roethlisberger 1961 das Gemälde als Werk mit unbekanntem Aufbewahrungsort zunächst unter die Imitationen ein. Er hatte das Bild – wie er ausdrücklich mitteilt – nicht gesehen und kannte es nur aus der überaus lobenden Erwähnung von Waagen, einer genauen Beschreibung von Smith sowie aus den Katalogen zweier Auktionen (Christie's 12. 5. 1848 und Christie's, 14. 5. 1881), auf denen das Werk, wie er findet, „gute Preise“ erzielte. 1968 fand Roethlisberger das Bild auf und beeilte sich, es als eigenhändige Schöpfung Claudes zu veröffentlichen. Obwohl das Gemälde (wie andere Arbeiten kleineren Formats auch) nicht im *Liber Veritatis*, also der von Claude selbst angefertigten, gezeichneten Werkzusammenstellung, erscheint und keine Zeichnung unmittelbar mit ihm in Verbindung zu bringen ist, hielt Roethlisberger die Zuschreibung an Claude für unabweisbar (the stylistic evidence and the organic spatial development of the scenery fully confirm the traditional attribution to Claude). Er bestätigt damit die früheren Zuordnungen des Bildes durch Smith, Waagen, Dullea und Borenus an Claude und trägt im übrigen der Tatsache Rechnung, daß das traditionell diesem Meister zugeordnete Werk seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in vorzüglichen Sammlungen nachweisbar ist und in London zweimal ausgestellt war (British Institution, 1836, Nr. 106; British Institution, 1849, Nr. 90). Bedauerlicherweise wurde das Bild bei der Zusammenstellung des Werkverzeichnisses in dem Rizzoli-Band (M. Roethlisberger – D. Cecchi, *L'opera completa di Claude Lorrain*, Mailand 1975) durch Doretta Cecchi übersehen; Roethlisberger erklärt dazu in einem Brief vom 19. 5. 1982, daß das Bild schlichtweg „vergessen“ wurde: „That was pure oversight . . . the whole thing was done very hastily at Rizzoli's and the result is alas not to my satisfaction“.

Umstritten ist die Tageszeit der Darstellung: Für Waagen ist eine frühe Morgenstunde wiedergegeben, Smith nannte die Szene „a serene summer's evening“; Roethlisberger sieht in ihr wiederum „a morning view“ und verweist auf das von links einfallende Licht. Auch bei der Datierung ergeben sich abweichende Meinungen, freilich im engen Rahmen der vierziger Jahre. Roethlisberger stellt fest, daß hier die lastende Atmo-



sphäre und die Vorliebe für Diagonalkompositionen, Elemente, die Claudes Schaffen der dreißiger Jahre bestimmen, verschwunden sind und sieht in dem behandelten Motiv, aber auch in der Art des Baumschlags Merkmale seiner Arbeitsweise während der ersten Hälfte der vierziger Jahre. Michael Kitson hingegen vertrat, hinweisend auf die enge Verwandtschaft dieses Bildes mit dem 1648 datierten Gemälde „Hochzeit von Isaak und Rebecca“ (London, National Gallery), eine Einordnung um 1648.

Roethlisberger, der den „sehr guten Erhaltungszustand“ des Bildes ausdrücklich hervorhebt, weist auf Übermalungen entlang der Ränder hin. Diese sind unlängst abgenommen, unwesentliche Beschädigungen ausgebessert worden; das Bild ist jetzt einige Millimeter kleiner als die ältere Literatur angibt.

Literatur: J. Smith, *A Catalogue Raisonné of the Most Eminent . . . Painters*, Bd. III, London 1837, Nr. 329; G. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. II, London 1854, S. 330; O. Dullea, *Claude Gellée le Lorrain*, New York 1887, S. 123; T. Borenius, *A Catalogue of the Pictures at Elton Hall* (Col. Proby), London 1924, S. 117; M. Roethlisberger, *Claude Lorrain, The Paintings*, New Haven 1961, Bd. I, S. 540 f., Nr. 294; Ders., *Additions to Claude*, in: *The Burlington Magazine* CX, März 1968, S. 119 (m. Abb.); J. Herbert, *Christie's Review of the Season 1981*, London 1981, Farbtafel S. 41; *Ausstellungskat. „Claude Lorrain“*, Thos. Agnew and Sons Ltd., London 1982, Nr. 6, S. 22 ff. (m. Farbtafel); M. Kitson, *Exhibitions for the tercentenary of Claude Lorrain*, in: *The Burlington Magazine* CXXV, Februar 1983, S. 113; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1985, S. 16, Nr. 82 (m. Abb.); H. W. Grohn, *Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg*, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 983 f. (m. Farbabb.).

Hans Mielich
(München 1516 – 1573 München)

25 Kreuzigung Christi

Holz 108 x 75 cm

Monogrammiert auf einem Stein unterhalb des Kreuzes HM und datiert 1536 auf dem Kreuzstamm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1976

Inv. Nr. PAM 965

Provenienz: Kapelle der Seeburg, Kreuzlingen bei Thurgau
Slg. August F. Ammann, Château d'Oex
Slg. Geo Volkart, Winterthur
Schweizer Privatbesitz
Galerie Dr. Peter Nathan, Zürich

Maria und Johannes, zu Seiten des Kreuzes und dem Betrachter nur wenig näher stehend als dieses, wirken weitaus größer und kräftiger als die Gestalt des Gekreuzigten. Die Landschaft ist in Aufsicht gesehen und die Figuren, die eher vor als in ihr stehen, verbinden sich mit ihr nur bedingt; sie ist jedoch reich im Detail und reizvoll in ihrer Vielfalt. Als Hans Mielich dieses Werk zwanzigjährig schuf, war er als Lehrjunge und „Diener“ in der Werkstatt von Albrecht Altdorfer tätig. Dementsprechend erinnert die Wolkenbildung an Werke dieses Meisters, erweist sich die Landschaft als von den Naturschilderungen der Donaueschule abhängig, doch hat schon B. H. Röttger angesichts des Bildtypus und der Figuren auf niederländische Einflüsse hingewiesen und u. a. an den Meister der *Virgo inter Virgines* erinnert. Gmelin sieht darüber hinaus Hans Mielich hier auch in der Tradition seines Vaters Wolfgang und der in München tätigen Maler Jan Pollack und Niklas Horverk, genannt Schlesitzer, stehen.

Das Wappen zu Füßen des Kreuzes wurde von B. H. Röttger als das der Familie Schaumberg oder Schaumburg identifiziert. Er vermutet, daß das Bild durch jenen Hanns von Schaumburg bestellt wurde, der seit Mai 1522 als Stadtpfleger von Traunstein nachweisbar ist und dieses Amt bis zu seinem Tode 1570 innehatte. Über seine 1533 verstorbene erste Frau, eine geborene Kärgl von Süßbach, war Schaumberg mit Wolfgang Mielich verschwägert und hätte aufgrund dieser verwandtschaftlichen Beziehungen, so mutmaßt Röttger, dessen Sohn als jungen Maler mit einem so anspruchsvollen Auftrag bedacht. Röttger verweist jedoch auch auf Wandula von Schaumberg, die angesehene Äbtissin des Regensburger Klosters Obermünster, die Gmelin eher als Bestellerin des Bildes ansehen möchte, was insofern viel für sich hat, als Hans Mielich damals in Regensburg ansässig war.

Literatur: W. Schmidt, in: Allgemeine Zeitung, München 14. 3. 1897; B. H. Röttger, Der Maler Hans Mielich, München 1925, S. 86 ff., Abb. S. 87; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1977, S. 23, Abb. 86; H. G. Gmelin, Ein frühes Gemälde der Kreuzigung Christi, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 16, 1977, S. 32 ff., Abb. 1; Ders., Hans Mielich, Kreuzigung, in: Das Kunstjahrbuch 1977/78, S. 210 f. (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 63, Abb. 30.



Jacopo da Montagnana
(Montagnana 1440/43 – 1499 Padua)

26 Beweinung Christi

Tempera und Öl/Leinwand 148 x 109,5 cm
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1978
Inv. Nr. PAM 972

Provenienz: Slg. Nelles, Köln (um 1880)
Galerie E. und A. Silberman, New York
Slg. Kisters, Kreuzlingen
Galerie Erich Hasberg, München

Das Gemälde, ursprünglich von Ullmann dem Liberale da Verona zugeschrieben (Notiz in den Unterlagen von B. Berenson in I Tatti, Florenz), wurde von Bernard Berenson in seiner Photosammlung unter Jacopo da Montagnana abgelegt. Diese Zuschreibung haben auch Federico Zeri und Luisa Vertova Nicholson ausgesprochen (vgl. Kat. New York 1964). Sie stützt sich im wesentlichen auf den sehr überzeugenden Vergleich mit einer Darstellung von „Maria mit dem Leichnam Christi“ des Museums der Bildenden Künste, Budapest (Inv. Nr. 1066) und einem Fresko mit der Pietà in der Kirche S. Antonio zu Padua, die ebenfalls dem Jacopo da Montagnana, gelegentlich (etwa von A. Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, Padua 1940) aber auch dem Marco Zoppo zugewiesen werden. Die Abhängigkeit der Komposition von Kupferstichen aus dem Mantegna-Kreis, etwa der „Grablegung Christi“ (B. 2) und der „Kreuzabnahme“ (B. 4) ist von Alston, Bowman und Landau besonders hervorgehoben worden.

Das Bild zeigt etliche *Pentimenti*, also Reuestriche, die Rückschlüsse auf eine Veränderung, genauer gesagt eine Vereinfachung der Komposition während der Entstehung des Gemäldes, zulassen. So war links im Vordergrund wohl ursprünglich eine weitere Figur geplant, saß die Maria zu Häupten des Leichnams ursprünglich mit verschränkten Beinen, so daß man unter ihrem rechten Knie die Sohle ihres linken Fußes hätte sehen können, was zu Raffungen ihres Mantels an dieser Stelle hätte führen müssen, lag der rechte Arm Christi schließlich ursprünglich stark verkürzt auf dem Schoß der Mutter, so daß seine Hand auf ihrem rechten Oberschenkel ruhte.

Literatur: *The Burlington Magazine* CV, Juni 1963, Abb. S. LXVII; Ausstellungskat. *Old Masters from the Collections of The Washington County Museum of Fine Arts and the E. and A. Silberman Galleries*, New York 1964, S. 15 (m. Abb. 11); D. Alston, C. Bowman, D. Landau, Ausstellungskat. „*Prints by Mantegna and his school*“, Christ Church Picture Gallery, Oxford 1979, S. 15; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, April 1979, S. 17, Nr. 87 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 65, Abb. 20.



Hubert Robert
(Paris 1733 – 1808 Paris)

27 Brunnen im Park

Leinwand 56 x 40 cm

Signiert an der Stufe links unten „H. Robert“ und datiert 1797

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PAM 987

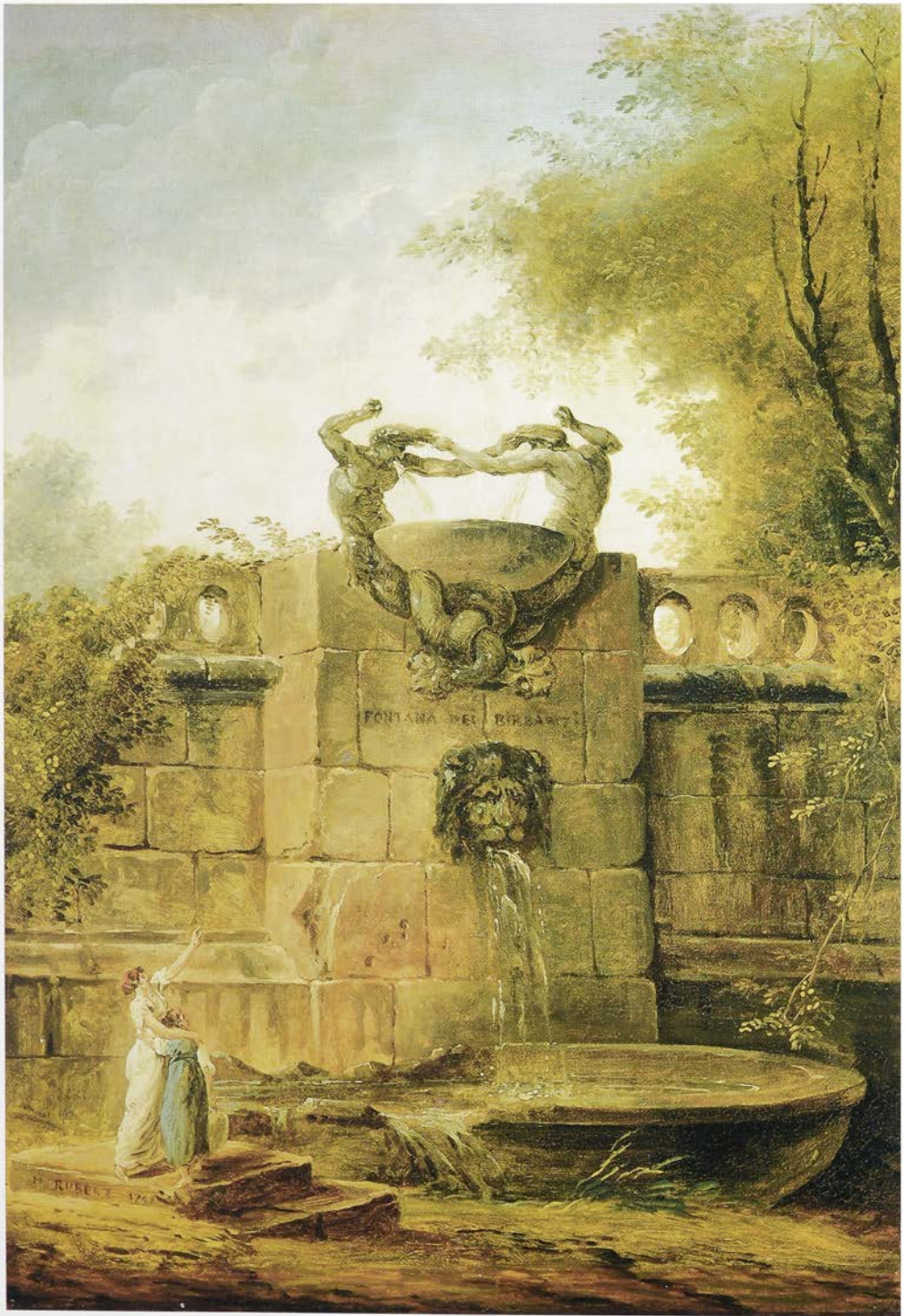
Provenienz: Coll. Ridgway bis 1904

Privatbesitz

Galerie Bruno Meissner, Zürich

Der verfallende, in eine bastionsartig aufragende Parkmauer eingebaute und mit zwei ringenden Tritonen geschmückte Brunnen, den die junge Frau einem Mädchen zeigt, trägt die Inschrift „Fontana dei Birbanti“ (Birbante = Schelm, Schurke). Das Bauwerk ist nicht nachweisbar, obwohl es in etwas veränderter Form noch auf einem weiteren, heute querformatigen Bild von Hubert Robert „L'abreuvoir“ im Musée Cognacq-Jay in Paris (Inv. Nr. 94) vorkommt. Die beiden kämpfenden Tritonen erscheinen auch auf einem Brunnen, den ein Gemälde von Robert in der Sammlung Calouste Gulbenkian zu Lissabon zeigt. Die Gruppe der Kämpfenden ist, worauf mich M. Trudzinski (mdl. Mittlg.) aufmerksam macht, durch eine Zeichnung aus der Schule des Bernini im Victoria and Albert Museum, London, inspiriert. Diese Zeichnung zeigt die Hinterachse einer Prunkkarosse, auf der die lebensgroßen Figuren der beiden kämpfenden Tritonen als Schmuck erscheinen. Peter Ward-Jackson (Cat. Italian Drawings, Victoria and Albert Museum, Bd. II, 17th and 18th century, London 1980, Nr. 631), der die Zeichnung für eine Arbeit von Bernini „or a careful imitator“ hält, zieht die Möglichkeit in Betracht, daß dieses Blatt einen Entwurf für den Wagen wiedergibt, mit dem Königin Christine von Schweden in Rom einzog, da diese Karosse, wie Domenico Bernini, der Sohn des Meisters, in der Lebensbeschreibung des Cavalier Giovanni Lorenzo Bernini (Rom 1713) mitteilt, von diesem entworfen wurde. Es ist nicht auszuschließen, daß Hubert Robert diesen heute nicht mehr nachweisbaren Prunkwagen noch gesehen hat.

Literatur: Th. Burolet, Cat. Musée Cognacq-Jay, Peintures et Dessins, Paris 1980, Nr. 88, S. 184; Weltkunst 51, 1981, S. 3779 (m. Farbab.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1983, S. 16 (m. Abb. 87).



Salomon van Ruysdael (Ruysdael)
(Naarden um 1603 – 1670 Haarlem)

28 Flußmündung mit befestigter Stadt

Holz 84,5 x 115,5 cm

Signiert am Rand der Föhre „S RUYSDAEL“ und datiert 1648

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1980

Inv. Nr. PAM 979

Provenienz: Coll. Cavendish Bentinck

Coll. A. Curtiss James, New York, bis 1978

Thos. Agnew and Sons Ltd., London

Das Bild der befestigten Stadt, die sich hier am Ufer eines in die offene See mündenden Flusses erhebt, ist – wie auf allen ähnlichen Werken von Salomon van Ruysdael – der Phantasie des Malers entsprungen. Es tauchen jedoch einzelne der Wirklichkeit entlehnte Architekturdetails auf, so ähnelt der große Turm, der auch auf anderen Bildern des Meisters gelegentlich erscheint, wie schon Stechow bemerkt hat, dem Plompotoren von Utrecht, die zeldachgedeckten Bastionen der Stadtbefestigung erinnern an die Utrechter Wehrtürme De Wolf und De Vos, andere Motive lassen Stechow an Nymwegen denken. Letzteren Eindruck kann Dr. Gerhard Lemmers, Direktor des Nijmeegs Museum (Brief vom 4. 12. 1980), zwar nicht bestätigen, doch erwuchs er für Stechow wohl auch nur aus der Übereinstimmung der allgemeinen topographischen Situation einer befestigten und unmittelbar am Fluß gelegenen Stadt.

Eine in manchen Zügen unserem Bild entsprechende Stadtansicht weist in spiegelverkehrter Anordnung die in amerikanischem Privatbesitz befindliche Winterlandschaft mit großem Festungswerk auf (Stechow Nr. 17 A). Eine recht ähnliche Komposition mit breitem Flußlauf, voll besetzter Föhre und malerischer Stadtsilhouette am rechten Ufer zeigt die „Föhre bei Nymwegen“ von 1647 im Rheinischen Landesmuseum Bonn (Stechow Nr. 349 B), auf der auch eine Windmöhle am Stadtrand erscheint. Der Auktionskatalog von Sotheby's verweist ferner auf ein 1647 datiertes Bild des Jan van Goyen in der Neumann Collection, Greenwich, Connecticut (H.-U. Beck, Jan van Goyen, Bd. II, Amsterdam 1973, S. 314, Nr. 687), das eine sehr ähnliche Stadtansicht zeigt.

Zweifellos gehört unser Bild, dessen Datierung 1648 erst neuerdings entdeckt worden ist, auch wegen seines Formats, zu den reichsten und bedeutendsten Werken dieser Schaffensperiode.

Literatur: W. Stechow, Salomon van Ruysdael, 2. Aufl., Berlin 1975, S. 134, Nr. 419 A; Cat. Sotheby's, Important old master paintings, London 13. 12. 1978, S. 15, Nr. 11, Farbabb. vor S. 15; M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemöhde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 72, Farbtafel 12; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1981, S. 16 (m. Abb. 84); H. W. Grohn, Neuerworbene Werke, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1147 f.; F. Goldkuhle, J. Krueger, H. M. Schmidt, Gemöhde bis 1900, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 451 f.; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 92 (m. Abb. S. 93).



Lorenz von Sandrart
(Nürnberg um 1682 – 1753 Stuttgart)

29 Bildnisminiatur einer Fürstin mit Negerpagen

Deckfarben auf Pergament 13 x 10,5 cm
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983
Inv. Nr. PAM 1001

Provenienz: Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)
Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Im Katalog der Sammlung Spiegelberg wird die Meinung geäußert, daß auf diesem einem unbekanntem deutschen Meister um 1740 zugeschriebenen Bild die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die Schwester von Friedrich dem Großen, dargestellt sei. Dieser Annahme hat Lemberger widersprochen, doch schreibt er „das seelenvolle, mit unendlicher Sorgfalt und Hingabe gemalte Bildnis der reizenden jungen Fürstin“ dem Maler Lorenz von Sandrart (1682 bis 1753) zu, der zwischen 1737 und 1741 in Stuttgart eine Anzahl von Bildnisminiaturen schuf (vgl. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler XXIX, Leipzig 1935, S. 398).

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 152, Nr. 515; E. Lemberger, Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten, Stuttgart 1911, S. 23, 33 (m. Abb. Tafel 4); Ausstellungskat. „Bildnisminiaturen aus Niedersächsischem Privatbesitz“, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1918, S. 24, Nr. 78; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.



Michiel Sweerts
(Brüssel 1624 – 1664 Goa)

30 Badende Männer im Abendlicht

Leinwand 63,3 x 87 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1976

Inv. Nr. PAM 966

Provenienz: Hamburger Kunsthandel, 1941
Unbekannter Privatbesitz
Kunsthandel Kastern, Hannover

Bei seiner Wiederentdeckung und Erwerbung durch die Landesgalerie war das Bild von Sweerts seit 35 Jahren verschollen und auch seinem Monographen, Rolf Kultzen, nur durch ein Photo des Jahres 1941 bekannt. R. Kultzen ordnet das Gemälde neuerdings in die Spätzeit des zwischen 1646 und 1656 liegenden römischen Aufenthalts des Künstlers ein. Er rückt das Werk in die Nähe der Badeszene im Musée des Beaux-Arts zu Straßburg und weist anhand unseres Bildes auf eine das Schaffen von Sweerts zunehmend bestimmende Tendenz hin, immer ausschließlicher auf „akademisch studierte Motive“ zurückzugreifen und die Szenen so „dem herkömmlichen Bereich der Genremalerei fortgesetzt zu entziehen“. Das vielleicht ursprünglich gleichgroße Bild der Slg. Lodders, Hamburg (heute Leinwand 62 x 86 cm) mit der Darstellung von Kartenspielern könnte das Gegenstück zu den „Badenden Männern im Abendlicht“ gewesen sein.

Literatur: R. Kultzen, Michael Sweerts 1624 – 1664, Dissertation in Ms., Hamburg 1954, S. 85, 272, Nr. 41; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1980, S. 15 (m. Abb. 77); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 76, Abb. 59; R. Kultzen, Michael Sweerts als Lernender und Lehrer, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge XXXIII, 1982, S. 121 f., Abb. 12; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 90.



Giovanni Battista Tiepolo
(Venedig 1696 – 1770 Madrid)

31 Die Wunderheilung des zornigen Sohnes

Leinwand 48 x 29 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1985

Inv. Nr. PAM 1004

Provenienz: Privatsammlung London

Coll. Comm. Ettore Modiano, Bologna

Privatsammlung

Dargestellt ist eine berühmte Wundertat des hl. Antonius von Padua. Dieser heilt den jähzornigen Sohn, der sich aus Scham, seine Mutter vor Wut getreten zu haben, in Selbstbestrafung den Fuß abgehackt hatte (vgl. P. Stepan, *Die Reliefs der Cappella del Santo in Padua*, Diss., München 1982, S. 153, mit Quellentexten).

Das Gemälde ist der Bozzetto für ein Altarbild in der Pfarrkirche von Mirano bei Mestre, einem Ort, in dessen unmittelbarer Nähe der Künstler sein Landhaus besaß. Der Bozzetto wurde 1929 auf der „Mostra del Settecento“ in Venedig gezeigt (vgl. Fiocco). Modigliani, der ihn in London entdeckt hatte, bezeichnet ihn als „uno dei rarissimi veri e proprii bozzetti del Tiepolo“, davon ausgehend, daß die meisten Arbeiten dieser Art seiner Meinung nach als Kopien nach fertigen Werken anzusehen sind. Daß wir in diesem Bozzetto eine echte Vorarbeit besitzen, geht für ihn aus der Tatsache hervor, daß das spätere Altarbild (2,70 x 1,80 m, oben halbrund), bei dem schon Fiocco auf die Mitarbeit des Sohnes Giovanni Domenico hingewiesen hatte, einige „nicht eben förderliche“ Veränderungen gegenüber diesem Entwurf erfahren hat. Auch Lorenzetti hält den Bozzetto für „glücklicher“ als das ausgeführte Gemälde. Dieses wurde von Lorenzo Tiepolo radiert (vgl. A. Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo, Le acqueforti*, Mailand 1971, Nr. 223, m. Abb.). Der Bozzetto wird, wie das Altarbild, allgemein in die Zeit um 1754/60 datiert.

Eine Bisterzeichnung in der Sammlung Sartorio, Triest, hält die erste Kompositions-idee fest (vgl. E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg 1910, S. 173, Abb. 165). Kreidezeichnungen in Venedig (Museo Correr), Verona (Privatsammlung) und Oxford (Ashmolean Museum) beziehen sich auf einzelne Details (vgl. G. Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo, Cat. rais. of the Chalk Drawings*, Oxford 1980, Bd. I, S. 331, Nr. D. 21, 335; M. 461, 607, 608, Bd. II, Abb. 204, 205, 206).

Literatur: C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'Art Italien*, Paris 1899, S. 335; Ausstellungskat. „Mostra del Settecento Italiano“, Venedig 1929, S. 61; G. Fiocco, *La Pittura Veneziana alla Mostra del Settecento*, in: *Rivista di Venezia* 7, 1929, S. 549 u. 560 (m. Abb.); E. Modigliani, *Dipinti noti o malnoti di Giambattista Tiepolo*, in: *Dedalo* XIII, 1933, S. 135 ff., Tafel S. 141; G. Lorenzetti, *Ausstellungskat. „Mostra del Tiepolo“*, Venedig 1951, 2. Aufl., S. 105, Abb. 77 bis; R. Pallucchini, *Ausstellungskat. „Cinque Secoli di Pittura Veneta“*, Venedig 1945, S. 128, Nr. 157; A. Morassi, *A complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962, S. 6 und 29, Abb. 131; A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Mailand 1968, S. 128, Nr. 262 a (m. Abb.).



Johann Heinrich Tischbein der Ältere
(Haina 1722 – 1789 Kassel)

32 Der Künstler und seine Töchter

Leinwand 69 x 57 cm

Signiert auf der Zeichnung in der Bildmitte „Tischbein“ (etwas verrieben)
und datiert 1774

Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, Hannover, 1980

Inv. Nr. PAM 976

Provenienz: Nachkommen des Künstlers

Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover

In nur drei Generationen sind etwa fünfundzwanzig Mitglieder aus der hessischen Künstlerfamilie Tischbein malend oder zeichnend zu kunsthistorischer Bekanntheit gelangt. So werden etliche hilfsweise durch Beinamen gekennzeichnet. Johann Heinrich Tischbein der Ältere gilt als der „Kasseler Tischbein“, weil er dort seit 1852 als Hofmaler der Landgrafen von Hessen tätig war.

Das Bild zeigt ihn im Alter von 52 Jahren im Wohn- und Arbeitszimmer seines Hauses in der Bellevuestraße zu Kassel. Das Gemälde ist die eigenhändige Replik eines größeren, heute verschollenen Bildes, dessen Figuren in der Literatur als „in Lebensgröße“ beschrieben werden und das nach zeitgenössischen Schilderungen bis auf ganz geringe Abweichungen die gleiche Szene wiedergab (vgl. dazu: Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste 22, Leipzig 1778, S. 166 ff.; J. F. Engelschall, Joh. Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich Hessischer Rath und Hofmaler als Mensch und Künstler dargestellt, Nürnberg 1797, S. 121 ff.). Der Künstler hat sich hier dargestellt mit seinen beiden Töchtern Wilhelmine Caroline Amalie (geboren 1757) und der wenig jüngeren Wilhelmine Friederike (geboren 1759). Ihre Mutter, Marie Sophie, geb. Robert, die der Maler 1756 geheiratet hatte, war schon 1759 verstorben. Tischbein ehelichte 1763 deren Schwester Julie Marianne Pernette, die 1764 gleichfalls verstarb. Die beiden Damenporträts, die auf unserem Bild rechts oben an der Zimmerwand erscheinen, zeigen links die erste, rechts die zweite Frau des Künstlers.

Wilhelmine Caroline Amalie Tischbein heiratete 1778 den Intendanten und Komponisten David von Apell. Sie blättert auf dem Gemälde in einer Mappe mit Zeichnungen, denn sie war selbst als Miniaturmalerin künstlerisch tätig und wurde 1780 Ehrenmitglied der Kasseler Kunstakademie. Wilhelmine Friederike Tischbein heiratete den Pfarrer und Professor am Carolineum zu Kassel Johann Friedrich Klingender. Ein Selbstbildnis Tischbeins mit den beiden Töchtern und seinen Schwiegersöhnen (um 1780/85), für eine Zimmerdekoration im Hause des Künstlers ausgeführt, gehört zu den Kriegsverlusten der Nationalgalerie in Berlin. Ein Bildnis der beiden Töchter in türkischem Kostüm mit Papageienkäfig (nach 1780) befindet sich im Frankfurter Goethe-Museum.



Die abgebildeten Skulpturen, Abgüsse von den Köpfen des Laokoon und eines seiner Söhne sowie eine kleine antike Statue, gehören zum klassischen Schmuck eines Künstlerateliers. Das größere Gemälde an der Rückseite zeigt Tischbeins signiertes und 1757 datiertes Gemälde „Menelaos im Kampf mit Paris, den Venus beschützt“ (80,7 x 66,5 cm) und nicht (wie Gmelin glaubt) seine Kopie nach Coypels „Herkules bringt Admet Alkeste zurück“. Allerdings sieht B. Schnackenburg (Brief v. 4. 4. 1985) in dem Gemälde auf dem Familienbild, das „größer und gestreckter in den Proportionen“ wirkt als das Original im Weißensteinflügel von Schloß Wilhelmshöhe (Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten Hessen, Gen. Kat. 11020), den Nachklang einer bisher unbekanntenen Wiederholung.

Literatur: G. Bierman, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. I, S. 270, Abb. 442, Bd. II, S. LXXIII; H. Vogel, Handzeichnungen Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. in Justi'schem Familienbesitz, in: Jahrbuch 1963 der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, S. 288, Anm. 3; M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 77; H. G. Gmelin, Deutsche Künstlerelbstbildnisse des 18. Jahrhunderts, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1138, Abb. 2.

Wallerant Vaillant
(Lille 1623 – 1677 Amsterdam)

33 Selbstbildnis als Krieger

Leinwand 63,5 x 57,5 cm

Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1976

Inv. Nr. PAM 967

Provenienz: Coll. Sir Berkeley, Sheffield, bis Versteigerung Christie's, London 9. 7. 1922, Nr. 111

Coll. Amersly Gore, London

Galerie Dr. Julius Böhler, München

Das anfangs dem Terborch, dann dem Simon Vouet, schließlich dem Hendrik Heerschop zugeschriebene Bild ist eine Selbstdarstellung in Kostüm des auch durch seine Schabkunstblätter bekannten Malers Wallerant Vaillant, der sowohl in Gemälden wie in der Graphik eine größere Anzahl von Selbstbildnissen hinterlassen hat, die durch eine Legende auf zwei Schabkunstblättern als solche zu erkennen sind. Aus dem Alter des Dargestellten läßt sich auf eine Entstehung des Bildes um 1645/47 schließen. Eine Anlehnung an Arbeiten von Rembrandt aus den dreißiger und frühen vierziger Jahren ist unverkennbar.

Literatur: S. J. Gudlaugsson, Drie Zelfportretten van Hendrik Heerschop?, in: Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie 2, 1947, S. 3 f. (m. Abb.); S. J. Gudlaugsson, 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. 39 f.; H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Repertorium, Amsterdam 1963, S. 337; Ausstellungskat. Julius Böhler, Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Kunstgewerbe, München 1975, S. 5, Nr. 8, Taf. XIII; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1977, S. 25 (m. Abb. 93); H. W. Grohn, Ein neuerworbenes Bildnis der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover und die Selbstporträts des Wallerant Vaillant, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 19, 1980, S. 137 ff. (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 77, Farbtafel 17; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 94.



34 Bildnis einer Frau von 33 Jahren

Datiert 1596 durch die Inschrift: AETATIS 33/ANNO 96

Holz, rund Dm 25,5 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 993

Provenienz: Galerie H. Wenstenberg, Berlin, 1909

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Das Porträt war in der Sammlung Spiegelberg Franz Pourbus dem Jüngeren (Antwerpen 1570 – 1622 Paris) zugeschrieben, doch läßt sich diese Zuordnung nicht aufrechterhalten. Die trockenen Formen sprechen für einen Künstler weniger hohen Ranges. Die im Brustbild und Dreiviertelprofil dargestellte Dame hatte der Inschrift zufolge ein Alter von 33 Jahren.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 119 f., Nr. 408.



Adriaen van der Werff

(Kralinger-Ambacht b. Rotterdam 1659 – 1722 Rotterdam)

35 Bildnis der Maria Beatrice Eleonora d'Este

Holz 12 x 8,4 cm

Signiert rechts am Rand „A. van der Werff“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 1002

Provenienz: Versteigerung Lepke, Berlin, 1904

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Die Miniatur wird traditionell als Darstellung der Maria Beatrice Eleonora d'Este (1658 – 1718), Tochter von Alfonso IV., Herzog von Modena und Reggio, betrachtet. Sie wurde 1673 durch die Verbindung mit dem späteren König Jacob II. von England (geb. 1633), der sie in zweiter Ehe heiratete, zunächst Herzogin von York und mit dessen Thronbesteigung 1685 Königin von England. Als Jacob II. wegen seiner Rekatholisierungspolitik auf Widerstand stieß und 1688 seinem ins Land gerufenen Schwiegersohn Wilhelm von Oranien im Verlauf der „glorious revolution“ weichen mußte, folgte sie ihrem Gatten nach Frankreich, wo der entmachtete König 1701 in Saint-Germain-en-Laye verstarb.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 147, Nr. 498; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.

