

AACHEN, HANS VON – Kopie

Köln 1552 – 1615 Prag

Hans von Aachen, so genannt nach der Heimatstadt seines Vaters, erhielt seine Ausbildung in Köln bei einem wallonischen Porträtmaler namens Jerrigh oder Georgie, der in Antwerpen gelernt hatte. Seit 1574 lebte er in Italien, zunächst in Venedig, seit etwa 1575 in Rom. In Florenz, wo er ab 1582/83 anzutreffen ist, führte er zahlreiche Porträtaufträge aus. 1585 ist er wieder in Venedig nachweisbar, wo er mit Unterbrechungen – Reisen nach Augsburg, München und Köln – bis Ende 1588 blieb. 1589 folgte er dem Rufe Herzog Wilhelms V. von Bayern nach München, gleichzeitig führte er für die Familie Fugger Aufträge in Augsburg aus. Am 1. 1. 1592 ernannte ihn Kaiser Rudolf II. zum Kammermaler von Haus aus. Kurz nach seiner Heirat mit einer Tochter des berühmten Komponisten und bayerischen Hofkapellmeisters Orlando di Lasso siedelte H. v. Aachen 1696 nach Prag über. Von hier aus ging er häufiger als Kunstagent des Kaisers auf Reisen nach Deutschland, Frankreich und Italien. Hans von Aachen war neben Bartholomäus Spranger und Joseph Heintz d. Ä. der Hauptvertreter der Rudolfinischen Kunst, die ihre Blüte am Prager Hof um 1600 hatte. In seinen religiösen, allegorischen und mythologischen Darstellungen verband er italienische und niederländische Elemente zu einem persönlichen Stil.

1 ANBETUNG DER HIRTEN

Eichenholz 89,7 × 70,3

Slg. des Malers Johann Friedrich Weitsch, Salzdahlum; 1813 Kunsthändler C. W. Schenk, Braunschweig; 1814 Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthaus Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925. PAM 755

Entstanden Ende des 16. Jahrhunderts

Alter Titel: Heilige Nacht

Das Gemälde stellt eine leicht abgewandelte Kopie der 1577 durch Hans von Aachen für die römische Jesuitenkirche Il Gesù geschaffenen „Anbetung der Hirten“ dar. Dieses auf Zinn oder Blei gemalte Bild ist nicht mehr erhalten, es wurde jedoch 1588 in einem Stich von Aegidius Sadeler verbreitet, der wahrscheinlich dem Schöpfer



1

des Hannoveraner Gemäldes als Vorbild diente. Zahlreiche in Einzelheiten abweichende Kopien aus dem Ende des 16. bis ins 18. Jahrhundert zeigen, daß sich die Komposition des Hans von Aachen besonderer Beliebtheit erfreute (vgl. H. Kusáková). Bei dem Hannoveraner Gemälde ist gegenüber der Vorlage die linke untere Bildseite verändert worden, indem ein zweiter Hirte (möglicherweise ein Porträt?) hinzugefügt wurde. Damit ist zwangsläufig von dem Hund nur noch der Kopf am linken Bildrand sichtbar.

Literatur: Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 157. – F. Schlie: Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Galerie zu Schwerin, Schwerin 1882, S. 2. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 1. – Reimers 1905, AM 1. – Thieme-Becker I, 1907, S. 41. – R. A. Peltzer: Hans Hauser von Aachen, in: Blätter für Gemäldekunde, Bd. 4, hrsg. von Th. v. Frimmel, Wien 1908, S. 133. – R. A. Peltzer: Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 30, 1911/12, S. 67, 164. – Th. v. Frimmel: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, Bd. 1, 2, Wien 1913, S. 47. – Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Cöln, Cöln 1914,



2

S. 110, Nr. 327. – P. J. Meier: Untersuchungen zur Plastik des Frühbarocks in Niedersachsen, in: Niedersächsisches Jahrbuch 5, 1928, S. 177. – Katalog 1930, S. 1, Nr. 1, Abb. 1. – Katalog 1954, S. 31, Nr. 1. – H. Kusáková: Příspěvek k poznání díla Jana van Aachen 1, in: Casopis Moravského Musea v Brně, Vědy Společenské, 44, 1959, S. 241, Abb. 4. – Bénézit 1, 1976, S. 1. – Trudzinski 1980, S. 42.

2 VENUS UND ADONIS

Eichenholz 38,3 × 51

Erworben 1956 von der Kunsthandlung Beckmann, Hannover.

PAM 947

Entstanden Anfang des 17. Jahrhunderts

Das Gemälde wurde hypothetisch Jan Soens zugeordnet, ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem überlieferten Werk des Künstlers ist jedoch nicht nachzuweisen (vgl. S. Béguin: Jan Soens paysagiste oublié, in: Oud Holland 71,

3



1956, S. 217). Die Figurenkomposition entspricht vielmehr einer kürzlich Hans von Aachen zugeschriebenen Darstellung mit demselben Thema im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, welche noch in die venezianische Zeit des Künstlers – um 1585 – datiert werden kann (vgl. J. Jacoby: Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1989, S. 16f.). Die schlanken, überlängten Gestalten des Hannoveraner Bildes lassen hingegen stilistische Merkmale der Kunst des Hans von Aachen aus der Zeit um 1590 erkennen. Bereits in den Beginn des 17. Jahrhunderts weist nicht nur die vom Original abweichende Wiedergabe der Landschaft, sondern auch die Tatsache, daß diese an Bedeutung gewonnen hat.

Dem antiken Mythos zufolge hatte sich Venus in den schönen Jüngling Adonis verliebt, den sie vergeblich ermahnte, bei der Jagd vorsichtig zu sein. Er wurde bald darauf von einem wilden Eber tödlich verwundet (vgl. Ovid, Metamorphosen X, 525–739). Dargestellt ist hier der Augenblick des Abschieds, in dem Venus versucht, den Geliebten von seinem gefährlichen Jagdunternehmen zurückzuhalten. Das Motiv hat Tizian in seinem Gemälde von 1554 vorgeprägt, so daß die Auseinandersetzung mit diesem Bild bzw. einer seiner Varianten (vgl. H. E. Wethey: The Paintings of Titian, Bd. 3, The Mythological and Historical Paintings, London 1975, Kat. Nr. 40–44) vorausgesetzt werden kann.

Bei Hans von Aachen wird jedoch durch den eleganteren Bewegungsrhythmus beider Gestalten die enge gefühlsmäßige Bindung des Paares stärker betont.

BEMMEL, JOHANN NOAH VON – Kopie nach

Nürnberg 1716 – 1758 Nürnberg

Johann Noah von Bimmel, Sohn des Malers Johann Georg von Bimmel, wurde an der Nürnberger Akademie unter Johann Daniel Preisler und Martin Schuster ausgebildet. Nebenher kopiert er eifrig Zeichnungen berühmter Künstler und wurde später Schüler des Johann Kupezky. Er malte Porträts in der Art seines Lehrers



4

Kupezky sowie Schlachtengemälde, Tierstücke, Jagden und holländische Genreszenen.

3 BAUERNWIRTSCHAUS

Leinwand 47,5 × 55

Signiert über dem Kamin: N. V. B.

Geschenk des Herrn von Retberg 1852 an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 919); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 142/1967

Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Kopie des 19. Jahrhunderts nach einem Original von Johann Noah von Bemmelm, der sich in seinen Genrebildern an holländischen Malern wie Adriaen van Ostade orientierte.

Literatur: Katalog 1867, S. 16, Nr. 5. – Katalog 1876, S. 20, Nr. 5.

BRAND, CHRISTIAN HILFGOTT

Frankfurt/O. 1694 – 1756 Wien

Christian Hilfgott Brand ging zunächst nach Regensburg in die Lehre des Landschaftsmalers Christoph Ludwig Agricola. Dessen Tod veranlaßte ihn, um 1720 nach Wien überzusiedeln. Dort trat er 1726 in die Wiener Akademie ein und wurde 1751 als einer der ersten „Honorarii“ aufgenommen. Seine Landschaften und Genrebilder zeigen den Einfluß der holländischen Malerei.

4 ANSICHT DER STADT WIEN

Leinwand 200 × 254

Bez. u. l. unter dem Kompaß: Brand fecit
Nachlaß Ludwig Max von Hammerstein, Celle; 1842 in königlich hannoverschem Besitz, Schloß Celle; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893

Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses
Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 766

Entstanden um 1735

Die Ansicht der Stadt Wien ist Chr. H. Brands
einzige Vedute und zugleich die erste repräsentative
Stadtansicht des barocken Wien. Der Maler
schuf sie offensichtlich nicht nach Naturstudien
(vgl. H. Aurenhammer, S. 15), sondern gab sie in
idealisierter Form wieder, denn zur Entstehungszeit
des Gemäldes war das Gelände im Vordergrund
bereits bebaut (frdl. Hinweis von R. Bösel,
März 1989). Das weite Stadtpanorama ist von der
Vorstadt Lichtental aus gesehen. Im Mittelgrund
blickt man auf die Vorstadt Rossau mit der Servitenkirche,
dem Gartenpalais Liechtenstein,
dem Belvedere Liechtenstein und rechts davon
dem Schwarzspanierkloster. Dahinter erhebt sich
die von der Stadtmauer umgebene eigentliche
Stadt mit der Kirche Maria im Gestade, dem
Stephansdom, der Peterskirche und der Minoritenkirche
ganz rechts. Links im Hintergrund
führt die Schlagbrücke über den Donauarm zur
Leopoldstadt am östlichen Ufer.

Literatur: Molthan 1844, S. 164, Nr. 5. – G. Parthey:
Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 167, Nr. 1. –
Landschaftsstraße 1872, S. 16, Nr. 74. – G. Ebe: Der
deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen,
Leipzig 1898, S. 265. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 55. –
Reimers 1905, AM 43. – Katalog 1954, S. 40, Nr. 30. – H.
Aurenhammer: Johann Christian Brand und die Entdeckung
der Wiener Landschaft, in: Mitteilungen der
österreichischen Galerie 3, Nr. 34–36, 1959, S. 14f. – A.
May: Wien in alten Ansichten. Das Werden der Wiener
Vedute, Wien – München – Salzburg 1965, S. 19f., 307,
Nr. 26, Farbtaf. 23; 2. Aufl. 1980 – Bénézit 2, 1976, S. 272.
– P. Pötschner: Wien und die Wiener Landschaft, Salzburg
1978, S. 287, Taf. 27. – G. u. G. Mraz: Maria
Theresia. Ihr Leben und ihre Zeit in Bildern und Dokumenten,
München 1979, Abb. S. 17. – F. Endler: Wien im
Barock, Wien – Heidelberg 1979, S. 46, Farbabb. S. 44/
45. – StadtChronik Wien. 2000 Jahre in Daten, Dokumenten
und Bildern, Wien 1986, Farbabb. S. 54/55.

Ausstellungen: Auktionskatalog Helbing, München
27.6 – 1.7.1931, Nr. 188, Taf. 12. – Maria Theresia und
ihre Zeit. Zur 200. Wiederkehr des Todestages, Schloß
Schönbrunn, Wien 1980, S. 28 f., Kat. Nr. 01, 17. – Prinz
Eugen und das barocke Österreich, Marchfeldschlösser,
Schloßhof und Niederweiden, Wien 1986, S. 448, Kat.
Nr. 21.40, Abb. S. 449.



5

BUSCH, J. A.

Der Künstler ist nicht nachweisbar.

5 BRUSTBILD EINES BARTLOSEN HERRN IN HARNISCH UND BLAUEM ROCK

Leinwand 71 × 56,5

Rücks. bez.: J. A. Busch pinxit Ao. 1719

Rücks. Aufkleber des Vereins für die Öffentliche
Kunstsammlung. Erworben 1922 von Hedwig
Freiin von Hammerstein II, Stiftsdame im Kloster
Dobbertin in Mecklenburg.

PAM 748

Entstanden 1719

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

CARSTENS, ASMUS JACOB

St. Jürgen/Schleswig 1754 – 1798 Rom

Asmus Jacob Carstens mußte auf Verlangen seiner
Vormünder zunächst das Küferhandwerk
erlernen. Er bildete sich jedoch autodidaktisch im
Zeichnen und durch das Studium kunsttheoretischer
Schriften weiter. Seit 1776 besuchte er die

Kopenhagener Kunstakademie, stand aber stets dem Lehrbetrieb oppositionell gegenüber und wurde, da er eine ihm zugesprochene silberne Medaille ablehnte, 1781 von der Akademie verwiesen. Nach einer Italienreise, die er aus Geldmangel schon in Mantua abbrechen mußte, ließ er sich 1783 für fast fünf Jahre in Lübeck als Porträtmaler nieder. Hier schloß er Freundschaft mit seinem späteren Biographen, dem Kunstschriftsteller Karl Ludwig Fernow (1763–1808). Durch die Vermittlung Chr. A. Overbecks und des Senators Rodde wurde es ihm finanziell ermöglicht, sich in Berlin niederzulassen, wo er seit 1790 Zeichenlehrer an der Akademie war. 1792 führte ihn ein befristeter Studienurlaub nach Rom. Er blieb jedoch bis an sein Lebensende in der Ewigen Stadt. Seine erste römische Ausstellung im ehemaligen Atelier Batonis 1795 wurde als „Taufe der neuen deutschen Kunst“ gefeiert. A. J. Carstens verließ als erster kompromißlos der von J. J. Winckelmann geistig vorbereiteten klassizistischen Richtung künstlerischen Ausdruck. Im Mittelpunkt seines vorwiegend zeichnerischen Werkes steht in klaren Kompositionen die menschliche Figur in antiker Haltung.

6 JUDITH

Holz 80 × 57,5

Bez. u. r.: A. J. Carstens, pinx. 1779

Erworben 1927 von Herrn Mores, Hannover.

PNM 524

Entstanden 1779

Das Gemälde ist in jener Zeit entstanden, in der Carstens die Gemäldesammlung des Grafen Moltke in Kopenhagen studierte. Dorner glaubt, daß der Künstler durch die in dieser Sammlung befindliche Darstellung einer „Salome mit dem Haupt des Johannes“ von Gottfried Schalcken zu seiner „Judith“ angeregt worden sei. Es ging Carstens offensichtlich vor allem darum, die Regeln der Beleuchtung zu studieren. Anders als bei Schalcken läßt er die beiden Figuren aus dem Dunkel vor verdeckter künstlicher Lichtquelle aufleuchten.

Literatur: A. Dorner: Ein unbekanntes Frühbild des Asmus Jakob Carstens, in: Zeitschrift für bildende Kunst 61, 1928, S. 271 f., Abb. – Zeitschrift für Bildende Kunst 61, 1927, Kunstchronik, S. 81. – A.-F. Heine: Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes, Straßburg 1928, S. 191. – Katalog 1930, S. 200, Nr. 272, Abb. 272. – A. Kamphausen: Asmus Jakob Carstens, Neumünster 1941, S. 40 ff., Abb. 9, S. 399. – Katalog 1954, S. 45, Nr. 49. – G. Tolzien: Jacob Asmus Carstens, in: Kindlers Malerei-Lexikon I, Zürich 1964, S. 664 f., Abb. S. 664.

DENNER, BALTHASAR – Werkstatt

Hamburg 1685 – 1749 Rostock

Balthasar Denner, Sohn eines Mennonitenpredigers, erhielt seinen ersten Unterricht in der Aquarellmalerei bereits mit 11 Jahren bei Franz von Amama in Altona. Mit 13 Jahren ging er nach Danzig, um sich in der Ölmalerei unterweisen zu lassen. Nachdem er auf Wunsch der Eltern ab 1701 eine kaufmännische Lehre absolviert hatte, setzte er 1707 seine künstlerische Ausbildung an der Berliner Akademie fort. Schon zwei Jahre danach errang er ersten Ruhm mit dem Bildnis des Herzogs Christian August von Holstein-Gottorp und war fortan bei den norddeutschen Fürsten als Porträtmaler sehr beliebt. 1717 hielt er sich für zehn Monate in Kopenhagen auf, 1720 war er in Wolfenbüttel, danach in Hannover tätig. Der Kontakt zum englischen Hof in Hannover bewog Denner 1721 mit seiner Familie





7

nach England überzusiedeln. 1728 kehrte er nach Hamburg zurück, wo er abgesehen von zahlreichen Auftragsreisen nach Wolfenbüttel, Braunschweig, Blankenburg, Dresden, Berlin, Schwerin und einem Aufenthalt in Amsterdam von 1736 – 1739 ansässig war. 1742 schlug er einen Ruf der Zarin Elisabeth I. nach Petersburg aus. Er starb 1749 in Rostock, wo er für den Mecklenburgischen Hof umfangreiche Porträtaufträge ausführte.

Obwohl Denner hauptsächlich als Porträtmaler tätig war, schuf er neben einigen Historienbildern vor allem auch Blumenstücke und Fruchtstilleben kleinen Formates. Den größten Ruhm und besondere Bewunderung errang er mit seinen eindrucksvollen Studienköpfen alter Menschen, die er – beeinflusst vor allem von Werken des Gerard Dou – mit äußerster Naturtreue gestaltete.

7 ELISABETH SOPHIE MARIE VON
HOLSTEIN, GEMAHLIN HERZOG AUGUST
WILHELMS VON BRAUNSCHWEIG

Leinwand 130 × 99

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann

Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 245

Entstanden 1747 oder kurz danach

Elisabeth Sophie Marie (1683 – 1767), Tochter des Herzogs Rudolf Friedrich von Holstein-Norburg, wurde 1710 mit dem Herzog August Wilhelm von Braunschweig vermählt. Bereits vier Jahre später wurde sie Witwe. Als solche ist sie, sitzend auf einem kostbaren Stuhl, in Dreiviertelfigur dargestellt. Bei dem Kniestück handelt es sich um eine Werkstatt-Replik nach dem Brustbild der Herzogin in der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek aus dem Jahre 1747. Es ist überliefert, daß B. Denner meistens selbst nur die Gesichter ausführte, weil es ihm hauptsächlich auf die charakteristische Erfassung der Physiognomie ankam, während er die Gewänder und Hintergründe von Gehilfen ergänzen ließ. Möglicherweise handelt es sich hier um das von J. van Gool als „tot de knien“ beschriebene, 1747 in Braunschweig entstandene Bildnis (J. van Gool: *De nieuwe Schouburgh*, Den Haag 1751, II, S. 78).

Eine Variante des Kniestücks vor einem Landschaftsausblick befindet sich auf Schloß Gottorp, Schleswig. Das Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, bewahrt eine schwache Kopie, in der die Herzogin-Witwe ihren linken Arm über einen auf dem Tisch befindlichen Totenkopf legt (vgl. J. Jacoby: *Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts* sowie die englischen und skandinavischen Werke, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1989, S. 91, Kat. Nr. 846, Abb. 846). Das Porträt der Herzogin Elisabeth Sophie Marie wurde im Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, „Ziesenis“ zugeordnet und 1937 mit Vorbehalt auf der Ziesenis-Ausstellung als Arbeit des Johann Georg Ziesenis gezeigt.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 125. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 295. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 235. – H. Börsch-Supan: *Höfische Bildnisse des Spätbarock*, Ausst. Kat. Berlin 1966, S. 54.

Ausstellungen: *Hannoversches Rokoko*. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Ausst. Kat. Hannover 1937, S. 41, Nr. 74.

DEUTSCH, um 1590

8 ERZHERZOG ERNST

Fichtenholz 20,8×15,6

Bez. o. r.: MAXIMILIANVS 2. IMPERAT:

Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.

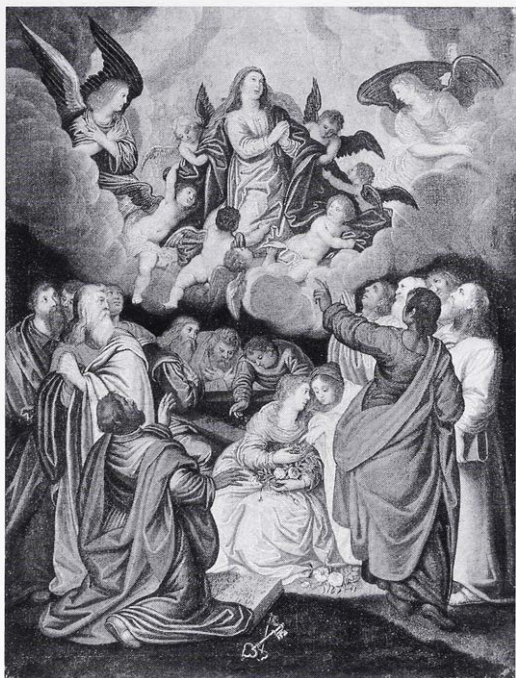
KM 110

Entstanden um 1590

Alter Titel: Kaiser Maximilian II.

Obwohl die Inschrift den Dargestellten als Maximilian II. bezeichnet, weicht das Porträt von den zahlreich überlieferten Bildnissen des Kaisers nicht nur hinsichtlich der physiognomischen Eigenheiten ab. Maximilian trägt vor allem stets einen herabhängenden und keinen aufwärts gedrehten Schnurrbart. Außerdem ist zu seiner Zeit noch das Barett in Mode. Der hohe Hut kommt erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf (vgl. die Bildnisse Maximilians aus der Werkstatt des Nicolas Neufchâtel: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800, Wien 1976, Abb. 60 und 62). Von der Bart- und Huttracht her ist das Porträt in die 80/90er Jahre des 16. Jahrhunderts zu datieren. Es liegt folglich

8



9

nahe, daß hier der zweite Sohn Maximilians II. dargestellt ist. Die größte physiognomische Ähnlichkeit mit unserem Porträt weist ein Bildnis des Erzherzogs Ernst in Wien auf (vgl. op. cit. Abb. 131). Nachdem er sich 1575 vergeblich um die polnische Krone beworben hatte, übertrug ihm Rudolf II. die Statthalterschaft in Niederösterreich und 1580 die Regentschaft von Innerösterreich (Steiermark, Kärnten, Krain). 1593 wurde er von König Philipp II. zum Statthalter in den Niederlanden berufen. Er starb bereits 1595 in Brüssel.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann, Nr. 203 (1025). – Schuchhardt 1904, S. 126, Nr. 149. – Katalog 1954, S. 53, Nr. 71.

DEUTSCH, 17. Jahrhundert

9 HIMMELFAHRT MARIAE

Leinwand 65×50

Vermächtnis Wrede 1948; Städtische Galerie.

KA Wr. I, 59

Entstanden 17. Jahrhundert

Wahrscheinlich geht das Gemälde auf ein Vorbild aus dem Ende des 16. Jahrhunderts zurück.



11



12

10 PRINZESSIN ELISABETH VON HESSEN

Leinwand 81 × 65

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 260

Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der Dargestellten – wie auch Georg Kestner vermerkt – um Elisabeth Henriette von Hessen-Kassel (1661–1683), die jüngste Tochter Wilhelms VI. von Hessen-Kassel (1629–1663) und der Hedwig Sophie von Brandenburg (1623–1683). Sie war die erste Gemahlin des späteren preußischen Königs Friedrich I. (1657–1713).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 325. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 250. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 274.

11 BILDNIS EINES FÜRSTEN

Deckfarben auf Papier (auf Holz) 17 × 13,3 (oval)

Rückseitig eingebraunnt das gekrönte Monogramm CL (Carl Ludwig von der Pfalz, der Bruder der Kurfürstin Sophie?)

10



Wohl alter welfischer Besitz; Welfen-Museum; erworben 1955.

WM XXX, 615

Entstanden Ende des 17. Jahrhunderts

Wahrscheinlich Gegenstück zu Kat. Nr. 12.
Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

Literatur: Katalog 1954, S. 53, Nr. 72. – Trudzinski 1980, S. 50.

12 BILDNIS EINER FÜRSTIN

Deckfarben auf Papier (auf Holz) 15,7×12,4 (oval)

Rückseitig eingebraunt das gekrönte Monogram CL (Carl Ludwig von der Pfalz, der Bruder der Kurfürstin Sophie?).

Wohl alter welfischer Besitz; Welfen-Museum; erworben 1955.

WM XXX, 616

Entstanden Ende des 17. Jahrhunderts

Wahrscheinlich Gegenstück zu Kat. Nr. 11.
Die Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

Literatur: Katalog 1954, S. 53, Nr. 73. – Trudzinski 1980, S. 50.

DEUTSCH, um 1640/50

13 KOPF EINES EINSTANGENREHBOCKS

Leinwand 51,5×59,3

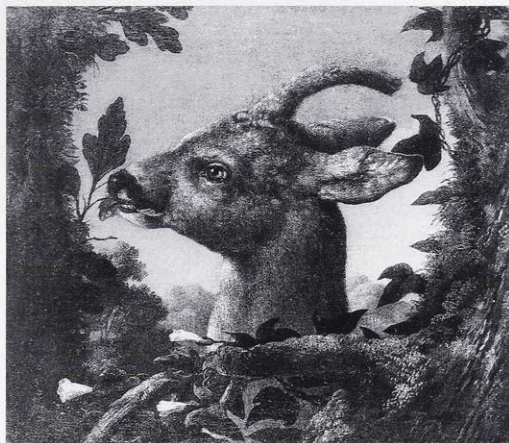
Erworben 1957 aus dem Besitz von Dr. Dreyer als Geschenk des Niedersächsischen Jagdverbandes, Hannover.

PAM 949

Entstanden um 1640/50

Alter Titel: Rehbock – Jagdtrophäe

Das Gemälde wurde traditionell Carl Ruthart (1630 – um 1703) zugeschrieben. Es hat jedoch nichts mit den barocken Tierstücken dieses Künstlers gemein, sondern steht eher in der Tradition der Darstellungen abnormer Naturerscheinungen wie dem „Kopf eines Rehbocks mit monströsem Gehörn“ von Hans Hoffmann (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Hz 2048). Auch hier liegt eine Abnormität vor. Es könnte sich um eine selten vorkommende gehörnte Ricke handeln, doch wahrscheinlicher ist, daß ein Einstan-



13

genrehbock dargestellt ist. Die anormale Entwicklung eines Einstangengeweihs kann besonders bei Rehböcken entstehen, die als Kitz zahm gehalten werden (frdl. Auskunft von G. Boenigk, Naturkunde-Abteilung des Niedersächsischen Landesmuseums). Die Kette, die sich um den Hals des Tieres und den Baum schlingt, könnte auf diese Tatsache hinweisen. Wahrscheinlich handelt es sich auch hier um die porträthafte Wiedergabe eines „Naturwunders“, die für ein Kunst- und Raritätenkabinett bestimmt war.

DEUTSCH, um 1660

14 HERZOG CRISTIAN LUDWIG VON BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURG

Leinwand 184×146

Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 137

Entstanden um 1660

Herzog Christian Ludwig von Braunschweig-Lüneburg (1622–1665) war der älteste Sohn Georgs von Lüneburg und der Anna Eleonora, Tochter des Landgrafen Ludwig V. von Hessen. Er besaß zunächst das von Lüneburg getrennte Fürstentum Calenberg-Göttingen und erhielt 1648, nach dem Tode Herzog Friedrichs, das Herzogtum Lüneburg. Ein Kupferstich von Conrad Lauwers (1632–1685) nach einem Gemälde von



Justus van Egmont (1601–1685) zeigt das Bildnis seitenverkehrt im Brustausschnitt. Möglicherweise ist das dreiviertelfigurige Porträt eine Kopie nach dem Original des J. v. Egmont.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 238.

DEUTSCH, um 1680/90

15 BILDNIS DER KURFÜRSTIN SOPHIA DOROTHEA VON HANNOVER

Leinwand 75,5 × 58,5

Slg. Georg Kestner, Hannover (erworben aus einer Apotheke in Celle); Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 126

Standort: Schloß Celle

Entstanden um 1680/90

Sophie Dorothea wurde 1666 als Erbtochter des Herzogs Georg Wilhelm von Braunschweig-Celle (1624–1705) und der Eleonore Marquise d'Olbreuse (1639–1722) in Celle geboren. 1682 wurde sie mit Georg Ludwig von Hannover, dem späteren König Georg I. von England (1660–1727), vermählt. Wegen ihrer Liebesbeziehung zu dem Grafen Philipp Christoph von Königsmarck wurde die Ehe 1694 geschieden und die Kurprinzessin bis zu ihrem Tode im Jahre 1726 auf das Amtshaus nach Ahlden an der Aller verbannt. Seitdem nannte man sie „Prinzessin von Ahlden“.

Das Gemälde ist einer Gruppe von neun Bildnissen der Kurfürstin zuzurechnen, innerhalb derer ein Porträt im Besitz SKH des Prinzen von Hannover auf Schloß Marienburg (vgl. Leister, Abb. 15) aufgrund seiner Größe und künstlerischen Qualität als Leitbild hervortritt. Das Brustbildnis stellt keine strenge Kopie, sondern eine freie Variante dieses Vorbildes dar.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 445. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 320. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 250. – D.-J. Leister: Bildnisse der Prinzessin von Ahlden, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 26, 1954, S. 153, 162f., Abb. 17.

Ausstellungen: Die Prinzessin von Ahlden und ihre Zeitgenossen, Vaterländisches Museum Celle 1953, Nr. 6.

14

15



DEUTSCH, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

16 BILDNIS EINES UNBEKANNTEN FELD- HERRN IM HARNISCH

Kupfer 19,2 × 14,4

Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 224

Entstanden 2. Hälfte 17. Jahrhundert

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 150 (?). – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 289.



16

DEUTSCH, um 1700

17 KAISER JOSEPH I.

Leinwand 73,5 × 60

Ehemals auf der Rückseite bez.: Joseph Imperateur (doubliert)

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 134

Entstanden um 1705

Joseph I. wurde 1678 als ältester Sohn Kaiser Leopolds I. und seiner dritten Gemahlin Eleonore Magdalena von Pfalz-Neuburg in Wien geboren. Bereits 1687 König von Ungarn, wurde er 1690 zum römischen König gewählt und gekrönt. Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1705 wurde er Kaiser und zugleich König von Böhmen. 1699 vermählte er sich mit der Tochter des Herzogs Johann Friedrich von Braunschweig-Lüneburg, Wilhelmine Amalie. Joseph I. setzte den spanischen Erbfolgekrieg unter Abschluß der Konvention von Altranstädt (1707) siegreich fort und schlug die Erhebung Franz II. von Siebenbürgen nieder. Noch nicht 33 Jahre alt, starb er 1711 an den schwarzen Blattern.

Da im Hintergrund links die römisch-deutsche Kaiserkrone dargestellt ist, wird das Bildnis kurz nach der Krönung zum Kaiser entstanden sein.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 122. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 317. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 256.



17



18

DEUTSCH, 18. Jahrhundert

18 TILL EULENSPIEGEL

Eichenholz 40,5 × 29,5

Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.

KM 271

Standort: Kreisheimatmuseum Wolfenbüttel

Entstanden 18. Jahrhundert

Das Gemälde geht auf einen Kupferstich zurück, den der Nürnberger Kunsthändler und -verleger Paulus Fürst um 1640/50 nach einer Vorlage von Andreas Herneisen (1538–1610) herausgegeben hat (vgl. Ausst. Kat. Wilhelm Busch. Die Bilder-geschichten zwischen Flugblatt und Cartoon, Hannover 1982, S. 182, Nr. 257). Aufgrund der ovalen Rahmung ist der Brustausschnitt knapper; die Hände mit Schellenkappe, Nadel und Faden sind fortgelassen.

Die Person des Till Eulenspiegel ist mit höchster Wahrscheinlichkeit historisch. Er soll in Kneitlingen (bei Schöppenstedt) geboren und 1350 in Mölln (bei Ratzeburg) gestorben und begraben sein. Der bäuerliche Schalksnarr, dessen häufig auf Wortwitz beruhende Streiche Bauern und

Bürger, aber auch weltliche und geistliche Herren treffen, ist Held eines Schwankbuches, dessen Urfassung aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts (Verfasser wahrscheinlich H. Bote, Braunschweig 1510/11) zahlreiche, später erweiterte Nachdrucke erfuhr.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann Nr. 209 (1041).

19 BILDNIS EINES UNBEKANNTEN MANNES

Leinwand 57 × 44

Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 990); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 347/1967

Entstanden 18. Jahrhundert

20 KRIEGSLAGER

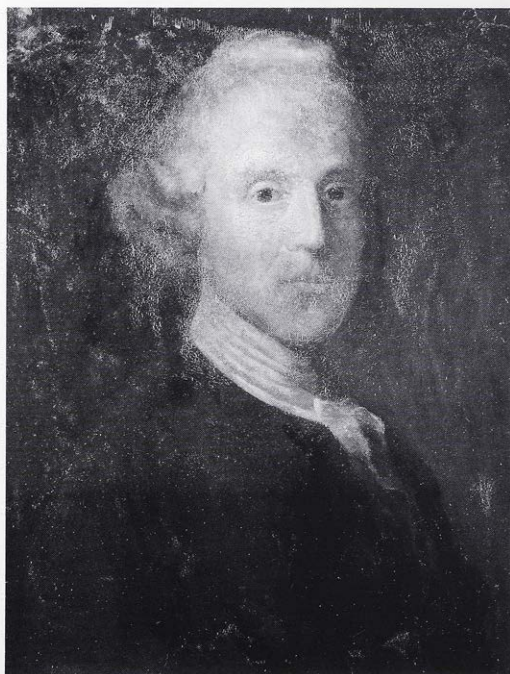
Holz 20 × 25

Vermächtnis des Medailleurs Brehmer, Hannover, 1889 an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 981); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 185/1967

Entstanden 18. Jahrhundert

19





20

21 BILDNIS EINES MANNES

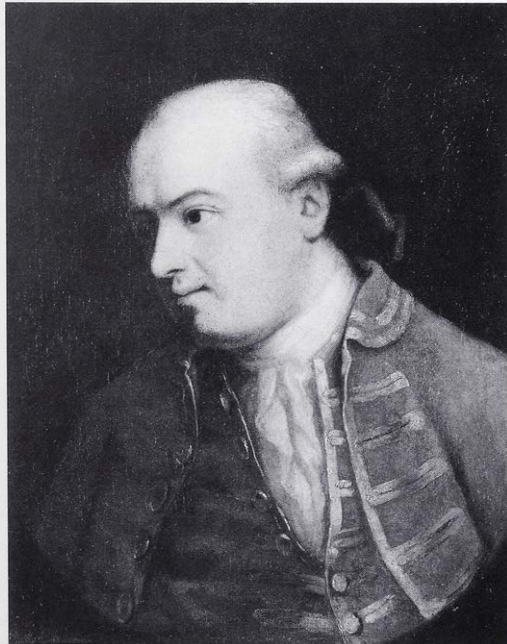
Leinwand 56 × 46

Geschenk des Malers Herzog, Hannover, 1850, an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 911); seit 1967 Städtische Galerie. KA 139/1967

Entstanden 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

21



22



DEUTSCH, um 1810/20

22 BILDNIS EINES JUNGEN MANNES
IN HUSARENUNIFORM

Deckfarben auf Elfenbein 3,5 × 2,7 (oval)

Auf der Rückseite sind in vier gleichgroßen Sektoren Haarsträhnen zu gegenläufigem Muster gefügt; im Zentrum ist ein Vergißmeinnicht aus Papier aufgeklebt. Der emaillierte herzförmige Außenrand trägt auf der Rückseite auf hellblauem Grund die Worte „SA DOUCEUR M'A CHARME“.

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg);

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983.

PAM 1003

Entstanden um 1810/20

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 161, Nr. 549; H. W. Grohn: Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 983f. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 100, Kat. Nr. 41, Abb. S. 101.

Ausstellungen: Bildnisminiaturen aus niedersächsischem Privatbesitz, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1918, S. 144, Nr. 785.

DIES, ALBERT CHRISTOPH

Hannover 1755 – 1822 Wien

Nach dreijähriger Lehre bei einem Stubenmaler studierte Albert Christoph Dies an der Düsseldorfer Akademie. 1775 ging er über Mannheim und Basel nach Rom, wo er, zeitweilig von Piranesi gefördert, bis 1796 als Landschaftsmaler und -radierer tätig war. Zusammen mit J. Chr. Reinhart und J. W. Mechau arbeitete er an der Folge „Malerisch-radierte Prospekte aus Italien“. Über Salzburg, wo er einige Landschaften für den Erzbischof schuf, reiste er 1797 nach Wien und ließ sich dort nieder. Zunächst war er Lehrer für Landschaftsmalerei an der Akademie, später Galeriedirektor des Fürsten Esterhazy.

23 LANDSCHAFT MIT DER ERZIEHUNG DES JUPITER

Leinwand 73 × 98,2

Bez. u. r.: A. C. Dies. px./Romae 1783

Erworben 1930 von der Galerie Blumenreich, Berlin.

PNM 577

Entstanden 1783

Die dargestellte Szene geht auf die Erzählungen von Ovid (*Fasti* V, 111–128) und Kallimachos (*Hymnen* 1, 46–54) zurück. Dem antiken Mythos zufolge nährte die Nymphe Adrastea auf dem Berge Ida der Insel Kreta den kleinen Zeus (römisch: Jupiter) mit der Milch der Ziege Amalthea und mit Honig. Aus Dankbarkeit wurde die Ziege

später von Jupiter als Stern an den Himmel versetzt. Ein Horn, das sie sich an einem Baum abgebrochen hatte, wurde zum unerschöpflichen, segenspendenden Füllhorn. Auf diesen Teil der Erzählung verweist ein mit Früchten gefülltes Horn in den Händen des Putto. Der in der Nähe sitzende Pan oder Satyr, der in seiner Linken die Syrinx (Pan- oder Hirtenflöte) hält, gehört nicht zum Mythos.

Mit größter Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem hannoverschen Werk um ein bis 1925 im Schloßmuseum von Pawlowsk nachweisbares, danach als verschollen geltendes Gemälde. Dieses Bild wird im Katalog von Pawlowsk (Zubov, 1925, Nr. 134) als „Erziehung des Jupiter“ beschrieben. Die angegebenen Maße (73 × 98,2), die Signatur und die Datierung „A. C. Dies px Romae 1783“ stimmen mit unserem Bild überein. Das Gegenstück, eine „Landschaft mit Pan und Syrinx“, befindet sich heute in der Ermitage zu Leningrad und trägt die Inventarnummer GE 7330 (vgl. N. N. Nikulin: *German and Austrian Painting, Fifteenth to Eighteenth Centuries*, Moskau-Florenz 1987, S. 207, Kat. Nr. 154).

Literatur: A. Dorner, *Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850*, München 1932, S. 52, Abb. – Katalog 1954, S. 53, Nr. 74. – Katalog 1973, S. 112, Nr. 220. – St. Rudolph, *La pittura del '700 a Roma*, Mailand 1983, Abb. 245.

Ausstellungen: *Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850*, Kunstverein Hannover 1932, Kat. S. 52, Abb. – *Niedersächsische Landschaften seit 1800*, Kunstverein Hannover 1953, Nr. 9.

24 DAS FORUM ROMANUM VOR DER AUSGRABUNG

Leinwand auf Zedernholz 51,6 × 79

Erworben 1916 von der Kunsthandlung F. Gurlitt, Berlin.

PNM 390

Entstanden nach 1787

Die Darstellung zeigt das Forum Romanum, das im antiken Rom Zentrum des Handels und der Gerichtsbarkeit war. Es liegt in einer Talsenke zwischen Kapitol, Esquilin und Palatin. Nach dem Zusammenbruch des römischen Reiches wurde das ursprüngliche Niveau des Platzes im Laufe der Jahrhunderte durch die Trümmer zer-



23

fallener Bauten und das von den Hügeln herabgespülte Erdreich bis zu 13 m überdeckt, so daß nur noch vereinzelt antike Gebäudereste aus dem Boden hervorragten. Bereits ein Stich des Jahres 1650 zeigt das als Viehweide benutzte Forum, auf dem sich vom Septimius Serverusbogen bis zum Titusbogen eine Ulmenallee hinzog (vgl. Ch. Huelsen: *Das Forum Romanum. Seine Geschichte und seine Denkmäler*, Rom 1904, Abb. 8). Die Vorstellung von seiner ursprünglichen historischen Bedeutung war verlorengegangen und es erhielt den Namen „Campo Vaccino“ (Kuhfeld).

Da die ersten umfangreicheren Ausgrabungen erst zwischen 1803 und 1818 stattfanden, zeigt das im 18. Jahrhundert entstandene Gemälde noch den alten Zustand des Areals, wie ihn vor allem zahlreiche niederländische und französische Künstler vor A. Chr. Dies unter vielfältigen Aspekten und von verschiedenen Standpunkten

aus dargestellt haben. Claude Lorrain schuf dann 1636 eine „Ansicht des Campo Vaccino“ (Paris, Musée du Louvre), die durch die Verknüpfung von Ruinenlandschaft und Vedute zum Vorbild für die ideale Romdarstellung des 18. Jahrhunderts wurde (vgl. M.E.M. Hoff: *Rom. Vom Forum Romanum zum Campo Vaccino. Studien zur Darstellung des Forum Romanum im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 1987, spez. S. 128–137). Die A. Chr. Dies zugeschriebene Ansicht des „Forum Romanum vor der Ausgrabung“ ist mit topographischer Genauigkeit vom Standpunkt am Abhang des Kapitols vor dem Tabularium aus aufgenommen. Wir sehen einen Prospekt, der im Vordergrund von der Curia Senatus, dem Bogen des Septimius Servus und dem Tempel des Saturn begrenzt wird, links vom Esquilin über das Colosseum und die nur bei klarer Sicht erkennbaren, fern im Süden liegenden Albaner Berge führt und rechts bis zum Palatin reicht, der das Forum auf dieser Seite begrenzt.



24

Albert Christoph Dies hat nachweislich eine 1787 datierte und signierte „Ansicht des Campo Vaccino“ für Herzog Peter von Kurland und seine Gemahlin Dorothea geschaffen (vgl. O. Clemens: Briefe vom Maler Dies aus Hannover, in: Zs. d. historischen Vereins für Niedersachsen 82, 1917, S. 266–271). Das aus dem Nachlaß der Herzogin stammende Gemälde befand sich 1930 im Kunsthandel.

Diese eindeutig frühere Darstellung zeigt einen engeren Prospekt und zwar vom Standpunkt unmittelbar vor dem Tempel des Saturn aus gesehen, bis hin zu den Albaner Bergen. Eine zweite Fassung der Hannoveraner Version, mit leicht verändertem Vordergrund und anderer Figurenstaffage erschien 1969 bei Sotheby's (Auktion 19. Nov. 1969) unter der Zuschreibung an William Marlow (Zuschreibung nach Familientradition des Vorbesitzers; seit 1969 im Besitz von F. Patridge; vgl. Burlington Magazine CXI, Nov. 1969, S. LIII). Im Vergleich mit der für Dies

gesicherten „Ansicht des Campo Vaccino“ von 1787, die sich noch näher an das berühmte Vorbild von der Hand Claude Lorrains anlehnt, spricht vor allem die Darstellung der den Campo begrenzenden Gebäude für die traditionelle Zuschreibung unseres Bildes an Albert Christoph Dies.

Literatur: Katalog 1930, S. 19, Nr. 31, Abb. 31. – A. Dorner: Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850, München 1932, S. 53, Abb. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 75. – H. Zimmermann: Ein Maler der Goethezeit. Zum 150. Todestag des Hannoveraners Albert Christoph Dies, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 28.12.1972, S. 14, Abb. – Katalog 1973, S. 112f., Nr. 221, Abb. 221. – Trudzinski 1980, S. 50. – Trudzinski 1989, S. 60.

Ausstellungen: Hundert Jahre Kunst in Hannover 1750–1850, Kunstverein Hannover 1932, Kat. S. 53, Abb. – Zwei Jahrhunderte deutsche Landschafts-Malerei, 1700–1900, Nassauisches Landesmuseum Wiesbaden 1936, S. 17, Nr. 140. – Hannoversche Maler auf Reisen, Kunstverein Hannover 1954, S. 5, Nr. 14.



25



26

DIETRICH, CHRISTIAN WILHELM ERNST, genannt DIETRICY

Weimar 1712 – 1774 Dresden

Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Sohn des Weimarer Hofmalers Johann Georg Dietrich, kam als frühreifes Talent bereits im Alter von 12 Jahren in die Lehre des Dresdener Landschaftsmalers Alexander Thiele. Er widmete sich zunächst der Landschaftsradierung und führte für seinen Protektor, den sächsischen Premierminister Heinrich Graf von Brühl, einige heute verschollene dekorative Gemälde aus. 1734 trat er eine Reise nach Holland an. Um 1737 ist sein Aufenthalt in Braunschweig bezeugt. Erst 1741 kehrte er nach Dresden zurück, wo er von König August III. zum Hofmaler ernannt wurde. Zwei Jahre danach unternahm er eine Italienreise, die ihn über Venedig nach Rom führte. Da ihm das südliche Klima nicht zuträglich war, kehrte er bereits im Frühjahr 1744 nach Dresden zurück. 1748 wurde er zum Inspektor der Gemäldegalerie ernannt.

Berufungen nach Berlin und Kopenhagen schlug er aus. 1764 erhielt er eine Professur an der Dresdener Akademie und bald danach den Auftrag, die bei der Porzellanmanufaktur in Meißen neuerrichtete Kunstschule zu leiten. Ch. W.E. Dietrichs Ruhm gründete sich auf seine virtuoson Fähigkeiten, die internationalen künstlerischen Strömungen des 17. und 18. Jahrhunderts nachahmen zu können, ohne seine Handschrift völlig zu verleugnen. Neben einer bedeutenden Zahl an religiösen Gemälden schuf er Landschaften sowie Bilder genrehaften, allegorischen und mythologischen Inhalts wie auch dekorativen Charakters.

25 ALLEGORIE DES HERBSTES

Eichenholz 36 × 27,6

Erworben 1930 von der Kunsthandlung Dr. Benedict, Berlin.

PAM 918

Alter Titel: Damenbildnis

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 26. Der Frauentypus ist derart allgemein gehalten, daß es sich hier wohl nicht wie früher vermutet um ein „Damenbildnis“ handeln kann. Aufgrund der hinzugefügten Attribute ist eher an eine Jahreszeitenallegorie zu denken. Die junge Frau, die dem Betrachter in ihrem weiten Rock Früchte, vor allem Weintrauben und Pfirsiche, präsentiert, kann als Personifikation des Herbstes gedeutet werden. Sie wäre dann allerdings nicht das unmittelbare Gegenstück zu der „Dame mit Strohhut“, sondern zu einer nicht bekannten Darstellung des Winters gewesen.

Literatur: Kunsthistorische Studien 3, 1931, S. II, Nr. 3, S. 3, Nr. 8, Abb. 40. – A. Dorner: Das Landesmuseum Hannover, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 1934/35, S. 523. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 76. – Trudzinski 1980, S. 50. – Trudzinski 1989, S. 60.

26 ALLEGORIE DES FRÜHLINGS

Eichenholz 37 × 27,6

Erworben 1930 von der Kunsthandlung Dr. Benedict, Berlin.

PAM 919

Alter Titel: Dame mit Strohhut

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 25; vgl. den Text dort. Innerhalb eines Jahreszeitenzyklus könnte die junge Frau aufgrund der in der Linken gehaltenen Blüten den Frühling verkörpern. Sie ist auch als „Dame im Kostüm einer Schäferin“ gedeutet worden (A. Schönberger und H. Soehner).

Literatur: Kunsthistorische Studien 3, 1931, S. II, Nr. 4, S. 3, Nr. 8, Abb. 41. – A. Dorner: Das Landesmuseum zu

27



Hannover, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 49, 1934/35, S. 527, Farbabb. S. 523. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 77. – A. Schönberger und H. Soehner: Die Welt des Rokoko, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, München s.d. (1964), S. XXI, Abb. 218. – B. Bushart: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Königstein i. T. 1967, 2. Teil, S. 27, Abb. auf Schutzumschlag. – W. Becker: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840, München 1971, S. 126, Anm. 211. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, 1979, S. 924, Abb. 5. – Trudzinski 1980, S. 50, Abb. 99. – Trudzinski 1989, S. 60, Abb. 107.

Ausstellungen: Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, Residenz München 1958, S. 49, Kat. Nr. 52.

27 SÜDLICHE LANDSCHAFT

Leinwand 42 × 58,5

Bez. u.r.: Dietricy

Mannheimer Privatbesitz; erworben 1938 von Dr. H. Brockmann, Hannover, durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung.

VAM 989

Entstanden um 1745/55

Bei dem durch von der Osten kommentarlos als Arbeit des Dietricy geführten Bild erkannte P. Rosenberg die große Nähe zu Werken des Marco Ricci, so daß er sich ohne Autopsie nicht entscheiden wollte, ob es sich um ein eigenhändiges Werk des Venezianers oder ein zeitgenössisches Pasticcio nach Motiven des Künstlers handelt (Brief vom 14.9.1979). Die Entdeckung der Signatur bestätigt die traditionelle Zuweisung an Dietricy. Das Gemälde ist ein Beweis dafür, wie weitgehend dieser sich in die Malerei seiner Zeitgenossen einzufühlen verstand.

Literatur: G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 78. – Trudzinski 1980, S. 50. – H. W. Grohn: Die Gemälde des Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung, in: Europäische Landschaftsgraphik, Hannover 1982, S. 13. – Trudzinski 1989, S. 60.

Ausstellungen: Kunstförderung-Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Kat. Nr. 5, Abb.

DIETRICH, CHRISTIAN WILHELM
ERNST, genannt DIETRICY – zuge-
wiesen

Weimar 1712 – 1774 Dresden

28 VERLIEBTE GESELLSCHAFT

Pappe 25×32

Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städ-
tische Galerie.

KM 178

Das ursprünglich als französische Arbeit der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnete Gemälde wurde durch G.v.d. Osten hypothetisch Ch. W.E. Dietrich zugewiesen. Da es in der Ausführung unfertig ist, bleibt die Zuschreibung unsicher.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 112. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 214. – Katalog 1954, S. 54, Nr. 79.

FRANCKE, CHRISTOPH BERN-
HARD

Hannover (?) um 1660/70 – 1729 Braunschweig

Einer Eintragung des Galerieinspektors Anton Friedrich Harms im amtlichen Verzeichnis der Salzdahlumer Gemäldegalerie von 1744 zufolge wurde Christoph Bernhard Francke in Hannover geboren und soll die Malerei in Italien erlernt haben. 1693 wurde er zum Leutnant im Leibregiment des Herzogs Rudolf August ernannt. Spätestens seit seiner Heirat im Jahre 1699 war er in

28



29

Braunschweig ansässig. In den Rechnungsbüchern der Herzoglichen Kammer von 1716/17 wird er als Hofmaler des Herzogs August Wilhelm mit einem Jahresgehalt von 300 Talern aufgeführt. Er schuf vorwiegend Bildnisse.

29 HERZOG RUDOLF AUGUST VON
BRAUNSCHWEIG-WOLFENBÜTTEL

Leinwand 149×118

Schloß Salzdahlum; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 130

Entstanden Ende des 17. Jahrhunderts

Rudolf August von Braunschweig-Wolfenbüttel wurde 1627 als ältester Sohn des Herzogs August d.J. und seiner Gemahlin, Herzogin Dorothee, Tochter des Fürsten Rudolf von Anhalt, in Hitzacker a.d. Elbe geboren. Er wuchs in Wolfenbüttel auf, wo er unter der Aufsicht seines Vaters einen vielseitigen, aber strengen Unterricht genoß. Bis zum Tode seines Vaters im Jahre 1666 wurde er von öffentlichen Geschäften zwar weit-

gehend ferngehalten, doch erhielt er 1662 ein erstes offizielles Amt als Vizejägermeister und wurde 1663 zum Jägermeister ernannt. Damit hatte er die Oberaufsicht über die gesamten Forsten, Jagden und Fischereien des Herzogtums. Zeit seines Lebens war denn auch die Jagd seine große Leidenschaft. Nachdem Rudolf August die Nachfolge seines Vaters angetreten hatte, ernannte er bereits 1667 seinen jüngeren Bruder Anton Ulrich, der lebhaft an seinen Regierungsgeschäften Anteil nahm und diese bald mehr und mehr in seine Hand zu bringen wußte, zum Statthalter. 1685 übertrug er ihm offiziell die Mitregentschaft. Der ehrgeizige, willensstarke und geistig überlegene jüngere Bruder führte im eigentlichen Sinne die Regierungsgeschäfte. Herzog Rudolf August verstarb nach längerer Krankheit 1704 auf seinem Lieblingslandsitz Hedwigsburg.

Georg Kestner nennt als Gegenstück ein Bildnis, das den Bruder des Dargestellten, Herzog Anton Ulrich, wiedergab (Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 481). Im Braunschweigischen Landesmuseum (ehemals im Landschaftsgebäude zu Braunschweig) befindet sich eine Variante des Gemäldes (vgl. G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. Leipzig 1914, Bd. I, S. 134, Abb. 213). Im Gegensatz zum hannoverschen Porträt, einem Kniestück, ist die Braunschweiger Fassung ein Hüftbild, in dem die Jagdszene des Hintergrunds geringfügig erweitert wurde. Auf der hannoverschen Darstellung hält der Herzog eine Büchse mit verdecktem Radschloß in Händen, die um 1680 zu datieren ist; die Braunschweiger Variante zeigt ein Gewehr mit Batterieschloß, einen Waffentypus, der frühestens 1690 in Gebrauch kam. Dementsprechend kann das Bildnis in Hannover als die frühere Fassung betrachtet werden (frdl. Auskunft von W. Fanger, Braunschweig).

Ein Stich von J. W. Heckenauer, bezeichnet „B. Franck pinx“, gibt das Bild in Hannover wieder.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 482. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 329. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 241. – P. J. Meier: Bernhard Christoph Francken, ein Braunschweiger Bildnismaler im 1. Drittel des XVIII. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Braunschweigischen Geschichtsvereins 14, 1915/1916, S. 105 u. 108. – Thieme-Becker XII, 1916, S. 338. – M. Jorns: Von der Gemäldesammlung des Archivrats Georg Kestner in Hannover, in: Hannoverische Geschichtsblätter NF. 5, 1938, S. 36. – Katalog 1954,



30

S. 62, Nr. 102. – Bénézit 4, 1976, S. 491. – Trudzinski 1980, S. 52. – W. Glage: Das Kunsthandwerk der Büchsenmacher im Land Braunschweig, Braunschweig 1983, Abb. 2 Frontispiz.

FRANCKE, CHRISTOPH BERNHARD – Kopie

Hannover (?) um 1660/70 – 1729 Braunschweig

30 ZAREWITSCH ALEXEI PETROWITSCH
Leinwand 77 × 61

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 135

Entstanden 1710/11

Alexei Petrowitsch wurde 1690 als ältester Sohn Peters d. Gr. und der Zarin Evdokija Fedorovna in Moskau geboren. 1711 wurde der Thronfolger mit Charlotte Christine Sophie von Braunschweig-Wolfenbüttel vermählt, die kurz nach der Geburt eines Sohnes, des späteren Zaren Peter II., 1715 verstarb. Schwerwiegende Meinungsverschiedenheiten und harte Auseinander-

setzungen mit dem Zaren veranlaßten Alexei 1716 nach Wien an den Hof Kaiser Karls VI. zu fliehen. Nachdem er vom Vater mit falschen Versprechungen zur Rückkehr nach Moskau bewogen worden war, wurde er in einem Hochverratsprozeß zum Tode verurteilt. Er starb jedoch bereits vor dem Strafvollzug an den Folgen der Folterung.

Im Vergleich mit Bildnisstichen besteht kein Zweifel an der Identität des Dargestellten. Allerdings ist die Krone, die ihn als Thronprätendenten ausweisen soll, keine Zarenkrone. Der Anlaß für den Auftrag war gewiß die Vermählung des Zarensohnes mit der Tochter des Herzogs Ludwig Rudolf von Braunschweig-Wolfenbüttel, Charlotte Christine Sophie, im April 1711, deren Bildnis ursprünglich das Gegenstück darstellte.

P. J. Meier und H. Thiersch schreiben das Porträt dem Braunschweiger Hofmaler Chr. B. Francke zu, da im handschriftlichen Verzeichnis der Gemäldegalerie Salzdahlum von 1744 ein Bildnis des „Czarowitz“ von der Hand Chr. B. Franckes (HS, fol. 39v) genannt wird. Die angegebenen Maße (2F. 11½ Z.h., 1F. 11 ½ Z br.) stimmen jedoch nicht mit denen des Hannoveraner Bildnisses überein. Ebenso läßt die geringere malerische Qualität darauf schließen, daß es sich um

eine Kopie nach dem Original von Francke handelt.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 183. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 351. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 257. – J. P. Meier: Bernhard Christoph Francken ein Braunschweiger Bildnismaler im 1. Drittel des XVIII. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Braunschweiger Geschichtsvereins 14, 1915/16, S. 106 u. 111, Nr. 27. – H. Thiersch: Leibnizens Bildnisse in Göttingen, Braunschweig und Wolfenbüttel, in: Wissenschaftliche Mitteilungen der Universität Göttingen, Jg. 2, H. 2, 1921, S. 32f.

GELDORP GORTZIUS (Vorname nicht bekannt)

Löwen 1553 – 1616 Köln

Geldorp Gortzius wurde 1553 in Löwen geboren und lernte seit etwa 1570 in Antwerpen bei Frans Francken d. Ä. und Frans Pourbus d. Ä. 1579 ging er im Gefolge des Herzogs von Terranova, Carlos d'Aragona, nach Köln und wurde dort ansässig. Er war vorwiegend als Porträtmaler des Kölner Patriziats tätig, schuf aber auch Gemälde biblischen und allegorischen Inhalts.

31 BILDNIS EINES BEJAHRTEN MANNES

Eichenholz 92 × 76,5

Slg. Meyer, Hannover; Restaurator Plincke, Hannover; seit 1825 Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 789

Entstanden Anfang des 17. Jahrhunderts

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um einen Kölner Ratsherrn oder Bürgermeister, dessen Wappen jedoch bis heute nicht identifiziert werden konnte. Das Porträt mit Totenschädel steht noch in der Tradition der Kölner Bildnismalerei des älteren Bartholomäus Bruyn und seines Sohnes.

Literatur: Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 218. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 478, Nr. 42. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 4, Leipzig 1901, S. 280. – Eisenmann-Köhler 1902, AM. 162. – Reimers 1905, AM 126. – Katalog 1930, S. 27, Nr. 43, Abb 43. – Katalog 1954, S. 64, Nr. 106. – Bénézit 4, 1976, S. 661.

31



GRAFF, ANTON

Winterthur 1736 – 1813 Dresden

Anton Graff besuchte von 1753 an die von Johann Ulrich Schellenberg geleitete Zeichen- und Malerschule seiner Vaterstadt. 1756 ging er nach Augsburg zu dem Kupferstecher Johann Jacob Haid, ein Jahr danach zu dem als Porträtisten geschätzten Hofmaler Leonhard Schneider nach Ansbach. Hier kopierte er zahlreiche Bildnisse berühmter Maler, vor allem die von Johann Kupezky, Antoine Pesne und Hyazinthe Rigaud. Bald darauf war er bereits als vielbegehrter Porträtist in Augsburg, München und Regensburg tätig. 1766 wurde er zum kurfürstlichen Hofmaler und Mitglied der Dresdner Akademie berufen. 1789 erhielt er den Titel des Professors für das Porträtfach. Graff verließ Dresden nur noch zur Ausführung von auswärtigen Porträtaufträgen, insbesondere in Leipzig und Berlin.

32 JAKOB FERDINAND FREIHERR VON DUFOUR-FERONCE

Leinwand 62,5 × 52,5

Slg. Dr. Fritz Nathan, München; seit etwa 1930 Slg. Willy Dünner, Winterthur; 1977 Galerie Dr. Peter Nathan, Zürich; erworben 1977.

PAM 971

Entstanden um 1787

Dargestellt ist der Großkaufmann und Bankier Jakob Ferdinand Freiherr von Dufour-Feronce (1766–1817), 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).

Literatur: E. Berckenhagen: Anton Graff, Leben und Werk, Berlin 1967, S. 99, Nr. 236A, Abb. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1978, S. 22, Abb. – H. W. Grohn: Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 48, 1978, S. 712f., Abb. – Trudzinski 1980, S. 54, Abb. 103. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 52, Kat. Nr. 17, Abb. S. 53. – Trudzinski 1989, S. 64, Abb. 111.

Ausstellungen: Anton Graff, Winterthur 1936, Kat. Nr. 20 (als unbekannter Herr). – Der unbekannte Winterthurer Privatbesitz, 1500–1900, Kunstverein Winterthur 1942, Kat. Nr. 124 (als unbekannter Herr).

HACKERT, JACOB PHILIPP

Prenzlau 1737 – 1807 bei Florenz

Jacob Philipp Hackert war zunächst Schüler seines Vaters, des Porträtmalers Philipp Hackert, und seines Onkels, der sich als Dekorationsmaler in Berlin betätigte. 1758 trat er in die Königliche Akademie ein und widmete sich unter dem Einfluß und der Anleitung von Blaise Nicolas Le Sueur der Landschaftsmalerei. Von 1762 bis 1764 arbeitete er in Stralsund und auf einigen Schlössern der Umgebung und reiste anschließend durch Schweden. 1765 brach er nach Paris auf, wo er mit dem Kupferstecher Johann Georg Wille in Kontakt trat. Bedeutenden Einfluß auf sein weiteres Schaffen hatten jedoch vor allem die Werke des damals gefeierten Landschaftsmalers Claude Joseph Vernet. Im August 1768 reiste der Künstler nach Italien und ließ sich im Dezember in Rom nieder. Nachdem er bei häufigeren Besuchen in Neapel die Gunst König Ferdinands IV. gewonnen hatte, wurde er 1786 von diesem zum Hofmaler ernannt und blieb bis 1799 in Neapel ansässig. Danach begab er sich über Pisa nach Florenz, wo er 1803 im nahegelegenen San Pietro di Careggi ein Landgut erwarb. Hier löste er sich von seiner detailgenauen, trockenen, oft pedantisch nüchternen Landschaftsdarstellung, gelangte in ungezwungener Auseinandersetzung mit der Natur zu einem mehr malerischen Stil und näherte sich romantischen Naturvorstellungen.

33 KLOSTER S. EREMO DI CAMALDOLI

Leinwand 64,5 × 88

Bez. u. M.: Sacro Eremo di Camaldoli Filippo Hackert dipinse 1802.

Königlich hannoverscher Besitz; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg; erworben 1925.

PNM 510

Entstanden 1802





33

Das Kloster Sacro Eremo di Camaldoli liegt im Casentino östlich von Florenz, 18 km nördlich von Poppi in 1098 m Höhe. Die Einsiedelei wurde 1012 von S. Romualdo gestiftet und erhielt ihren Namen von dem letzten Besitzer des Ortes, dem Grafen Maldolus (Camaldoli = Campus Maldoli).

Hackert scheint eine besondere Verbindung zu der Einsiedelei und ihrer Umgebung gehabt zu haben, da er diese während seiner letzten Florentiner Lebensjahre häufiger im Bilde festgehalten hat (vgl. W. Krönig, S. 553f.).

Literatur: Landschaftsstraße 1872, S. 4, Nr. 12. – Eisenmann-Köhler 1902, NM 173. – Reimers 1905, NM 173. – Katalog 1930, S. 30, Nr. 48, Abb. 48. – Katalog 1954, S. 66, Nr. 113. – Katalog 1973, S. 168, Nr. 330, Abb. 330. – Trudzinski 1980, S. 55. – W. Krönig: Die toskanische Periode des Malers Philipp Hackert (1799–1807), in: Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini, Florenz 1984, S. 553, Taf. CLXXXII, Abb. 2. – Trudzinski 1989, S. 65.

32

34 AENEAS UND DIDO FLÜCHTEN VOR DEM UNWETTER IN EINE GROTTE

Leinwand 65 × 88,5

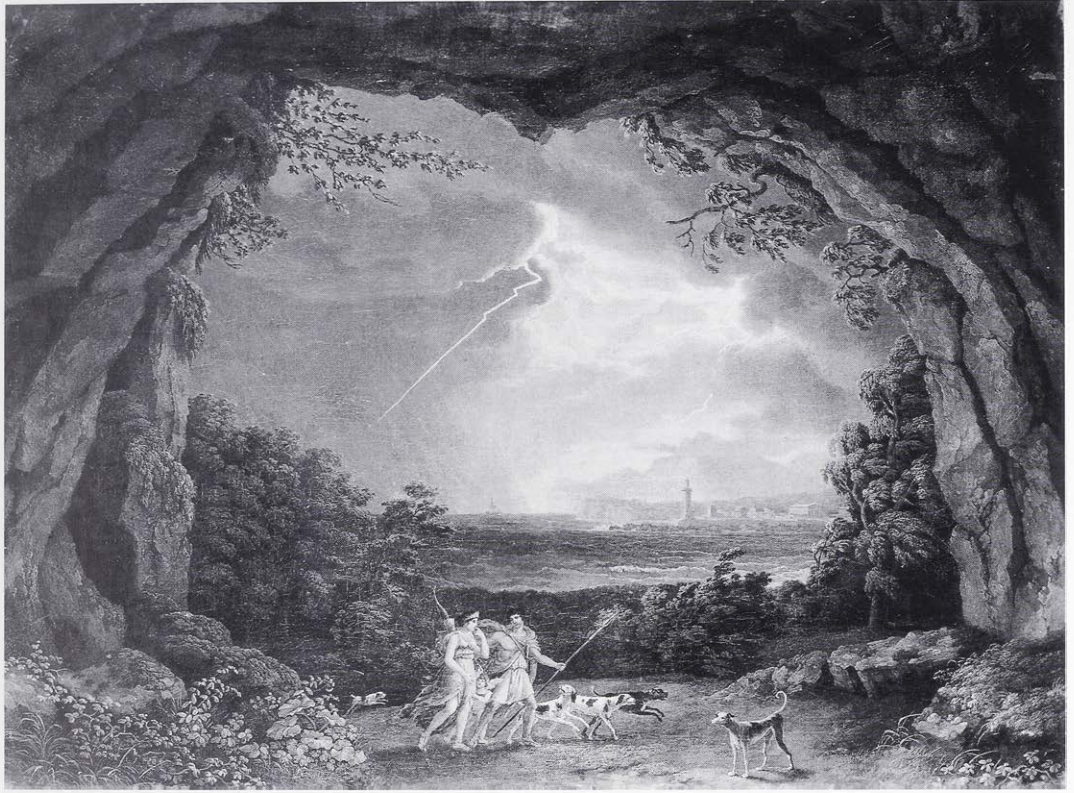
Bez. l. am Felsen: Fillippo Hackert 1804

Angeblich aus dem Besitz der Albrechtlinie des Hauses Hohenzollern, Schloß Reinhartshausen/Rheingau (aber nicht im Versteigerungs-Kat. 1932 bei Graupe, Berlin); Sammlung Dr. R. Möring (Peter Gan), Berlin; erworben 1938 von Dr. Gurlitt, Hamburg.

PNM 676

Entstanden 1804

Dargestellt ist eine Begebenheit aus der Geschichte von Dido und Aeneas, die Vergil in der Aeneis (Buch IV, 160–172) geschildert hat. Auf der Jagd von einem stürmischen Gewitter überrascht, flüchten Dido und Aeneas in eine Grotte. Offenbar zögert die Königin von Karthago noch, dort Schutz zu suchen, doch hat Amor bereits mit seinem Pfeil auf ihr Herz gezielt. Die von Juno, der Göttin der Ehe, vom Himmel herabgesandten Blitze sollen das aus der Liebesbeziehung zwi-



schen Dido und Aeneas erwachsende Unheil ankündigen.

Die Komposition mit dem Blick aus dem Innern einer Höhle, deren Eingang gleichzeitig Bildumrahmung ist, in eine ferne Landschaft hat der Künstler bereits 1781 ebenfalls in Zusammenhang mit einem antiken Thema gefunden (Landschaft mit Szene eines antiken Festes; Leningrad, Ermitage). Obwohl es sich um eine „ideale Landschaft“ handelt, scheint Hackert hier eine häufig dargestellte und wohl von zahlreichen nordischen Malern aufgesuchte Höhle bei Subiaco wiedergegeben zu haben. Vgl. z. B. die Radierung von Carl Frommel „Höhle bei Subiaco, 1815“ (Europäische Landschaftsgraphik, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, Kat. Nr. 59). Unmittelbare Vorbilder für die Komposition waren sicherlich ähnliche Gemälde von Joseph Vernet (vgl. z. B. F. Ingersoll-Smouse: Joseph Vernet, Peintre de Marine 1714–1789, Paris 1926, Abb. 467, 635, 696, 1158, 1301). Letztlich geht die Bildkomposition auf niederländische Vorbilder

zurück, für deren Erfindung wohl Josse de Momper d.J. verantwortlich ist, der während seiner Italienreise offensichtlich auch die Höhle bei Subiaco aufgesucht hat. Der pflanzenbewachsene Doppelbogen kann als Charakteristikum für diese Höhle gelten. Die in der Ferne dargestellte Stadt mit dem mächtigen Leuchtturm soll das antike Karthago wiedergeben.

Literatur: G. v. d. Osten, Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 238. – Katalog 1954, S. 66, Nr. 114. – E. W. Braun: „Dido“, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 1454 ff., Abb. 6. – Katalog 1973, S. 168, Nr. 331, Abb. 331. – A. Pigler: Barockthemen, Bd. II, Budapest 1974², S. 289. – Trudzinski 1980, S. 55. – Trudzinski 1989, S. 65.

Ausstellungen: Kleid und Bild. Mode und Malerei, Klassizismus bis Art deco, Landesgalerie Hannover 1983/1984, Kat. Nr. K2. – Heroismus und Idylle. Landschaft um 1800, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1984, S. 108 f., Kat. Nr. 39, Abb. 39.

HAMILTON, FRANZ DE (?)

tätig an den deutschen Fürstenhöfen etwa 1660–1702 (?)

Franz de Hamilton trat 1661 in Cleve in die Dienste des Kurfürsten von Brandenburg und ging nach Potsdam, wo er bis 1671 blieb. Von 1672–1674 war er am Hofe in Hannover tätig und zog dann nach Süddeutschland und wahrscheinlich nach Wien. 1683 wurde er vom Bayerischen Kurfürsten zum Hofmaler ernannt. Obwohl er das Amt nur bis 1689 innehatte, ist er noch 1695 in München nachweisbar. Seit 1693 scheint er auch in Augsburg tätig gewesen zu sein, wo er noch 1701 und 1702 in Steuerakten erwähnt wird.

35 DIE ATELIERWAND (QUODLIBET)

Leinwand 67,5 × 59,5

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 242

Entstanden nach 1716

Es handelt sich um ein Trompe-l'oeil-Bild (franz. „Augentäuschung“), bei dem die Irreführung des Auges durch naturalistische Genauigkeit, perspektivische Mittel und Schattengebung bewußt

35



angestrebt wird. Die äußerste Steigerung dieses Darstellungstyps ist das im späten 17. Jahrhundert entwickelte „Quodlibet“ (lat. „was beliebt“), das ein zufälliges Beieinander beliebiger Dinge wie beschriebener oder gedruckter Zettel, Spielkarten und Briefkuverts zeigt, die meist an ein täuschend gemaltes Holzbrett gesteckt oder angeheftet sind.

Der auf diesem Bild mit Wachs an der Holzwand befestigte Kupferstich gibt die Geschichte des Apelles und der Campaspe wieder. Alexander der Große hatte seinen Hofmaler Apelles beauftragt, seine schöne Geliebte Campaspe nackt zu malen. Als Alexander bemerkte, daß Apelles sich in Campaspe verliebt hatte, machte er ihm seine Geliebte großzügig zum Geschenk.

Der gemalte Stich des Quodlibet zeigt seitenverkehrt einen Kupferstich von Louis Surugue, den dieser nach einem Gemälde von Nicolas Vleughel (Paris, Musée du Louvre) geschaffen hat, das der Maler 1716 als „morceau de réception“ (Aufnahmestück) bei der Académie Royal eingereicht hatte. Durch den damit gesicherten „terminus post quem“ für das Quodlibet wird die Autorschaft Franz de Hamiltons in Frage gestellt. C. Schuchhardt zufolge war das Bild „F. de Hamilton 1675“ bezeichnet, während Georg Kestner in dem handschriftlichen Verzeichnis von 1867 schreibt, es sei von der Hand des „Georg Hamilton“. Daß Franz de Hamilton über das Jahr 1702 hinaus als Maler tätig war, konnte bis heute nicht nachgewiesen werden. Er hat jedoch während seiner Tätigkeit am Hofe zu Hannover vergleichbare Trompe-l'oeil-Gemälde geschaffen (heute im Besitz SKH Ernst August Prinz von Hannover), welche die Zuschreibung des Quodlibets an ihn unterstützen. Das einzige Mitglied der Malerfamilie mit dem Vornamen Georg (Johann Georg Hamilton) stand um 1716 in Wien im Dienste des Fürsten Adam Franz von Schwarzenberg und war offensichtlich in erster Linie Tiermaler.

Literatur: Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 207. – Thieme-Becker XV, 1922, S. 552. – Katalog 1954, S. 67, Nr. 118. – H. Seiler: Bilder zu Leibniz' Zeit am hannoverschen Hof, in: Leibniz. Sein Leben – sein Wirken – seine Welt, hg. von W. Totok und C. Haase, Hannover 1966, S. 136. – Seiler 1969, S. 255, Abb. S. 183. – Bénézit 5, 1976, S. 378. – Trudzinski 1980, S. 55. – Trudzinski 1989, S. 65.

Ausstellungen: Preußen. Versuch einer Bilanz, Gropiusbau Berlin 1981, Bd. 1, S. 97, Kat. Nr. 5/9.

HAUCK, JACOB

tätig in Bad Homburg und Mannheim

Jacob Hauck wird urkundlich 1736 als in Bad Homburg vor der Höhe lebend erwähnt. Später soll er als kurpfälzischer Hofmaler in Mannheim tätig gewesen sein.

36 BÜRGERMEISTER JOHANNES LAURENTIUS VOM JEMGUMERKLOSTER

Leinwand 29,2 × 25,2

Rücks. in zeitgenössischer Schrift: Johannes Laurentius/von/Jemgumer Closter/J: V: D: Stadtmeister Ætat: 84/J. D. Hauck/pinxit 1759

Erworben 1921 von Revierförster Bernhard in Altenschönbach bei Wiesentheid.

PAM 747

Entstanden 1759

Johannes Laurentius vom Jemgumerkloster wurde am 7.5.1676 als Sohn des Heinrich Sibaeus, des ersten Trägers des Namens vom Jemgumerkloster, in Schwäbisch Hall geboren. Heinrich Sibaeus hatte sich den Namen „vom Jemgumer Kloster“ wahrscheinlich zugelegt, da sein Großvater Heinrich Gerdes um 1616 bis 1638 das große gräfliche Domänengut „Jemgumer Kloster“ (Ostfriesland) als Pächter besaß. Johannes Laurentius vom Jemgumerkloster war Doktor beider Rechte, Ratsherr und Städtmeister (Bürgermeister) von Schwäbisch Hall. Er heiratete 1698 Catharina Magdalena Engelhardt. Anlässlich seiner goldenen Hochzeit und seines gleichzeitigen 50jährigen Amtsjubiläums ließ er 1748 eine Denkmünze (Emden, Ostfriesisches Landesmuseum, Inv. Nr. 1063) prägen. Er starb im Jahre 1761 (vgl. Quellen und Forschungen zur ostfriesischen Familien- und Wappenkunde 1977, S. 87; Upstalsboom-Blätter 1916, S. 75–78).

HEIMBACH, WOLFGANG

Ovelgönne/Oldenburg um 1615 –
nach 1678 Münster (?)

Nach der „Oldenburgischen Chronica“ des Johann Just Winkelmann kam der taubstumme Wolfgang Heimbach auf Empfehlung des Grafen von Oldenburg zunächst in die Lehre eines unge-



36

nannten Malers und erfuhr seine weitere Ausbildung in der ersten Hälfte der 30er Jahre in den Niederlanden, wahrscheinlich in Amsterdam. Der Einfluß der Amsterdamer Gesellschaftsmaler Anthonie Palamedesz und Willem Cornelisz Duyster wird in seinem Werk nachhaltig deutlich. Zwischen 1640 und 1651 hielt sich Heimbach in Italien auf, wo er für seine Nachtstücke neue Anregungen aus Arbeiten des Gerard van Honthorst erhielt und vor allem von der Malerei Carlo Saracenis und Domenico Fetis beeinflusst wurde. In Rom und Florenz arbeitete er für die Familien Pamphilij, Borghese und Medici. 1651 war er für den Reichsfürsten Octavio Piccolomini in Böhmen tätig. Über Brüssel kehrte er 1652 nach Ovelgönne zurück und wurde versuchsweise von Graf Anton Günter von Oldenburg in Dienst genommen. Von 1653 bis 1662 hielt sich Heimbach als Hofmaler König Friedrichs III. von Dänemark in Kopenhagen auf. Seit 1665 war er wieder in oldenburgischen Diensten und von 1669 bis zu seinem Tode als Hofmaler für den Fürstbischof von Münster, Christoph Bernhard von Galen tätig. Heimbach schuf nicht nur Porträts, Gesellschaftsbilder und Genredarstellungen, sondern auch Stilleben, Landschaften und Repräsentationsbilder.



37 IM WIRTHAUS

Eichenholz 30,5 × 21,2 (oval)

Aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 im Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthaus Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 794

Entstanden um 1660

Die Wiedergabe der künstlichen Beleuchtung, vor allem die dunkle Rückenfigur, die eine Lichtquelle verdeckt, welche die Gesichter der anderen Personen erhellt, gehen wohl auf den unmittelbaren Einfluß von Gemälden des Gerhard van Honthorst zurück. 1977 befand sich im Bremer Kunsthandel eine Kopie des Gemäldes in hochrechteckigem Format (vgl. 7. Bremer Gemälde-Auktion, Galerie Klaus Ziemann, 3. Okt. 1977, S. 19, Nr. 99, Abb. S. 38).

Literatur: Katalog 1802/3, II, Nr. 147. – Molthan 1844, S. 156, Nr. 8. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal I, Berlin 1863, S. 569, Nr. 4. – Landschaftsstraße 1872, S. 57, Nr. 310. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 278. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 182. – Reimers 1905, AM 145. – Thieme-Becker XVI, 1923, S. 281. – V. C. Habicht: Der niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930, S. 294. – Katalog 1930, S. 32, Nr. 52, Abb. 52. – G. Götsche: Wolfgang Heimbach. Ein norddeutscher Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1935, S. 75, Nr. 37, Abb. 50. – Katalog 1954, S. 68 f., Nr. 122. – H. W. Grohn: Wolfgang Heimbach, in: Kindlers Malerei-Lexikon III, Zürich 1966, S. 126. – H. Jung: Bier – Kunst und Brauchtum, Dortmund 1970, Abb. S. 148. – Bénézit 5, 1976, S. 465. – G. Adriani: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977, S. 133, Abb. 129. – Trudzinski 1980, S. 55. – H. F. Schweers: Genrebilder in Deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 140. – Trudzinski 1989, S. 66.

Ausstellungen: Aufgang der Neuzeit, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1952, S. 28, Kat. Nr. G 15.



38

Supraporten im französischen Stil. Anschließend ging er nach Utrecht und 1771 nach Lille. 1772 wurde er fürstlicher Kabinettmaler in Weimar und Konservator der Großherzoglichen Gemälde-Galerie. Er unterbrach seinen Aufenthalt in Weimar 1774, um durch Nord-Frankreich zu reisen. Von 1779 an hielt er sich in Paris auf und wurde Hofmaler der Töchter Ludwigs XV. Vor Ausbruch der französischen Revolution war er wahrscheinlich nochmals kurze Zeit in Weimar, kehrte aber bald nach Paris zurück und flüchtete von dort aus nach Orléans, wo er 1812 verstarb. J. E. Heinsius schuf hauptsächlich Bildnisse für fürstliche Auftraggeber.

38 JUNGER MANN MIT SPAZIERSTOCK

Leinwand 80 × 60 (oben halbrunder Abschluß)

Bez. o.l.: J. Heinsius. pinxit./1770.

Seit 1938 Reichsbesitz; 1966 Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (Nr. 1712)

PAM 957

Entstanden 1770

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert. Das Bildnis ist nicht bei Ch. Oulmont (J.-E. Heinsius, 1740–1812. Peintre de Mesdames de France, Paris 1913) aufgeführt.

HEINSIUS, JOHANN ERNST

Hildburghausen 1740 – 1812 Orléans

Johann Ernst Heinsius wurde 1740 in Hildburghausen geboren. Seine Ausbildung erfuhr er wahrscheinlich in Holland. Danach war er längere Zeit in Deutschland tätig und schuf 1765/66 für das fürstliche Residenzschloß in Rudolstadt

HERNEISEN, ANDREAS (?)

Nürnberg 1538 – Nürnberg 1610

Andreas Herneisen wurde gegen 1562 Meister in Nürnberg. Er arbeitete 1562 an der Triumphpforte für Kaiser Maximilian II. mit und schuf um 1567/68 Fresken im Chor der Kirche von Aldersbach. 1575 war er an Dekorationsarbeiten für ein Turnier in Stuttgart beteiligt. Im Jahre 1578 siedelte er nach Würzburg über und gab im darauffolgenden Jahr sein Bürgerrecht in Nürnberg auf. Er scheint jedoch aufgrund der zwischen 1565 und 1582 geschaffenen Porträts mehrerer Nürnberger Schützenmeister weiterhin Kontakt zu seiner Heimatstadt gepflegt zu haben. Wohl im Zusammenhang der Neubemalung und Vergoldung des Schönen Brunnens in Nürnberg erhielt er 1587 erneut das Bürgerrecht in dieser Stadt. 1590/92 schuf er in Stuttgart für Herzog Ludwig von Württemberg Jagdbilder im ehemaligen Lusthaus sowie mehrere Porträts. In Würzburg war er wieder in den Jahren 1608/09 im Zusammenhang mit der Ausmalung der Gewölbe und der Vierung des Domes tätig. A. Herneisen war mit Hans Sachs befreundet, von dem er mehrere Bildnisse schuf.

39 BILDNISDIPTYCHON HANS UND ANNA KENTZ

Holz, 30,5 × 20 (ohne Rahmen)
39,5 × 30 (mit Rahmen)

Erworben 1872 für die Historische Sammlung (HS 813); seit 1889 Landesgalerie.

PAM 715

Entstanden 1579

Das Bildnisdiptychon wurde zunächst als „fränkisch 16. Jahrhundert“ bezeichnet und später der „Cranach-Schule“ zugewiesen. Die frühere Einordnung in den fränkischen Bereich trifft mit aller Wahrscheinlichkeit zu, denn es handelt sich bei den Dargestellten um ein Nürnberger Ehepaar. Hans Kentz und Anna Ruedin heirateten nach dem „ältesten Ehebuch der Pfarrei St. Sebald in Nürnberg“ (Nürnberg 1949, S. 62, Nr. 1966) am 3. November 1534. Anna Ruedin gehörte zu einer angesehenen Nürnberger Familie, die zwei Rüden als redendes Symbol in ihrem Wappen führten. Der bedeutendste zeitgenössische Träger dieses Namens in Nürnberg war Plato Ruedt (gest. 1579), „eines hohen Raths Syndicus“, dessen verwandtschaftliche Beziehung zu der Darge-



39

stellten jedoch noch nicht ermittelt ist (frdl. Auskunft von N. Götz, Nürnberg, Brief vom 2.7.1980). H. G. Gmelin (mdl.) vermutet, daß der Nürnberger Maler Andreas Herneisen die Gemälde schuf, der u.a. zwischen 1565 und 1582 vierzehn mit seinem Monogramm bezeichnete Porträts der Nürnberger Schützenmeister ausführte.

Das Bildnisdiptychon ist in seinem ursprünglichen Zustand erhalten. Die originalen Rahmen weisen auf jeweils drei Seiten folgende Inschriften auf: „ALS MAN 1579. ZALHT WAR ICH/HANS KENTZS. ... IAR/ALT VND HETT DIESE GESTALT“ und „ALS MAN 1579 ZALHT WAR ICH/ANNA KENTZIN. 76 IAR/ALT VND HETT DIESE GESTALT.“ Die Rahmen der beiden Bildnisse sind miteinander durch Scharniere verbunden, die Gemälde können folglich zu einem Porträtskasten zusammengeklappt und mittels der originalen Öse und des Hakens verschlossen werden. Die Rückseiten sind monochrom schwarz bemalt.

Die Gattung des zu einem Kasten verschließbaren Porträtdiptychons hat ihren Ursprung am Beginn der Porträtmalerei in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden. In Deutschland sind die frühesten zu einem Diptychon verbundenen Ehepaarbildnisse von der Hand Albrecht Dürers. Sie führen hier eine lange Reihe des in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts äußerst beliebten Typus an (vgl. A. Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990). Das Diptychon des Hans und der Anna Kentz gehört zu den späten Ausläufern dieser vor allem beim Bürgertum der mittelhheinischen und oberdeutschen Freien und Reichsstädte beliebten Porträtgattung.

HIRSCHMANN, JOHANN LEONHARD

Nürnberg 1672 – 1750 Nürnberg

Johann Leonhard Hirschmann war in Nürnberg als Porträtmaler und Radierer tätig. Möglicherweise wurde er durch einige Bildnisse, die Sir Godfrey Kneller (Gottfried Kniller) während seines Aufenthaltes im Jahre 1675 in Nürnberg schuf, angeregt, zu dem damals bedeutendsten Porträtmaler Englands in die Lehre zu gehen. Um 1704 hielt er sich nachweislich in London auf. Seine Bildnisse aus dieser Zeit stehen denen Knellers so nahe, daß eine Lehrer-Schüler-Beziehung vorausgesetzt werden kann.

40 GEORG II. VON ENGLAND ALS PRINCE OF WALES

Leinwand 100×69, damals oval (beschnitten?), zum Rechteck ergänzt

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 90

Entstanden um 1704/06

Der Sohn Georgs I. von England, Georg II. August wurde am 10. November 1683 in Herrenhausen (heute Hannover) geboren und verstarb am 25. Oktober 1760 in London. Seit 1727 war er gleichzeitig Kurfürst von Hannover und König von Großbritannien und Irland. Georg Kestner, aus dessen Porträtsammlung das Bildnis stammt, bezeichnete den Dargestellten fälschlicherweise als Prinz Friedrich August, Sohn des Kurfürsten Ernst August.

Das traditionell als Werk des Sir Godfrey Kneller angesehene Bildnis wurde von J.D. Stewart aufgrund eines 1706 datierten Stiches von John Smith (1652 (?) – 1742) nach einem Gemälde von Johann Leonhard Hirschmann letzterem zugewiesen. Allerdings scheint der Stich auf eine Variante des Porträts zurückzugehen, da hier der Dargestellte in knapperem Ausschnitt und ohne den hermelinbesetzten Mantel wiedergegeben ist. Die Vermutung G. von der Ostens (Katalog 1954), daß das Porträt des Prinzen möglicherweise mit der am 11.7.1708 stattgefundenen Schlacht von Oudenaarde zusammenhängt, wird dadurch unwahrscheinlich. Stewart glaubt fälschlicherweise,



40

daß sich das Porträt der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover im Herrenhausen-Museum Hannover befindet.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 181. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 327. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 268. – Thieme-Becker XX, 1927, S. 598 (fälschlich: Georg I.). – Katalog 1954, S. 77, Nr. 149. – J.D. Stewart: Early Georgian Portraits: in: The Burlington Magazine CXX, 1978, S. 764 f., Abb. 43. – Ders.: Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait, Oxford 1983, S. 80.

KAUFFMANN, ANGELICA

Chur 1741 – 1807 Rom

Die frühbegabte Tochter des aus Schwarzenberg in Vorarlberg stammenden Malers Joseph Johann Kauffmann erregte mit ihren künstlerischen und musikalischen Fähigkeiten bereits als Kind Aufsehen. Schon im Alter von sechs Jahren arbeitete sie mit ihrem Vater zusammen. Während einer gemeinsamen Italienreise (1762–1766) kopierte



41

Angelica die bedeutendsten Gemälde berühmter Italiener. Aufgrund ihrer vielseitigen Sprachkenntnisse und ihrer liebenswürdigen Persönlichkeit war sie bald Mittelpunkt der Kolonie ausländischer Künstler in Rom. 1766 siedelte sie auf Drängen der Lady Wentworth nach London über und wurde dort mit Aufträgen überhäuft. 1781 heiratete sie in zweiter Ehe den venezianischen Maler Antonio Zucchi und kehrte bald darauf nach Italien und schließlich nach Rom zurück, wo sie bis zu ihrem Tode wieder im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens stand. Sie malte Historien, mythologische Motive, Themen der zeitgenössischen Dichtung, Altarbilder und Porträts.

41 JULIANE VON KRÜDENER MIT IHREM SOHN PAUL

Leinwand 64 × 53,8

Erworben 1929 von der Galerie Dr. Rothmann, Berlin.

PAM 913

Entstanden um 1785

Alter Titel: Mutter und Sohn

Bei einer Restaurierung 1950/51 kam unter neuerer Übermalung das Kind zum Vorschein. Im

Vergleich mit dem Bildnis der Barbara Juliane Baronin von Krüdener mit ihrem Sohn Paul von Angelica Kauffmann (Paris, Louvre, datiert 1786) kann sowohl die Zuschreibung als auch die Identifizierung der Dargestellten als gesichert gelten. Während im Pariser Bildnis der Sohn Paul als Amorknabe mit Bogen und Pfeilen allegorisch verkleidet erscheint, sollen in unserem Porträt die beigefügten Attribute Weintrauben und Weinlaub ihn wohl als Dionysosknaben darstellen. Da Paul als einziger Sohn Anfang 1784 geboren wurde, muß das Bildnis etwas früher als bisher datiert werden – um 1785.

Juliane von Vietinghoff gen. Scheel (1764–1824) wurde 1782 mit dem in russischen Diensten stehenden Diplomaten Baron Burchard Alexis Constantin von Krüdener vermählt. 1801 besuchte sie Madame de Staël in Coppet, später ging sie nach Paris, Süddeutschland und in die Schweiz, wo sie als Bußpredigerin auftrat. Im Zusammenhang der „Heiligen Allianz“ zwischen dem Zaren Alexander I. von Rußland, Franz I. von Österreich und dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. soll sie als Beraterin auf den russischen Zaren Einfluß genommen haben. Beschäftigt mit ihrem Vorhaben, auf der Krim eine geistliche Kolonie zu gründen, verstarb sie dort im Jahre 1824. Sie schrieb den autobiographischen Roman „Valérie ou lettres de Gustave à Ernest de G.“ (1803).

Literatur: Katalog 1930, S. 38, Nr. 63, Abb. 63 (ohne Kind). – Katalog 1954, S. 74, Nr. 139. – W. v. Hueck: Genealogisches Handbuch der freiherrlichen Häuser. Stammfolge des Geschlechts der Barone v. Krüdener (Kruedener), Limburg a. d. Lahn 1975, S. 235 f., Farbabb. vor S. 225. – S. Hammer: Angelica Kauffmann, Vaduz 1987, S. 92, Farbabb. S. 93.

Ausstellungen: Angelika Kaufmann und ihre Zeitgenossen, Bregenz und Wien 1968/69, Kat. Nr. 31, Abb. 19. – Paare. Im Blickpunkt 12, Landesgalerie Hannover 1981, S. 3, Abb.

KESTNER, GEORG

Hannover 1774 – 1867 Hannover

Georg Kestner ist der älteste Sohn des Johann Christian Kestner und seiner Frau Charlotte, geb. Buff, die als Gestalt der Lotte in Goethes „Werther“ verewigt wurde. Er war königlicher Archivrat und Bankier in Hannover. Wie sein berühmter



42

Bruder August legte er eine umfangreiche Gemäldesammlung an, die 500 Einzelstücke umfaßte. Sein besonderes Interesse galt historischen Persönlichkeiten, deren Porträts er in Gemälden und Stichen sammelte.

42 HERZOG ADOLF FRIEDRICH VON CAMBRIDGE

Pastell auf Pergament 35×27,6 (oval)
Bez. auf der Rückseite: „Von G. Kestner dessen Lehrer Mr. Arichal war“.

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 251

Entstanden um 1802/4

Wie aus der rückwärtigen Inschrift des Pastell-Bildnisses hervorgeht, kopierte Georg Kestner unter Anleitung des englischen Malers Francis Arichal, der nach seiner Ausbildung in London 1786 in Hamburg als Schöpfer von Miniaturporträts in Pastell nachgewiesen ist und aller Wahrscheinlichkeit nach auch in Hannover tätig war, gestochene Bildnisse berühmter Persönlichkeiten in dieser Technik.

Bei dem Dargestellten handelt es sich um Adolphus Frederick, Herzog von Cambridge, den jüngsten Sohn König Georgs III. von England (1774–1850), der um 1802 Stadtkommandant, von 1816–1831 Generalstatthalter und daraufhin bis 1837 Vizekönig von Hannover war.

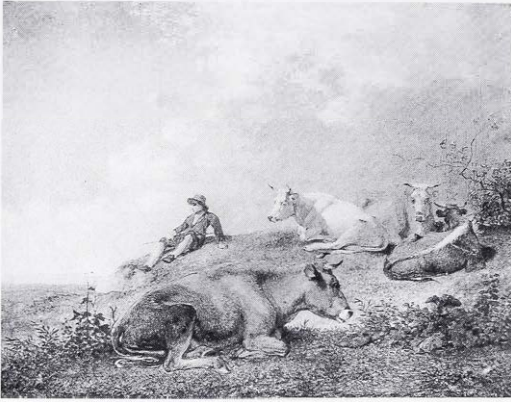
Kestner hat ein Stich von C. F. Hornemann (Historisches Museum Hannover) als Vorlage für sein in Pastell gemaltes Porträt gedient. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach um 1802/4 entstanden, als der junge Herzog Stadtkommandant von Hannover war. Kestner hielt sich treu an die Vorlage, er änderte lediglich die Uniform.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 27. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 290. – Thieme-Becker II, 1908, S. 98. – Thieme-Becker VII, 1912, S. 518f. – M. Jorns: Von der Gemäldesammlung des Archivrats Georg Kestner in Hannover, in: Hannoversche Geschichtsblätter N.F. 1938, 33–36. – Katalog 1954, S. 23f. – Familie Kestner aus Hannover, Bilder – Autographen – Erinnerungsstücke. 14. Sonderausstellung Niedersächsisches Heimatmuseum, Hannover 1961 (Einleitung und Stammbaum).

KLENGEL, JOHANN CHRISTIAN

Kesselsdorf bei Dresden 1751 – 1824 Dresden

Johann Christian Klengel, Sohn eines Mälzers und Bierbrauers, trat zunächst bei einem Buchbinder in die Lehre. Bereits mit 13 Jahren besuchte er den Unterricht bei dem Direktor der Dresdener Zeichenakademie, Charles Hutin, und bei Christian Gottlob Mietzsch. Gefördert von dem Generaldirektor der sächsischen Kunstakademie, Christian von Hagedorn, studierte er die Perspektive bei Bernardo Bellotto und wurde 1765 Schüler des Hofmalers und Akademieprofessors Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Unter seiner Anleitung entschied sich J. Chr. Klengel für die Landschafts- und Tiermalerei. Bereits mit 26 Jahren wurde er zum Mitglied der Dresdener Akademie und im Jahre 1786 zum Ehrenmitglied der Berliner Kunstakademie ernannt. 1790 trat er mit finanzieller Unterstützung des sächsischen Staates eine knapp zweijährige Italienreise an, die jedoch keinen wesentlichen Einfluß auf sein Schaffen hatte. J. Chr. Klengel verband Erfahrungen aus dem Studium der holländischen Landschaftsmalerei unter dem Einfluß der Naturaufnahmen Adrian Zinggs und der Idyllenmalerei



43

Salomon Geßners mit einem neuen Verhältnis zu Natur und Wirklichkeit. Aufgrund seines besonderen Interesses für Lichtverhältnisse und atmosphärische Stimmungen im Wechsel der Tageszeiten wurde er zu einem Vorläufer der romantischen Malerei.

44



43 VIEH AUF DER WEIDE

Leinwand 23,2 × 29,8

Bez. u. r.: Klengel 1813

1914 Slg. Paul Delaroff, Berlin; erworben 1930 von der Galerie Blumenreich, Berlin.

PAM 921

Entstanden 1813

Literatur: Kunsthistorische Studien 3, 1931, S. II, Nr. 6, S. 3, Nr. 10, Abb. 43. – Katalog 1954, S. 77, Nr. 145. – Katalog 1973, S. 248f., Nr. 520, Abb. 520. – H. W. Grohn: Die Niedersächsische Landesgalerie in Hannover, in: Die Kunst und das schöne Heim 90, 1978, S. 212, Farbabb. 3. – Trudzinski 1980, S. 58. – H. W. Grohn: Die Niedersächsische Landesgalerie in Hannover, in: Museumsbesuche II, hrsg. von A. Wagner, München 1981, S. 120, Farbabb. 3. – Trudzinski 1989, S. 69.

44 ARKADISCHE LANDSCHAFT

Eichenholz 28,5 × 37,8

Bez. u. l.: Klengel

Ehemals in englischem Privatbesitz (?); erworben



45

1938 von der Galerie Dr. W. A. Luz, Berlin.
PAM 931
Entstanden Anfang des 19. Jahrhunderts

Literatur: Katalog 1954, S. 77, Nr. 146. – Katalog 1973, S. 249, Nr. 521, Abb. 521. – Trudzinski 1980, S. 58. – Trudzinski 1989, S. 69.

Ausstellungen: Il settecento a Roma, Rom 1959, S. 135f., Kat. Nr. 319.

45 ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Leinwand auf Pappe 37,5 × 54
Bez. u.l.: Klengel 1824
Erworben 1927 von der Galerie Kühn, Dresden.
PAM 903
Entstanden 1824

Literatur: Katalog 1930, S. 41, Nr. 68, Abb. 68. – Katalog 1954, S. 77, Nr. 147. – Katalog 1973, S. 249, Nr. 522, Abb. 522. – Trudzinski 1980, S. 58. – Trudzinski 1989, S. 69.

Ausstellungen: Zwei Jahrhunderte deutscher Landschaftsmalerei, 1700–1900, Nassauisches Landesmuseum Wiesbaden 1936, S. 29, Nr. 336.

KNIEP, CHRISTOPH HEINRICH – zugewiesen

Hildesheim 1755 (?) – Neapel 1825

Christoph Heinrich Kniep erhielt seinen ersten Unterricht bei den mit ihm verwandten Hannoveraner Künstlern Johann Friedrich und Johann Georg Ziesenis. Anschließend verdiente er in Hamburg seinen Lebensunterhalt mit Porträtzeichnungen und trat in Kontakt mit Friedrich



46

Gottlieb Klopstock, Matthias Claudius, Johann Heinrich Voß und dem dänischen Maler Jens Juel. Von Kassel, wo er mit der Familie Tischbein befreundet war, ging Kniep zunächst nach Lübeck und anschließend nach Berlin. Dort fand er in dem Fürstbischof von Ermland Kraschinsky seinen Mäzen, der ihm die Mittel für eine Italienreise zur Verfügung stellte. Kraschinsky starb jedoch kurz nach Knieps Ankunft in Rom 1782, und so mußte der Maler sich seinen Unterhalt mit Veduten, die er in Bleistift, Sepia oder Aquarell ausführte, verdienen. Bald wandte er sich nach Neapel, wo ihm Wilhelm Tischbein und Jacob Philipp Hackert Aufträge verschafften. Tischbein vermittelte ihm im März 1787 auch die Bekanntschaft mit Goethe, der den Maler als Reisebegleiter mit nach Sizilien nahm, wo er für ihn Landschaftsstudien anfertigte. Wie Kniep mit großer Sachlichkeit und detaillierter topographischer Genauigkeit die gesehene und erlebte Landschaft wiedergab, so lieferte er auch sorgfältige Zeichnungen für naturwissenschaftliche und archäologische Fachbücher. Die künstlerische Bedeutung dieser Werke ist gering. Nur die Porträts der Frühzeit ragen aus Knieps Werk heraus.

46 DAS FRIGIDIARIUM DER GROSSEN THERMEN DER VILLA ADRIANA BEI TIVOLI

Öl auf Papier (1938 Doublierung durch Sperrholz ersetzt) 74,5 × 103,5

Erworben 1929 von G. v. Schlieben, Hannover.
PNM 573

Entstanden Ende des 18. Jahrhunderts

Alter Titel: Antike Ruinen (Villa Adriana?)

Das Gemälde wird traditionell Christoph Heinrich Knip zugeschrieben, jedoch gibt es keine Anhaltspunkte, worauf sich diese Zuweisung begründen könnte. Bis heute sind von dem Künstler Landschaften in Bleistift, Sepia oder Aquarell bekannt. Er hat jedoch Thieme-Becker zufolge nachweislich Porträts auch in Öl gemalt. Auf seinem Selbstbildnis (Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum) hat er am unteren Bildrand eine Palette mit Pinseln hinzugefügt, die ihn wohl eindeutig auch als Ölmaler ausweisen sollen. Für die von Knip in Italien verbrachte Zeit gibt es jedoch keinen Hinweis mehr, daß er auch Gemälde in Öl geschaffen hat. Obwohl die bis ins Detail genaue topographische Wiedergabe des Frigidariums der Großen Thermen in der Villa Adriana, die fast exakt die heutigen Gegebenheiten widerspiegelt (frdl. Hinweis und Foto von H. Manderscheid; vgl. auch W. Heinz: Römische Thermen. Badewesen und Badeluxus im römischen Reich, Zürich – München 1983, Abb. 96), der „Veranlagung Knieps zu Sachlichkeit und detaillierter topographischer Genauigkeit“ nahekommen würde (Faltblatt zur Ausstellung: Christoph Heinrich Knip. Goethes Begleiter nach Sizilien, Düsseldorf 1980), ist die lockere duftige Malweise der Pflanzen im Vergleich mit den Sepiazeichnungen und Aquarellen nicht typisch für den Künstler (frdl. Hinweis von Chr. Florack-Kröll, Brief vom 7.3.1989).

Die Villa Adriana bei Tivoli mit ihren zum Teil noch verhältnismäßig gut erhaltenen Gebäudekomplexen war Ende des 18. Jahrhunderts ein äußerst beliebtes Motiv ausländischer Künstler; es wurde u. a. durch Johann Martin von Rohden mehrmals dargestellt (vgl. R. J. Pinnau: Johann Martin von Rohden, 1778–1868. Leben und Werk, Bielefeld 1965, S. 48, Kat. Nr. G 5, G 43 und VG 52). Ebenso war es in dieser Zeit allgemein üblich, Ölgemälde oder -studien auf Papier anzufertigen (vgl. u. a. die Beispiele von J. M. von Rohden bei R. J. Pinnau, a. a. O.); u. a. hat auch Joseph Anton Knip von seiner Italienreise 80 Ölstudien auf Papier mitgebracht (vgl. D. Coekelberghs: Knip at Bois-le-Duc, in: Burlington Magazine 120, 1978, S. 190). Im Hinblick auf die Ähnlichkeit der Namen könnte man vermuten, es läge ein Schreib- oder Lesefehler vor und Knip sei hier möglicherweise mit Knip verwechselt worden (auch R. J. Pinnau, a. a. O. verwechselte die beiden Künstler, indem sie Knip die Vornamen von Knip gab). Dies ist allerdings nicht zu

belegen, obwohl die Art der Architekturdarstellung durchaus vergleichbar wäre. Jedoch entspricht dem neoklassizistischen Œuvre Knips nicht die weiche duftige Wiedergabe der Natur auf unserem Bild (frdl. Hinweise von H. R. Lep-pien, Brief vom 21.11.1988; M. M. A. van Boven, Brief vom 28.12.1988; D. Coekelberghs, Brief vom 7.3.1989).

Literatur: Katalog 1954, S. 77 f., Nr. 150. – R. Behrens: Christoph Heinrich Knip, in: Kleine Hannoversche Kunstgeschichte 9, Hannover 1957, Nr. 2. – Katalog 1973, S. 250 f., Nr. 526, Abb. 526. – Trudzinski 1980, S. 58. – Trudzinski 1989, S. 69.

Ausstellungen: Hannoversche Maler auf Reisen, Kunstverein Hannover 1954, S. 5, Nr. 1. – Christoph Heinrich Knip, Landesgalerie Hannover 1957, Nr. 2.

KOBELL, FERDINAND

Mannheim 1740 – 1799 München

47 ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Hinsichtlich des seit seiner Erwerbung 1925 in den Katalogen der Landesgalerie als Werk des Ferdinand Kobell geführten Bildes siehe PYNACKER, ADAM – Kopie im Katalog „Niederländische Gemälde“ (in Vorbereitung).

47





48

KRAUS, GEORG MELCHIOR

Frankfurt/M. 1733 – 1806 Weimar

Georg Melchior Kraus war Schüler Johann Heinrich Tischbeins d.Ä. in Kassel. Von 1761–1766 studierte er in Paris bei Jean Baptiste Greuze und François Boucher. 1770 und 1772 führten ihn Reisen in die Schweiz, 1774 nach Norddeutschland. Wohl durch Goethes Vermittlung knüpfte er Kontakte zum Weimarer Hof und wurde 1776 Direktor der neugegründeten herzoglich freien Zeichenschule in Weimar. Dieses Amt hatte er bis zu seinem Tode inne. Zusammen mit dem Schriftsteller und Buchhändler Friedrich Justin Bertuch, seinem ersten Biographen, gab er seit 1786 das „Journal des Luxus und der Moden“ heraus. Kraus war auswärtiges Mitglied der Kunstakademien in Wien (seit 1768), Berlin und Kassel (seit 1779) und seit 1780 herzoglich weimarer Rat. Er schuf Landschafts- und Genremalerei, Bildnisse und war als Radierer tätig.

48 BAUERNJUNGE

Leinwand 53,3 × 34,7

Bez. u. r.: G M Kraus

Aus dem Besitz des Herzogs von Anhalt; erworben 1938 von der Galerie Dr. W. A. Luz, Berlin.

PAM 932

Bei der Angabe im Thieme-Becker „Bettelknabe, Amalienstift, Dessau“ handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das Gemälde des „Bauernjungen“ (Brief von W. A. Luz vom 17. 8. 1938). Es hat sich nachweislich nie im Besitz der Amalienstiftung befunden (Brief von Wilkendorf vom 24. 8. 1938), sondern wurde möglicherweise vor dem Ersten Weltkrieg als Eigentum des Herzogs von Anhalt in einer dortigen Ausstellung gezeigt. Die Angabe „Bettelknabe“ beruht wohl auf einer falschen Deutung. Das G. M. Kraus zugeschriebene Gemälde „Knabe mit Drehleier“ im ehemaligen Besitz der Amalienstiftung (heute Staatliche Galerie Dessau, Standort Museum Schloß Mosigkau, Inv. Nr. 368; vgl. Museumsführer Staatliches Museum Schloß Mosigkau, Dessau-Mosigkau 1982, S. 50, Abb. 34) zeigt das Halbporträt eines Knaben.

Literatur: Thieme-Becker XXI, 1927, S. 450. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 709, Nr. 2 (Bettelknabe, Dessau, Georgengarten). – Katalog 1954, S. 78, Nr. 152.

LAMPI, JOHANN BAPTIST D. Ä.

Romeno/Südtirol 1751 – 1830 Wien

Nach der ersten Ausbildung bei seinem Vater, dem Maler Mattia Lampi, erfuhr Johann Baptist Lampi wahrscheinlich von 1768 bis 1771 in Salzburg von einem Verwandten der Mutter, Peter Anton Lorenzoni, weitere Unterweisung in der Malerei. Kurze Zeit ging er wohl auch bei Franz Nikolaus Streicher in Salzburg und bei Franz Sebald Unterberger in Brixen in die Lehre. Zwischen 1771 und 1773 arbeitete er bei Francesco Lorenzi in Verona und wurde 1773 in die dortige Akademie als Mitglied aufgenommen. Wohl noch in demselben Jahr ging er nach Trient und führte dort mehrere Altarbilder und Porträtaufträge aus. Nach Aufhalten in Innsbruck (1780) und Klagenfurt (1781/82) siedelte Lampi 1783 nach Wien über, wo er 1786 Professor an der Wiener Akademie wurde. Auf Einladung des polnischen Königs Stanislaus August Poniatowski



49

reiste er 1787 nach Warschau. 1791 lud ihn der Fürst Potjomkin nach Jassy ein. Nach dessen Tod erhielt Lampi einen Ruf von Katharina II. an den Petersburger Hof, wo er zum Mitglied der St. Petersburger Akademie ernannt wurde. 1797 kehrte er nach Wien zurück, nahm seine alte Stelle als Akademieprofessor wieder ein, wurde 1798 in den erblichen Ritterstand erhoben und 1799 zum Ehrenbürger der Stadt Wien ernannt. J. B. Lampi hat neben Fresken und Altargemälden hauptsächlich Porträts geschaffen, die größtenteils den internationalen Hofstil des Spätbarocks widerspiegeln, während seine bürgerlichen Bildnisse denen Anton Graffs nahestehen.

49 FRAU VON LINDER UND IHR SOHN

Leinwand 84,5 × 68

Geschenk von Dr. Heinrich Ahrens, einem Nachkommen der Dargestellten, Dorf Tirol bei Meran, 1955.

PAM 945

Entstanden um 1785

Die Benennung der Dargestellten als „Frau von Linder und ihr Sohn“ folgt einer Tradition.

Literatur: G. v. d. Osten 1956, S. 15.

LISIEWSKA, ANNA ROSINA verheiratete DE GASC

Berlin 1716 – 1783 Dresden

Anna Rosina Lisiewska wurde 1716 als Tochter des aus Polen stammenden Porträtmalers Georg von Lisiewsky (1674–1746) in Berlin geboren. Zusammen mit ihrer als Malerin berühmteren jüngeren Schwester Anna Dorothea Therbusch und dem Bruder Christian Friedrich Reinhold wurde sie zunächst von ihrem Vater ausgebildet. Sie kopierte vor allem Bildnisse Antoine Pesnes, dessen Kunst ihren Stil nachhaltig beeinflusst hat. Schon im Alter von 14 Jahren malte sie die ersten selbständigen Porträts. Eine Berufung nach Dresden im Jahre 1734 schlug sie aus. 1741 heiratete sie den Maler David Matthieu. Nach dessen Tod ging sie 1756 nach Zerbst und schuf unter anderem 40 Bildnisse für die Schönheitengalerie des Fürsten von Anhalt. 1760 heiratete sie den mit Lessing befreundeten Assessor und späteren Professor am Carolinum in Braunschweig, Ludwig de Gasc. 1764 wurde sie als Hofmalerin nach Braunschweig berufen und 1769 zum Mitglied der Akademie in Dresden ernannt. Anna Rosina Lisiewska war vorwiegend als Bildnismalerin tätig.

50 SELBSTBILDNIS

Leinwand 95,8 × 74,4

Bez. rechts über den Händen: Rosine de Gasc née Liszenska/peintre de la Cour de Se A.S. Msp./le Duc de Brunsvic, peinte/par elle-meme/Brunsvic en 1782.

Aus braunschweigischem Privatbesitz, entweder der Familie Culemann oder der des Erb-Kämmerers von Berlepsch; seit spätestens 1850 im Besitz von Senator Friedrich Culemann, Hannover; erworben 1937 von dessen Enkel, Stadtarchivdirektor Dr. Leonhardt, Hannover.

PAM 930

Entstanden 1782

Bereits von Krankheit gezeichnet schuf Anna Rosina Lisiewska ein Jahr vor ihrem Tode ihr letztes Selbstporträt, in dem sie – die Hände auf dem Schoß übereinandergelegt – den Betrachter mit melancholisch resigniertem Ausdruck anblickt. 15 Jahre zuvor hat die Künstlerin ein vergleichbares Selbstbildnis gemalt, das im Hintergrund eine Allegorie der Vergänglichkeit zeigt (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum).



Palette, Pinsel und Farbdöschen auf dem Tisch neben ihr weisen sie als Malerin aus, während das Buch auf ihre Gelehrsamkeit anspielen soll.

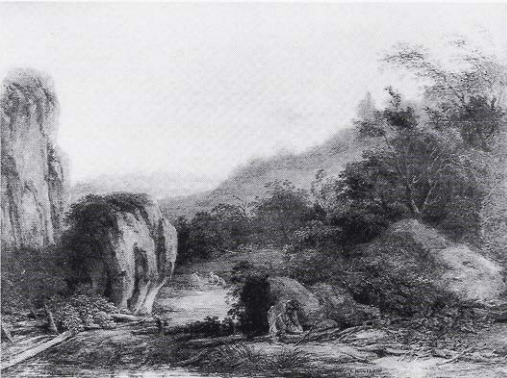
Literatur: E. Ferber: Ein Selbstbildnis der Anna Rosina de Gasc im Provinzial-Museum zu Hannover, in: Jahrbuch des Provinzial-Museums zu Hannover 1, 1927, S. 87, Abb. 114. – Thieme-Becker XXIII, 1929, S. 283. – Katalog 1930, S. 23, Nr. 39, Abb. 39. – L. Goldscheider: Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart, Wien 1936, Abb. 325. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – H. W. Singer, Neuer Bildniskatalog II, Leipzig 1937, S. 126, Nr. 12200. – Katalog 1954, S. 81, Nr. 162. – Bénézit 6, 1976, S. 696. – Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs, Ausst. Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1980, S. 77. – Trudzinski 1980, S. 60 – H. G. Gmelin: Deutsche Künstlerbildnisse des 18. Jahrhunderts, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1138, Abb. 3. – G. Armenat: Frauen aus Braunschweig, Braunschweig 1986, S. 25f., Abb. S. 24. – Trudzinski 1989, S. 72.

MANSKIRSCH, FRANZ JOSEPH (?)

Ehrenbreitstein 1768 – 1830 Danzig

Franz Joseph Manskirsch, Sohn des Landschaftsmalers Gottfried Bernhard Manskirsch, war seit etwa 1790 als Maler in Köln tätig. 1793 ging er nach London. Obwohl er 1805/06 in die Rheinlande zurückkehrte, um im Auftrag der französischen Exkaiserin Josephine Ansichten von der Gegend um Aachen zu schaffen, beschickte er bis 1819 weiterhin die Ausstellungen der Royal Aca-

51



demy mit seinen Gemälden. 1822 reiste er nach Danzig und lehrte an der dortigen Kunstschule. Nach vorübergehender Tätigkeit 1825 bei Jügel und Prestel in Frankfurt kehrte er für seine letzten Lebensjahre nach Danzig zurück. F. J. Manskirsch schuf Porträts und Landschaften. Zunächst lehnte er sich wie der Vater an niederländische Vorbilder an, wandte sich später – wahrscheinlich durch die englische Landschaftsmalerei beeinflusst – einer wirklichkeitsnahen, romantisierenden Naturschilderung zu.

51 ROMANTISCHE LANDSCHAFT

Eichenholz 36 × 50

Bez. u. r.: J. Manskirsch

Erworben 1937 aus der Sammlung Theodor Stroeyer, Nürnberg.

PAM 928

Entstanden in den 1780er/1790er Jahren

Die Zuschreibung des Gemäldes an Franz Joseph Manskirsch ist nach gegenwärtigem Forschungsstand nicht eindeutig gesichert. Die Schwierigkeiten ergeben sich aus der Deutung der Signatur „J. Manskirsch“. Das „J“ weist oben ein stark eingerolltes Ende auf, so daß man den Buchstaben auch als „g“ lesen könnte. Wohl aus diesem Grunde wurde im Katalog der Sammlung Stroeyer das Landschaftsgemälde dem Vater des Künstlers, Gottfried Bernhard Manskirsch, zugewiesen, zumal J. J. Merlo (Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, hg. von F. Firmenich-Richartz, Düsseldorf 1895, S. 563) erwähnt, daß dieser seine Landschaften zuweilen mit einem „g“ vor Manskirsch bezeichnet habe. Franz Joseph Manskirsch signierte sowohl „F. J. Manskirsch“ als auch nur „J. Manskirsch“, jedoch hat das „J“ dann, soweit bisher nachgewiesen, oben stets eine deutliche Spitze. Die Signatur mit eingerolltem „J“ könnte er nur bei frühen Werken angebracht haben. Gerade diese stehen aber den Landschaften des Vaters so nahe, daß sie von dessen Arbeiten stilistisch kaum zu unterscheiden sind. J. Krueger, die die erwähnte Problematik der Signatur ausführlich behandelt hat (Katalog der Gemälde bis 1900, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 296f.), zieht für zwei mit einem eingerollten „J“ signierte Gemälde in Bonn den in den Bonner Hofkalendern erwähnten Johann Manskirsch als Autor in Betracht, von dem jedoch keine weiteren Werke bekannt sind (vgl. auch Thieme-Becker XXIV, 1930, S. 35).

Literatur: G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237f. – Katalog 1954, S. 84, Nr. 173.

Ausstellungen: Auktion J. Böhler, München 28. 10. 1937, Nr. 156, Taf. 14.

MENGES, ANTON RAPHAEL

Aussig 1728 – 1779 Rom

Anton Raphael Menges wurde bereits als Kind von seinem Vater, dem Miniaturmaler Ismael Menges, zu künstlerischem Studium angehalten. Mit 12 Jahren nahm ihn der Vater mit auf eine Reise nach Rom. In Dresden erweckte der 16jährige große Bewunderung mit meisterhaften Pastellbildnissen und wurde bereits zwei Jahre später zum Hofmaler ernannt. Im selben Jahr noch reiste er zum zweiten Mal nach Rom, um sich an den Werken Raphaels und Michelangelos weiterzubilden. 1752 wurde er als Mitglied in die Accademia di S. Luca aufgenommen und übernahm 2 Jahre später ein Lehramt an der Accademia Capitolina. 1755 schloß er enge Freundschaft mit Johann Joachim Winckelmann. 1760 berief ihn König Karl III. von Spanien als Hofmaler nach Madrid. Neben einer Reihe von Bildnissen schuf er, teils im Wettstreit mit Tiepolo, zahlreiche Deckengemälde in den Schlössern von Madrid und Aranjuez. 1779 erlag er in Rom der Schwinducht. Menges galt zu seiner Zeit als einer der bedeutendsten Maler Europas. Herausragend sind vor allem seine Porträts. Mit diesen und seinen theoretischen Schriften hat er die Entwicklung zum Klassizismus wesentlich beeinflußt.

52 ANBETUNG DER HIRTEN

Leinwand 59,5×36 (oben halbrunder Abschluß)

Slg. Chr. Heinrich Kohlrausch, Hannover (Sammlerzeichen Ende 18. Jh.); im Königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 814

Entstanden um 1770

Alter Titel: Heilige Nacht



52

Bei dem braun in braun gemalten kleinen Gemälde handelt es sich offensichtlich um eine Studie für ein größeres Altarwerk. Honisch vermutet einen Zusammenhang mit der großformatigen „Anbetung der Hirten“ in Madrid (Prado, um 1771/72). Jedoch weicht die Hannoveraner Studie von diesem Bild und einer Variante des Gemäldes (Barcelona, Museo d'Arte de Catalunya; Studie in Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) u. a. hinsichtlich der Darstellung Marias mit dem Jesuskind dadurch ab, daß Maria das Kind hier anbetet. Aus diesem Grunde liegt es nahe, daß es sich bei der Studie wohl um eine frühe, alsbald zugunsten einer an Correggio orientierten Komposition (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) verworfene Fassung handelt.

Literatur: Molthan 1844, S. 131, Nr. 35. – Parthey: Deutscher Bildersaal II, Berlin 1864, S. 105, Nr. 5. – Landschaftsstraße 1872, S. 64, Nr. 351. – Eisen-

mann-Köhler 1902, AM 303. – Reimers 1905, AM 232. – H. Voss: Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1924, S. 657. – Katalog 1930, S. 50, Nr. 84, Abb. 84. – Thieme-Becker XXIV, 1930, S. 391. – Kat. 1954, S. 95, Nr. 201. – D. Honisch: Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus, Recklinghausen 1965, S. 78, Nr. 46. – Bénézit 7, 1976, S. 333. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie, in: Weltkunst 49, S. 925, Abb. 4. – Trudzinski 1980, S. 63. – Trudzinski 1989, S. 75.

Ausstellungen: Auktion Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Nr. 207, Taf. 11. – Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1955, Kat. Nr. N 29.



53

MONOGRAMMIST L

53 ABENDMAHL
Eichenholz 46,5 × 145,5
Bez. u. r.: L. 1611
Herkunft unbekannt.
PAM 1020
Entstanden 1611

NORDDEUTSCH, 1566

54 EPITAPH DES CANONICUS DR. JACOBUS MITHOBIUS
Eichenholz 148 × 127
Aus der Stiftskirche St. Alexander in Einbeck. Seit 1867 Historische Sammlung.
HS 335
Als Leihgabe an die Klosterkammer Hannover gegeben; Standort: Einbeck, St. Alexander.
Entstanden um 1566
Das Epitaph gehört einem weitverbreiteten Typus an, bei dem unter dem Kreuz die Familie des Verstorbenen kniend wiedergegeben ist; vgl. auch Kat. Nr. 56 und 61.

50



54

NORDDEUTSCH, 1578

55 EPITAPH DER FAMILIE VON STEINBERG
a) Mittelbild: Geburt Christi
b) Sockelbild: Die kniende Familie von Steinberg
Eichenholz 172,5 × 119
42 × 125
Aus der Stadtkirche St. Nikolai in Alfeld; erworben 1889 von Antiquar Burmeister, Hannover, für die Historische Sammlung.
HS 943
Entstanden 1578

Das von der zweiten Frau des Melchior von Steinberg, Sophie von Bodendorf, in Auftrag gegebene Epitaph befand sich ursprünglich im Chor der Kirche St. Nikolai in Alfeld. Das Hauptbild mit der Geburt Christi und das schmale Sockelbild sind heute stark beschädigt. Sie waren ursprünglich in einem mächtigen, reichverzierten Renaissance-rahmen eingelassen, der in den zwanziger Jahren als Türumrahmung im Provinzialmuseum Hannover (heute Niedersächsisches Landesmuseum) verwendet und im Krieg zerstört wurde.



55

Am unteren Rand des Gemäldes mit der Geburt Christi steht auf einer gemalten Tafel in gotischen Buchstaben: „Uns ist ein Kindt gebohren (ein Sohn ist uns gegeben) ESAIA. (9,6)“. In der Sockelzone befand sich die Tafel mit der Darstellung der Familie des Melchior von Steinberg. Die knienden Mitglieder der Stifterfamilie wurden auf einer nach unten anschließenden Inschriftentafel im einzelnen namentlich erwähnt: „Anno Dnj 1521 Ist der Edler Melchior von Steinbergk geborn. Anno 78 den 15 May Ist sein Ernueste zum Wispenstein Christlicher bekantnisse seliglich in Gott entschlossen“./„Anno 1529 Ist die Edle Jutte von Salder geborn. Anno 67 den 31 Octobris Ist die Edle Erbar und vielthugentsame Jutte von Salder zu Hildesem Christlich vorscheide“./„Der Edler Erbar und Ernvester Melchior von Steinbergk hat mit der Edlen Erbar und Vieltugentreichen Jutten geborn von Salder, seiner Ehelichen hausfrauen gezeuget 6 söne und 5 töchter, Burckhardt, Siuerdt Gerdt Jacob Melchior und Christoff, Catrina Maria Jutte Anna und Olke Margareta. – Darnach mit der Edlen Erbar und vieltugentsamen Sophien geborn von Bodendorf nachgelassen witfraw gezeuget 2 söne

und 3 töchter, Georgen Burckhart und Melchior, Jutte Lucia und Sophia, welchen alle der liebe Gott seinen gnedigen segen hie zeitlich und dort Ewigk verleihen wolle. Amen.“

Literatur: Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen 1864, S. 303. – H. W. H. Mithoff: Kirchen und Kapellen im Königreich Hannover, Hannover 1865, S. 29. – Ders.: Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen III, Fürstenthum Hildesheim, Hannover 1875, S. 15. – W. B. Theele: Chronik Alfelds, Hildesheim 1875, S. 28. – J. Reimers: Handbuch der Denkmalpflege, Hannover 1911², S. 186. Fig. 366. – P. Graff: Die Geschichte des Kreises Alfeld, Hildesheim – Leipzig 1928, S. 611. – O. Kiecker und P. Graff: Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II, Regierungsbezirk Hildesheim, 6. Kreis Alfeld, Hannover 1929, S. 54f. – H. v. Einem: Katalog der Kunstsammlungen des Landesmuseums zu Hannover, II. Die Plastik, ungedrucktes Ms., 1931, S. 159, 160. – Museo Vivente, in: Sele Arte 39, 1959, S. 28, Abb. 29.

NORDDEUTSCH, 1589

56 EPITAPH DES MATTHIAS UDEN UND SEINER FRAU ANNA

Eichenholz 150 × 127

Aus der Stiftskirche St. Alexander in Einbeck.
Seit 1867 Historische Sammlung.

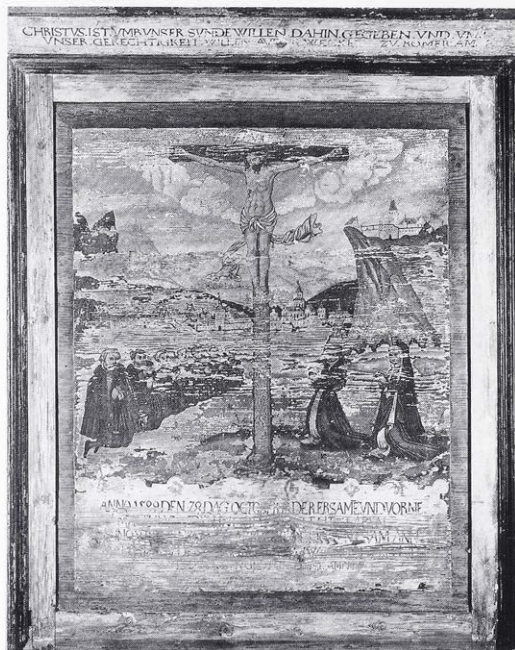
HS 336

Als Leihgabe an die Klosterkammer Hannover
gegeben; Standort: Einbeck, St. Alexander.

Entstanden um 1589

Alter Titel: Epitaph der Margarete von Birkefeld

Im Zusammenhang der 1983 erfolgten Restaurierung konnte die zum Teil zerstörte und unleserliche Inschrift auf dem Gemälde folgendermaßen entschlüsselt und ergänzt werden: ANNO 1589 DEN. 28. DAG OCTOBERIS. DER. ERSAME. VND VORNE = / (M)E MATTHIAS VDEN IN GODT (SELI)G ENTS LAPEN/ANNO 15.. DEN 2. DAG (F) EBRV(ARI)S DE DOGENT-SAM ANNE / MATTHIAS VDEN (HVSFR?) VW IN GODT SELIG EN(T)/(SLAPEN) ... NI ... N GODT GNEDIG SI. AMEN. Auf dem Kragbrett des Rahmens steht folgende Inschrift: CHRISTVS. IST. VMB VNSER. SVNDE. WILLEN. DAHIN. GEGEBEN. VND. VMB / VNSER. GERECHTIGKEIT. WILLEN. AVFERWECKET ZV. KOMER AM ...



56

Die Gesamtgestaltung des Epitaphs entspricht nicht nur thematisch dem gut zwanzig Jahre früher entstandenen, ebenfalls aus der Stiftskirche St. Alexander in Einbeck stammenden Epitaph des Canonicus Dr. Jacobus Mithobius (Kat. Nr. 54), auch die Maße und die Gestaltung des Rahmens sind fast identisch.

NORDDEUTSCH, um 1600

57 GERECHTIGKEITSBILD: SZENE AUS DER GESCHICHTE DES RICHTERS GIDEON UND DAS URTEIL DES SALOMO

Leinwand 127 × 275

Erworben 1915 von Karl Kuhlmann, Lüneburg.
PAM 743

Entstanden um 1600

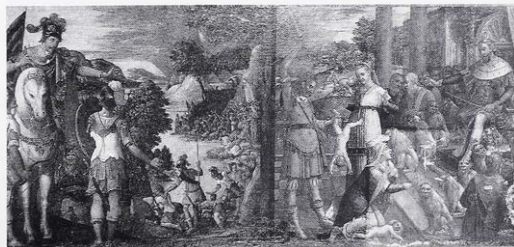
Auf der durchlaufenden breiten Leinwand sind – nur durch einen schmalen senkrechten Balken getrennt – zwei nicht unbedingt miteinander korrespondierende Erzählungen aus dem Alten Testament dargestellt. Links ist eine Szene aus der Geschichte Gideons, des Befreiers der Israeliten von den sie bedrohenden Midianitern (Richter 7) wiedergegeben. Da Gideon nicht mehr als dreihundert Mann für den Kampf gegen die Midiani-

ter mitnehmen soll, führt er auf Gottes Geheiß das Kriegsvolk an den Jordan hinab. Hier soll er jene, die das Wasser wie Hunde mit der Zunge lecken, von denen trennen, die niederknien und aus der Hand das Wasser aufnehmen. Diejenigen, welche das Wasser geleckt haben, sind dreihundert. Sie sollen nach dem Willen Gottes das israelitische Volk erretten (Richter 7, 4–6). Rechts im Hintergrund wird der Fortgang des Unternehmens gegen die Feinde geschildert (Richter 7, 19–22): Die Israeliten ziehen zum Heerlager der Midianiter und umzingeln die Zelte der Feinde. Auf Gideons Befehl zerschlagen sie die mitgeführten Krüge und blasen die Posaunen, die sie in der Rechten halten, während sie in der Linken Fackeln tragen. Von dem Lärm aufgeschreckt, ergreifen die Midianiter die Flucht.

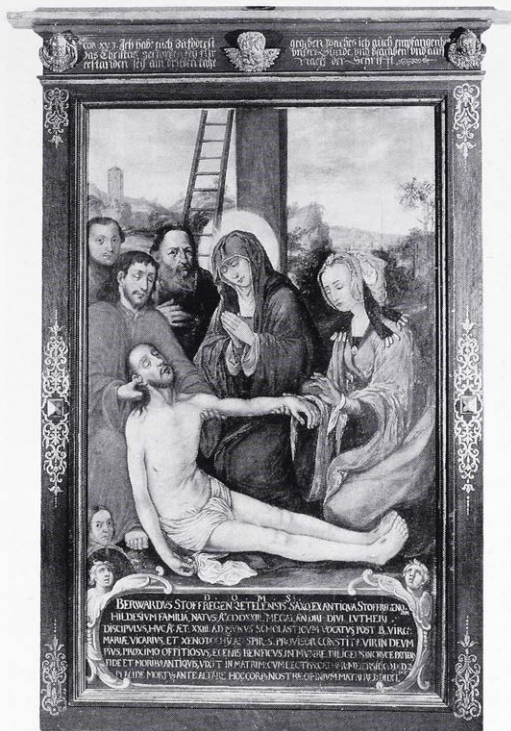
Auf der rechten Hälfte der Leinwand ist als Hauptszene das Urteil Salomos dargestellt (1 Könige 3, 16–28). Zwei Mütter streiten um ein Kind. Salomo befiehlt daraufhin, ein Schwert zu holen, um das Kind zu teilen. Die falsche Mutter willigt in das Urteil ein, während die richtige Mutter eher bereit ist, das Kind der anderen Frau zu geben, als es töten zu lassen. Im Mittelgrund ist Davids Sieg über den Riesen Goliath wiedergegeben, während dahinter in der Nähe eines Zeltlagers ein Kampf wütet – wohl einer der zahlreichen Kämpfe Sauls gegen feindliche Stämme.

Die beiden Szenen stellen Gerechtigkeitsbilder dar, die sicherlich Teil eines umfangreicheren Zyklus waren. Derartige Gerechtigkeitsbilder mit moralisierenden Historien, welche Richter und Gesetzgeber zu Gerechtigkeit mahnen und vor deren Mißachtung warnen sollten, waren im 16. und 17. Jahrhundert vielfach in niederländischen und norddeutschen Rathäusern angebracht (vgl. u. a. K. Simon: *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*, Frankfurt/M. 1948). Während es sich

57



bei dem Urteil des Salomo um ein klassisches Beispiel innerhalb der Gerechtigkeits-Ikonographie handelt, gehört die Erzählung aus der Geschichte des Gideon nicht zu den in diesem Zusammenhang geläufigen Darstellungen, sondern scheint sogar singular zu sein. Sie wird jedenfalls in der Literatur über das Gerechtigkeitsbild nicht erwähnt (vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, Rom – Freiburg – Basel 1970, S. 134ff.; W. Pleister und W. Schild (Hg.): Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, Köln 1988). Gideon gehört im Buch der Richter zu den „großen“ Richtern. Eigentlich ist er ein kriegerischer Held, doch im Hebräischen umfaßt das Wort „Richter“ den Rechtschaffer, Helfer, Herrscher und meint damit auch den Heerbannführer von Stämmen und den Stammeshelden (vgl. E. Sellin: Einleitung in das Alte Testament, Heidelberg 1969¹¹ (neubearb. von G. Fohrer), S. 224f.). Eine im eigentlichen Sinne richterliche Funktion hat Gideon nicht ausgeübt. Den einzelnen Szenen übergeordnet und sie somit verbindend ist jedoch das göttliche Charisma. Wie Gideon ohne Waffengewalt und mit einer geringen Zahl auserwählter Krieger den übermächtigen Feind durch Gottes Hilfe und Gnade besiegt, so tötet auch David den ihm eigentlich weit überlegenen Riesen Goliath. Beiden dargestellten Erzählungen liegt die moralisierende Botschaft zugrunde, daß im Vertrauen auf die Gnade Gottes das Böse überwunden werden kann.



58

59 DORNENKRÖNUNG

Eichenholz 19,5 × 26

Seit 1981 Städtische Galerie

KA 42/1981

Entstanden um 1600

59



58 BEWEINUNG CHRISTI

EPITAPH DES BERNWARDUS

STOFFREGEN

Eichenholz 212 × 127

Aus dem Dom zu Bardowick.

Überwiesen 1906 von der königlichen Kloster-

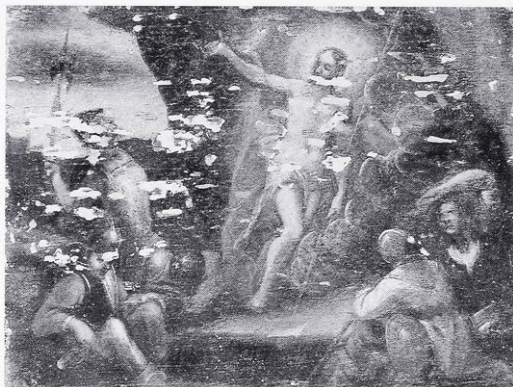
kammer. Standort: Blumenläger Kirche, Celle.

PAM 727

Entstanden Ende des 16. Jahrhunderts

Alter Titel: Abnahme Christi vom Kreuz

Das Epitaph des Bernwardus Stoffregen war ursprünglich im Dom zu Bardowick aufgestellt. Der 1523 geborene Gelehrte und Verwalter des Hospizes zum Hl. Geist stammte aus einer alten Hildesheimer Familie und war mit Catharin Meier verheiratet. Er war ein Schüler Martin Luthers.



60

60 AUFERSTEHUNG

Eichenholz 19,5 × 26

Seit 1981 Städtische Galerie.

KA 43/1981

Entstanden um 1600



61

NORDDEUTSCH, 1. Hälfte
des 17. Jahrhunderts

61 EPITAPH EINES UNBEKANNTEN STIFTERS
MIT FAMILIE

Eichenholz 88 × 72,3

Herkunft unbekannt.

PAM 1021

Entstanden 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Vgl. auch Kat. Nr. 54 und 56.

NORDDEUTSCH,
Ende des 18. Jahrhunderts

vermutlich Georg Feder (erwähnt 1805–1816)

62 DER KUPFERSTECHER JOHANN
GERHARD HUCK

Pastell auf Pergament 57,5 × 47

Erworben 1874 durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung.

VHz 46

Entstanden um 1800

Das Bildnis steht in enger Verbindung mit einem Schabkunstblatt, das Huck (1758–1811) laut Inschrift nach einem Gemälde von Georg Feder

62



gearbeitet hat. Möglicherweise handelt es sich bei dem Pastell-Bildnis um die auf dem Schabkunstablatt genannte Vorlage.

Literatur: Katalog 1876, S. 55, Kat. Nr. 211. – Thieme-Becker XVIII, 1925, S. 30–31. – P. Horn: Johann Gerhard Huck. Ein alter Düsseldorfer Kupferstecher, in: Karl Koetschau von seinen Freunden und Verehrern zum 60. Geburtstag am 27. März 1928, Düsseldorf 1928, S. 130–137, Abb. S. 135. – P. Horn: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928, S. 37–41, Abb. S. 35. – Katalog 1930, S. 159f., Nr. 201, Abb. 201. – Katalog 1954, S. 113, Kat. Nr. 255. – Katalog 1959, Kat. Nr. 16.



63

OESER, ADAM FRIEDRICH

Preßburg 1717 – 1799 Leipzig

Adam Friedrich Oeser kam zunächst in die Lehre des Preßburger Malers Kamauf. 1730 ging er nach Wien, wo er sich auf fast allen Gebieten der bildenden Kunst ausbilden ließ. Er lernte Malerei bei Jacob van Schuppen, Daniel Gran und Martin van Mytens d.J. Bedeutend war für ihn vor allem der Einfluß des Bildhauers Georg Raphael Donner, der ihn das Modellieren lehrte und ihn auf die Schönheit antiker Skulptur aufmerksam machte. 1739 siedelte er nach Dresden über, wo ihn bald eine Freundschaft mit Johann Joachim Winckelmann verband, den er 1754/55 in sein Haus aufnahm. Der 7jährige Krieg vertrieb Oeser aus Dresden. Nach dreijährigem Aufenthalt in Dahlen kam er 1759 nach Leipzig, wo er 1764 zum Direktor der neugegründeten Kunstakademie und gleichzeitig zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt wurde. A. F. Oeser schuf hauptsächlich Dekorationsmalereien, auch Druckgraphik und Grab- und Denkmalsentwürfe, die er dann von Bildhauern ausführen ließ. Seine Bedeutung liegt zu einem guten Teil in bloß anregendem Wirken.

63 DIE ARKADISCHEN SCHÄFER

Leinwand 38,5 × 46

Nach O. C. Gaedechens Überlieferung gemalt für August Gottfried Schwalb d. Ä., Hamburg (gest. 1777) (nicht im Nachlaßkatalog, Leipzig 1779); später in der Slg. von dessen Enkel O. C. Gaedechens, Hamburg; 1889 von Hauptmann Gaedechens, Hamburg, an die Hamburger Kunsthalle

gegeben; 1919 von dieser veräußert; erworben 1930 von der Galerie Blumenreich, Berlin.

PAM 920

Entstanden um 1767/77

Das Gemälde Oesers gehört zu einer kleineren Gruppe von Darstellungen deutscher Maler, die das von Nicolas Poussin vorgeprägte Motiv „Et in arcadia ego“ (Paris, Louvre) in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder aufgreifen, dabei das „memento mori“-Thema jedoch ins Idyllische abwandeln. Es handelt sich bei ihnen nicht mehr um „ein kontemplatives Versunkensein in den Gedanken der Sterblichkeit“ (E. Panofsky: Et in arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 364). Die melancholische Stimmung des Poussin-Bildes ist bei Oeser einer arkadisch-heiteren Deutung gewichen. In die figurenreiche Komposition von tanzenden und beieinander Sitzenden wird das Andenken an die verstorbene Gespielin, die einst am paradiesisch-glücklichen Dasein in Arkadien teilnahm, ungewungen einbezogen.

Johann Christian Reinhart hat um 1784 ein Aquarell und Gouache-Blatt (Düsseldorf, Goethe-Museum) geschaffen, das eine freie – hier wieder den elegischen Aspekt mehr betonende – Nachschöpfung des Gemäldes von Oeser darstellt. Beide Künstler geben das Arcadia-Zitat erstaunlicherweise in der griechischen Übersetzung wieder; Oeser in einer Buchschrift seiner Zeit, Reinhart in Monumentalschrift. Der literarischen und bildlichen Tradition entgegen (vgl. E. Panofsky

a. a. O.) soll hier veranschaulicht werden, daß die Szene wirklich in Arkadien auf der griechischen Peloponnes spielt.

Die Darstellung der Liegefigur auf dem Sarkophag geht wahrscheinlich auf die Beschreibung einer Variante des Louvre-Bildes von Poussin zurück, die der Abbé Du Bos in seinen erstmals 1719 erschienenen „*Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*“ gibt. Sie wurden 1760 ins Deutsche übersetzt. Jedoch nimmt bereits 1686 der Niederländer Albert Mayering in einer Ideal-landschaft (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) – sich wahrscheinlich ebenfalls auf das von Du Bos beschriebene Gemälde beziehend – das Motiv der auf einem Sarkophag liegenden antikisierenden Figur auf.

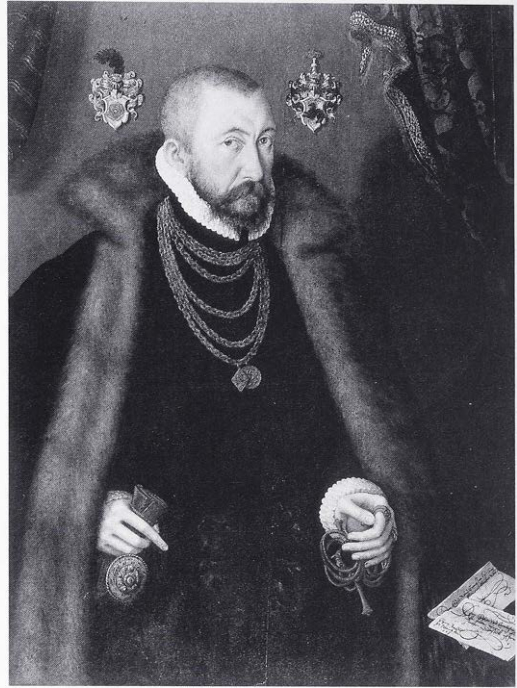
Literatur: *Kunsthistorische Studien* 3, 1931, S. II, Nr. 5, Abb. 42. – Katalog 1954, S. 114, Nr. 258. – A. Pigler: *Barockthemen* II, 1. Aufl. Budapest 1956, S. 459; 2. Aufl. Budapest 1974, S. 479. – G. Bergsträßer: *Johann Christian Reinharts Zeichnungen: Et ego in Arcadia*, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 1 + 2, 1962, S. 127. – M. Denzler: „*Et in Arcadia ego*“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* VI, München 1973, Sp. 126f., Abb. 5. – J. Feuchtmayr: *Johann Christian Reinhart 1761–1847*, München 1975, S. 61, 373, Abb. 203. – G. Czymbek: *Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch als Landschaftsmaler*, in: *Heroismus und Idylle – Formen der Landschaft um 1800*, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1984, S. 21. – H. F. Schweers: *Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke*, München – New York – London 1986, S. 244. – H. Börsch-Supan: *Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760–1870*, München 1988, S. 108f., Farbabb. 10, S. 117.

Ausstellungen: *Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1955, S. 118, Kat. Nr. N 25.

OFFINGER, ADAM

tätig um 1575 bis Anfang des 17. Jahrhunderts


Adam Offinger stammt wahrscheinlich aus Süddeutschland, möglicherweise steht er familiär in Beziehung zu der Augsburger Goldschmiedefamilie Offinger. Er war vorwiegend im Weserraum als Bildnismaler tätig, schuf dort aber auch Gemälde mit religiöser Thematik. Bezeugt ist er als Hofmaler des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig in Grönigen.



64

64 HEINRICH VON SALDERN

Eichenholz 115 × 85,5

Bez. u. r.: 15  78 ADAM OFFINGER FECIT
Erworben 1975 aus der Slg. Schulenburg; Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie.

PAM 964a

Entstanden 1578

Das Porträt ist Gegenstück zu Kat. Nr. 65. Der Anlaß für den Auftrag war offensichtlich die Silberhochzeit des Paares im Jahre 1578. Heinrich von Saldern, Drost zu Lauenstein und Plattenburg, war der älteste Sohn des Burchard von Saldern (1483–1550) und der Jacoba von Asseburg (gest. 1571). Er wurde 1526 in Greene geboren und starb 1588 in Henneckenrode. 1578 erwarb er die Heereschen Güter und erbaute das repräsentative Schloß Henneckenrode. Heinrich von Saldern war vor allem einer der beschlagensten und hitzigsten Vorkämpfer des strengen Luthertums. Die Vollwappen im Hintergrund sind die der von Saldern und von Asseburg. Die Texte auf den beiden Briefen lauten folgendermaßen: „Dem Edlen Vnd Erenvesten Heinrich Meinem lieben Vatter“ und „Dem Edlen Vnd Erenvesten Heinrich Von Saldern meinem gunstgen liben Jun-



65

ckern Dienstlik geschriben – pente laetare
17. February Anno 1578“.

Literatur: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig, Bd. 4. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Holzminden (K. Steinacker), Wolfenbüttel 1907, S. 356 f. – Thieme-Becker XXV, 1931, S. 578. – A. v. Neukirch: Renaissanceschlösser Niedersachsens, Textbd. II, Hannover 1939, S. 129 ff., Abb. 47. – P. J. Meier: Der Maler Adam Offinger, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 17, 1940, S. 146. – Trudzinski 1980, S. 67. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 744, Abb. 53. – Trudzinski 1989, S. 80. – R. Jürgens: Malerei und Plastik im Bereich der „Weserrenaissance“ – ein Überblick, in: Renaissance im Weserraum, Bd. 2, München – Berlin 1989, S. 88, Abb. 13.

65 MARGARETE VON SALDERN,
GEB. VON VELTHEIM

Eichenholz 115 × 85

Bez. u. r.: 15  78 ADAM OFFINGER 18 MAR-
CY

Erworben 1975 aus der Slg. Schulenburg; Ge-
schenk des Förderkreises der Landesgalerie.

PAM 964b

Entstanden 1578

Das Porträt ist Gegenstück zu Kat. Nr. 64. Die Vollwappen im Hintergrund sind die der von Veltheim und von Schwichelt. Vgl. auch die Bemerkungen zu Kat. Nr. 64.

Literatur: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig, Bd. 4. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Holzminden (K. Steinacker), Wolfenbüttel 1907, S. 356 f., Taf. XI. – Thieme-Becker XXV, 1931, S. 578. – A. v. Neukirch: Renaissanceschlösser Niedersachsens, Textbd. II, Hannover 1939, S. 129 ff. Abb. 48. – P. J. Meier: Der Maler Adam Offinger, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 17, 1940, S. 146. – Trudzinski 1980, S. 67. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 744. – Trudzinski 1989, S. 80. – R. Jürgens: Malerei und Plastik im Bereich der „Weserrenaissance“ – ein Überblick, in: Renaissance im Weserraum, Bd. 2, München – Berlin 1989, S. 88, Abb. 14.

QUERFURT, AUGUST

Wolfenbüttel 1696 – 1761 Wien

August Querfurt war zunächst Schüler seines Vaters, des Malers, Radierers und Eisenschneiders Tobias Querfurt. Anschließend ließ er sich bei dem Augsburger Schlachtenmaler Georg Philipp Rugendas d. Ä. weiterbilden. Seit 1743 ist er in Wien nachweisbar. 1752 wurde er zum Ehrenmitglied der Wiener Akademie ernannt. Wesentlich beeinflusst wurde August Querfurt von dem Schlachtenmaler Jacques Courtois „Le Bourguignon“ und von Philips Wouwerman. Er schuf Schlachtengemälde, Jagdszenen und Pferdedarstellungen sowie Porträts und Genrebilder.

66 REITERKAMPF

Leinwand 40 × 66

1779 Nachlaß F. E. v. Wallmoden, Hannover; bis 1822 Slg. v. Hake, Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 845

Entstanden um 1720/30 (?)

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 67. Nach H.-C. v. d. Gabelentz ist es wie auch Kat. Nr. 67,



66

68, 69, eher ein Werk des Bruders, Tobias Querfurt, der seine Schlachtenbilder unter dem Namen des August Querfurt verkaufte. Die Kompositionen sind zwar für den letzteren durchaus typisch, doch die malerische Qualität erscheint spröder und härter.

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 25, Nr. 110. – Verzeichnis der von Hakeschen Sammlung 1822, Nr. 35. – Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 70. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 313, Nr. 14. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 407. – Reimers 1905, AM 318. – Katalog 1930, S. 65f., Nr. 110, Abb. 110. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 516. – Katalog 1954, S. 124, Nr. 283. – H.-C. v. d. Gabelentz: Ein Schlachtenbild von August Querfurt im staatl. Lindenau-Museum zu Altenburg, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 264. – Bénézit 8, 1976, S. 552.

Ausstellungen: Auktionskatalog Helbing, München 27.6.–1.7.1931, S. 29, Nr. 221.

68



67

67 DAS ENDE EINER SCHLACHT

Leinwand 40×66

Bez. u.l.: A. Q. pinxit

1779 Nachlaß F. E. v. Wallmoden, Hannover; bis 1822 Slg. v. Hake, Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 844

Entstanden um 1720/30 (?)

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 66. Text s. dort.

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 25, Nr. 111. – Verzeichnis der von Hakeschen Sammlung 1822, Nr. 36. – Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 71. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 313, Nr. 20. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 406. – Reimers 1905, AM 317. – Katalog 1930, S. 66, Nr. 111, Abb. 111. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 516. – Katalog 1954, S. 124, Nr. 284. – H.-C. v. d. Gabelentz: Ein Schlachtenbild von

69



August Querfurt im staatl. Lindenau-Museum zu Altenburg, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 264.

Ausstellungen: Auktionskatalog Helbing, München 27.6.–1.7.1931, S. 29, Nr. 222.

68 PANDUREN PLÜNDERN EIN GEHÖFT

Leinwand 93×129

Aus der Slg. Graf Wallmoden (1818 offenbar nicht verkauft); 1850 vom Grafen Karl von Wallmoden-Gimborn, Hannover, dem Verein für die Öffentliche Kunstsammlung geschenkt (VAM 908); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 137/1967

Entstanden um 1720/30 (?)

Alter Titel: Plünderung eines Hofes

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 69. Eine Variante befindet sich in Privatbesitz (90×153 cm); Übereinstimmungen zeigen der Schimmelreiter am rechten Bildrand mit dem am Schweif des Pferdes gefesselten Gefangenen sowie das Gehöft im rechten Hintergrund und der Baum links. Das Motiv des am Schweif gefesselten Gefangenen geht auf G. Ph. Rugendas zurück (vgl. J. Jacoby: Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1989, S. 213, Abb. 585). Vgl. auch die Bemerkungen zu Kat. Nr. 66.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 414. – Katalog 1867, S. 16, Nr. 4. – Katalog 1876, S. 25, Nr. 36. – Katalog 1930, S. 67, Nr. 113. – Katalog 1954, S. 124f., Nr. 286. – H.-C. v. d. Gabelentz: Ein Schlachtengemälde von August Querfurt im staatl. Lindenau-Museum zu Altenburg, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 264. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Kunstförderung–Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 20, Abb.

69 REITERGEFECHT

Leinwand 93×129

Aus der Slg. Graf Wallmoden (1818 offenbar nicht verkauft); 1850 vom Grafen Karl von Wallmoden-Gimborn, Hannover, dem Verein für die Öffentliche Kunstsammlung geschenkt (VAM 907); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 136/1967

Entstanden um 1720/30 (?)

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 68. Vgl. auch die Bemerkungen zu Kat. Nr. 68.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 413. – Katalog 1867, S. 16, Nr. 3. – Katalog 1876, S. 25, Nr. 35. – Katalog 1930, S. 66, Nr. 112, Abb. 112. – Katalog 1954, S. 124f. Nr. 285. – H.-C. v. d. Gabelentz: Ein Schlachtenbild von August Querfurt im staatl. Lindenau-Museum zu Altenburg, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, Leipzig 1957, S. 264. – Bénézit 8, 1976, S. 552.

Ausstellungen: Kunstförderung–Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Nr. 19.



70

QUERFURT, AUGUST (?)

Wolfenbüttel 1696 – 1761 Wien

70 SOLDATENLEBEN

Eichenholz 24,5×27,5

Erworben 1937 aus der Sammlung Theodor Strofer, Nürnberg.

PAM 929

Entstanden um 1720/30 (?)

Literatur: Katalog 1954, S. 125, Nr. 287. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde–Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Auktion J. Böhrer, München 28. 10. 1937, Nr. 158.



71

RAMBERG, JOHANN HEINRICH

Hannover 1763 – 1840 Hannover

Da die Begabung des Johann Heinrich Ramberg bereits frühzeitig erkennbar war, wurde er schon als Kind von seinem vielseitig gebildeten Vater, einem hannoverschen Verwaltungsbeamten mit dem Titel Kriegskommissar und später Hofrat, gefördert und in der Zeichenkunst unterrichtet. Die Vorlage von 27 Bisterzeichnungen mit Harzlandschaften verschaffte ihm 1780 die Protektion Georgs III. Von 1781 bis 1788 ging er als Stipendiat der Londoner Akademie nach England, um sich als Schüler von Benjamin West zum Historienmaler ausbilden zu lassen. Doch schuf er, seiner speziellen Begabung entsprechend, hier vorzugsweise Skizzen und Aquarelle mit Darstellungen des Londoner Volkslebens und geißelte in politischen Karikaturen Schwächen seiner Zeit. Vor seiner Rückkehr nach Hannover hielt sich Ramberg noch mit einem Stipendium in Holland und Belgien auf. Bereits in London hatte Georg III. bei ihm einen Vorhang für das Theater im Leineschloß in Auftrag gegeben und ihm

zugleich ein Italienstipendium sowie die Stelle des Hofmalers in Aussicht gestellt. Von 1790 bis 1793 reiste Ramberg über Dresden, Prag und Wien nach Italien. Bei seiner Rückkehr wurde er hannoverscher Hofmaler. J. H. Rambergs besondere Begabung liegt in der schnell improvisierten Zeichnung. Nach Chodowieckis Tod war er der gesuchteste Illustrator in Deutschland.

71 SELBSTBILDNIS

Leinwand auf Pappe 53,3 × 39

Rücks. ehemals Zettel von Rambergs Enkel Behrens: Selbstporträt des jungen Ramberg, in Hannover gemacht.

Erworben 1908 von Herrn Behrens, Lüne; Städtische Galerie.

KM 1908, 140

Entstanden um 1776

Das Selbstbildnis ist das früheste erhaltene Ölgemälde Rambergs. Der etwa dreizehnjährige, vor seiner Staffelei stehende Künstler blickt nicht, wie bei Selbstbildnissen üblich, aus dem Bild heraus, weil er sich beim Malen im Spiegel betrachtet, sondern konzentriert sich ganz auf seine Arbeit.

Literatur: E. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1929, S. 8. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 126, Nr. 290. – Trudzinski 1980, S. 70. – H. G. Gmelin: Deutsche Künstlerselbstbildnisse des 18. Jahrhunderts, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1139, Abb. 1. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 186. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 1. – Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, Abb. S. 1.

72 FRÖHLICHE EINKEHR

Leinwand 50 × 66

Bez. unter dem Soldaten: H. RAMBERG 1788 (HR ligiert)

Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 340

Entstanden 1788

Alter Titel: Dorfwirtshaus (Habicht), Vor der Dorfschule (Biermann)



72

Literatur: C. Habicht: Hannover, Leipzig 1914, S. 98, Abb. 32. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, S. XLIII, S. 490, Abb. 832. – F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1929, S. 48. Taf. 13. – Katalog 1930, S. 67, Nr. 114, Abb. 114. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 126, Nr. 291. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Das Sittenbild, Nationalgalerie Berlin 1936/1937, S. 15, Kat. Nr. 57.

73 SZENE AUS WIELANDS „OBERON“

Holz 63,3 × 48,8

Bez. u. r.: JH Ramberg 1789 (JH ligiert)

Slg. Heinrich Tramm, Hannover; erworben 1936 als Geschenk von den Erben Tramm.

PNM 666

Entstanden 1789

Dargestellt ist eine am Ende des 8. Gesanges (Stanze 79) von Christoph Martin Wielands „Oberon“ beschriebene Szene, und zwar jener Augenblick, in dem der Ritter Hüon nach langem Suchen in einer verborgenen Grotte seine Geliebte Rezia mit dem neugeborenen Sohn entdeckt. In der oberen rechten Ecke erscheint – als Hinweis auf das Eingreifen überirdischer Mächte – hinter Büschen verborgen Titania mit drei Elfen. Das Kupferstichkabinett des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover besitzt sechs Federzeichnungen, in denen Ramberg das Thema variierte. Sie sind später als das Gemälde, um 1800, als Vorstudien für die Aquarelle des Biberacher Albums mit Illustrationen zu Wielands „Oberon“ (Wieland-Museum, Biberach) entstanden (vgl. F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg. Illustrationen zu deutschen Klassikern, Hannover 1963, Kat. Nr. 61–66; F. Forster-Hahn: Ramberg, Wieland und Göschen: Johann Heinrich Rambergs



73

Illustrationen zu Oberon, in: Christoph Martin Wieland. Nordamerikanische Forschungsbeiträge zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages 1983, Tübingen 1984, S. 473–491).

Literatur: Katalog der Galerie Tramm, Hannover 1913, S. 12, Nr. 22. – Katalog 1954, S. 126, Nr. 292. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 2. – Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, S. 5, Abb. S. 4.

74 ARISTOTELES UND DER KLEINE ALEXANDER

Leinwand 106 × 85

Bez. u.r. neben dem Kissen: HRamberg. 1791. (HR ligiert)

Aus dem Nachlaß des Künstlers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 335

Entstanden 1791

Alter Titel: Der Greis mit dem Kinde

74



Dargestellt ist ein Thema aus der antiken Literatur. Die Worte „Homeru Ilias“ (in griechischen Buchstaben) auf dem großen Schriftband liefern den Schlüssel zur Deutung des Bildinhalts: Aristoteles, der Lehrer Alexanders des Großen, liest dem makedonischen Königssohn aus der Ilias vor und läßt so bereits in dem Knaben den Drang zu großen Taten aufkeimen. Plutarch berichtet in seiner Biographie Alexanders des Großen (Kap. 8), daß dieser später eine von Aristoteles verbesserte Ausgabe der Ilias erhalten habe. Alexander habe diese als Lehrbuch der Kriegskunst betrachtet und sie bei seinen Feldzügen stets neben seinem Dolch unter dem Kopfkissen aufbewahrt.

Das Gemälde zeigt in Gebärden- und Ausdrucksform deutlich den Einfluß von Johann Heinrich Füssli, der 1790 seine Lehrtätigkeit an der Royal Academy aufgenommen hatte. Verbreitung fand das Werk durch ein Schabkun- stblatt.

Literatur: F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1929, S. 50. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 293. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover,



75

München – London – New York 1986, S. 187. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, S. 5f., Abb.

75 DORFWIRTSCHAUS

Holz 46,5 × 61

Bez. u. r.: HRbg. (HR ligiert)

Erworben 1907 von L. Rink, Hannover; Städtische Galerie.

KM 1907, 14

Entstanden Anfang der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts

Literatur: G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, S. XLIII, S. 490, Abb. 833. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 294. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – E. M. Wallner: Von der Herberge zum Grandhotel, Konstanz 1968, S. 59, Abb. 31. – Trudzinski 1980, S. 70. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259. – Trudzinski 1989, S. 83.

76 DER ABSCHIED DER KÖNIGIN MARIE ANTOINETTE VON IHRER FAMILIE

Holz 40 × 50 (queroval)

Bez. u. r.: JH Ramberg/inv. t: et pinx./1794. (JH ligiert)

Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 337

Entstanden 1794



76

Dargestellt ist der Augenblick, in dem Revolutionssoldaten die französische Königin Marie Antoinette während der Nacht vom 1. auf den 2. August 1793 in der Tour du Temple gewaltsam von ihren Kindern trennen, um sie in das Gefängnis der Conciergerie zu bringen.

Eine Vorzeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover (Inv. Nr. 1023). Das Gemälde wurde von Johann Friedrich Bolt nachgestochen (vgl. J. Chr. C. Hoffmeister: Johann Heinrich Ramberg in seinen Werken, Hannover 1877 (Fotomechanischer Nachdruck 1973), S. 59, Nr. 244).

Literatur: J. G. Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten, Berlin 1849, S. 222. – Katalog 1930, S. 68, Nr. 115, Abb. 115 – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – A. Dorner: Das Landesmuseum zu Hannover, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 49, 1934/35, S. 527f., Farbabb. S. 524. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 295. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 769, Abb. 66. – Trudzinski 1989, S. 83. – B. Schoch-Joswig: Die französische Revolution im Spiegel der deutschen zeitgenössischen Propagandagraphik, Worms 1989, S. 246, Kat. Nr. 142.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 4. – Goya. Das Zeitalter der Revolution, 1789–1830, Kunsthalle Hamburg 1980/1981, S. 385, Kat. Nr. 346, Abb. – Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, S. 4f., Abb. – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre französische Revolution in Deutschland, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1989, Kat. Nr. 266, Farbtaf. S. 315.



77

77 FRANZ EGON REICHSFREIHERR
VON FÜRSTENBERG

Leinwand 81 × 65 (oval)

Bez. auf der Rückseite: HRbg. p 1797; Franz Egon Fürst-Bischof zu Hildesheim und Paderborn Freiherr von Fürstenberg.

Aus der Ramberg-Sammlung des Buchdruckereibesitzers Hermann Schlüter, Hannover, 1892 geschenkt; Städtische Galerie.

KM 1891, 60

Entstanden 1797

Der Dargestellte wurde 1737 als Sohn des Christian Franz Diedrich (Theodor) Freiherrn von Fürstenberg zu Waterlap und Herdringen und der Marie Antoinette Freiin von Galen auf dem Stammgut Herdringen geboren. Nach dem Studium in Köln und Mainz sowie nach Reisen durch Deutschland und Italien begann er 1763 seine Laufbahn als Kanonikus am Dom zu Hildesheim. Sie gipfelte 1789 in der Ernennung zum Fürstbischof von Hildesheim und Paderborn. Franz Egon von Fürstenberg starb 1825 als letzter Fürstbischof von Hildesheim (vgl. A. Kardinal Bertram: Geschichte des Bistums Hildesheim, Bd. 3, Hildesheim – Leipzig 1925, S. 186–189, 215f.).

Literatur: C. Schuchardt: Hermann Schlüters Ramberg-Sammlung im Kestner-Museum, Hannover 1900, S. 14, Nr. 35. – Schuchardt 1904, S. 130, Nr. 271. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 296. – Bénézit 8, 1976, S. 591.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 6. – 200 Jahre Freiherr vom Stein, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Schloß Cappenberg 1957 (ohne Katalog).

78 SZENE AUS LESSINGS „EMILIA GALOTTI“
Leinwand 101 × 81

Bez. r. an der Balustrade: J. Hein^{ch} Ramberg invt.-pinxt./Hannover. 1800. (JH ligiert)

Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 336

Entstanden 1800

Alter Titel: Die mutige Frau

Dargestellt ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Szene aus dem Trauerspiel „Emilia Galotti“ von Gotthold Ephraim Lessing. H. G. Gmelin (Ausstellung 1982) hat an die Schlußszene (5. Aufzug, 7. Auftritt) mit der letzten Begegnung zwischen Emilia und ihrem Vater Odoardo gedacht. Es könnte sich jedoch auch um den 7. Auftritt im 4. Aufzug handeln, in dem die Gräfin Orsina dem aufgebracht Odoardo Galotti ihren Dolch anbietet.

Literatur: F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, München 1929, S. 49. – Katalog 1930, S. 68. Nr. 116. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 297. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – H. F. Schweers: Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 259.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg als Maler und Zeichner. Im Blickpunkt 15, Landesgalerie Hannover 1982, S. 5.

79 DER FLUSS SKAMANDER

Tannenholz 42,5 × 54,5

Bez. u.: J Heinr. Ramberg/invnt.-pinxt: 1800

Erworben 1908 von Herrn Behrens, Lüne; Städtische Galerie.

KM 1908, 138

Entstanden 1800

Dargestellt ist die Schlußszene aus Jean de Lafontaines Erzählung „Der Fluß Skamander“. Das



78

junge Mädchen erkennt während eines Hochzeitsfestes ihren Geliebten wieder, der sich ihr gegenüber als Flußgott Skamander ausgegeben hatte, und ruft: „Ah, seht der Fluß Skamander“. Sie erntet mit ihrer Geschichte Gelächter und Spott; der Übeltäter schleicht sich eilig davon.

Literatur: Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 127, Nr. 298. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

80



79

80 NÄCHTLICHE FLUSSLANDSCHAFT

Leinwand 42×60

Bez. u.l.: J. H. Ramberg 1801, Hannover
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 334

Entstanden 1801

Literatur: Katalog 1930, S. 68, Nr. 117. – Thieme-Becker XXVII, S. 588. – Katalog 1954, S. 128, Nr. 300. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 8.

81 FLUSSLANDSCHAFT MIT RUINE

Leinwand auf Tischlerplatte 39,5×48,2

Bez. u.l.: JH Rambg. fect/1802/alla prima (HR ligiert)

81



Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 332

Entstanden 1802

Literatur: Katalog 1930, S. 69, Nr. 119. – A. Dorner: Hundert Jahre Kunst in Hannover, 1750–1850, Hannover 1932, Abb. S. 61. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 128, Nr. 299. – Bénézit 8, 1976, S. 591.

Ausstellungen: Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Kat. Nr. 15.



82

82 STURM AUF DEM MEERE

Leinwand 45 × 64

Bez. auf dem vorderen Schiff: JH Rmbg. alla (prima?) 1802 (HR ligiert)

Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 333

Entstanden 1802

Literatur: Katalog 1930, S. 70f., Nr. 123. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 128, Nr. 304. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

ter nur um wenige Monate überlebte (beide starben im Jahre 1803). Ramberg, in dessen Œuvre die allegorische Landschaft singular ist, hat weitgehend die Ideen des befreundeten älteren Malers übernommen, sich stilistisch jedoch nicht an dessen Werke angelehnt. Zur Deutung der Symbolik vgl. A. Müller-Hofstede, S. 193–214, spez. 208f.

Literatur: Dorner 1927, S. 28, Abb. 50. – F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, München 1929, S. 47. Taf. 37.

84

83 LANDSCHAFT MIT DEM DENKMAL GLEIMS

Leinwand 81 × 102

Bez. l. neben dem Denkmal: J Hein: Ramberg invt. et pinxt: Hannover 1803 (?) (JH ligiert)

Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 329

Entstanden 1803 (?)

Der Plan und die Idee für das Gemälde gehen auf Pascha Johann Friedrich Weitsch zurück, der mit der „Allegorie auf den Tod von Raphael Mengs“ (Kunstmuseum Düsseldorf) bereits 1780 das erste allegorische Memorialbild der deutschen Landschaftsmalerei geschaffen hatte. Weitsch hatte dem sächsischen Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim in einem Brief vom 19. Oktober 1802 ein Gedächtnisbild versprochen und den Plan dafür schon entworfen. Er konnte sein Vorhaben jedoch nicht mehr verwirklichen, da er den Dich-





83

- Katalog 1930, S. 69f., Nr. 120, Abb. 120. - Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. - A. Spilleke (verehelichte Müller-Hofstede): P. J. F. Weitsch, ein Braunschweiger Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts, Ms. Diss. Göttingen 1950, S. 137, Nr. 80. - Katalog 1954, S. 128, Nr. 301. - A. Müller-Hofstede: Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch, 1723-1803, Braunschweig 1973, S. 208f., Abb. 113. - Bénézit 8, 1976, S. 591. - Trudzinski 1980, S. 70. - Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Zwei Jahrhunderte Landschaftsmalerei, 1700-1900, Nassauisches Landesmuseum Wiesbaden 1936, Kat. Nr. 525. - Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Kat. Nr. 14. - Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 9.

84 VOR DER SCHENKE

Holz 55 × 40

Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 338

Entstanden um 1805

Literatur: Katalog 1930, S. 70., Nr. 122. - Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. - Katalog 1954, S. 128, Nr. 303. - Bénézit 8, 1976, S. 591. - Trudzinski 1980, S. 70. - Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 10.



85

85 BAUERNHAUS IM WALD

Holz 41,5 × 50

Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 341

Entstanden um 1805

Literatur: F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, München 1929, S. 47. – Katalog 1930, S. 70, Nr. 121. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 128, Nr. 302. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Kat. Nr. 12, Abb.



86

86 LANDSCHAFT MIT HIRTENLAGER

Leinwand 49 × 58,5

Bez. u.l.: JH Rmbg 1808 (?) (JHR ligiert)

Slg. J. H. Ramberg, Nr. 21; erworben 1910 von Frau Sander, Hannover; Städtische Galerie.

KM 1910, 115

Entstanden 1808 (?)

Literatur: Katalog 1954, S. 129, Nr. 305. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

Ausstellungen: Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Kat. Nr. 13. – Johann Heinrich Ramberg, Landesgalerie Hannover 1954, Kat. Nr. 7, Abb.



87

87 DER KLEINE CALENBERGER

Holz 45 × 40

Bez. auf der unteren Stufe: J. H. Rmbg 1833/alla prima; auf dem Stein am unteren Rand: Der kleine Calenberger.

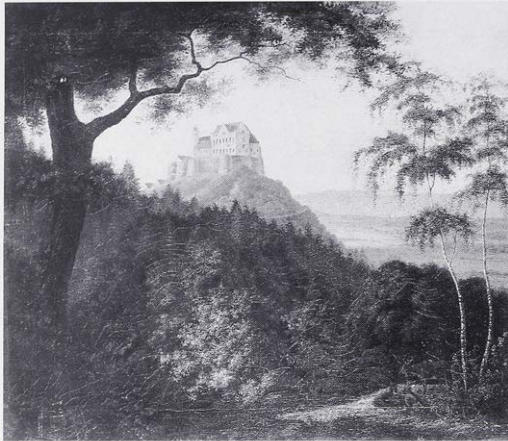
Aus dem Nachlaß des Malers; Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PNM 339

Entstanden 1833

Calenberger nannte man gelegentlich auch die Einwohner Hannovers, da die historische Landschaft Calenberg, benannt nach der Burg Calenberg östlich von Springe, das Kernland des Kurfürstentums Hannover bildete.

Die Vorzeichnung zu dem Gemälde befindet sich im Kupferstichkabinett des Niedersächsischen Landesmuseums.



88

Literatur: F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, München 1929, S. 49. – Katalog 1930, S. 71, Nr. 125. – Thieme-Becker, XXVII, 1933, S. 588. – Katalog 1954, S. 129, Nr. 306. – Bénézit 8, 1976, S. 591. – Trudzinski 1980, S. 70. – Trudzinski 1989, S. 83.

RAUSCHER, JOHANN ALBRECHT FRIEDRICH

Coburg 1754 – 1808 Coburg

Johann Albrecht Friedrich Rauscher war Schüler der Düsseldorfer Akademie. Nach seiner Ausbildung wurde er Hofmaler des Herzogs von Coburg. Er schuf hauptsächlich Landschaften mit Viehstaffage in Öl und Aquarell. Nach seinen Werken stach u. a. F. Schröder 1792 die „Vue des environs de Coburg“.

88 SCHLOSS CALLENBERG BEI COBURG

Leinwand 51 × 61

Slg. Georg Biermann, Darmstadt; seit 1930 im Besitz des Kunstmalers Friedrich Koch, Hannover; erworben 1947 aus dessen Vermächtnis.

PNM 717

Entstanden Ende des 18. Jahrhunderts

Dargestellt ist das Lustschloß und die Sommerresidenz der Herzöge von Coburg.

Literatur: G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. II, S. XLIII, Taf. gegenüber S. 634. – Katalog 1954, S. 133, Nr. 313. – Katalog 1973, S. 387, Nr. 824, Abb. 824.



89

REDER, CYRIAKUS

Leipzig (?) um 1560 – 1598 Dresden

Cyriakus Reder (oder Röder) war Schüler des 1569 aus Antwerpen nach Leipzig geflüchteten Nicolaus de Perre. Nach seiner Ausbildung war er in Meißen und ab 1585 in Dresden tätig, wo er als Porträtmaler urkundlich nachgewiesen ist. Er schuf unter dem Einfluß der Cranachschule auch Gemälde moralisierenden Inhalts.

89 DAS UNGLEICHE PAAR

Lindenholz (?) 48 × 34

Bez. u. r.: C. R. als Monogramm in einen Anker verschlungen

Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; 1802 im Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthaus Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 777

Entstanden Ende des 16. Jh.

Alter Titel: Der lüsterne Alte

Dargestellt ist das moralisierende Thema des „Ungleichen Paares“, ein im Umkreis von Lucas Cranach d. Ä. zahlreich variiertes Sujet: Ein alter lüsterner Mann umarmt eine junge reichgekleidete Frau, die in seinen prallgefüllten, am Gürtel befestigten Geldbeutel greift. Als unmittelbares Vorbild scheint eine in fünf Versionen überlieferte Komposition Cranachs gedient zu haben (vgl. A. G. Stewart: *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1977, Nr. 39–43).

Eine fast identische Replik befindet sich im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz (frdl. Hinweis von H. G. Gmelin), die in ihrer malerischen Ausführung jedoch härter und spröder wirkt. Reders Gemälde des „Ungleichen Paares“ scheint immerhin so bekannt gewesen zu sein, daß es Ende des 17. Jahrhunderts dem Nürnberger Stecher Georg Fennitzer als Vorbild für ein Schabkunstblatt gedient hat. Man vermutete in dem Paar die Bildnisse des Berthold Tucher und der Anna Pfinzing (Europäische Schabkunst, Katalog 26, Galerie und Kunstantiquariat Joseph Fach, Frankfurt 1983, S. 1, Nr. 5, Taf. VI).

Eine Variante des Gemäldes, die sicher ebenfalls C. Reder zugeschrieben werden kann, befand sich 1979 im Münchener Kunstauktionshaus Neumeister (Auktionskat. 188, 27./28.6.1979, Nr. 1237; frdl. Hinweis von D. Koeppin, März 1979). Die ebenfalls mit CR und Anker signierte Darstellung einer Salome im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, kommt der Münchener Version näher als dem Hannoveraner Gemälde (vgl. J. Jacoby: *Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke*. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1989, S. 193 f., Nr. 1143).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 96. – Inventar 1714, S. 59. – Katalog 1802/3, I, Nr. 52 („Ein Mönch mit einem Mädchen“). – Goertz 1812, f. 237. – Molthan 1844, S. 160, Nr. 31. – Landschaftsstraße 1872, S. 56, Nr. 303. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 84. – Reimers 1905, AM 70. – Thieme-Becker XI, 1915, S. 389. – Katalog 1930, S. 85, Nr. 134, Abb. 134. – W. Stechow: *Katalog der Kunstsammlungen im Provinzialmuseum zu Hannover*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 65, 1931, Kunstchronik, S. 27. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 481. – Katalog 1954, S. 133, Nr. 315. – H. F. Schweers: *Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke*, München – New York – London 1986, S. 262. – J. Jacoby, zu einem Gemälde von Cyriacus

Reder in Braunschweig, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 29, 1990 (im Druck).

Ausstellungen: *Das Sittenbild*, Nationalgalerie Berlin 1936/37, S. 15, Kat.-Nr. 64.

REHBERG, FRIEDRICH

Hannover 1758 – 1835 München

Friedrich Rehberg war zunächst Schüler von Adam Friedrich Oeser in Leipzig. Anschließend setzte er seine Ausbildung in Dresden bei Giovanni Battista Casanova und Johann Eleazar Schenau fort. 1777 ging er nach Rom zu Anton Raphael Mengs, wo er nach Antiken zeichnete und die alten Meister studierte. Nach seiner Rückkehr aus Rom war er von 1783–1787 Zeichenlehrer des Erbprinzen von Dessau. 1786 wurde er Mitglied der Berliner Kunstakademie und im darauffolgenden Jahr zum Professor ernannt, und zwar unter der Bedingung, die Leitung einer in Rom zu gründenden preußischen Kunstschule zu übernehmen, die jedoch nie zustande kam. Rehberg blieb mit Unterbrechungen (1803 in Berlin, Frankreich und England, 1804 in Weimar) bis 1812 in Rom. Von 1812–1815 war er in London tätig, dann wieder in Rom. Ein Auftrag des österreichischen Kaisers führte ihn 1819 nach Innsbruck. Anschließend ließ er sich bis zu seinem Lebensende in München nieder. Friedrich Rehberg war als Maler, Lithograph, Radierer und Kunstschriftsteller (*Biographie Raphaels*) tätig. Er trug wesentlich zur Verbreitung frühklassizistischer Auffassungen in Deutschland bei.

90 AMOR UND BACCHUS BEI DER WEINKELTER

Leinwand 64 × 56

Bez. u. l.: Fr. Rehberg inv. et fec.

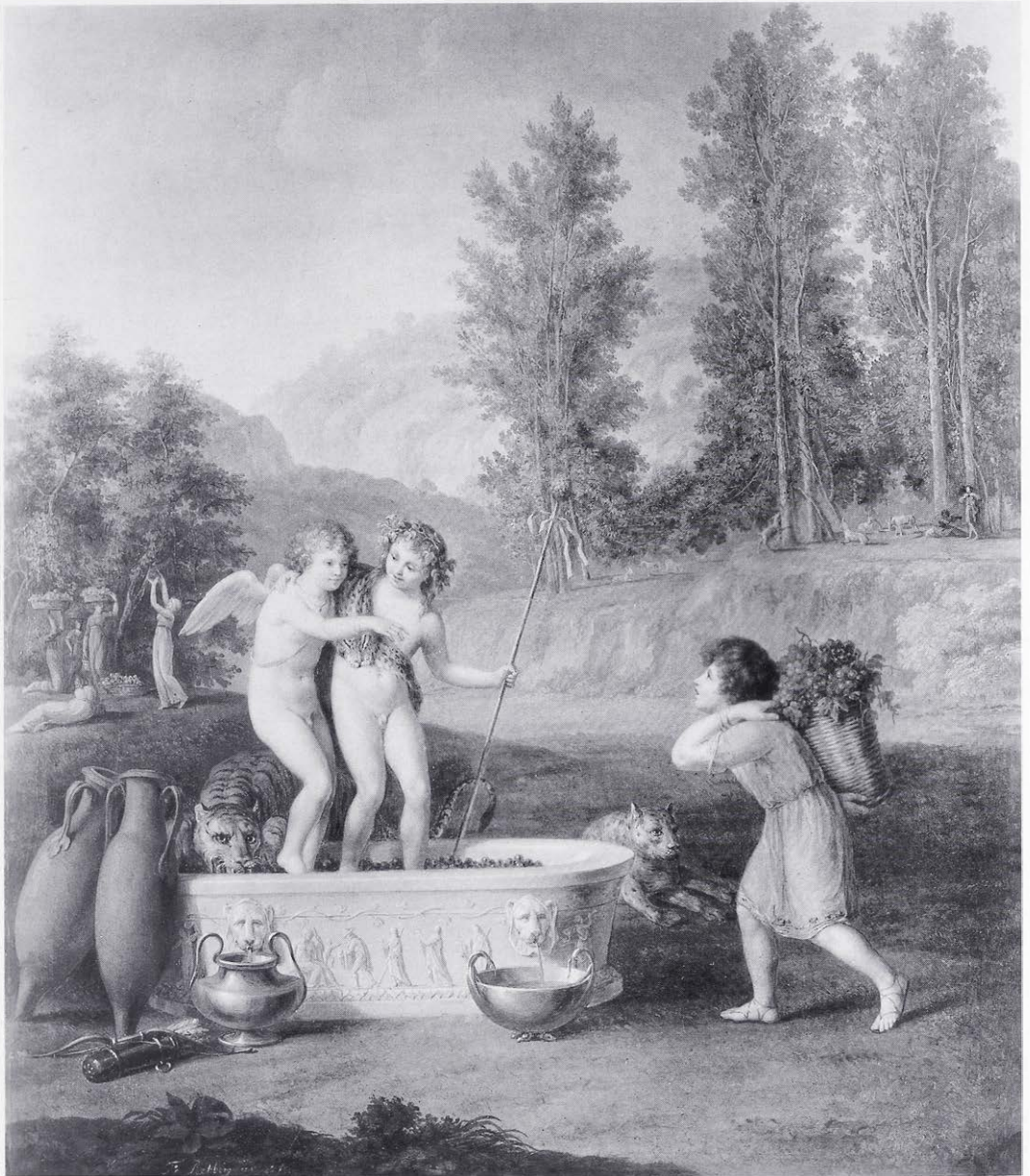
Erworben 1961 von Herrn von Flotow, Hannover.

PAM 954

Entstanden um 1800

Alter Titel: Mythologische Szene

Das Motiv der weinstampfenden Knaben oder Eroten geht auf antike Vorbilder zurück. Nach S. Graf Pückler-Limpurg handelt es sich bei dem Gemälde um die freie Nachbildung eines antiken Reliefs, das er allerdings nicht näher benennt. In einem mit Weintrauben gefüllten reliefierten



90
 Steintrog, der die Form eines antiken Sarkophags hat, stehen hier Amor und der Bacchusknabe (griech. Dionysos), ersterer gekennzeichnet durch seine Flügelchen und den am Boden vor dem Steintrog abgelegten Köcher mit Pfeilen und Bogen. Der junge Gott des Weines trägt als Attribute auf dem Kopf einen Efeukranz, über der rechten Schulter ein Pantherfell. In der Linken

hält er den in einen Pinienzapfen auslaufenden Thyrsosstab. Ein Bacchus oder Dionysos beigegebenes weiteres Attribut ist der Kantharos, ein becherförmiges Trinkgefäß mit zwei Henkeln, welches hier in jeweils abgewandelter Form den aus zwei Löwenköpfen fließenden Wein auf-fängt. Zu den beiden weinstampfenden jugendlichen Göttern gesellt sich ein dritter, mit einem

antikischen Gewand bekleideter Knabe, der mit traubengefüllter Kiepe herbeieilt. Rehberg selbst bezeichnet ihn als Batyll (vgl. F. Siebigk: Rehberg's Antheil an den Erwerbungen des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau für die Wörlitzer Kunst-Sammlungen, in: Mittheilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Alterthumskunde, Bd. 2, Dessau 1880, S. 292; vgl. auch S. Graf Pückler-Limpurg und W. Becker). Bei dem antiken Batyllos handelt es sich jedoch um einen Satyr, der am bacchischen Thiasos teilnimmt (vgl. Paulys Real-Enzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaften, hg. von G. Wissowa, 5. Halbband, Stuttgart 1899, Sp. 149).

Das Motiv entsprach dem Geschmack der Zeit, so daß Rehberg es laut Thieme-Becker in acht eigenhändigen Repliken variierte. Die erste Fassung scheint das 1800 entstandene, großformatige Gemälde in Schloß Wörlitz (118 × 94 cm) zu sein. Das Bild wurde noch im Entstehungsjahr von Rehberg aus Rom an den Fürsten Franz von Anhalt-Dessau gesandt. Über seine Gestaltungsideen, die durch das Erlebnis der Landschaft bei Vietri (Königreich Neapel) angeregt worden waren, gibt der Künstler in einem Brief vom 17. Okt. 1800 Auskunft (vgl. Mitteilungen des Anhaltischen Geschichtsvereins, 2. Bd., Dessau 1880, S. 292 ff.). Das Hannoveraner Gemälde weicht von der großformatigen Fassung im wesentlichen nur durch Hinzufügung eines rechts hinter dem Steintrog liegenden Panthers ab (vgl. u. a. G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 505, Abb. 862; G. Lammel: Deutsche Malerei des Klassizismus, Leipzig 1986, Farbabb. 57). Eine weitere, sich von den Gemälden in Wörlitz und Hannover unterscheidende Fassung befand sich ehemals in Potsdam, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten. Dieses bereits in das Jahr 1795 datierte Bild zeigt als Hintergrund nur eine Waldlandschaft ohne weinpflückende Nymphen und ohne Hirten (vgl. W. Becker: Paris und die deutsche Malerei, 1750–1840, München 1971, S. 46, 489, Kat.-Nr. 70, Abb. 70).

Literatur: S. Graf Pückler-Limpurg: Der Klassizismus in der deutschen Kunst, München 1929, S. 100. – V. C. Habicht: Der Niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930, S. 311. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 93. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: Geschichte Niedersachsens 3, 2, Hildesheim 1983, S. 766. – Trudzinski 1989, S. 84.

REINER, WENZEL LORENZ

Prag 1689 – 1743 Prag

Wenzel Lorenz Reiner stammte aus einer oberbayerischen, seit 1654 in Prag ansässigen Künstlerfamilie. Zunächst lernte er bei seinem Vater, dem Bildhauer Joseph Reiner und kopierte Gemälde in der Sammlung seines Onkels, des Kunsthändlers Wenzel Reiner, der ihn unter die künstlerische Obhut der damals bedeutendsten Maler in Prag, Peter Brandl und Michael Wenzel, stellte. Weitere Ausbildung erfuhr Reiner bei Anton Ferdinand Schweiger. Obwohl der Einfluß der italienischen Malerei in seinem Werk bedeutend ist, hat er aller Wahrscheinlichkeit nach keine Italienreise unternommen. Vermutlich wurde er durch Johann Christoph Liška mit der Freskomalerei, insbesondere der illusionistischen römischen Malerei vertraut gemacht, eine Technik, die er vorwiegend ausübte, doch schuf er auch zahlreiche Altargemälde und Bildnisse. Hervorragend sind seine Landschaftsgemälde. Zunächst zeigen sie Einflüsse niederländischer Meister (Roelant Savery, Pieter van Bloemen), dann des italienischen Tenebrismus (Salvator Rosa) und der venezianischen Landschaftsmalerei (Marco Ricci).

91 FELSLANDSCHAFT MIT INDIANERLAGER

Leinwand 43,6 × 32,8

1810 von der 1796 gegründeten Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag für die Sammlung alter Kunst als Nr. 1166 erworben; 1810 an den Fürsten Anton von Lobkowitz versteigert, aber in der Galerie verblieben; 1852 in der Slg. Lobkowitz auf Schloß Mělník; nach 1912 Slg. Gabriel Max, München; erworben 1928 von der Kunsthandlung Böhler, München.

PAM 910

Entstanden um 1740

Alter Titel: Heroische Landschaft

Das Gemälde ist Gegenstück zu einer „Berglandschaft mit Wasserfall und Anglern“ (Prag, Nationalgalerie). Es gehört zu den Spätwerken des Malers, in denen sich Reiner von der heroischen Landschaftsmalerei löst und einer stimmungsvollen malerischen Naturbetrachtung zuwendet. Mit seiner poetischen Auffassung der Landschaft steht er venezianischen Zeitgenossen, namentlich Marco Ricci, nahe, hat jedoch hinsichtlich der





kompositionellen und malerischen Gestaltung seinen eigenen Stil entwickelt.

Wie Eschenberg herausgestellt hat, ist die Darstellung der elementaren wilden Natur Sinnbild der Vergänglichkeit und Unstetigkeit. Der Hinweis auf die Vergänglichkeit wird besonders durch die markant in die Landschaft ragende Baumruine betont.

Literatur: Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden, Prag 1827, S. 73, Nr. 1166; 1831, S. 22, Nr. 38; 1835, S. 36, Nr. 39/1166; 1938, S. 36, Nr. 39/1166. – Kunstchronik und Kunstliteratur, in: Zeitschrift für bildende Kunst 62, 1928/29, H. 6, S. 68 (Norbert Grund zugeschrieben). – Katalog 1930, S. 29, Nr. 47, Abb. 47 – V. Novotný: V. V. Reiner, in: Umění 13, 1941/42, S. 252. – Katalog 1954, S. 134, Nr. 316. – P. Preiss: Václav Vavřinec Reiner – Krajinář (Wenzel Lorenz Reiner als Landschaftsmaler), in: Časopis Národního musea 126, 1957, S. 207 ff., 214 f., Abb. 8. – P. Preiss: Výstava českého barokního umění v západním Německu (Ausstellung der böhmischen Barockkunst in Westdeutschland), in: Umění 10, 1962, S. 403. – E. Hubala: Malerei, in: Barock in Böhmen, hg. von K. M. Swoboda, München 1964, S. 231, Abb. 163. – O. J. Blažiček: Barock in Böhmen, Prag 1967, S. 116, Abb. 102. – B. Bushart: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Königstein i. T. 1967, S. 26, Abb. S. 66. – P. Preiss: Wenzel Lorenz Reiner. Maler des römischen Hochbarock, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 21, 1968, S. 27, Abb. 28. – P. Preiss: Václav Vavřinec Reiner (Wenzel Lorenz Reiner), Prag 1970, S. 63, 105, Nr. 114, Abb. 179. – Trudzinski 1980, S. 70. – Narodní galerie Praze. Sběrka starého evropského umění – Sběrka starého českého umění, Prag 1984, S. 318. – B. Eschenburg: Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute, München 1987, S. 102 ff., Farbabb. VII. – Die Nationalgalerie in Prag. Sammlung der alten europäischen Kunst. – Sammlung der alten böhmischen Kunst, Hanau 1988, S. 320. – Trudzinski 1989, S. 84.

Ausstellungen: Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1955, S. 117, Kat. Nr. N 16. – Barockmaler in Böhmen, Ausstellung des Adalbert Stifter Vereins, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, München, Prinz-Carl-Palais, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, München 1961, S. 32, Nr. 114, Abb. 11. – Barock. Bildkunst im Zeitalter Johann Sebastian Bachs, Kunsthalle, Bremen 1971, S. 169, Kat. Nr. 368, Abb. 287. – Kunst des Barock in Böhmen, Villa Hügel, Essen 1977, S. 141, Kat. Nr. 141. – Wenzel Lorenz Reiner (1689–1743). Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphik, Salzburger Barockmuseum, Salzburg 1984, S. 10, 16, 44, Farbabb. S. 45.



92

REINERMANN, FRIEDRICH CHRISTIAN

Wetzlar 1764 – 1835 Frankfurt/M.

Friedrich Christian Reinermann war Schüler des Johann Andreas Benjamin Nothnagel in Frankfurt a. M. Während einer Italienreise setzte er 1789/90 seine Ausbildung bei Louis Ducros in Rom fort, wo er wahrscheinlich auch Christian von Mechel kennengelernt hat, in dessen Basler Stecherwerkstatt er von 1793 an tätig war. Nach der Liquidation des Basler Geschäfts und der Übersiedlung von Mechels nach Berlin ging Reinermann von 1803 bis 1811 nach Frankfurt und anschließend bis 1818 nach Wetzlar. Seit 1818 war er wieder in Frankfurt ansässig. F. Chr. Reinermann schuf als Maler, Kupferstecher und Lithograph Landschaftsveduten.

92 LANDSCHAFT

Holz 81,5 × 109,7

Bez. u. l.: Fri. Chr. Reinermann 1827

Erworben 1929 von der Kunsthandlung Dr. Benedict, Berlin.

PAM 915

Entstanden 1827

Literatur: Katalog 1930, S. 85, Nr. 135, Abb. 135. – Katalog 1954, S. 134, Nr. 317. – Katalog 1973, S. 392, Nr. 837, Abb. 837.

Ausstellungen: Zwei Jahrhunderte deutscher Landschafts-Malerei, 1700–1900, Nassauisches Landesmuseum Wiesbaden 1936, S. 40, Nr. 528.

RING, LUDGER TOM D. J.

Münster/W. 1522 – 1584 Braunschweig

Ludger tom Ring d. J. erfuhr aller Wahrscheinlichkeit nach den ersten Unterricht in der Malerei bei seinem Vater und scheint dann zunächst in der Werkstatt seines älteren Bruders Hermann tätig gewesen zu sein. Wie Vater und Bruder hat er vermutlich zur weiteren Ausbildung eine Reise in die Niederlande unternommen. Anfang der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre hat er seine Heimatstadt wohl wegen der Zugehörigkeit zum Protestantismus verlassen und sich zunächst im Weserraum an den kleineren Adelshöfen aufgehalten. Das Bildnis des Mindener Superintendenten Hermann Huddaeus von 1568 läßt auf einen zeitweiligen Aufenthalt des Malers in Minden schließen. Seit 1569 wohnte L. tom Ring d. J. in Braunschweig, erhielt dort 1572 das Bürgerrecht und heiratete eine Witwe aus der Braunschweiger Patrizierfamilie Bardenwerper. Neben wenigen kleinformatigen Tafeln religiösen Inhalts schuf er vor allem Porträts, die sich durch ihre Bildnistreue und vor allem durch die minutiöse Wiedergabe der Details auszeichnen. Seine Blumenstücke zählen neben einigen Rückseitenbemalungen auf Bildnissen und Madonnendarstellungen zu den bedeutendsten Vorläufern der selbständigen Stillebenmalerei.

93 BILDNIS EINES MANNES

Eichenholz 24 × 19

Bez.: Anno D. 1566; über dem Kopf das Monogramm LR, in einem Ring verschlungen.

Geschenk Georg Möller, Hannover, 1895.

PAM 720

Entstanden 1566

Das Bildnis wird von K. Hölter (Die Malerfamilie tom Ring, Münster 1927) nicht erwähnt und wurde zu Unrecht durch N. von Holst dem Künstler abgesprochen. P. Pieper zufolge handelt es sich um eines der am besten erhaltenen Porträts von der Hand Ludger tom Rings d. J. Dargestellt ist wahrscheinlich der Angehörige einer der niedersächsischen Adelsfamilien, für die der Künstler in den sechziger Jahren gearbeitet hat.

Literatur: Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926, Kunstchronik, S. 98. – A. Dörner: Meisterwerke aus dem Provinzialmuseum in Hannover, Hannover 1927, S. 20, Taf. 22. – Katalog 1930, S. 86, Nr. 136, Abb. 136. – N. von



94

Holst: Die deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus, Straßburg 1930, S. 11, 64. – F. Stuttmann: Kunstschätze in Hannover, Hannover 1953, S. 26 f., Abb. – Katalog 1954, S. 135, Nr. 321, Abb. – Th. Riewerts und P. Pieper: Die Maler tom Ring. Ludger der Ältere, Hermann, Ludger der Jüngere, München 1955, S. 117, Kat.-Nr. 130, Abb. 113. – Stuttmann 1960, S. 26, Nr. 40, Taf. 36. – P. Pieper: Ludger tom Ring d. J., in: Kindlers Malerei-Lexikon V, Zürich 1968, S. 90, Farbabb. S. 88. – Trudzinski 1980, S. 71, Abb. 40. – Trudzinski 1989, S. 85, Abb. 40.

RING, LUDGER TOM D. J. – zugeschrieben

Münster/W. 1522 – 1584 Braunschweig

94 BILDNIS EINER FRAU

Eichenholz 73,5 × 57

Bez. o. l.: A^o aetatis suae 28./1579

Aus königlich hannoverschem Besitz im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 878

Entstanden 1579

Das Bildnis wurde von Molthan als Porträt der „Gräfin Rantzau“ bezeichnet. Es läßt sich jedoch kein weibliches Mitglied der Familie feststellen, das 1551 geboren ist. Th. Riewerts und P. Pieper vermuteten, daß es sich um das Bildnis der Armgard von Reden, geb. Rottorp, handelt, das als Gegenstück zu der Darstellung des Fehdeführers Claus von Reden entstand. Dieses Porträt weicht jedoch nicht nur in den Maßen (75,6 × 60 cm) ab, sondern unterscheidet sich nach H. G. Gmelin (Aktennotiz nach Autopsie) auch stilistisch von dem Damenbildnis. Es weist die charakteristische wärmere Farbgebung der Spätwerke von Ludger d. J. auf. Das Damenporträt steht jedoch ohne Zweifel den Damenbildnissen aus des Malers Braunschweiger Zeit sehr nahe. Von V. C. Habicht wurde das Bildnis nicht überzeugend dem Flensburger Maler Melchior Lorichs zugeschrieben.

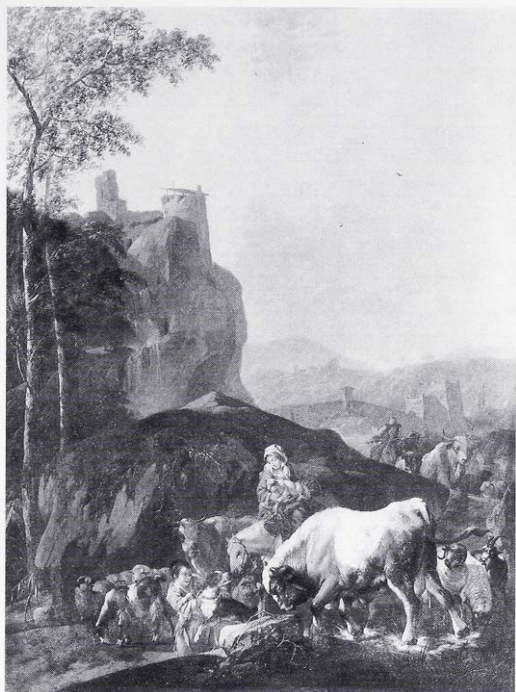
Die Dargestellte weist bei merkwürdig steifer Handhaltung mit der Rechten einen Apfel vor, der als Symbol des Sündenfalls gleichzeitig auf die Erlösung nach dem Tode hindeuten soll. Die Münze an der goldenen Gnadenkette zeigt offensichtlich einen deutschen Kaiser, möglicherweise Maximilian I.

Literatur: Molthan 1844, S. 66, Nr. 16. – Landschaftsstraße 1872, S. 83, Nr. 455. – Eisenmann-Köhler, AM 104. – Reimers, AM 429. – Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926, Kunstchronik, S. 98. – V. C. Habicht: Ein Porträt von Melchior Lorichs, in: Italienische Studien. Festschrift für Paul Schubring, Leipzig 1929, S. 74ff., Abb. 1. – Ders.: Der niedersächsische Kunstkreis, Hannover 1930, S. 288, Abb. 149. – Thieme-Becker XXIII, 1929, S. 395 („Lorichs, Melchior“). – Katalog 1930, S. 159, Nr. 200, Abb. 200. – A. Neukirch: Niedersächsische Adelskultur der Renaissance, Hannover 1930, S. 60. – Katalog 1954, S. 135 f., Nr. 322. – Th. Riewerts und P. Pieper: Die Maler vom Ring. Ludger der Ältere, Hermann, Ludger der Jüngere, München 1955, S. 130, Kat. Nr. 161, Abb. 146. – Stuttgart 1960, S. 26, Nr. 41, Taf. 37. – Trudzinski 1980, S. 71. – Trudzinski 1989, S. 85.

ROOS, JOHANN HEINRICH

Reipoltskirchen/Pfalz 1631–1685 Frankfurt/M.

Johann Heinrich Roos war der älteste Sohn eines der reformierten Kirche angehörenden „Tünchers“ (Malers und Anstreichers). In den Wirren des 30jährigen Krieges floh die Familie 1634 nach



95

Wesel und 1640 dann weiter nach Amsterdam. Dort wurde Roos 1647 Schüler des Historienmalers Guiliam Dujardin, anschließend des Landschaftsmalers Cornelis de Bie und des Tier- und Genremalers Barend Graat. Nachhaltig beeinflusst wurde er von den italianisierenden Neuerern der niederländischen Malerei, vor allem von Carel Dujardin und Nicolaes Berchem. Um 1651/52 verließ J. H. Roos Amsterdam. Obwohl er in seinen Hirtenidyllen mit Vorliebe römische Bauten wiedergab, kann ein Italienaufenthalt bis heute nur vermutet, aber nicht belegt werden. Sandrart zufolge arbeitete er 1653 zusammen mit seinem jüngeren Bruder Theodor in Mainz und nahm wohl im darauffolgenden Jahr einen Ruf des Landgrafen Ernst von Hessen an dessen Hof in Rheinfels an. Nach Auftragsarbeiten in Mainz, Rheinfels und Mannheim wurde er 1664 Hofmaler Karl Ludwigs von der Pfalz in Heidelberg. 1667 gab er seine Stellung am pfälzischen Hof auf und zog mit seiner Familie nach Frankfurt. Als Reformierter konnte er das Bürgerrecht nicht erwerben, erhielt jedoch gegen den Protest der Maler-Zunft vom Stadtrat die Erlaubnis, 10 Jahre als Beisasse in der Stadt zu bleiben, was später stillschweigend verlängert wurde. Da sich seine Gemälde, vor allem Hirtenidyllen, aber auch Por-

träts, Stilleben, Historienbilder, biblische Motive, Soldatenszenen und Zigeunerlager größter Beliebtheit erfreuten, konnte er sich bald ein prachtvolles Haus auf der Zeil, der Hauptstraße Frankfurts, leisten. Er starb im Alter von 54 Jahren bei dem Versuch, aus seinem brennenden Haus einen kostbaren Porzellankrug mit goldenem Deckel zu retten.

95 LANDSCHAFT IN MORGENSTIMMUNG

Kupfer 67,8 × 51,6

Bez. u. Mitte: JH Roos. fecit 1669 (JHR ligiert)
Aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthaus Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 853

Entstanden 1669

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 96. Wie auch auf anderen Pendants, stellt J. H. Roos der beschaulichen ruhigen Szene eine bewegte, le-

96



bendige gegenüber. Er greift in abgewandelter Form die Darstellung im Vordergrund des ein Jahr zuvor entstandenen Münchener Bildes (H. Jedding, Kat. Nr. 47) wieder auf. Im Hintergrund bindet er die auf zahlreichen italianisierenden Gemälden des 17. Jahrhunderts und auch bei ihm selbst immer wieder erscheinende Ponte Molle, die bekannteste römische Tiberbrücke, in die weite Hügellandschaft ein.

Literatur: Katalog 1802/3, I, Nr. 8. – Goertz 1812, f.235. – Molthan 1844, S. 190, Nr. 6. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 387, Nr. 51. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 457. – Reimers 1905, AM 340. – Katalog 1930, S. 90, Nr. 141, Abb. 141. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 579. – Katalog 1954, S. 137, Nr. 327. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 56 ff., 60, 69, 76 f., 216, Kat.-Nr. 54. – L. Salerno: Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, Vol. II, Rom 1976, S. 624 f., Abb. 102.4. – Bénézit 9, 1976, S. 77. – G. Adriani: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977, S. 101 f., Abb. 83. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, 1979, S. 923 f. – Trudzinski 1980, S. 72, Abb. 86 a. – Trudzinski 1989, S. 85, Abb. 92 a.

96 LANDSCHAFT MIT TEMPEL RUINE IN ABENDSTIMMUNG

Kupfer 67,8 × 51,6

Bez. rechts neben dem Brunnen: JH Roos. fecit 1669 (JHR ligiert)

Aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthaus Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 851

Entstanden 1669

Das Gemälde ist Gegenstück zu Kat. Nr. 95. J. H. Roos setzt in den rechten Vordergrund ein beliebtes Antiken-Motiv, die Ruinen des Vespasiantempels auf dem Forum Romanum, dessen drei Säulen mit dem mächtigen Architrav bis 1810 (Ausgrabung und Wiederaufrichtung der Säulen) nur zu einem Teil aus dem Boden herausragten. Die Bekrönung der Tempelruine mit der Statue eines römischen Kaisers ist freie Erfindung.



97

Literatur: Katalog 1802/3, I, Nr. 9. – Goertz 1812, f. 235. – Molthan 1844, S. 190, Nr. 7. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 387, Nr. 52. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 455. – Reimers 1905, AM 338. – Katalog 1930, S. 90f., Nr. 142, Abb. 142. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 579. – Katalog 1954, S. 137, Nr. 328, Abb. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 56 ff., 60, 69, 76, 217, Kat.-Nr. 55. – Stuttmann 1960, S. 27, Nr. 55, Abb. 50. – L. Salerno: Pittori di paesaggio del Seicento a Roma, Vol. II, Rom 1976, S. 624f., Abb. 102.5. – Bénézit 9, 1976, S. 77. – G. Adriani: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert, Köln 1977, S. 101f., Abb. 84. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, 1979, S. 923f., Abb. 1. – Trudzinski 1980, S. 72, Abb. 86b. – Trudzinski 1989, S. 85, Abb. 92b.

97 ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Leinwand 48,5 × 61

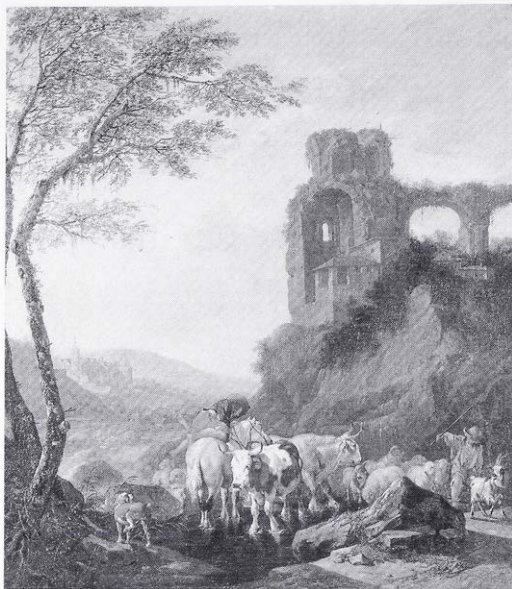
Bez. u. r. auf einem Gesimsstück: JH Roos. fecit 1669 (JHR ligiert)

Bis 1818 Gräfl. Wallmodensche Slg., Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 854

Entstanden 1669

Literatur: Wallmoden 1818, Kat. Nr. 155. – Katalog der Sammlung Hausmann 1831, Nr. 21. – P. F. Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/M. 1862, S. 211. – G. Parthey:



98

Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 391, Nr. 144. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 458. – Reimers 1905, AM 341. – A. v. Wurzbach: Niederländisches Künstlerlexikon, Bd. II, Wien 1910, S. 469. – Katalog 1930, S. 91, Nr. 143, Abb. 143. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 579. – Katalog 1954, S. 138, Nr. 329. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 60, 217, Kat. Nr. 56. – Bénézit 9, 1976, S. 77.

Ausstellungen: Der Tiermaler Johann Heinrich Roos, 1631–1685. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1985, S. 88, Kat. Nr. 18, Abb. S. 114.

98 ITALIENISCHE LANDSCHAFT MIT DEM HEIDELBERGER SCHLOSS

Leinwand 70×61

Bez. u. r.: JH Roos fe (JHR ligiert)

Vielleicht aus kurfürstlich hannoverschem Besitz und 1802 im Schloß Hannover; in diesem Falle 1803 in England; 1812 in Windsor Castle; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 852

Entstanden um 1670

Die Komposition des Gemäldes kehrt, jeweils mit leichten Abwandlungen, wieder auf einer Radierung von Perelle und auf einer Zeichnung eines unbekanntenen Künstlers des 17. Jahrhunderts in Leipzig (Inv. Nr. NJ 494) sowie auf einer Zeichnung eines unbekanntenen niederländischen Künstlers des 17. Jahrhunderts in Kassel (Inv. Nr. 5116) (frdl. Hinweis von L. Oehler, Brief vom 18. 4. 1977). Im Vergleich mit der Kasseler Zeichnung stellt L. Oehler in Frage, ob es sich bei dem Gebäudekomplex im linken Hintergrund um das Heidelberger Schloß handelt. Es besteht kein Zweifel, daß hier das Neckartal wiedergegeben ist, an dessen Hang sich hoch über der Stadt das Heidelberger Schloß erhebt (vgl. z. B. das Gemälde von G. A. Berckheyde und die Zeichnung eines unbekanntenen Künstlers im Kurpfälzischen Museum, Heidelberg, Inv. Nr. G 180 und Z 2199).

Literatur: Katalog 1802/3, I, Nr. 94. – Goertz 1812, f. 235v. – Molthan: 1844, S. 190, Nr. 5. – Landschaftsstraße 1872, Nr. 412. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 456. – Reimers 1905, AM 341. – W. Waetzold: Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht, Leipzig 1927, S. 110, Abb. S. 113. – Katalog 1930, S. 91f., Nr. 144, Abb. 144. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 579. – H. Gerson: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Haarlem 1942, S. 262. – S. Heiland: Die Ruine im Bild, Diss. Leipzig 1953, S. 47. – Katalog 1954, S. 138, Nr. 330. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 60, 65, 78, 221, Kat. Nr. 70. – Bénézit 9, 1976, S. 77. – Westrich-Kalender 1989, Farbabb. S. 17.

Ausstellungen: Heidelberg im Bild der Jahrhunderte. Wegweiser durch die Ausstellung, Ottheinrichbau des Schlosses, Heidelberg 1957, o. S. – Der Tiermaler Johann Heinrich Roos, 1631–1685. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Pfalzgalerie Kaiserslautern 1985, S. 18, 88, Kat. Nr. 21, Farbabb. 21, Titelbild.

ROOS, JOHANN MELCHIOR

Heidelberg 1663 – 1731 Braunschweig (?)

Johann Melchior Roos, der zweitälteste Sohn des Malers Johann Heinrich Roos, wurde zunächst von seinem Vater in der Tiermalerei unterwiesen. Danach ging er auf Wanderschaft nach Holland und wurde 1684 Mitglied der Zeichenakademie in Den Haag. Zwischen 1686 und 1690 hielt sich J. M. Roos in Italien auf und arbeitete vermutlich bei seinem Bruder Philipp Peter in Tivoli. Über



99

Nürnberg und Heidelberg kam er 1695 nach Frankfurt/M., wo er sich als Maler niederließ. Für kurze Zeit war er Hofmaler des Fürstbischofs von Bamberg, Lothar Franz von Schönborn, der ihn jedoch wegen seiner Faulheit und seines liederlichen Lebenswandels wieder entließ. Da er angeblich nur an Samstagen, wenn seine Frau Marktgeld brauchte, arbeitete, wurde er auch der „Samstags-Roos“ genannt. Nach 1718 bleibt sein Lebensweg weitgehend im Dunkeln. J. M. Roos widmete sich hauptsächlich der Darstellung von Tieren des Waldes, von Wildkatzen und Bären wie auch von Tierkämpfen.

100



99 HUND

Leinwand 49,6 × 47,4

Bez. auf dem Halsband: 1727. JM Roos fecit (JMR ligiert)

Vermächtnis Lucie Jasper, Hannover, 1900.

PAM 723

Entstanden 1727

Das Gemälde ist nicht beschnitten; da es keine Studie ist, könnte es sich um ein Hunde-Porträt handeln.

Literatur: Katalog 1954, S. 138, Nr. 331.

ROOS, PHILIPP PETER

genannt Rosa da Tivoli

St. Goar 1657 – 1706 Rom

Philipp Peter Roos, der älteste Sohn des Malers Johann Heinrich Roos, wurde zunächst von seinem Vater unterrichtet. 1677 ging er mit einem Stipendium des Landgrafen von Hessen nach Italien. In Rom arbeitete er bei Giacinto Brandi, dessen Tochter er 1681, nachdem er zur römisch-katholischen Kirche übergetreten war, heiratete. Ph. P. Roos eignete sich schnell die Manier der italienischen Barockmaler an, Bilder mit breitem Pinselstrich pastos zu gestalten. Neben Brandi scheinen Salvator Rosa und Gaspar Dughet seine Vorbilder gewesen zu sein. Er blieb jedoch der Motivwelt seines Vaters verpflichtet und schuf ausschließlich Tierbilder, wobei er sich auf Haustiere, also Schafe, Ziegen, Rinder, Pferde und Hunde beschränkte, die er wirkungsvoll und bildfüllend in die von Felsen zerklüftete Campagnalandschaft setzte. Aufgrund seiner Virtuosität und Schnelligkeit erhielt er in der niederländischen „Malerbent“, deren Mitglied er war, den Beinamen „Mercurius“. Da er seit 1784/85 ein Haus in der Nähe von Tivoli besaß, nannte man ihn allgemein Rosa da Tivoli.

100 RUHENDE HERDE

Leinwand 122 × 171

Bis 1818 Gräfl. Wallmodensche Slg., Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 857

Entstanden kurz nach 1690



101

Nach Jedding steht das Gemälde am Übergang vom reinen Tierbild zum großen dekorativen Hirtenstück und ist somit in den Beginn der 90er Jahre zu datieren.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 72. – Katalog der Sammlung Hausmann, Hannover 1831, Nr. 16. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 461. – Reimers 1905, AM 344. – P. F. Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/M. 1862, S. 215. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 398, Nr. 67. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Katalog 1930, S. 93, Nr. 147, Abb. 147. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 581. – Katalog 1954, S. 139, Nr. 334. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 179 f. – Bénézit 9, 1976, S. 78. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie, in: Weltkunst 49, 1979, S. 924, Abb. 2. – Trudzinski 1980, S. 72.

101 LANDSCHAFT MIT BÄUMEN

Leinwand 119 × 170

1779 Nachlaß F. E. von Wallmoden, Hannover; bis 1818 Gräfllich Wallmodensche Slg., Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 855

Entstanden um 1700

Das Gemälde gehört zusammen mit dem Gegenstück (vgl. Kat. Nr. 102) zu den spätesten und reifsten Werken des Künstlers, die um 1700 entstanden sind (vgl. H. Jedding, S. 183).



102

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 18, Nr. 80. – Wallmoden 1818, Nr. 71. – Katalog der Sammlung Hausmann, Hannover 1831, Nr. 14. – P. F. Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/M. 1862, S. 215. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 459. – Reimers 1905, AM 342. – Katalog 1930, S. 93, Nr. 146, Abb. 146. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 581. – Katalog 1954, S. 138, Nr. 332. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 183. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie, in: Weltkunst 49, 1979, S. 924.

102 LANDSCHAFT MIT RUINEN

Leinwand 119 × 167

1779 Nachlaß F. E. von Wallmoden, Hannover; bis 1818 Gräfllich Wallmodensche Slg., Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 856

Entstanden um 1700

Vgl. Kat. Nr. 101.

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 18, Nr. 81. – Wallmoden 1818, Nr. 70. – Katalog der Sammlung Hausmann, Hannover 1831, Nr. 15. – P. F. Gwinner: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt/M. 1862, S. 215. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 399, Nr. 86. – G. Ebe: Der deutsche

Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 255. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 460. – Reimers 1905, AM 343. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Bd. 1, Leipzig 1914, S. XXI, 95, Abb. 153. – Katalog 1930, S. 92f., Nr. 145, Abb. 145. – Thieme-Becker XXVIII, 1934, S. 581. – Katalog 1954, S. 138, Nr. 333. – H. Jedding: Der Tiermaler Joh. Heinr. Roos (1631–1685), Strasbourg-Kehl 1955, S. 183. – Bénézit 9, 1976, S. 78. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie, in: Weltkunst 49, 1979, S. 924.

SANDRART, LORENZ VON

Nürnberg um 1682 – 1753 Stuttgart

Lorenz von Sandrart wurde 1682 als Sohn des Malers und Radierers Johann Jacob von Sandrart (1655–1698) in Nürnberg geboren. 1710 war er in Berlin als „Kgl. Hof- und Oberheroldsrat“ angestellt. Für die Jahre 1729/35 ist seine Tätigkeit als Inspektor der Stuttgarter Galerie überliefert. Er war als Schmelzmalers und Radierer tätig und schuf zahlreiche Miniaturen in Gouache.

103 BILDNISMINIATUR EINER FÜRSTIN MIT NEGERPAGEN

Deckfarben auf Pergament 13 × 10,5

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentlich Spiegelberg); Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983.

PAM 1001

Entstanden um 1740

Im Katalog der Sammlung Spiegelberg wird die Meinung geäußert, daß auf diesem einem unbekanntem deutschen Meister um 1740 zugeschriebenen Bild die Markgräfin Wilhelmine Friederike Sophie von Bayreuth (1709–1758), 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 zu, der zwischen 1737 und 1741 in Stuttgart eine Anzahl von Bildnisminiaturen schuf (vgl. Thieme-Becker XXIX, 1935, S. 398). 1989 befand sich im Kunsthandel eine Replik der Bildnisminiatur (oval, 15 × 12,5 cm), die unten links „Sandrart“ signiert ist. Dargestellt sein soll allerdings Sophie Caroline, die zweite Gemahlin des



103

Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth (vgl. Aukt. Kat. Th. Krauth, Nr. 67, 9. und 10. Juni 1989, S. 45, Kat. Nr. 312).

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, Taf. 4. – H. W. Grohn: Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983. – Grohn, Schällicke, Trudzinski 1985, S. 76, Kat. Nr. 29, Abb. S. 77.

Ausstellungen: Bildnisminiaturen aus Niedersächsischem Privatbesitz, Kestner Gesellschaft, Hannover 1918, S. 24, Nr. 78.

SCHEITS, ANDREAS

Hannover um 1655 – 1735 Hannover

Andreas Scheits, Sohn des Malers, Illustrators und Radierers Matthias Scheits, war zunächst Schüler und Gehilfe seines Vaters. Zur weiteren Ausbildung ging er nach Holland. Seit 1696/97 war er Hofmaler in Hannover. Er schuf hauptsächlich Porträts.



104

104 BILDNIS EINES BÄRTIGEN MANNES

Leinwand 70,5 × 56

Bez. auf der Rückseite: A. Scheidtz 1712 (heute auf Preßplatte aufgezogen)

Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 16

Entstanden 1712

Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um den idealisierten Studienkopf eines alten Mannes (Apostel?). Der im Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner erwähnte „alte männliche Kopf mit Mütze und Mantel. Auf der Rückseite bezeichnet: A. Scheidtz 1712“ kann nicht eindeutig mit der Darstellung identifiziert werden, da der Bärtige keine Mütze trägt. Das Bildnis eines Rabbiners in der Hamburger Kunsthalle stellt zwar einen bärtigen Mann mit Mantel und Pelzkappe dar, ist allerdings auf der Rückseite früher datiert: „A. Scheidtz fe 1709“ (vgl. Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1966⁵, S. 141, Nr. 264). Beide Darstellungen wurden früher dem Vater, Matthias Scheits, zugeschrieben. Das Bild hat aufgrund von Brandschäden zahlreiche Übermalungen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 66 (?). – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 285. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 208 (Matthias Scheits).

SCHROEDER, JOHANN HEINRICH

Meiningen 1757 – 1812 Meiningen

Nach seiner Ausbildung bei Johann Heinrich Tischbein in Kassel und Studienreisen nach England und in die Niederlande war Schröder zunächst als Porträtmaler in Hannover tätig, wurde 1785 braunschweigischer Hofmaler und hielt sich seit 1789 bis 1792 in Berlin auf. Später war er badischer Hofmaler. Mit seinen Pastellbildnissen machte er sich vor allem in Norddeutschland und Baden einen Namen.

105 FRIEDERIKE, PRINZESSIN

VON MECKLENBURG-STRELITZ

Pastell auf Pergament 38,4 × 30,9 (oval)

Königlich preußischer Besitz (Potsdamer Schloß); erworben 1934 von der Galerie Dr. W. A. Luz, Berlin, durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung.

VNM 830

Entstanden um 1797

Dargestellt ist Prinzessin Friederike, die 1778 als vierte Tochter des Prinzen Karl II. von Mecklenburg-Strelitz in Hannover geboren wurde. Dieser war 1763 von seinem englischen Schwager, König Georg III., zum Gouverneur des Kurfürstentums Hannover ernannt worden. Friederike heiratete am 26. Dez. 1793 den Prinzen Ludwig, den zweiten Sohn Friedrich Wilhelms II. von Preußen. Nach dessen Tod im Jahre 1796 ging sie zwei Jahre später eine Ehe mit dem mittellosen Prinzen Friedrich von Solms-Braunfels ein. Nachdem dieser verstorben war, wurde Friederike 1815 mit Herzog Ernst August von Cumberland vermählt. 1837 wurde sie Königin von Hannover.

Das Witwenporträt dürfte kurz nach dem Tod Ludwigs von Preußen, also bald nach 1796, entstanden sein, da die Dargestellte noch sehr jugendlich erscheint.

Schroeder war auch als badischer Hofmaler noch für das preußische Königshaus tätig, wie das



105

Pastell-Bildnis des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen (um 1793) zeigt. So hat er auch die drei älteren Schwestern Friederikes, Charlotte, Therese und Luise in Pastell gemalt (in königlich hannoverschem Besitz auf der Marienburg bei Pattensen-Schulenburg).

Literatur: Thieme-Becker XXX, 1936, S. 296. – Ch. Steinbrucker (hrsg.): Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff, Berlin – Leipzig 1921, S. 72f., 97. – Katalog 1954, S. 146, Nr. 358. – Katalog 1959, Kat. Nr. 23. – H. Börsch-Supan: Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier, dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser, Berlin 1980, S. 188f. – J. G. Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845, kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hrsg. von Götz Eckardt, Berlin 1987, Bd. 1, S. 9, Bd. 2, S. 324. – A. v. Rohr: „Mein Gesicht von ehemdem“, Bildnisse der Prinzessin Friederike von Mecklenburg-Strelitz und späteren Königin von Hannover (1778–1841), in: Heimatland, H. 4. Jg. 1988, S. 105–109.

Ausstellungen: Kunstförderung – Kunstsammlung, 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus, Hannover 1968, Nr. 28, Abb.

SCHÜTZ, CHRISTIAN GEORG d. Ä.

Flörsheim am Main 1718 – 1791 Frankfurt/M.

Christian Georg Schütz d. Ä. ging von 1733–1737 bei dem Frankfurter Fassadenmaler Johann Hugo Schlegel in die Lehre. Danach arbeitete er drei Jahre an den Höfen von Hohenzollern und Nassau in Hechingen und Saarbrücken. Nach der Heirat mit der Tochter des Bildhauers Servatius Hochecker im Jahre 1744 ließ er sich in Frankfurt nieder, übernahm jedoch auch häufig Aufträge anderenorts: 1749/50 war er in Braunschweig und Salzdahlum, 1751 und 1753 in Kassel tätig. 1759 bereiste er mit Emanuel Handmann und Johann Ludwig Aberli das Berner Oberland. 1762 war er ein zweites Mal mit dem Frankfurter Landschaftsmaler Friedrich Wilhelm Hirt, der häufig seine Bilder mit Figuren staffierte, in der Schweiz. Chr. G. Schütz d. Ä. schuf neben Dekorationsmalereien vor allem zahlreiche Staffeleibilder mit Landschaften, die antike Architekturen oder „rheinische Motive“ zeigen. Als Vorbilder dienten ihm Landschaftsgemälde (Rheinlandschaften) von Hermann Saftleven, die er u. a. im Hause seines Gönners Baron Häckel kennengelernt hatte. Daneben entstanden Gemälde mit Ansichten von Frankfurt, Mainz und Aschaffenburg.

106 IDEALE FLUSSLANDSCHAFT MIT RUINE IM VORDERGRUND

Holz 22 × 33

Erworben 1942 von der Kunsthandlung Ettle, Frankfurt.

PAM 938

Entstanden 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Gegenstück zu Kat. Nr. 107

106





107

Die beiden als Gegenstücke geschaffenen kleinformatigen Flußlandschaften wurden von G. von der Osten unter dem Namen Christian Georg Schütz II. (1758–1823) geführt, jedoch zöge er es – dem Katalogtext zufolge – vor, „dem zarten Kolorit nach . . . diese Bilder eher einem qualitätvollen Meister des früheren 18. Jh. zuzuweisen“. Sie stehen den gesicherten Flußlandschaften des älteren Schütz sehr nahe, so daß eine Zuschreibung an diesen durchaus gerechtfertigt erscheint.

Literatur: Katalog 1954, S. 146, Nr. 360.

107 IDEALE FLUSSLANDSCHAFT MIT BRÜCKE IM VORDERGRUND

Holz 22,1 × 33

Erworben 1942 von der Kunsthandlung Ettle, Frankfurt.

PAM 937

Entstanden 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts
Gegenstück zu Kat. Nr. 106 (Text s. dort).

Literatur: Katalog 1954, S. 146, Nr. 359.

108



SEEKATZ, JOHANN CONRAD – Umkreis

Grünstadt/Pfalz 1719–1768 Darmstadt

Den ersten Unterricht erfuhr Johann Conrad Seekatz bei seinem Bruder, Johann Ludwig Seekatz, der am Hof zu Worms tätig war. Von etwa 1748 bis 1751 setzte er seine Ausbildung bei Philipp Hieronymus Brinckmann in Mannheim fort. Seit 1753 war er Hofmaler des Landgrafen von Hessen in Darmstadt. Des öfteren hielt er sich in Frankfurt auf, wo er enge Beziehung zu Johann Andreas Benjamin Nothnagel und dem Rat Goethe pflegte. Neben dekorativen Arbeiten mythologischen und allegorischen Inhalts führte Seekatz auch zahlreiche Gemälde mit religiösen Themen aus. Seine eigentliche Bedeutung erweisen jedoch Genremalereien, die den bürgerlichen Alltag schildern: Kinder- und Bauernszenen, Vieh- und Jahrmarkt-Darstellungen.

108 DIANA UND ENDYMION

Leinwand 23,5 × 33

Erworben 1915 von Rittmeister Trier; Städtische Galerie.

KM 1915, 107

Entstanden um 1760

Dem Mythos zufolge hatte sich die keusche Jagdgöttin Artemis (röm. Diana), die im 3. Jahrhundert v. Chr. mit der Mondgöttin Selene (röm. Luna) zu einer Person verschmolz, in den schönen Hirten oder Jäger Endymion verliebt. Des Nachts, wenn der Jüngling in seiner Höhle auf dem Latmos in Karien schlief, besuchte sie ihn, um ihn zu küssen (vgl. Pseudo-Apollodor, Bibliothek I, 7, 5; Lukian, Dialogi deorum 11; Boccaccio, De genealogia deorum IV, 16).

Zurückgehend auf römische Vorbilder wird die Szene seit der italienischen Renaissance und besonders im Barock häufig in der Malerei dargestellt. Die spätbarocke Formulierung des Themas aus dem Umkreis von J. C. Seekatz hält sich allerdings nicht mehr getreu an den überlieferten Mythos. Zum einen treten bei der Darstellung der Diana ihre Eigenschaften als Mondgöttin zurück, sie ist hier lediglich als keusche Jägerin wiedergegeben; zum anderen ist Endymion nicht – wie üblich – in Schlaf versunken dargestellt, sondern sitzt in trauter Umarmung, seine Liebe betuernd, neben Diana.

Literatur: Katalog 1954, S. 147, Nr. 363.



109

SPITZER, PETER (?)

nachweisbar zwischen 1533 und 1578 in Braunschweig

Peter Spitzer führte Aufträge für Herzog Heinrich den Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel und den Braunschweiger Magistrat aus. Neben der Bemalung von Bannern und einem Staatswagen schuf er hauptsächlich Tafelgemälde und malte die Decke des Rathaussaales und des Münzgebäudes in Braunschweig aus. Spitzer war auch als Formschneider tätig.

109 HERZOGIN SOPHIE
VON BRAUNSCHWEIG-WOLFENBÜTTEL
Holz 49 × 34,5

Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Sammlung Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.
KM 105

Standort: Stadt- und Kreis-Heimattmuseum (Historische Schloßräume), Wolfenbüttel.

Entstanden um 1556

Die Dargestellte wurde traditionell mit Eva von Trott (1505/07–1567), der Geliebten Herzog Heinrichs des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel (1489–1568), identifiziert. Bereits im Besitz der Herzogin Sophie von Hannover wurde das Bildnis derart benannt.

Aufgrund der spanischen Kleidung muß das Porträt in den Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert werden. Zu dieser Zeit war Eva von Trott etwa fünfzig Jahre alt. Das Bildnis zeigt jedoch eine wesentlich jüngere Frau. F. Thöne identifizierte die Dargestellte mit der zweiten Gattin Herzog Heinrichs des Jüngeren, Prinzessin Sophie von Polen (1522–1575), Tochter König Sigismunds I. von Polen und der Bona Sforza von Mailand (vgl. auch W. Havemann: Geschichte der Lande Braunschweig und Lüneburg, Bd. 2, Göttingen 1855, S. 291). Diese Deutung scheint glaubhaft und macht eine Datierung des Bildnisses um 1556, dem Jahr der Vermählung Heinrichs des Jüngeren mit Sophie von Polen, wahrscheinlich.

Literatur: Inventar 1709, Nr. 131; Inventar 1714, S. 60; Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 252; F. Thöne: Wolfenbüttel. Geist und Glanz einer alten Residenz, München 1963, Abb. 48.

SPRANGER, BARTHOLOMÄUS

Antwerpen 1546 – 1611 Prag

Bartholomäus Spranger ging zunächst bei den Antwerpener Landschaftsmalern Jan Mandyn, Frans Mostaert und Cornelis van Dalem in die Lehre. Bis er Anfang März 1565 über Paris und Lyon nach Mailand reiste, übte er sich durch Kopieren nach Stichen von Frans Floris und Parmigianino auch in der Figurenmalerei. Von Parma aus, wo er für kurze Zeit in der Werkstatt Bernardino Gattis arbeitete und vor allem die Werke Parmigianinos und Correggios studierte, wandte sich Spranger gegen Ende des Jahres 1566 nach Rom und blieb dort bis 1575. Zunächst war er für den Kardinal Alessandro Farnese, seit Mitte 1570 für Papst Pius V. tätig. Neben Einflüssen von Jacopo Bertoja und Giulio Clovio erfuhr er von Federico Luccari Anregungen zur Schöpfung

monumentaler Figurenkompositionen. 1575 wurde Spranger an den Hof Kaiser Maximilians II. nach Wien, 1580 dann von Rudolf II. nach Prag berufen, wo er die Stelle eines Kammerdieners, später auch „Kammermalers“ antrat. 1588 verlieh ihm Rudolf II. ein Wappen, 1595 erhob er ihn und seine Brüder in den erblichen Adelsstand. Als vielseitiger und bedeutendster Vertreter des sogenannten „Rudolfinischen Stils“ erlangte er mit seinen durch Stiche verbreiteten Werken Einfluß auch in Frankreich und Holland. Neben Bildnissen und religiösen Darstellungen schuf er, dem höfischen Geschmack nachkommend, vor allem Bilder mythologischen und allegorischen Inhalts, die sich durch komplizierte Kompositionsformen und Bewegungsmotive auszeichnen.

110 BACCHUS UND VENUS

Leinwand 172×114

Kunsthandlung Gebhard, München; seit 1938 Reichsbesitz; seit 1966 Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland (Nr. 8982).

PAM 956

Entstanden um 1596/97

Das Gemälde gehört offensichtlich zu einer in den 90er Jahren begonnenen Folge von Venus-Geschichten, die sich an einen umfangreicheren, vorwiegend durch die Metamorphosen des Ovid inspirierten Zyklus der 80er Jahre anschließt. Wie B. Schnackenburg dargelegt hat, beinhaltet die Darstellung eine komplizierte moralisierende Allegorie, deren Sinngehalt durch die zeitgenössische Emblemik eindeutig belegt werden kann. Das Bild veranschaulicht die Wirkung des Weines, der – wie die Liebe – oft mehr Schaden anrichten kann als Gewalt und Schwert. Die beabsichtigte Verführung der Liebesgöttin durch Bacchus mit Hilfe des Weines, der leichtsinnig und arglos macht, wird durch die den beiden Göttern zugeordneten Tiere gleichnishaft verdeutlicht. Ein Knabe aus dem Gefolge des Bacchus umarmt einen Rotducker (frdl. Auskunft von L. Dittrich, Zoodirektor in Hannover) und füttert ihn mit Weintrauben, um ihn gegenüber dem gefährlichen Geparden arglos zu machen. Den Leopard, das Tier des Bacchus, vertritt hier ein Gepard, der sich gezähmt besonders zur Antilopenjagd eignet. Dementsprechend ist das traditionell der Venus zugeordnete „Reh“ oder „Hirschkalb“ hier durch einen Rotducker, eine

Waldantilope aus Zentralafrika, ersetzt worden. Es liegt nahe, daß Spranger bei der Darstellung dieser außergewöhnlichen Tiere sich „exotische Exemplare“ zum Vorbild nahm, die am Hofe Rudolfs II. gehalten wurden. Die wohl erst 1610 erschienenen Bücher mit Tierstudien, die mit der Sammlung Rudolfs II. in Zusammenhang stehen und Jacob Hoefnagel zugeschrieben werden, zeigen unter anderem die sehr ähnliche Wiedergabe eines Geparden (vgl. Th. DaCosta Kaufmann, 1988, Kat. Nr. 10.4). Einen letzten Beweis für die ikonographische Deutung liefert die plastische Darstellung auf einer der Venus zugeordneten antiken Vase. Sie zeigt die zügellosen Ausschweifungen eines Bacchantenzuges.

Wie B. Schnackenburg nachgewiesen hat, orientierte sich Spranger in seiner monumentalen Darstellung der beiden Götterfiguren, um ihnen die Wirkung antiker Kultbilder zu verleihen, bewußt an Werken der Bildhauerkunst: am Bacchus von Giovanni da Bologna und an der knidischen Aphrodite des Praxiteles. Er hat jedoch die Statuen nicht kopiert, sondern sie im Sinne ihrer Bildaufgabe und im Geiste seiner Zeit frei variiert. Letztlich könnte hinter Sprangers Bildgestaltung die Idee stehen, den von Plinius beschriebenen und dann von G. P. Lomazzo aufgegriffenen Wettstreit zwischen den bedeutendsten antiken Bacchus- und Venusstatuen darzustellen zu wollen; weil die hochgepriesene praxitelische Venus dabei als das antike Meisterwerk schlechthin herausgestellt wird, gab auch Spranger ihrer Nachbildung hier den Vorrang.

Zu dem Gemälde existiert eine frühe, um 1590 entstandene Entwurfsskizze (Schnackenburg, Abb. 4; vgl. auch Master Drawings. Face & Figure Through the Centuries, Ausst. Kat. Herbert E. Feist, New York 1971, Abb. 35), die B. Schnackenburg zunächst als „mäßige Kopie“ bezeichnet hat. Er schloß sich später jedoch brieflich der Meinung von H. E. Feist an, daß es sich um ein Original Sprangers handelt (Brief vom 8. Juni 1971).

Literatur: Seiler 1969, S. 255, Abb. S. 103 (Hendrick Goltzius zugeschr.). – B. Schnackenburg: Beobachtungen zu einem neuen Bild von Bartholomäus Spranger, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 9, 1970, S. 143 ff., Abb. 2 u. farb. Titelbild. – E. Fučíková: Sprangerův obraz Venuše a Adonis v zámecké galerii v Duchcově, in: Umění XX, 1972, S. 348, 358, Anm. 13, Abb. 3. – Trudzinski 1980, S. 75, Farbtaf. 9. – H. W.



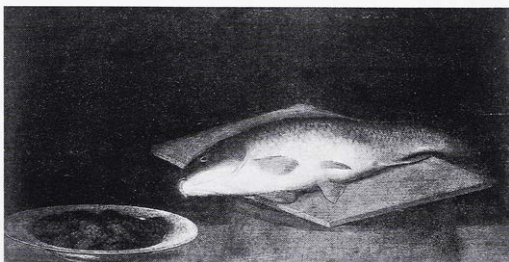
Grohn: Der Zecher, in: Wilhelm Busch als Maler in seiner Zeit, Ausst. Kat. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover 1982, S. 247, Abb. 1. – H. W. Grohn: Meisterwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover o.J. (1983) Nr. 8, Farbabb. – Schriftenreihe museum. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Braunschweig 1983 (H. W. Grohn), S. 84, Farbabb. S. 85. – Th. DaCosta Kaufmann: L'École de Prague. La Peinture à la Cour de Rodolphe II. Paris 1985, S. 305, Nr. 20–58, Abb. – A. de Bosque: Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas, 1570–1630. Peinture – Dessins, Antwerpen 1985, S. 169, Farbabb. S. 171. – F. W. Hamdorf: Dionysos – Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes, München 1986, S. 119, Abb. 92, 172. – M. Henning: Die Tafelbilder Bartholomäus Sprangers (1546–1611). Höfische Malerei zwischen „Manierismus“ und „Barock“, Diss. Bochum 1987, Essen 1987, S. 113–116, 119, 127, 187, Nr. A 44, Abb. 27. – Th. DaCosta Kaufmann: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II, Chicago – London 1988, S. 268f., Nr. 20.59, Abb. – Trudzinski 1989, S. 89, Farbtaf. 9. – S. Béguin: New Evidence for Rosso in France, in: The Burlington Magazine 1041, Dec. 1989, S. 837f.

Ausstellungen: Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Villa Hügel, Essen 1988, Kunsthistorisches Museum Wien 1989, S. 278f., Kat. Nr. 157, Farbtaf. 46.

STOSSKOPF, SEBASTIAN – Art des Straßburg 1597 – 1657 Idstein

Sebastian Stosskopf war nach kurzer Lehrzeit bei einem unbekanntem Straßburger Maler (vielleicht bei Friedrich Brentel) von 1615–1619 Schüler des Stillebenmalers Daniel Soreau in Hanau. Nach dessen Tod übernahm er bis zu seiner Übersiedlung nach Paris im Jahre 1621 die Leitung der Werkstatt. 1629 reiste er nach Italien, wo ihn sein ehemaliger Schüler, Joachim von Sandrart, in Venedig traf. Es wird angenommen, daß er sich auch längere Zeit in den Niederlanden

111



112

aufgehalten hat. Anfang 1641 war er wieder in seiner Heimatstadt ansässig. 1656 trat S. Stosskopf in die Dienste des Grafen Johannes von Nassau in Idstein/Taunus. Dort starb er 1657 unter mysteriösen Umständen. Die Stillebenmalerei Stosskopfs zeichnet sich durch meisterhafte Detailschilderung und übersichtlich klare Bildkompositionen aus.

111 FISCHSTILLEBEN

Holz 27 × 54,3

Erworben 1958 von Curt Naubert, Göttingen.
PAM 951

Entstanden um die Mitte des 17. Jahrhunderts

Die Tafel ist links und unten beschnitten. Möglicherweise muß man unten sogar einige Zentimeter ergänzen, so daß die Tischkante ursprünglich noch zu sehen war. Das Gemälde unterscheidet sich von Werken Stosskopfs mit ähnlicher Thematik durch eine weichere verschwimmende Malweise.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Autor des Gemäldes im Pariser Schülerkreis Stosskopfs zu suchen ist; vgl. z. B. das Stilleben mit Karpfen von Pierre Nichon in Boston, Museum of Fine Arts.

SÜDDEUTSCH, um 1600

112 DER ERZENDEL MICHAEL

Kupfer 58 × 46

1779 Nachlaß F. E. v. Wallmoden, Hannover; bis 1822 Slg. v. Hake, Hannover; Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 858

Entstanden um 1600

Das traditionell Hans Rottenhammer zugeschriebene Gemälde wurde bereits von R. A. Peltzer unter den diesem Künstler fälschlicherweise zugewiesenen Werken aufgeführt und von H. Schlichtemaier (Studien zum Werk Hans Rottenhammers des Älteren, 1564–1625. Maler und Zeichner. Mit Werkkatalog, Diss. Tübingen 1983, Tübingen 1988) nicht berücksichtigt. H. Geissler dachte an eine italienische Ausformung des Themas (antike Kriegertracht des Erzengels und fischschwänziger Luzifer) aus dem Kreis des Cavaliere d'Arpino (Brief vom 28. 9. 1989), dessen Darstellungen des Erzengels Michael jedoch viel dramatischer und bewegter sind. Arm- und Beinhaltung des Erzengels gehen wohl auf das von Raphael signierte und 1518 datierte Gemälde (Paris, Musée du Louvre) zurück. R. Klessmann (mdl.) würde das Werk eher dem süddeutschen Bereich zuweisen.

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 19, Nr. 87. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 412, Nr. 71. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 229. – R. A. Peltzer: Hans Rottenhammer, in: Jb. der kunsthist. Slgn. des Allerhöchsten Kaiserhauses 33, 1916, S. 354, 24. Nr. 345. – Katalog 1930, S. 94f., Nr. 149, Abb. 149. – Katalog 1954, S. 139, Nr. 337.

Ausstellungen: Aufgang der Neuzeit, Nürnberg 1952, Kat. Nr. Q 21.

TISCHBEIN, JOHANN HEINRICH DER ÄLTERE

Haina 1722 – 1789 Kassel

Johann Heinrich Tischbein der Ältere, auch der „Kasseler Tischbein“ genannt, erhielt von 1736–1741 in Kassel seine Ausbildung bei dem

Tapetenmaler Zimmermann und bei J. G. von Freese. Nach einem Aufenthalt 1741/42 in Laubach und Hanau bei seinem Bruder Johann Valentin ging er von 1744 bis 1748 mit Unterstützung des Grafen Stadion nach Paris, wo er Schüler von Charles André van Loo wurde. Anschließend reiste er nach Italien und bildete sich bei J. B. Piazzetta in Venedig weiter aus. Wieder in Deutschland, wurde er 1752 durch den Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen zum Hofmaler ernannt. Abgesehen von kürzeren Reisen, hat er Kassel nicht mehr verlassen. 1762 wurde er Professor am dortigen Collegium Carolinum und 1776 leitender Professor an der Maler- und Bildhauerakademie. Hauptsächlich als hervorragender Porträtmaler bekannt, schuf er unter dem Einfluß der französischen Rokokomalerei (F. Boucher), des römischen Barocks und der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts auch bedeutende Gemälde mythologischen Inhalts, Historien- und Genrebilder sowie einige Landschaften.

113 DER KÜNSTLER UND SEINE TÖCHTER

Leinwand 69 × 57

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

Nachkommen des Künstlers: 1906 Frau Hauptmann Sophie von Treskow, Kassel; Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover; Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, Hannover, 1980.

PAM 976

Entstanden 1774

Das Bild zeigt Johann Heinrich Tischbein 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 „Meneleos im Kampf mit Paris, den Venus beschützt“ (80,7 × 66,5 cm) und nicht (wie Gmelin glaubt) seine Kopie nach Coypels „Herkules bringt Admet Alkestes 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.

Gleichzeitig weist das Familienbildnis Tischbeins einige sinnbildliche Anspielungen auf, die der Maler im Zusammenhang mit der Darstellung seiner beiden heiratsfähigen Töchter vor allem der niederländischen Genre- und Porträtmalerei entlehnt hat. Der Vogelkäfig ist dort ein häufig

verwendetes Symbol der „süßen Sklaverei der Liebe“ (vgl. C. H. de Jonghe: *Erotica in vogelperspectief: De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstelling*, in: *Simiolus* 3, 1968/69, Nr. 1, S. 22ff.). Nicht ohne Absicht steht in der Nähe des Käfigs eine Statue der Venus, der Göttin der Liebe. Der dem Käfig entflogene, auf der Schulter der jüngeren Tochter Wilhelmine Friederike sitzende Papagei, den sie, ihren Zeigefinger zu belehrender Geste erhoben, streng anblickt, muß hier jedoch als ein Symbol der Tugend und Reinheit, wie auch als ein Hinweis auf die Jungfräulichkeit gedeutet werden (vgl. E. K. J. Reznicek: *De reconstructie van „t'Altar van S. Lucas“ van Maerten van Heemskerck*, in: *Oud Holland* LXX, 1954, S. 139ff.; *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Braunschweig 1978, S. 75; *Selbstbildnisse und Künstlerporträts von Lucas van Leyden bis Anton Raphael Mengs*, Ausst. Kat. Braunschweig 1980, S. 83ff.). Zugleich steht der rote Nelkenstock, Sinnbild der Ehe und der wahren, reinen Liebe, hinter dem verschlossenen Fenster (vgl. E. Wolffhardt: *Beiträge zur Pflanzensymbolik*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 8, 1954, S. 190ff.). Die gleichen Metaphern verwendete Tischbein in den beiden oben erwähnten großformatigen Familienbildern.

Literatur: G. Biermann: *Deutsches Barock und Rokoko*, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 270, Abb. 442, Bd. 2, S. LXXIII. – H. Vogel: *Handzeichnungen Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. in Just'schem Familienbesitz*, in: *Jahrbuch 1963 der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, S. 288, Anm. 3. – Trudzinski 1980, S. 77. – H. G. Gmelin: *Deutsche Künstlerbildnisse des 18. Jahrhunderts*, in: *Weltkunst* 51, 1981, S. 1138, Abb. 2. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 82 f., Farbabb. – H. Bock: „Der Künstler mit seiner ersten Frau am Spinett“. Ein Selbstbildnis Johann Heinrich Tischbeins d. Ä., in: *Wege zur Kunst und zum Menschen. Festschrift für Heinrich Lützeler zum 85. Geburtstag*, Bonn 1985, S. 335, Abb. 33. – H. Börsch-Supan: *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760–1870*, München 1988, S. 137f., Farbabb. 17 (S. 155). – Trudzinski 1989, S. 91.

Ausstellungen: *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie*, Berlin 1906, München 1906, S. 556f., Nr. 1786, Abb. – Johann Heinrich Tischbein d. Ä., 1722–1789, *Neue Galerie, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel* 1989/90, S. 164f., Kat. Nr. 27, Farbtaf. 15.



114

TISCHBEIN, JOHANN HEINRICH II.

Haina 1742 – 1808 Kassel

Johann Heinrich Tischbein der Jüngere, Sohn des Johann Conrad Tischbein, ging bei seinem gleichnamigen Onkel, dem „Kasseler Tischbein“, in die Lehre. Von 1766–1772 war er am Kasseler Collegium Carolinum als „Dessinateur“, d. h. als Zeichenlehrer, tätig. Nach der Rückkehr von einer Reise durch Holland wurde er 1775 als Nachfolger J. G. von Freeses zum Galerieinspektor in Kassel ernannt. Er war vorwiegend als Porträtist tätig, schuf auch Tierstücke und Landschaften. Mit Vorliebe beschäftigte er sich als Radierer nach Werken seines Onkels und niederländischer Künstler. 1790 veröffentlichte er seine „Kurzgefaßte Abhandlung über die Aetzkunst“ mit 84 Radierungen. Sein graphisches Werk, das im Kasseler Kupferstichkabinett aufbewahrt wird, umfaßt 350 Radierungen.

114 BILDNIS EINER ÄLTEREN FRAU

Leinwand 58 × 46,2

Erworben 1942 von der Kunsthandlung Ettle, Frankfurt.

PAM 939

Entstanden um 1790/95

Literatur: Katalog 1954, S. 155, Nr. 388.

115



TISCHBEIN, JOHANN FRIEDRICH AUGUST

Maastricht 1750 – 1812 Heidelberg

Johann Friedrich August Tischbein, auch der „Leipziger Tischbein“ genannt, war zunächst Schüler seines Vaters Johann Valentin in Hildburghausen. Nach 1768 lernte er bei seinem Onkel Johann Heinrich d. Ä. in Kassel. Mit einem Stipendium des Fürsten Friedrich von Waldeck setzte er sein Studium von 1772–1777 in Paris fort. Hier trat er u. a. in Verbindung zu J. L. David und der Porträtmalerin E. Vigée-Lebrun. Von 1777–1780 hielt er sich in Rom und Neapel auf, studierte die Werke R. Mengs, machte die Bekanntschaft mit dem englischen Bildnismaler G. Romney und dem Maler und Miniaturisten H. F. Füger. Nach seiner Rückkehr wurde er als

Rats- und Kabinettmaler des Fürsten von Waldeck in Arolsen angestellt. Er reiste während dieser Tätigkeit häufiger nach Den Haag und Amsterdam. 1795 wechselte J. F. A. Tischbein in den Dienst des Fürsten Leopold Friedrich Franz nach Dessau über. Er unternahm von dort aus Auftragsreisen nach Weimar, Dresden und Berlin. Im Jahre 1800 wurde er als Nachfolger A. Oeßlers zum Direktor der Leipziger Akademie ernannt. Eine länger Reise von 1806–1808 führte ihn nach Petersburg, kürzere Aufenthalte in Frankfurt und Heidelberg folgten. J. F. A. Tischbein war ausschließlich als Bildnismaler des Adels und des gehobenen Bürgertums tätig. Geschult an französischer und englischer Porträtkunst, schuf er Bildnisse, die zu den besten seiner Zeit gehören.

115 PRINZESSIN FRIEDERIKE SOPHIE
WILHELMINE VON PREUSSEN

Leinwand 73 × 55,6 (oval)

Aus königlich hannoverschem Besitz; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 875

Entstanden um 1786/89

Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine (1751–1820), Tochter des Prinzen August Wilhelm von Preußen und Schwester des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. (1744–1797), war mit Wilhelm V. von Nassau-Oranien (1748–1806), dem Erbstatthalter der Niederlande, vermählt. Das Bildnis ist um 1786/89 entstanden, als sich J. F. A. Tischbein in Den Haag aufhielt. Eine Replik des Brustbildnisses in Pastell, ebenfalls oval, befindet sich in Amsterdam (Rijksmuseum, Inv. Nr. A 409). 1789 schuf Tischbein ein ganzfiguriges Porträt der Prinzessin (Den Haag, Mauritshuis Inv. Nr. 464). Im Königlichen Palais in Nordeinde, Den Haag, und im Stichting Huis Doorn (ehemals Berliner Schloß; vgl. Kat. der deutschen Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, Nr. 1780, Abb. Bd. 1, S. 6) befinden sich Varianten. Eine Ölstudie zu dem ganzfigurigen Bildnis wird in der Neuen Galerie, Kassel, aufbewahrt. Es handelt sich nicht – wie der Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel (Kassel 1958, S. 152, Nr. 843) mitteilt – um eine Studie zu dem Porträt der Prinzessin Friederike Wilhelmine Lui-



116

se. Ein Farbstich von Charles Melchior Descourties nach einem Gemälde von Stefano Torelli stimmt bis auf einen hinzugefügten Spitzenkragen mit dem Bildnis von J. F. A. Tischbein völlig überein (vgl. Thieme-Becker IX, 1913, S. 122; Auktionskatalog XII, Hollstein und Puppel, Berlin, 31. 5. bis 5. 6. 1920, Kupferstiche des 15. bis 18. Jahrhunderts, Nr. 1740, Abb. Taf. XXXIII).

Literatur: G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 3, Malerei. Deutsche Schulen, Leipzig 1898, S. 298. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, S. LVII, Abb. 825. – A. Stoll: Der Maler Johann Friedrich August Tischbein und seine Familie, Stuttgart 1923, S. 193. – Dorner 1927, S. 28, Abb. 49. – Katalog 1930, S. 107, Nr. 168, Abb. 168. – Thieme-Becker XXXIII, 1939, S. 208. – Katalog 1954, S. 154f., Nr. 386. – Bénézit 10, 1976, S. 196.

116 JOHANN WILHELM LUDWIG GLEIM

Leinwand 51,5 × 40,5

Slg. Leib, Solingen (vormals Thüringen); erworben 1941 von der Kunsthandlung Emil Backhaus, Hannover.

PAM 935

Entstanden 1795/96

Dargestellt ist der sächsische Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), der von 1747 an Domsekretär und Kanonikus in Halberstadt war und sein Haus dort zum Treffpunkt der geistigen Elite machte. Gleichzeitig förderte er tatkräftig bedürftige junge Poeten. Gleim war der führende Vertreter der anakreontischen Dichtung, in der im leichten Stil nach dem Vorbild des antiken Dichters Anakreon Wein und Liebe besungen wurden. Er schrieb Epigramme, Oden, Fabeln, Romanzen und Balladen.

Ein Bildnis Gleims von der Hand J. H. Rambergs (Halberstadt, Gleimhaus; entstanden 1790) und eine Zeichnung der Wilhelmine Caroline Amalie Tischbein, Tochter Johann Heinrichs d. Ä. (vgl. Verst. Kat. Carl Ernst Henrici 49, S. 15, Nr. 73, Taf. 40 und Verst. Kat. Carl Ernst Henrici 63, Nr. 197, Taf. 6 – laut Becker [Stadtarchivar von Halberstadt u. Konservator am Gleimhaus], Brief vom 3.7.1951, stimmen die Zeichnungen trotz verschiedener Angaben über Maße und Technik überein), lassen keinen Zweifel an der Identität des Dargestellten. Da Gleim auf unserem Bild um einige Jahre älter ist als auf dem Porträt von Ramberg, kann eine Datierung um 1795/96 angenommen werden. In dieser Zeit hielt sich J. F. A. Tischbein in Dessau auf und hat Gleim mit Sicherheit gemalt (G. Wappler, Gleimhaus Halberstadt, Brief vom 1. 11. 1968). Der Dichter besaß von seiner Hand vier weitere, noch heute im Gleimhaus befindliche Bildnisse. Die Vermutung Beckers, daß es sich bei dem Autor unseres Porträts um Johann Friedrich August Tischbein handelt (Briefe vom 7.10.1941 und 20.6.1951), wurde von H. Vogel (Brief vom 4.12.1959) und G. Wappler (Brief vom 11.1.1968) bestätigt.

Literatur: Katalog 1954, S. 155, Nr. 387.

TISCHBEIN, JOHANN HEINRICH WILHELM

Haina 1751 – 1829 Eutin

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, auch der „Goethe-Tischbein“ genannt, kam mit 14 Jahren in die Lehre seines Onkels, des Kasseler Hofmalers Heinrich Tischbein d. Ä. Ein Jahr später wurde er von seinem Onkel Johann Jacob Tischbein in Hamburg weiter ausgebildet. Hier betrieb er das Studium der Landschaftsmalerei, kopierte alte Meister und restaurierte Gemälde. 1772–1773

bereiste er Holland und studierte die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts. Bis 1779 wirkte er als ein bereits erfahrener Bildnismaler in Bremen, Hannover und Berlin. Dann trat er ein dreijähriges Stipendium der Kasseler Akademie in Rom an. Von dort aus kehrte er zunächst nach Kassel zurück. 1781/82 arbeitete er in Zürich. Durch die Vermittlung Goethes reiste er 1782 ein zweites Mal mit einem Stipendium des Herzogs Ernst von Gotha nach Italien. 1789 erhielt er die Stelle des Akademiedirektors in Neapel, die er bis zur Flucht vor den Franzosen im Jahre 1799 innehatte. In Neapel veröffentlichte er die Sammlung griechischer Vasen des Sir William Hamilton. Später hielt Tischbein sich in Kassel, Göttingen, Hannover und Hamburg auf. 1808 wurde er zum Hofmaler und ersten Galerie-Inspektor des Herzogs Peter von Oldenburg nach Eutin berufen. Seine Autobiographie „Aus meinem Leben“ wurde postum 1861 herausgegeben. J. H. W. Tischbein schuf vor allem Porträts, Genrebilder und klassizistische Historien Gemälde.

117 FAMILIENSZENE

Leinwand 80×65,2

Bez. u. r.: J. H. W. Tischbein gemalt 1778

Deutscher Adelsbesitz; erworben 1934 von Hinrichsen, Berlin, durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 988); seit 1967 Städtische Galerie.

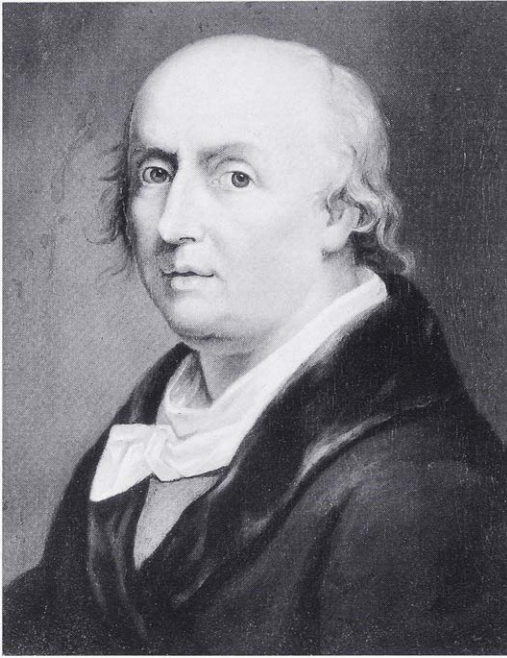
KA 345/1967

Entstanden 1778

Das Thema des bürgerlichen Genres hat Johann Heinrich Wilhelm Tischbein während seiner Reise nach Holland 1772/73 studiert. Durch seinen Onkel Johann Heinrich d. Ä. wird er mit französischen Vorbildern etwa von Jean-Baptiste Greuze und François Boucher bekannt gemacht worden sein.

Literatur: Weltkunst IX, Nr. 23, 1935, Abb. – Zeitschrift für Kunstgeschichte 4, 1935, Abb. S. 361. – Thieme-Becker XXXIII, 1939, S. 214. – Katalog 1954, S. 155, Nr. 389. – B. Bilzer: Meister nach der Mode, Braunschweig 1961, Farbabb. S. 55. – Seiler 1969, S. 259, Abb. S. 187. – G. Ulrich: Schätze deutscher Kunst, Gütersloh 1972, S. 243, Nr. 412, Farbabb. – Bénézit 10, 1976, S. 197. – Trudzinski 1980, S. 77, Abb. 100. – H. W. Grohn: Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Europäische Landschaftsgraphik, Ausst. Kat. Hannover 1982, S. 13. – Großes modernes Lexikon, Bd. 11, Gütersloh 1985, Farbabb. S. 382. – H. F.





118

Schweers: Genrebilder in Deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München – New York – London 1986, S. 329.

Ausstellungen: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe-Museum Düsseldorf 1979, Faltblatt „Anmerkungen 14“ mit Abb. – Kleid und Bild. Mode und Malerei. Klassizismus bis Art deco, Niedersächsische Landesgalerie Hannover 1984, S. IX, Nr. K 1. – Kalender? Ey, wie viel Kalender! Literarische Almanache zwischen Rokoko und Klassizismus, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1986, S. 68, Kat. Nr. 139, Farbabb. auf dem Buchdeckel. – Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, Landesmuseum Oldenburg / Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar 1987 / Goethe Museum Frankfurt 1987/1988, S. 238, Kat. Nr. 207, Farbabb. S. 137.

118 SELBSTBILDNIS (Kopie von Peter Nahmen Matthiessen, 1799–1870)

Leinwand 48,2 × 38,5

Bez. auf der Rückf. oben: „W. Tischbein / geboren 1751“; unten: „Matthiessen / Eutin 1822“

Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover, 1980.

PAM 977

Entstanden 1822

Das Bildnis Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins stellt nicht, wie R. Leppien zunächst vermutet hat (Brief vom 2. Juli 1980), eine Studie zu dem Selbstbildnis (um 1810) in der Hamburger Kunsthalle dar, sondern eine vereinfachte Kopie seines Schülers Peter Nahmen Matthiessen (mdl. Bestätigung von H. Mildenerger). Der Brustausschnitt ist knapper, und die rechte, den Pinsel haltende Hand ist fortgelassen.

P. A. Matthiessen wurde 1799 in Hedesum auf der Insel Föhr geboren. Vor seiner Lehrerausbildung in Tondern, wo er 1830 seine Abschlußprüfung ablegte, besuchte er um 1818/19 die Mal- und Zeichenschule J. H. W. Tischbeins in Eutin. Neben seinen beruflichen Verpflichtungen als Lehrer in der Nähe Hamburgs widmete er sich der Porträtmalerei (vgl. E. Schlee: Der Maler Oluf Braren, Husum 1986, S. 28–36).

Literatur: Grohn, Schälücke, Trudzinski 1985, S. 179.

JOHANN VALENTIN TISCHBEIN (?)

Haina 1715 – 1768 Hildburghausen

Von 1729–1733 lernte Tischbein bei J. Chr. Fiedler in Darmstadt, anschließend bis 1736 (?) bei J. G. von Freese in Kassel und dann wohl bei Franz Lippold in Frankfurt. Seit 1739 war er in Laubach tätig und wurde dort 1741 Hofmaler. 1742 ist er in Hanau nachweisbar. Nach einem mehrjährigen Hollandaufenthalt in Maastricht und Den Haag wurde er 1764 landgräflicher Theatermaler in Kassel und ein Jahr später Hofmaler und Kabinettssekretär bei dem Herzog Eugen von Sachsen-Hildburghausen. Er war vor allem auch als Porträtmaler tätig.

119 BILDNIS EINER ADLIGEN DAME

Leinwand 87,5 × 70,7

Bez. auf der Rückf. von fremder Hand: „Christiana Friderika von Mauchenheim genannt Bechtsholdheim/Tischbein fecit 1747“

Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover, 1980.

PAM 978

Entstanden 1747

Nach Auskunft von Frau Mercedes Bahlsen handelt es sich nicht um Christiana Friderika von Mauchenheim, sondern um eine „Reichsgräfin Keller“ aus Schlesien.



119

Das Bildnis wurde Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789) zugeschrieben, es stammt jedoch wohl eher von der Hand seines älteren Bruders Johann Valentin, der sich in seinen Porträts mehr an konventionelle Posen hält. „Typisch für ihn ist auch die glatte Modellierung und Formvereinfachung, wie sie sich an Armen, Handgelenken, Modellierung von Wangen und Stirn zeigt“ (B. Schnackenburg, Brief vom 7. 8. 1980). Vergleichbar sind u. a. die Porträts der Anna von Hannover in Amsterdam Rijksmuseum (Inv. Nr. A 406) und der Elisabeth Amalie Friederike Gräfin zu Solms-Laubach (Die hessische Malerfamilie Tischbein. Verzeichnis ihrer Mitglieder und einer Auswahl ihrer Werke, Kassel 1934, S. 12, Kat. Nr. 2, Abb.) sowie die Bildnisse des Ehepaares Robert in Kassel, Staatliche Kunstsammlungen Kassel (Inv. Nr. LM 1926/5 a und b).

Literatur: Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 179.

120 BILDNIS EINES GEISTLICHEN

Pastell auf Pergament 40,2×31,7

Auf der Rückseite Stempel: „Kunsthalle Hamburg 355“ und „Ausgeschieden aus der Sammlung der Kunsthalle laut Kommissionsbeschuß“.



120

Hamburger Kunsthalle; 1919 Kunsthandlung Louis Bock, Hamburg; Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover 1980. PHz 2132

Entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts

Die Ausführung des Pastellbildnisses ist derart schwach, daß es schwierig erscheint, die Zuschreibung an Johann Valentin Tischbein oder Wilhelm Tischbein, unter dessen Namen das Bildnis in der Hamburger Kunsthalle geführt wurde, zu bestätigen.

Literatur: Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 181.

URLAUB, GEORG

Ansbach 1749 – 1811 Darmstadt

Georg Karl Urlaub gehörte neben seinem Onkel Georg Anton und seinem Bruder Georg Anton Abraham zu den bedeutendsten Mitgliedern dieser Malerfamilie. Mit 8 Jahren kam er nach Würzburg und blieb bis 1773 dort. Seine Ausbildung erfuhr er zunächst bei seinem 5 Jahre älteren Bruder Georg Anton Abraham. 1779 arbeitete er



121

einige Monate bei dem Schweinfurter Maler Konrad Geiger. Im selben Jahr erhielt er einen Ruf an den gräflichen Hof in Wertheim a. M. Danach war er in der Gegend von Frankfurt tätig und später 25 Jahre in Hanau ansässig. 1803 erblindete Georg Karl Urlaub. Er war als Bildnis- und Genremaler tätig und schuf mehrere Darstellungen von Gefechten aus dem Revolutionskrieg 1792–1798.

121 CAROLINE CHRISTIANE
FREIIN VON ROTENHAN

Leinwand 67,9 × 48,7

Bez. auf der Rückseite: Caroline Christiane Freiin v. Rotenhan, geb. d. 10.11.1754. v. Urlaub pinx. 1773

Erworben 1918 von der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.

PAM 745

Entstanden 1773

Die Dargestellte ist Angehörige eines der ältesten und angesehensten fränkischen Adelsgeschlechter (vgl. Gothaisches Genealogisches Taschen-

buch der Gräflichen Häuser 103, Jg. 1930, S. 495f.). Möglicherweise war das Gemälde zeitweise als Ovalbild gerahmt.

Literatur: Katalog der Märzausst. Fritz Gurlitt 1918, S. 22, Nr. 30. – Katalog 1930, S. 161, Nr. 204, Abb. 204. – Katalog 1954, S. 157, Nr. 393. – Trudzinski 1980, S. 77. – Trudzinski 1989, S. 92.

WEDEMEIER, DIEDRICH

tätig 1597 – 1622 in Hannover

Diedrich Wedemeier stammte vermutlich aus Braunschweig. Ende 1599 erwarb er das Bürgerrecht der Altstadt Hannover. Hier ist er aller Wahrscheinlichkeit nach 1622 verstorben. Seine wenigen, schriftlich überlieferten Werke für die Marktkirche und das Rathaus sind nicht erhalten.

122 DER AUFERSTANDENE CHRISTUS

Eichenholz 157 × 86

Bez. u. r.: Did. Wed. pinx. 1597

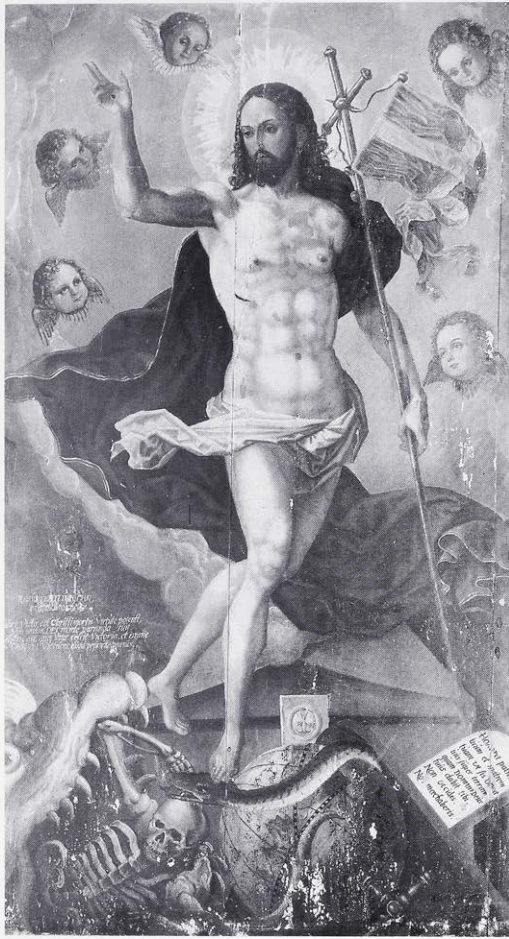
Herkunft unbekannt.

PAM 1023

Entstanden 1597

Dargestellt ist der auferstandene Christus, der über den geschlossenen Sarkophag als Sinnbild des Todes triumphiert. Er hält als Siegeszeichen die Kreuzesfahne in der Linken und erhebt seine Rechte mit dem Wundmal zum Segensgestus. Als Sieger über Tod und Teufel setzt er seinen rechten Fuß auf den Kopf einer den Globus umwindenden Schlange und damit auch auf den im Schlund des Höllendrachens verschwindenden Tod. Ein Stich von Johann Sadeler und Jan Snellinck zeigt den gleichen Typus des triumphierenden Christus, der Schlange und Totenschädel niedertritt (vgl. Hollstein, Dutch and flemish etchings engravings and woodcuts XXII, Amsterdam 1980, S. 131, Nr. 270; vgl. auch zum Typus allgemein P. Wilhelm: Auferstehung Christi, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Rom – Freiburg – Basel 1968, Sp. 201f.).

Auf der linken Seite über dem Höllendrachen steht folgende Inschrift: RESURGENTI IESV CHRI = / STO DEO OPT. MAX. / Mors Victa est Christi mortis Virtute potenti, / Vita amissa DEI morte paranda fuit. / Nostra est, quae Vitae cessit Victoria, et omne / CHRISTI Victrices



122

quod peperere manus. Der Text auf der Steintafel rechts unten lautet: Honora patrem / tuum et matrem / tuam ut sis . . . oe / uus super terram, / quam Domin (us) Deus / tuus dabit tibi, / Non occides. / Non maechaberis.

WEDIG, GOTTFRIED VON

Köln 1583 – 1641 Köln

Gottfried von Wedig stammt aus einer reformierten Kölner Kaufmannsfamilie. Er war durch seine Mutter ein Urenkel von Bartholomäus Bruyn d. Ä. 1608 wurde er Mitglied der Kölner Malerzunft. Sein frühestes erhaltenes Werk „Die Familie Christoph Wintzlers“ ist 1616 datiert. Er schuf Bildnisse, religiöse Darstellungen und Stillleben.



123

123 BILDNIS EINES 44JÄHRIGEN MANNES

Eichenholz 60,5 × 48

Bez. o. l.: ANNO 1635 / ÆTATIS SVÆ 44 (wohl etwas später hinzugefügt)

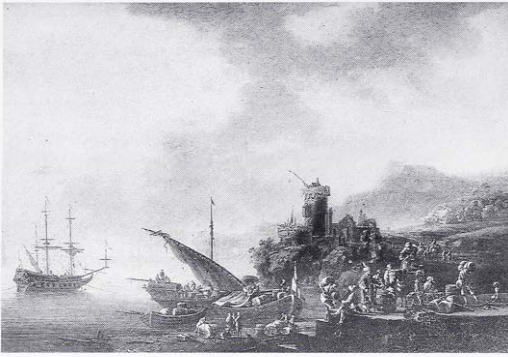
Geheimer Legationsrat von Alten, Hannover; erworben 1852 durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 904); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 135/1967

Entstanden 1635

Der Dargestellte hat ursprünglich wohl einen Mühlsteinkragen getragen, da Reste von diesem unter dem linken Teil des Spitzenkragens zu erkennen sind. H. Vey bemerkt zu Wedigs Bildnissen vor allem der dreißiger Jahre, daß sie wenig Variationslust zeigen. So wiederholt das Porträt des 44jährigen Mannes genau den Typus der beiden signierten Bildnisse in München und Ravensburg (H. Vey, Abb. 181 und 187). Es kann ohne Bedenken Gottfried von Wedig zugeschrieben werden.

Literatur: Katalog 1867, S. 17, Nr. 14. – Katalog 1876, S. 21, Nr. 10. – Katalog 1954, S. 162, Nr. 408. – H. Vey:



124

Gottfried von Wedig, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, S. 319, Anhang II, Nr. 1.

Ausstellungen: Kunstförderung-Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Kat. Nr. 31.

WEIROTTER, FRANZ EDMUND

Innsbruck 1730 – 1771 Wien

Franz Edmund Weirötter ging zunächst bei dem Innsbrucker Maler Joseph Rumer in die Lehre. Danach hielt er sich in Wien auf und reiste anschließend über Regensburg nach Mainz, wo er etwa anderthalb Jahre für den Kurfürsten Johann Friedrich Karl tätig war. Von 1759–1763 war er Schüler und Mitarbeiter von Johann Georg Wille in Paris. Während seines anschließenden einjährigen Romaufenthaltes trat er in Kontakt zu Johann Joachim Winckelmann und Hans Heinrich Füßli. Danach hielt er sich wieder in Paris auf und wurde Ende 1766 an die Kupferstichakademie in Wien berufen. In seinen Landschaftsgemälden lehnte er sich zunächst thematisch an holländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts an, später wird der Einfluß vor allem Hubert Roberts und in seinen Zeichnungen der Jean-Honoré Fragonards spürbar. F. E. Weirötter war im Fach der Landschaftsdarstellung als Maler, Zeichner und Radierer tätig.

124 AM HAFEN

Eichenholz 38,5 × 56,5

Bez. u. r.: W

Slg. Loffhagen, Hamburg; Slg. Wichmann, Hamburg; seit 1812 Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit

1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 887

Entstanden 1760/70

Literatur: Verzeichnis der Hausmannschen Gemäldesammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 105. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. II, Berlin 1864, S. 766, Nr. 5. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 593. – Reimers 1905, AM 593. – Katalog 1930, S. 167, Nr. 214, Abb. 214. – Thieme-Becker XXXV, 1942, S. 309. – Katalog 1954, S. 162f, Nr. 409. – Bénézit 10, 1976, S. 677. – Trudzinski 1980, S. 79. – Trudzinski 1989, S. 94.

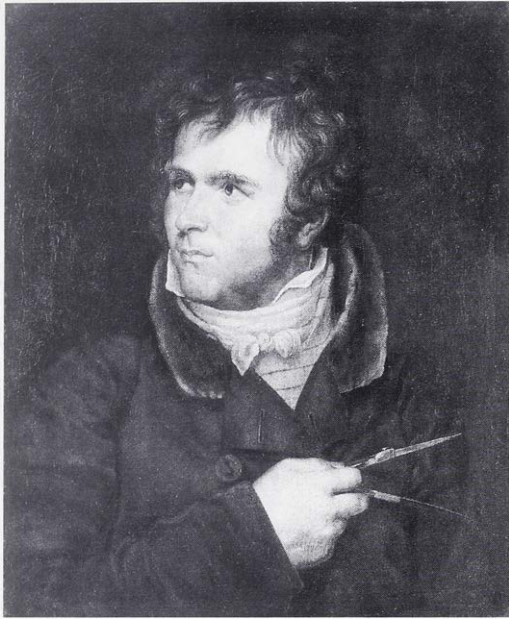
WEITSCH, PASCHA JOHANN FRIEDRICH

Dorf Hessen zwischen Wolfenbüttel und Halberstadt 1723 – 1803 Salzdahlum

Pascha Johann Friedrich Weitsch, Sohn eines Ziegeldeckers, wurde zunächst Schreiber und Soldat in Braunschweig. Auf Anregung seines Kommandeurs begann er sich durch das Kopieren niederländischer Landschaftsgemälde in der herzoglichen Gemäldegalerie Salzdahlum autodidaktisch als Maler auszubilden. 1756 wurde er vom Kriegsdienst freigestellt, um als Buntmaler in die Fürstenberger Porzellanmanufaktur einzutreten. Obwohl er von 1762–1774 ein festes Jahresgehalt bezog, war er wohl seit Vollendung des großen Tafelgeschirrs mit Ansichten des Braunschweiger Landes (1768/69) nur noch beratend und lehrend tätig. 1771 richtete er im Auftrag Herzog Carls I. eine Zeichenschule in Braunschweig ein. Gleich-

125





128

zeitig bildete er sich auf Studienreisen nach Kassel, Nürnberg, Ansbach, Düsseldorf und in die Niederlande in der Ölmalerei weiter. 1784 wurde er aufgrund einer nach Düsseldorf gesandten Eichenwald-Landschaft Mitglied und Professor der dortigen Akademie, 1795 Ehrenmitglied der Berliner Akademie. Seit 1789 hatte er das Amt des Galerieinspektors in Salzdahlum inne.

125 WEIDELANDSCHAFT

Leinwand 70,2 × 81,2

Bez. u. l.: J. F. Weitsch fec. 1769

Erworben 1939 von der Kunsthandlung K. E. Henrici, Berlin.

PAM 933

Entstanden 1769

Alter Titel: Landschaft

Das Gemälde ist als Typus noch den idealisierten Tierstücken zuzurechnen, doch sucht Weitsch hier bereits die traditionellen Bildvorstellungen mit dem Erlebnis der heimatischen Landschaft zu verbinden. In der im Dunst liegenden Ferne steigt schemenhaft die Silhouette des Regensteins, eines Felsberges im nördlichen Harzvorland auf. Obgleich die Landschaft noch frei komponiert wirkt, zeigt sie doch im Vorder- und Mittelgrund

Formen, wie sie etwa im Goldbachtal nördlich von Blankenburg vorkommen. Weitsch hat hier die Thematik eines zwei Jahre zuvor entstandenen Gemäldes (Braunschweig, Privatbesitz; vgl. Müller-Hofstede 1973, Abb. 26) wieder aufgegriffen und mit größerer Überzeugungskraft ins Bild gesetzt.

Literatur: A. Spilleke (verehelichte Müller-Hofstede): Pascha Johann Friedrich Weitsch, ein Braunschweiger Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts, Ms. Diss. Göttingen 1950, S. 47, 137, Nr. 80. – Katalog 1954, S. 163, Nr. 410. – A. Müller-Hofstede: Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch, 1723–1803, Braunschweig 1973, S. 81, 235, Kat. Nr. 15, Abb. 27. – Bénézit 10, 1976, S. 682f. – Trudzinski 1980, S. 79. – Trudzinski 1989, S. 94.

Ausstellungen: Niedersächsische Landschaften seit 1800, Kunstverein Hannover 1953, Nr. 1.

WEITSCH, FRIEDRICH GEORG

Braunschweig 1758 – 1828 Berlin

Friedrich Georg Weitsch war zunächst Schüler seines Vaters, des Braunschweiger Landschaftsmalers Johann Friedrich Pascha Weitsch (1723–1803), bildete sich 1776 in Kassel bei Johann Heinrich Tischbein weiter und studierte 1783/1784 an der Kunstakademie in Düsseldorf. Anschließend unternahm er Studienreisen nach Amsterdam und Italien. 1787 wurde er zum Hofmaler in Braunschweig, 1794 zum Mitglied der Berliner Akademie und 1798 zum preußischen Hofmaler ernannt. 1798 war er Direktor der Akademie in Berlin. Neben Landschafts- und Historienbildnissen schuf Weitsch vor allem eine Reihe bedeutender Bildnisse.

126 DR. HERMANN ENGELKEN REITEBURG

Pastell auf Pergament 51,4 × 44,1

Erworben 1937 von der Kunsthandlung H. E. Henrici, Berlin.

PAM 924 a

Entstanden um 1810/20

Gegenstück zu Kat. Nr. 127.

Das Pastell-Bildnis stellt den 1769 in Nesse, Ostfriesland, geborenen Arzt Hermann Engelken Reiteburg dar, der in den napoleonischen Kriegen im Blücherschen Heer Regimentsarzt war und sich als Arzt in Berlin niedergelassen hatte.

Literatur: G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde-Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237, Abb. S. 236. – Thieme-Becker XXXV, 1942, S. 349f. – Katalog 1950, S. 78. – Katalog 1959, Kat. Nr. 26.

127 FRAU REITEBURG

Pastell auf Pergament 51,4 × 42,9

Erworben 1937 von der Kunsthandlung H. E. Henrici, Berlin.

PAM 924 b

Entstanden um 1810/20

Gegenstück zu Kat. Nr. 126.

Das Porträt der Frau Reiteburg entstand als Gegenstück zu dem ihres Ehemannes. Entgegen der Auffassung von G. v. d. Osten ist auch dieses Bildnis als Arbeit des Friedrich Georg Weitsch zu betrachten, da die andersartige farbliche und maltechnische Behandlung des Inkarnats und der Kleidung allein durch das Modell bedingt sind.

Literatur: Thieme-Becker XXXV, 1942, S. 349f. – Katalog 1950, S. 74. – Katalog 1959, Kat. Nr. 18.



126

128 KARL FRIEDRICH SCHINKEL

Leinwand 63 × 51,6

Erworben 1966 von Graf und Gräfin Pourtalès, Prien.

PNM 804

Entstanden um 1820

Das Brustbildnis stellt aller Wahrscheinlichkeit nach den Berliner Architekten Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) dar. Die Zuschreibung an Weitsch und die Bestimmung erfolgte durch Alfred Stange (Gutachten, Tutzing 12.11.1962). Ludwig Schreiner hat die von Stange ausgesprochene Identifizierung des Dargestellten mit Karl Friedrich Schinkel jedoch in Zweifel gezogen. Das Porträt Weitschs entspricht nicht den zahlreichen bekannten Darstellungen des Architekten, in denen er mit nur leicht zur Seite gewandtem oder frontal ausgerichtetem Haupt den Betrachter unmittelbar anblickt. Schinkel erscheint hier im verlorenen Profil, während der Körper fast frontal nach vorn gewendet ist. Der ernste Blick ist nach links oben gerichtet. Die auf die Brust gelegte Rechte hält den Zirkel, Attribut des Architekten. Es scheint möglich, daß Weitsch von dem am Ende des 18. Jh. in Frankreich wieder aufgegriffenen Topos der Inspiration zu seiner

127



außergewöhnlichen Darstellungsform angeregt worden ist, denn auch in den Bildnissen, die seinen Vater wiedergeben, (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum und Städtisches Museum; Köln, Wallraf-Richartz-Museum) klingt dieser an (vgl. z. B. J. Jacoby: Bilder norddeutscher Meister. Gemälde aus eigenem Besitz, Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1988, S. 44f., Kat. Nr. 28). Die durch die starke Linkswendung des Kopfes hervorgerufene Veränderung der bekannten physiognomischen Eigenheiten Schinkels findet sich ähnlich in dem Gemälde „Parade von 1839“ von Franz Krüger wieder.

Das Porträt von F. G. Weitsch wird um 1820 entstanden sein, da Schinkel noch – wie im Selbstbildnis von 1815 (vgl. A. Grisebach: Carl Friedrich Schinkel, Leipzig 1924, Abb. 1) – die Haare in die Stirn gekämmt trägt.

Literatur: H. Seiler, Hannover Landesgalerie, Städtische Galerie 1968. Neuerwerbungen 1963–1968, Hannover 1968. – Katalog 1973, S. 532, Nr. 1113, Abb. 1113.

Ausstellungen: 475. Auktion „Alte Kunst“, Kunsthaus Lempertz, Köln 1963, S. 46, Nr. 390, Taf. 53. – Bildnisse des 19. Jahrhunderts, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover 1967 (Sonderausstellung ohne Katalog).

ZICK, JANUARIUS

München 1730 – 1797 Ehrenbreitstein

Januarius Zick, Sohn des Malers, Astronomen und Mathematikers Johann Zick, ging in den vierziger und fünfziger Jahren seinem Vater bei größeren Dekorationsaufgaben zur Hand. Von 1756 bis Ende 1757 setzte er sich in Paris, auf Anregung von Johann Georg Wille, mit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auseinander und kopierte Gemälde von Watteau und Boucher. Danach ging er nach Basel. 1758 ist er wahrscheinlich auch für kurze Zeit in Rom gewesen, wo er mit Anton Raphael Mengs zusammentraf. Im gleichen Jahr wurde er in die Augsburger Akademie als Mitglied aufgenommen. Durch den Erzbischof und Kurfürsten Franz Georg von Schönborn wurde er 1760 zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt. 1762 heiratete er in Ehrenbreitstein und ließ sich dort bis zu seinem Lebensende nieder. Bevor Januarius Zick ab 1778 wieder eine ganze Reihe großer Freskoaufträge ausführte, schuf er zwischen 1762 und 1778 zahl-

reiche Tafelgemälde, in denen er religiöse, historische, allegorische und mythologische Themen behandelte, wobei er sich nicht nur an der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts orientierte, sondern auch mit der zeitgenössischen französischen und italienischen Kunst auseinandersetzte.

129 ALLEGORIE AUF NEWTONS VERDIENSTE UM DIE OPTIK

Leinwand 62,5 × 72,5

Erworben 1926 von der Kunsthandlung G. Rochlitz, Berlin.

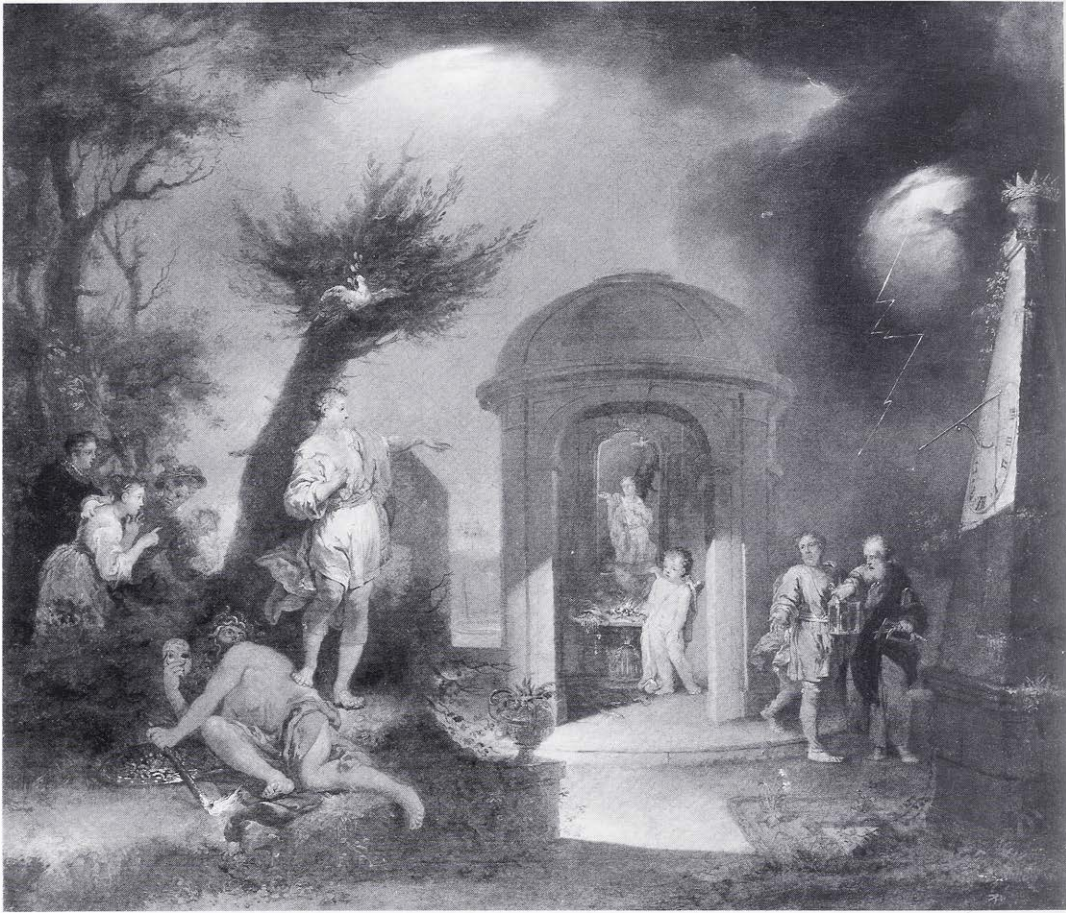
PAM 897

Entstanden um 1790

Gegenstück zu Kat. Nr. 130.

Die Benennung der beiden als Gegenstücke geschaffenen Gemälde wurde nur von Haskell angezweifelt. Auch wenn der größte Physiker und Mathematiker des 17./18. Jahrhunderts, Isaac Newton (1643–1727), in Zicks Allegorien nicht als reale Person, sondern als idealisierte Gestalt ohne porträthafte Züge auftritt, kann kein Zweifel daran bestehen, daß es sich hier um eine Apotheose, d. h. um die metaphorisch-allegorische Verherrlichung der Verdienste des herausragenden Wissenschaftlers handelt.

Die von dem durch die schwarzen Wolken brechenden Licht erhellte, in ein zeitloses antikes Gewand gekleidete, jugendliche männliche Gestalt ist zweifellos die Hauptfigur des Geschehens. Ihr Gestus zeichnet sie als Helden und Sieger aus. Wie der siegreiche Fürst in einer barocken Herrscherallegorie setzt der junge Mann seinen rechten Fuß auf den am Boden liegenden überwundenen Feind, der als Personifikation der Unwissenheit und Unwahrheit gedeutet werden muß. Diese hat mit der Rechten die Maske, Symbol der Lüge und Verstellung, vom Gesicht genommen und zeigt nun ihr wahres, von Schlangen, dem Symbol der Falschheit und des Neides, umwundenes Haupt. Die Unwissenheit ist entlarvt. Zeichen ihrer Niederlage sind außerdem der am Boden liegende Schild und die gesenkte Fackel. Newton, der Überwinder der Unwissenheit und Unwahrheit, deutet mit der Rechten auf sich selbst und mit der Linken auf zwei bärtige alte Männer. Euklid, der berühmteste Mathematiker der Antike und Diogenes, der



129

wichtigste Vertreter der kynischen Philosophie, welche die Bedürfnislosigkeit und das „natürliche Leben“ zu Grundlagen ihres Systems gemacht hat, verkörpern die bedeutendsten Vorgänger und Vorbilder Newtons. Sie haben jedoch erkannt, daß ein Größerer gekommen ist und treten bereitwillig von der „Bühne“ ab.

Auch die an der vom einbrechenden Licht bestrahlten Vorderseite des Obeliskens angebrachte Sonnenuhr deutet auf den Anbruch einer neuen Zeit hin. Ihr Zeiger weist auf die erste Stunde eines neuen Tages. Der Obelisk selbst verkörpert als strömende Lichtmetapher und Sinnbild der Weisheit die Totalität menschlicher Erkenntnis. Er wird im Barock nicht nur zum Ruhmessymbol des Fürsten, sondern auch mit ihm gleichgesetzt. Zick entlehnt also auch hier

überlieferte Inhalte aus der Herrscherapothese, die im Bildzusammenhang unschwer auf den großen Wissenschaftler und seine Verdienste umzu-
deuten sind. Die Lichtmetapher ist Sinnbild des als „Lichtbringer“ bezeichneten Newton.

Ein imaginäres Licht fällt auch auf den kleinen im Zentrum des Geschehens stehenden Rundtempel, dem seit der Frührenaissance die Bedeutung eines „Tugendtempels“ zukommt. Er ist das Endziel des nach Tugend strebenden Menschen, in dem dieser nach Beschreiten des dornenreichen Tugendpfades Aufnahme findet. Die auf dem Altar verbrennenden irdischen Güter sowie der hilflos daneben stehende Amor veranschaulichen die Hinfälligkeit von Reichtum und Liebe, denen der Held im Streben nach höheren Werten wissentlich entsagt hat.

130 ALLEGORIE AUF NEWTONS VERDIEN-
STE UM DIE GRAVITATIONSLEHRE

Leinwand 63 × 72,5

Erworben 1926 von der Kunsthandlung G. Roch-
litz, Berlin.

PAM 896

Entstanden um 1790

Gegenstück zu Kat. Nr. 129.

Der Darstellung wohnt, wie dem Gegenstück, eine vielschichtige Symbolik inne. Newton, hier im zeitgenössischen Kostüm dargestellt, sitzt – ikonographisch dem Sonnengott Apollon vergleichbar – auf dem Parnaß, dem Tugendberg, inmitten der neun Musen. Diese sind nicht wie sonst üblich durch beigefügte Attribute näher charakterisiert. Sieben von ihnen singen oder spielen Instrumente, in diesem Sinne entsprechen sie der pythagoräischen Auffassung von den Musen als Urheberinnen der Sphärenharmonie. Newton sitzt unter dem Gipfel des Parnaß, auf dem sich der geflügelte Pegasus erhebt, der mit seinen Hufen die heilige Quelle geöffnet hat. Er ist als Träger des Blitzes auch Symbol des Lichtes. Seit der Renaissance ist er Sinnbild geistiger Eingebung und unsterblichen Ruhms. Daß Newton dieser Ruhm zuteil wird, zeigt die Gestalt der herbeieilenden, blumenbekrönten Muse, die ihm eine Schale mit der göttlichen Speise Ambrosia reicht, nach der er begierig greift. Er ist jedoch in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt, denn die hinter ihm sitzende Urania, die Muse der Astronomie, hält seine linke Hand an einer Kette und auch sein rechtes Bein ist mit einer Kette an einer großen eisernen Kugel gefesselt. Diese ist von Büchern mit den Aufschriften „Naturalis“, „Moralia“ und „Gravitationis Cronica“ umgeben, Werke, die Newton publiziert hat. Als Physiker und Mathematiker ist er durch den Zirkel in seiner Rechten und die am Boden liegenden Winkelmesser und Geo-Dreiecke ausgewiesen. Wie der Obelisk als Symbol des Sonnenstrahls, Sonne und Erde miteinander verbindet, so ist die Kette oder das goldene Seil seit alters her Symbol der Verknüpfung zwischen Himmel und Erde. Die Kugel der Urania, hier gleichzeitig Zeichen der Schwerkraft, ist das Sinnbild der Vollendung und der Harmonie des Kosmos. Auch die Kette spiegelt die Harmonie des Alls wider. Kette und Kugel werden wie der Obelisk im Gegenstück zu unmittelbaren Sinnbildern Newtons selbst, der durch seine wissenschaftlichen Erkenntnisse eine neue Harmonie des Kosmos hervorgerufen hat.

Das vermeintliche Altarbild zeigt eine weitere Dimension der vielschichtigen Symbolik auf. Es handelt sich um das Spiegelbild der idealisierten Gestalt Newtons. Jedoch nur auf den ersten Blick. Newton führt zwar beide Male die Linke betuernd zum Herzen, doch der Gestus der rechten Hand hat sich geändert – er ist nun kein zeigender, sondern ein empfangender. Auch hat sich der Blick des Helden gewandelt. Der Kopf ist leicht erhoben, die Augen sind gen Himmel gerichtet. Beide Male schwebt eine weiße Taube über dem Haupt Newtons. Während sie außerhalb des Tempelchens mit dem Ölzweig im Schnabel die Friedenstaube verkörpert, wird sie im Spiegelbild wohl als Symbol der göttlichen Eingebung zu deuten sein.

Dem „sonderbaren Geschehen“ wohnen am linken Bildrand staunend einige Gestalten bei: eine junge Frau im zeitgenössischen Kostüm und zwei Begleiter, die aufgrund ihrer Kleidung als Vertreter der Epochen vor Newton identifiziert werden können. Der schwarzgekleidete Mann mit weißer Halskrause gehört der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, der grüngewandete soll das 16. Jahrhundert vertreten.

Literatur: Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926, Kunstchronik S. 123. – Dörner 1927, S. 28, Taf. 48. – Katalog 1930, S. 172, Nr. 222, Abb. 222. – Rundschau, in: Pantheon 15, 1935, S. 40. – Katalog 1954, S. 167f., Nr. 423. – F. Klemm: Allegorie auf Newtons Optik, in: Die BASF 1964, Heft 1, S. 10, Abb. S. 11. – O. Metzger: Januarius Zick, in: Kindlers Malerei Lexikon V, Zürich 1968, S. 828. – Die Großen der Weltgeschichte 6, Zürich 1975, S. 141. – Bénézit 10, 1976, S. 901. – F. Wagner: Isaac Newton im Zwielficht zwischen Mythos und Forschung. Studien zur Epoche der Aufklärung, Freiburg-München 1976, S. 114–116, Abb. 4. – M. Levey: Rococo to Revolution. Major Trends in Eighteenth-Century Painting, New York-Toronto 1977², S. 154, Abb. S. 155. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, Nr. 8, 1979, S. 925, Abb. 6. – Trudzinski 1980, S. 80, Abb. 101 b. – A. Simon und F. X. Schlagberger: Januarius Zick (1730–1797). Der letzte bürgerliche Großmaler Deutschlands, Fresken – Entwürfe – Tafelbilder, Prüm 1987, S. 133, Abb. – Trudzinski 1989, S. 95, Abb. 109 b.

Ausstellungen: Europäisches Rokoko, Residenz München 1958, S. 110, Kat. Nr. 233. – Forschung und Technik in der Kunst, Kunstverein Ludwigshafen 1965, Kat. Nr. 5, Abb. 51. – Die Malerfamilie Zick. Werke aus Koblenzer Privatbesitz, Mittelrhein-Museum Koblenz 1976, S. 51, Kat. Nr. 34.



130

Zu dem Gemälde existiert eine Vorzeichnung von Januarius Zick (Koblenz, Mittelrhein-Museum), die mit allgemeinen handschriftlichen Vermerken des Künstlers versehen ist. Isaac Newton wird hier nicht namentlich erwähnt, Zick bezeichnet ihn allgemein als „Philosophen“ (vgl. Wagner, S. 120).

Literatur: Zeitschrift für Bildende Kunst 60, 1926, Kunstchronik, S. 123. – Dörner 1927, S. 28, Tafel 48. – Katalog 1930, S. 172f., Nr. 223, Abb. 223. – Rundschau, in: Pantheon 15, 1935, S. 40. – Katalog 1954, S. 167f., Nr. 424. – G. F. Hartlaub: Allegorie auf Newtons Verdienste um die Gravitationslehre, in: Die BASF 1958, Heft 3, S. 101, Abb. – O. Metzger: Januarius Zick, in: Kindlers Malerei Lexikon V, Zürich 1968, S. 828, Abb. – Die Großen der Weltgeschichte 6, Zürich 1975, S. 141. – Bénézit 10, 1976, S. 901. – F. Wagner: Isaac Newton im

Zwilicht zwischen Mythos und Forschung. Studien zur Epoche der Aufklärung, Freiburg – München 1976, S. 114–116, Abb. 5. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 49, Nr. 8, 1979, S. 925, Abb. 7. – Trudzinski 1980, S. 80, Abb. 101 a. – A. Simon und F. X. Schlagberger: Januarius Zick (1730–1797). Der letzte bürgerliche Großmaler Deutschlands, Fresken – Entwürfe – Tafelbilder, Prüm 1987, S. 132, Abb. – Trudzinski 1989, S. 95, Abb. 109 a.

Ausstellungen: Europäisches Rokoko, Residenz München 1958, S. 111, Kat. Nr. 234. – Forschung und Technik in der Kunst, Kunstverein Ludwigshafen 1965, Kat. Nr. 6, Farbabb. 50. – Die Malerfamilie Zick. Werke aus Koblenzer Privatbesitz, Mittelrhein-Museum Koblenz 1976, S. 51, Kat. Nr. 34 (Vorzeichnung S. 53, Nr. 43, Abb. S. 50).



131

ZIESENIS, ELISABETH

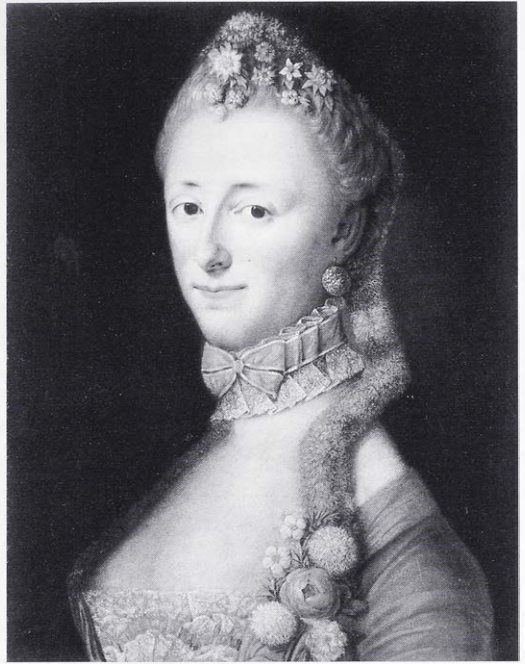
Frankfurt/M. 1744 – 1796 Hannover

Ihre künstlerische Ausbildung hat Elisabeth Ziesenis aller Wahrscheinlichkeit nach bei ihrem Vater, Johann Georg Ziesenis, erworben, der 1749 an den Hof des Kurfürsten Karl Theodor nach Mannheim ging und 1760 in Hannover zum Hofmaler ernannt wurde. Sie war als Gehilfin im Atelier ihres Vaters tätig, hat sich aber gleichzeitig auch einen Namen als selbständige Bildnismalerin gemacht. Erhalten sind vor allem Miniaturbildnisse und einige Pastellporträts. Ihr erstes signiertes und datiertes Miniaturbildnis stammt aus dem Jahre 1761. Nach dem Tode ihres Vaters und der anschließenden Heirat mit dem Leibchirurgen Johann Bodo Lampe im Jahre 1776 war sie weiterhin als Malerin tätig, denn sie besuchte nachweislich 1780 die Ausstellung der Kasseler Akademie mit einem „frey und meisterhaft gemachten Bildnis“.

131 CARL GERMAIN PICHELIEU

Pastell auf Pergament 54,1 × 43,5

Auf der Rückseite befindet sich ein skizzenhafter



132

Entwurf für das Bildnis der Ehefrau, Katharina Margaretha Pichelieu.

Aus dem Besitz des braunschweigischen Generalleutnants und Stadtkommandanten Johann Carl Moll (1748–1831), Bruder der Ehefrau des Dargestellten; in Familienbesitz vererbt; erworben 1937 von Käthe Jürgens, Braunschweig.

PAM 925

Entstanden um 1765/1770

Gegenstück zu Kat. Nr. 132.

Carl Germain Pichelieu (1734–1800) stand als herzoglicher Stallmeister in Diensten der Braunschweiger Herzöge Carl und Carl Wilhelm Ferdinand.

Literatur: F.-F. Kuntze: Johann Ziesenis, ein deutscher Hofmaler zwischen Rokoko und Klassizismus, Diss. Erlangen 1932, S. 58 f., Anm. 104. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde – Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 495 f. – Katalog 1954, S. 168, Kat. Nr. 425. – Katalog 1959, Kat. Nr. 27. – H. Zimmermann: Hannoversche Bildhauer zwischen 1550 und 1750. Eine genealogische Studie, in: Hanno-

versche Geschichtsblätter N. F. 12, 1959, S. 357. – H. Zimmermann: Die Malerin Elisabeth Ziesenis, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 14, 1960, S. 143–148. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerischen Beziehungen zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 185.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Hannover 1937, S. 64–66, Kat. Nr. 10. – Johann Georg Ziesenis, Hannover 1953, Kat. Nr. 21.

132 KATHARINA MARGARETHA PICHELIEU, GEB. MOLL

Pastell auf Pergament 54,5 × 42,7

Aus dem Besitz des braunschweigischen Generalleutnants und Stadtkommandanten Johann Carl Moll (1748–1831), Bruder der Dargestellten; in Familienbesitz vererbt; erworben 1937 von Käthe Jürgens, Braunschweig.

PAM 926

Entstanden um 1765/1770

Gegenstück Kat. Nr. 131.

Katharina Margaretha Pichelieu (1733–1815) war die Schwester des herzoglichen braunschweigischen Küchenmeisters Ludwig August Moll und des Generalleutnants und Stadtkommandanten Johann Carl Moll. Der Vater (1699–1759) war Mundkoch in württembergischen Diensten gewesen.

Literatur: F.-F. Kuntze: Johann Georg Ziesenis, ein deutscher Hofmaler zwischen Rokoko und Klassizismus, Diss. Erlangen 1932, S. 58f., Anm. 104. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde – Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 495f. – Katalog 1954, S. 168, Kat. Nr. 426. – Katalog 1959, Kat. Nr. 28. – H. Zimmermann: Hannoversche Bildhauer zwischen 1550 und 1750. Eine genealogische Studie, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 12, 1959, S. 357. – H. Zimmermann: Die Malerin Elisabeth Ziesenis, in: Hannoversche Geschichtsblätter N. F. 14, 1960, S. 143–148.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 64–66, Kat. Nr. 11. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Kat. Nr. 22.

ZIESENIS, JOHANN GEORG

Kopenhagen 1716 – 1776 Hannover

Johann Georg Ziesenis ging, nachdem er zunächst Schüler seines gleichnamigen Vaters in Kopenhagen war, um 1740 nach Frankfurt. Er arbeitete vermutlich schon seit 1742 für den Mannheimer Hof; 1757 wurde er zum Hofmaler in Zweibrücken ernannt. Seit 1760 war J. G. Ziesenis Hofmaler Georgs II. von England in Hannover und wurde in dieser Stellung auch von Georg III. bestätigt. Von Hannover aus führten ihn zahlreiche Aufträge vor allem nach Braunschweig (1764, 1765, 1769, 1775), Dresden (1764), Kopenhagen (1766), Den Haag (1763, 1768) und Anhalt-Dessau (1769). J. G. Ziesenis schuf nahezu ausschließlich Porträts. Etwa von der Mitte der fünfziger Jahre an entwickelte er eine sich von der barocken Tradition abwendende, freiere, um psychologische Erfassung der Dargestellten bemühte Bildnisform.

133 ZWEI BOLOGNESER HUNDE

Leinwand 33 × 35,5

Wohl aus dem Nachlaß der Tochter Elisabeth, verh. Lampe; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 2

Entstanden um 1755

Es handelt sich um zwei Studien zu einem der im Barock sehr beliebten Schoßhündchen, das auf

133





134

zahlreichen Bildnissen wiederzufinden ist (vgl. auch Kat. Nr. 134, 140). Der erste Wurf der in Bologna von Giovanni Filippini gezüchteten kleinen Hunderasse war für Ludwig XIV. von Frankreich bestimmt. Zunächst waren Hunde dieser Art nur dem hohen Adel vorbehalten.

Literatur: Langescher Auktionskatalog 1805, Nr. 24. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 34. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 298. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 218. – Katalog 1954, S. 168, Nr. 427. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 179.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 62, Kat. Nr. 199. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Nr. 17.

134 SOPHIE SABINE CHRISTINE
VON STEINBERG, GEB. GRÄFIN
VON PLATEN HALLERMUND

Leinwand 93 × 75,5

Auf der Rückseite auf einem Zettel: Frau von Steinberg, geb. Gräfin von Platen-Hallermund, gemalt vom Hofmaler Ziesenis

Erworben 1932 von Gräfin Gisa von Hardenberg, Nienhagen; Städtische Galerie.

KM 1932. 108

Entstanden kurz nach 1755

Sophie Sabine Christine, Reichsgräfin von Platen Hallermund, wurde 1734 als Tochter des Georg Ludwig Reichsgraf von Platen Hallermund auf Weißenhaus und der Sabine Hedwig von Steuben geboren. 1755 wurde sie mit dem Geheimen Rat und hannoverschen Gesandten am kaiserlichen Hof in Wien, Georg Friedrich von Steinberg (vgl. Kat. Nr. 139), vermählt. J. G. Ziesenis schuf einige Jahre später ein zweites Bildnis von ihr (vgl. Kat. Nr. 140). (Vgl. J. Lampe: Aristokratie, Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover, Bd. 2, Göttingen 1963, S. 141, 434, 436.)

Literatur: Katalog 1954, S. 169, Nr. 429. – Trudzinski 1980, S. 80. – Trudzinski 1989, S. 96.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 47, Kat. Nr. 113.

135 BILDNIS EINES MANNES
(Kopie nach Ferdinand Bol)

Leinwand 52,5 × 43

Bez. auf der Rückseite: J. G. Ziesenis pinxit 1756 (durch Doublierung verdeckt)

Slg. Lampe, Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 18

Entstanden 1756

Alter Titel: Bildnis des Malers Govaert Flinck

J. G. Ziesenis hat die ehemals als Bildnisse des Malers Govaert Flinck und seiner Frau bezeichneten Porträts, wohl im Glauben, es handle sich um Werke Rembrandts, 1756 in der Mannheimer Gemäldegalerie kopiert. Bode wies diese Bilder 1883 überzeugend dem Rembrandt-Schüler Ferdinand Bol zu (vgl. A. Blankert: Ferdinand Bol [1616–1680], Rembrandt's Pupil, Groningen 1982, S. 144, Kat. Nr. 143). Ziesenis kopierte das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindliche Vorbild in verkleinertem Ausschnitt, d. h. unter Verzicht auf eine Wiedergabe von Armen und Händen (vgl. auch Kat. Nr. 136).



135



136

Literatur: Katalog der Lampeschen Auktion 1827 (?), Nr. 26. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 22. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 280. – Schuchhardt 1904, S. 127, Nr. 193.

136 BILDNIS EINER FRAU
(Kopie nach Ferdinand Bol)

Leinwand 53 × 43

Bez. auf der Rückseite: J. G. Ziesenis pinxit 1756
(durch Doublierung verdeckt)

Slg. Lampe, Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 19

Entstanden 1756

Alter Titel: Bildnis der Gattin des Malers
Flinck

J. G. Ziesenis kopierte das Frauenporträt von Ferdinand Bol (Alte Pinakothek, München) ebenso wie das Bildnis eines Mannes von gleicher Hand (vgl. Kat. Nr. 135) in verkleinertem Ausschnitt. Die Federn des Kopfschmuckes kamen

137



erst anlässlich einer Restaurierung 1949/50 wieder zum Vorschein (vgl. A. Blankert: Ferdinand Bol [1616–1680], Rembrandt's Pupil, Groningen 1982, S. 145, Kat. Nr. 144).

Literatur: Katalog der Lampeschen Auktion 1827 (?), Nr. 30. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 23. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 282. – Schuchhardt 1904, S. 127, Nr. 194.

137 BILDNIS DES SCHLACHTENMALERS
PIETER SNAYERS
(Kopie nach Anthonis van Dyck)

Leinwand 32,5 × 24,5

Slg. Wallmoden, Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 15

Entstanden um 1756 (?)

J. G. Ziesenis hat das Bild des Schlachtenmalers Pieter Snayers wahrscheinlich um 1756 – ebenso wie die beiden Porträts von Ferdinand Bol (vgl. Kat. Nr. 135, 136) – in der Galerie der Herzöge von Pfalz-Zweibrücken in Mannheim kopiert. Alle drei Bildnisse wurden später nach München überführt und befinden sich heute in der Alten Pinakothek.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 280. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 38. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 267. – Schuchhardt 1904, 127, Nr. 184.

138 GEORG ANTON FRIEDRICH
VON WERPUP

Leinwand 90,4 × 71,2

Seit 1902 Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; erworben 1937 aus dem hannoverschen Kunsthandel.

PAM 927

Entstanden um 1760/65

Eine im Katalog der Sammlung Spiegelberg vermerkte unleserliche Bezeichnung unten links ist nicht mehr vorhanden. Der Dargestellte ist der einzige Sohn des Oberhofmarschalls Gottlieb Ludwig von Werpup und der Antoinette Eleonore von Alvensleben. Er wurde am 3. April 1740 in



138

Hannover getauft und verunglückte am 24. Mai 1765 während seiner „grand tour“ tödlich beim Sturz des Wagens auf der Via Flaminia in der Nähe von Castelnuovo di Porto. Seit 1760 gehörte er als Auditor und seit 1762 als Rat der Staatskanzlei an (vgl. J. Lampe: Aristokratie, Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover, Bd. 2, Göttingen 1963, S. 59, Nr. 390, S. 463, S. 518, Nr. 390).

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des königl. preuss. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 122, Nr. 414. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 2, Abb. 766. – G. v. d. Osten: Niederdeutsche Kunstdenkmale im Landesmuseum Hannover. Gemälde – Neuerwerbungen 1937/38 der Kunstabteilung, in: Niedersachsen 43, 1938, S. 237, Abb. S. 237 – Katalog 1954, S. 168, Nr. 428. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 181.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 50, Nr. 131.



139

139 GEORG FRIEDRICH VON STEINBERG

Leinwand 122×95

Geschenk des Herrn von Steinberg auf Bodenburg an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung 1857 (VAM 942); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 160/1967

Entstanden um 1760/65

Georg Friedrich Freiherr von Steinberg wurde 1727 in Osnabrück geboren. Er war Geheimer Kammerrat und seit 1756 hannoverscher Gesandter am kaiserlichen Hof in Wien, 1758 Gesandter in Kopenhagen und ab 1763 wieder Gesandter in Wien, wo er 1765 starb. 1755 vermählte er sich mit Sophie Sabine Christine, Reichsgräfin von Platen Hallermund (vgl. Kat. Nr. 134, 140; J. Lampe: *Aristokratie, Hofadel und Staatspatriziat in Kurhannover*, Bd. 2, Göttingen 1963, S. 45, 434, 436).

Das Bildnis ist Gegenstück zu dem seiner Ehefrau (vgl. Kat. Nr. 140). Auf Schloß Bodenburg befand sich ehemals eine im Ausschnitt verkleinerte Kopie der Gegenstücke (vgl. Kat. Nr. 140). Eine Variante zeigt Georg Friedrich von Steinberg im



140

Innenraum ohne Vorhangmotiv und Ausblick in die Landschaft (vgl. Kat. Nr. 141).

Literatur: Katalog 1876, S. 27f., Nr. 49. – Katalog 1930, S. 173, Nr. 224, Abb. 224. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 497. – Katalog 1954, S. 169, Nr. 431. – Bénézit 10, 1976, S. 906.

Ausstellungen: *Hannoversches Rokoko*, Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 48, Nr. 114. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Nr. 5. – *Kunstförderung-Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein*, Kubus Hannover 1968, Kat. Nr. 34.

140 SOPHIE SABINE CHRISTINE VON STEINBERG, GEB. REICHSGRÄFIN VON PLATEN HALLERMUND

Leinwand 122×95

Geschenk des Herrn von Steinberg auf Bodenburg an den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung 1857 (VAM 943); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 161/1967

Entstanden um 1760/65

Das Bildnis ist um einige Jahre später entstanden als Kat. Nr. 134. Es gehört als Gegenstück zu dem Porträt des Ehemannes, Georg Friedrich von Steinberg (vgl. Kat. Nr. 139). Kopien dieser Gegenstücke, ehemals auch auf Schloß Bodenburg, zeigen die Dargestellten in einem verkleinerten Ausschnitt (heutiger Aufbewahrungsort unbekannt; wahrscheinlich Kat. Nr. 116 und 117 im Ausstellungskatalog „Hannoversches Rokoko“, s. u.).

Literatur: Katalog 1876, S. 28, Nr. 50. – Katalog 1930, S. 174, Nr. 225, Abb. 225. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 497. – Katalog 1954, S. 169, Nr. 430. – Bénézit 10, 1976, S. 906.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko, Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 48, Kat. Nr. 115. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Nr. 6. – Kunstförderung-Kunstsammlung. 125 Jahre Hannoverscher Künstlerverein, Kubus Hannover 1968, Kat. Nr. 33, Abb.

141 GEORG FRIEDRICH VON STEINBERG

Leinwand 136,5 × 97,8

Auf der Rückseite auf einem Zettel: Georg Friedrich von Steinberg auf Bodenburg, churfürstlicher Gesandter in Wien, daselbst gest. 1765 pinx. Ziesenis.

Erworben 1932 von Gräfin Gisa von Hardenberg, Nienhagen; Städtische Galerie.

KM 1932, 107

Entstanden um 1760/65

Das Bildnis ist eine etwa zeitgleiche Variante von Kat. Nr. 139, jedoch ohne Landschaftsausblick im Hintergrund.

Literatur: Katalog 1954, S. 169, Nr. 432.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 47, Nr. 112.

142 HENNING HEINRICH SCHLOO

Leinwand 95 × 76

Erworben 1916 von R. Eschke, Charlottenburg; Städtische Galerie.

KM 1916, 15

Entstanden um 1765/70

Henning Heinrich Schloo wurde am 19. Juli 1707 als Sohn des Johann Diederich Schloo in Ham-

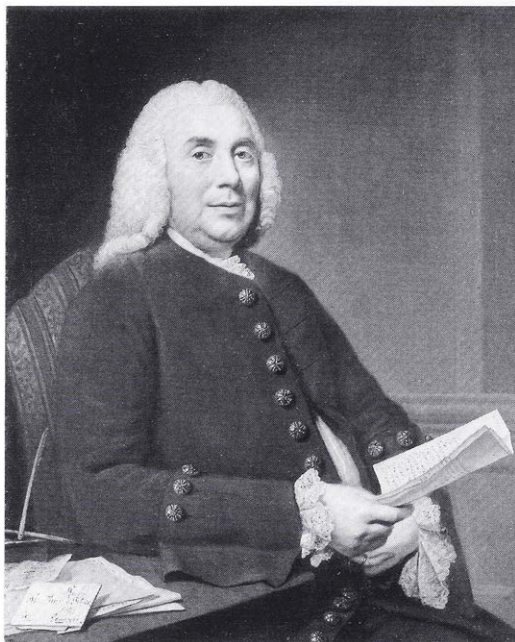


141

burg geboren. Am 14. Februar 1739 erwarb er das Bürgerrecht und das Braurecht in der Altstadt Hannover. Zwei Monate später heiratete er Anna Catherine Maria Elisabeth Bodenstab. Er muß schnell zu Reichtum gelangt sein, da er 1741 ein viergeschossiges Brauhaus für 5100 Reichstaler kaufen konnte. Seit 1747 bekleidete er das Ehrenamt des Kirchenvorstehers der Marktkirche. Als solcher hatte er das Rechnungs- und Stiftungswesen unter sich. Er starb am 13. Dezember 1783.

Das Bildnis ist Gegenstück zu dem der Ehefrau, Anna Catherine Maria Elisabeth (Kat. Nr. 143). Eine Kopie, wahrscheinlich von der Hand des Ziesenis-Schülers Christian Ludwig Kriegelstein, befindet sich im Historischen Museum Hannover.

Literatur: C. Habicht: Hannover, Leipzig 1914, S. 94. – G. Biermann: Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 7, Abb. 9, Bd. 2, S. LXIII, 459, Abb. 773. – A. Dorner: Hundert Jahre Kunst in Hannover, Hannover 1932, S. 42. – F.-F. Kuntze: Johann Georg Ziesenis, ein deutscher Hofmaler zwischen Rokoko und Klassizismus, Diss. Erlangen 1932, S. 37. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 497. – Katalog 1954, S. 169, Nr. 433,



142

Abb. – H. G. Gmelin: Gemälde des deutschen Barock in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: *Weltkunst* 49, Nr. 8, 1979, S. 925, Abb. 3. – Trudzinski 1980, S. 80, Abb. 97 a. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: *Geschichte Niedersachsens* 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 763, Abb. 64. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerischen Beziehungen zu Großbritannien, in: *England und Hannover, München – London – New York* 1986, S. 182f., Abb. 1. – Trudzinski 1989, S. 96, Abb. 103 a.

Ausstellungen: Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800, Darmstadt 1914 – Jubiläumsausstellung des Kunstvereins Hannover 1932, Kat. Nr. 59. – Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 61, Kat. Nr. 195. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Kat. Nr. 15.

143 ANNA CATHARINE MARIA ELISABETH
SCHLOO, GEB. BODENSTAB

Leinwand 95 × 76

Erworben 1916 von R. Eschke, Charlottenburg;
Städtische Galerie.

KM 1916, 16

Entstanden um 1765/70



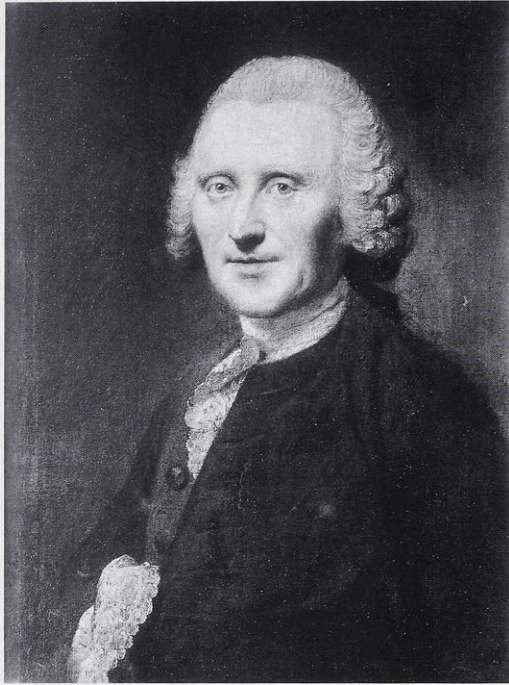
143

Anna Catharine Maria Elisabeth Schloo wurde 1718 als Tochter des Handschuhmachers Johann Andreas Bodenstab und seiner Ehefrau Catharina Margarethe Ludewig in Hannover geboren. Am 21. April 1739 wurde sie mit dem Kaufmann Henning Heinrich Schloo vermählt. Sie starb im Jahre 1796.

Das Bildnis wurde als Gegenstück zu dem des Ehemannes (Kat. Nr. 142) geschaffen.

Literatur: G. Biermann: *Deutsches Barock und Rokoko*, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 7, Abb. 9, Bd. 2, S. LXIII, 459, Abb. 774. – Thieme-Becker XXXVI, 1947, S. 497. – Katalog 1954, S. 169, Nr. 434. – Trudzinski 1980, S. 80, Abb. 97 b. – H. G. Gmelin: Plastik und Malerei von der Reformation bis 1803, in: *Geschichte Niedersachsens* 3, Teil 2, Hildesheim 1983, S. 763. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerischen Beziehungen zu Großbritannien, in: *England und Hannover, München – London – New York* 1986, S. 182f. – Trudzinski 1989, S. 96, Abb. 103 b.

Ausstellungen: Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650–1800, Darmstadt 1914 – Jubiläumsausstellung des Kunstvereins Hannover 1932, Kat. Nr. 60. – Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 61, Kat. Nr. 196. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Kat. Nr. 16.



144

144 BILDNIS EINES HERRNHUTERS

Leinwand 67 × 51,5

Bez. auf der Rückseite: J. G. Z. pin.: 1775 (durch
Doublierung verdeckt)

Geschenk des Geheimrats Haccius, Hannover,
1915; Städtische Galerie.

KM 1915, 91

Entstanden 1775

Aufgrund der schlichten Kleidung und der für Herrnhuter-Bildnisse typischen, einfachen Darstellungsform kann mit aller Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß es sich auch bei dem hier Dargestellten um ein Mitglied der Herrnhuter Brüdergemeinde handelt. J. G. Ziesenis, der selbst Herrnhuter war, malte nachweislich zwölf Bildnisse von Mitgliedern der Herrnhuter Brüder-Unität (Brief von J. Baldauf vom 16. 11. 1981). Bei dem bis heute nicht identifizierten Herrnhuter könnte es sich möglicherweise um den Juristen Johann Friedrich Köber (1717–1786) handeln, der seit 1769 Mitglied der Unitätsdirektion war. J. Baldauf hat auf ein Bildnis Körbers von unbekannter Hand hingewiesen, das sich in der Gemäldesammlung des Brüder-Unitäts-Archivs

in Herrnhut befindet, auf dem der Jurist in jüngeren Jahren und frontal wiedergegeben ist. Die markante Nase, der geschwungene Mund und die wachen Augen stimmen durchaus überein.

Die 1722 von Nikolaus Ludwig Reichsgraf von Zinzendorf auf seinem Gut Berthelsdorf (Oberlausitz) gegründete Herrnhuter Brüdergemeinde war eine aus dem Pietismus hervorgegangene, auf die praktische Nächstenliebe ausgerichtete Bewegung innerhalb der evangelischen Kirche.

Literatur: F.-F. Kuntze: Johann Georg Ziesenis, ein deutscher Hofmaler zwischen Rokoko und Klassizismus. Diss. Erlangen 1932, S. 27f., 34, 56, Abb. 9. – Katalog 1954, S. 170, Nr. 435. – H. G. Gmelin: Die hannoverschen Hofmaler Ziesenis und Ramberg und ihre künstlerische Beziehung zu Großbritannien, in: England und Hannover, München – London – New York 1986, S. 182.

Ausstellungen: Hannoversches Rokoko. Johann Friedrich, Johann Georg, Elisabeth Ziesenis, Landesmuseum Hannover 1937, S. 63, Kat. Nr. 207, Abb. 15. – Johann Georg Ziesenis, Landesgalerie Hannover 1953, Kat. Nr. 20. – Zeugnisse des Evangeliums, Stadtmuseum München 1959, Nr. Schl. 29e.