

BRUANDET, LAZARE

Paris 1755 – 1804 Paris

Aus dem Leben Lazare Bruandets ist wenig bekannt. Er ging in die Lehre des Mathias Bartholomäus Roeser und des Jean Philippe Sarazin und war als Landschaftsmaler und Radierer in der Umgebung von Paris tätig. Seine Waldlandschaften der Ile-de-France weisen ihn als Vorläufer der Maler von Barbizon aus.

145 SOMMERLANDSCHAFT

Leinwand 36,5 × 44,5

Bez. u. l.: L. Bruandet

Erworben 1874 durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 973; nicht im Katalog 1876 aufgeführt); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 181/1967

Entstanden Ende des 18. Jahrhunderts



145

Das Porträt wurde aufgrund einer von P. Mellen (Jean Clouet. Complete Edition of the Drawings, Miniatures and Paintings, London 1971, Kat. Nr. 88, Taf. 111) publizierten Zeichnung als das des Guillaume I., Seigneur de Saulx-Tavannes identifiziert. Wenngleich die mäßige, in der Malweise harte Kopie in einigen Details, wie vor allem der Nasenform und der Wiedergabe des Kinnbarts von der Zeichnung abweicht, besteht

CLOUET, JEAN – Kopie

Flandern um 1480 – 1540/41 Paris

Die näheren Lebensumstände Jean Clouets sind bis heute zum größten Teil unbekannt. Man vermutet, daß er aus Flandern stammt und kurz vor 1516 nach Frankreich einwanderte, da er in diesem Jahr zum ersten Mal in den königlichen Besoldungslisten aufgeführt wird. Zunächst war er als Hofmaler Franz I. in Tour ansässig, siedelte aber schon bald nach 1522 nach Paris über. Jean Clouet war hauptsächlich als Porträtmaler tätig. Während völlig gesicherte Ölgemälde nicht überliefert sind, können ihm mit größter Wahrscheinlichkeit etwa 130 Bildniszeichnungen zugewiesen werden, die in schwarzer Kreide oder Rötel ausgeführt als Vorstudien zu den Gemälden dienten.

146 GIULLAUME I., SEIGNEUR DE SAULX-TAVANNES (?)

Eichenholz 27 × 21,5

Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.

KM 252

Entstanden Mitte des 16. Jahrhunderts

Alter Titel: Unbekannter Mann mit blondem Vollbart

146





147

aufgrund der übereinstimmenden Kleidung, insbesondere des Baretts mit der Agraffe, die den hl. Jakobus den Älteren zeigt, kein Zweifel daran, daß es sich um eine Kopie nach dem verlorengegangenen Bildnis von der Hand Jean Clouets handelt.

Eine zweite Kopie, die sich bis 1928 im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, befand, steht der erwähnten Vorzeichnung wesentlich näher und kann gleichzeitig den Zusammenhang unseres Bildnisses mit diesem Blatt bekräftigen (Inv. Nr. 4698; ehemals Zweibrücken, Inv. Nr. 2880 [dort als Ulrich von Württemberg]; frdl. Mitteilung von G. Goldberg, Briefe vom 13.8.1965 und 28.9.1976. Das Bildnis wurde 1928 an Frederik Muller, Amsterdam, als „Oberrheinisch um 1530“ verkauft, war danach in der Collection Mensing & Sons, wanderte 1950 in die Sammlung Hedemann-Wolff und tauchte 1973 im Londoner Auktionshaus Sotheby's wieder auf; Brief von C. Gronau, 4.10.1973). Eine 1841 von Carl Gloether geschaffene, unmittelbar auf das Münchner Bildnis zurückgehende Kopie, die rückseitig als Darstellung des letzten Herzogs von Schwaben von der Hand Holbeins bezeichnet wird, befindet sich auf Schloß Lichtenstein bei Urach.

„La Grande Encyclopédie“ (Bd. 29, Paris o. J., S. 560) zufolge ist die Identifizierung des Dargestellten mit Guillaume I., Seigneur de Saulx-Tavannes nicht zutreffend, denn dieser starb nachweislich erst 1637, kann demnach also nicht von Jean Clouet porträtiert worden sein. Die Inschrift auf der Zeichnung „L'oncle du s^r de Tavannes“ scheint wohl eher auf ein bisher unbekanntes Mitglied der Familie Tavannes hinzuweisen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann, Nr. 135 (1015). – Schuchhardt 1904, S. 126, Nr. 150.

CORNEILLE DE LYON

Den Haag um 1500/10 – um 1574/75 Lyon

Die Persönlichkeit und das Werk des Corneille de Lyon, der nach seinem Geburtsort Den Haag in den Urkunden „Corneille de la Haye“ genannt wird, sind kaum bekannt. Seine Anwesenheit in Lyon wird erstmals durch den holländischen

Dichter Johannes Secundus für das Jahr 1534 bestätigt. 1540 wird er in einem Zolldokument als „peintre du dauphin“, des späteren Heinrich II., bezeichnet. Von diesem erhielt er 1547 die Naturalisierungsurkunde. Unter Heinrich II. und Karl IX. hatte er den Titel eines „peintre du roi“ inne. Corneille de Lyon schuf sehr kleinformatige Bildnisse vorwiegend von Angehörigen des französischen Hofes, die im Brustausschnitt vor neutralem, meist blaugrünem Hintergrund stehen.

147 BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

Nußholz 17,5 × 15

Slg. Culemann, Hannover; seit 1887 Städtische Galerie.

KM 150

Entstanden um 1550/60

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert. Die Zuweisung an Corneille de Lyon geht auf M. J. Friedländer zurück und erscheint aufgrund des Vergleichs mit dem heute bekannten Œuvre des Künstlers durchaus gerechtfertigt.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Culemann, Nr. 148 (952). – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 213. – Katalog 1954, S. 46, Nr. 53. – Trudzinski 1980, S. 48, Abb. 42. – Trudzinski 1989, S. 57, Abb. 42.

DENON, DOMINIQUE VIVANT – zugewiesen

Givry bei Châlon-sur-Saône 1747–1825 Paris

Dominique Vivant Denon (eigentlich de Non) studierte zunächst in Paris die Rechte und nahm Zeichenunterricht bei Noël Hallé. Seit 1772 reiste er in diplomatischer Mission nach Petersburg, in die Schweiz und nach Neapel (1778–1785). In Italien schuf er zahlreiche Reproduktionsstiche nach den Gemälden alter Meister und radierte Bildnisse seiner Zeitgenossen. 1787 wurde er als „artiste de genre“ Mitglied der Académie de Peinture. Er begleitete 1790/92 Napoleon nach Italien (Venedig) und 1798/99 nach Ägypten. 1804 wurde er Generaldirektor der französischen Museen und begründete das Musée Napoléon. D. V. Denon war Kunstsammler, Schriftsteller, Zeichner, Radierer und einer der frühesten Lithographen Frankreichs.



148

148 JOHANN HEINRICH RAMBERG

Leinwand 58,5 × 43,5 (unfertig)

Zahlreiche, zum größten Teil unleserliche Beschriftungen in der unausgeführten unteren Hälfte des Bildes

Geschenk von Hermann Bahlsen, Hannover, 1911; Städtische Galerie.

KM 1911, 805

Entstanden um 1791

Zur Biographie des Dargestellten vgl. Kat. Nr. 71 ff.

Die Zuweisung des Bildnisses an D. V. Denon ist in keiner Weise gesichert, zumal keine Ölgemälde von seiner Hand überliefert sind. Jedoch lassen charakteristische physiognomische Merkmale, wie vor allem die Form der markanten Nase, die Augen und der Mund keinen Zweifel an der Identität Rambergs (vgl. F. Stuttmann: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1929, Abb. 1–3 sowie auch Kat. Nr. 71). Nachweisbar ist, daß sich die beiden Künstler anlässlich ihrer Begegnung in

Venedig im Jahre 1791 gegenseitig porträtierten (vgl. J. Chr. C. Hoffmeister: Johann Heinrich Ramberg, Hannover 1877, S. 9 und 57). Das von Denon radierte Bildnis Rambergs steht allerdings mit unserem Porträt nicht in Zusammenhang, da dort der Künstler in verloreinem Profil zur Seite blickend dargestellt ist (vgl. Stuttmann, a. a. O., Abb. 1).

Der intensive Blick aus dem Bilde mit den weit aufgerissenen Augen läßt – der traditionellen Zuweisung entgegen – eher an ein Selbstbildnis Rambergs denken.

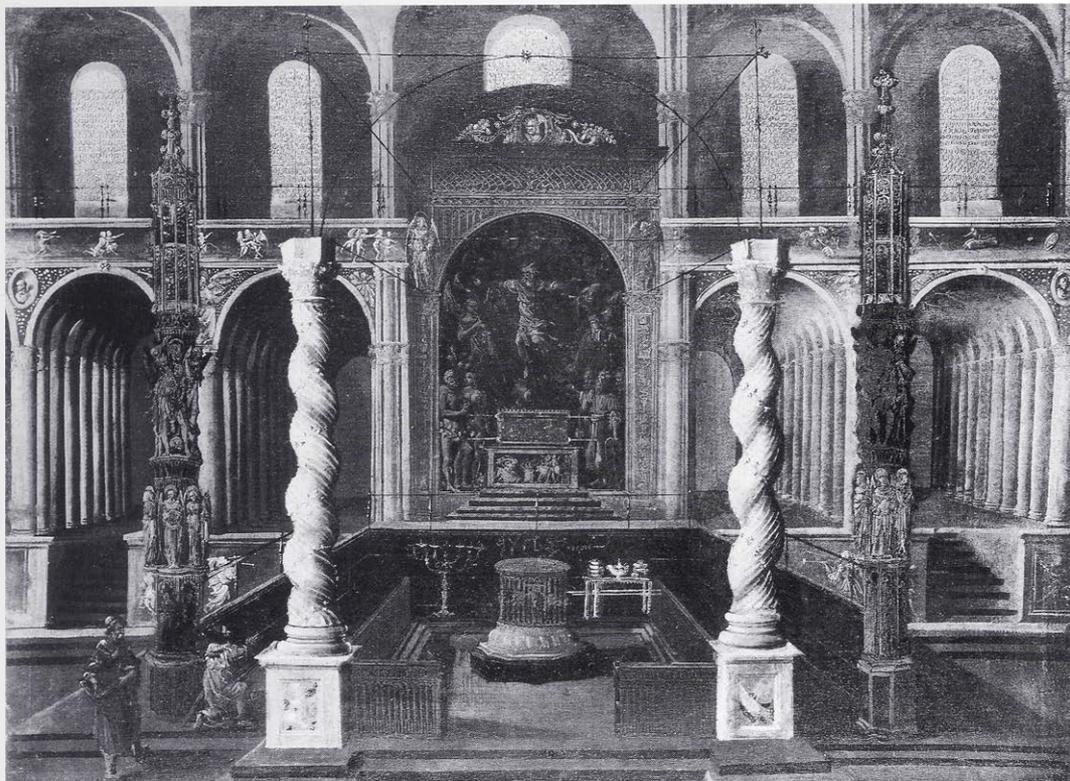
Literatur: Katalog 1954, S. 52f., Nr. 70.

Ausstellungen: Johann Heinrich Ramberg, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Hannover 1954, Nr. 12.

MONSÙ DESIDERIO, eigentlich FRANÇOIS NOMÉ

Metz um 1593 – vor 1650 Neapel (?)

Die näheren Lebensumstände des um 1593 in Metz als Sohn des Simeon Nomé und der Antonietta Cofiré geborenen Malers François Nomé, der in Italien Monsù Desiderio genannt wurde, liegen bis heute noch weitgehend im Dunkeln. Bereits im Alter von etwa neun Jahren reiste er in Begleitung unbekannter Personen nach Rom, wo er in die Lehre eines gewissen „Maestro Baldassarre“ ging, der wohl mit dem flämischen Quadratur- und Landschaftsmaler Balthasar Lauwers (Lauri), einem Schüler des Paul Brill und Mitarbeiter des Agostino Tassi, identisch ist. 1610 siedelte er nach Neapel über, wo er wahrscheinlich in einer größeren Werkstattgemeinschaft unter anderem mit seinem Landsmann Desiderius Barra zusammenarbeitete, dessen Œuvre heute eindeutig von dem des Monsù Desiderio unterschieden werden kann. Um 1630/31 scheint er wieder für unbestimmte Zeit in Rom tätig gewesen zu sein. Offensichtlich war er auch in Kontakt mit dem von 1612 bis 1622 in Florenz lebenden Lothringer Jacques Callot getreten, dessen graphisches Werk durchaus Einfluß auf die für den Künstler so charakteristischen, noch dem Spätmanierismus verbundenen phantastischen Architekturvisionen und historischen Szenen gehabt hat. Der Künstler hatte weder unmittelbare Vor-



149

läufer noch Nachfolger. Seine Phantasiearchitekturen stehen vor allem auch in maltechnischer Hinsicht hervor, da er durch Bleiweißmodellierung eine ungewöhnliche Pastosität des Figuren- und Ornamentschmuckes erzeugte.

149 KÖNIG SALOMO IM TEMPEL

Leinwand 78,5 × 105

Rücks. auf der Doublierleinwand (heute entfernt) eine Inschrift „Canaletto“, unter der ein früherer Schriftzug „Monsù Desiderio“ schwach erkennbar war.

Niedersächsischer Privatbesitz; erworben 1976.

PAM 969

Entstanden um 1620

Das in strenger Symmetrie komponierte Gemälde gewährt Einblick in einen phantasievoll gestalteten, fünfschiffigen kirchenartigen Raum, der nur mit Hilfe der Beleuchtung, die durch ein von links einfallendes Licht bestimmt wird, differenziertere Gliederung erfährt. Dargestellt ist die

Verehrung der Bundeslade durch König Salomo im Salomonischen Tempel, der durch die gewundenen Säulen Jachin und Boaz als solcher gekennzeichnet ist und durch gotisierende Elemente wie die figurenreichen Sakramentshäuser bereichert wird. Die auf dem Altar stehende Bundeslade wird von einem großen Gemälde hinterfangen, das den herabschwebenden Jehova zwischen musizierenden Engeln, Adam und Eva sowie Moses zeigt. In dem vor der Apsis abgegrenzten quadratischen Raum befinden sich das „eherne Meer“ sowie der siebenarmige Leuchter und Schaubrotgeräte.

Ähnlich symmetrische Tempelinterieurs, die teilweise Datierungen zwischen 1619 und 1621 aufweisen, sind mehrfach von der Hand des François Nomé überliefert, beispielsweise in der Galerie Harrach in Wien, im Museum für Schöne Künste zu Budapest, im Museum von Dijon oder in neapolitanischem Privatbesitz (R. Causa: Francesco Nomé detto Monsù Desiderio, in: Paragone 75, Arte, 1956, Abb. 22). In späteren Werken



150

trennte sich der Künstler von der symmetrischen Frontalansicht und bevorzugte, wie z. B. in dem Würzburger Gemälde „David im Tempel“ (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemaldesammlungen München) eine schräg in die Tiefe fluchtende Perspektive. Trotzdem steht dieses Werk unserem Gemälde nicht nur thematisch, sondern auch in zahlreichen Details nahe, wie etwa den gedrehten, laubumkränzten Säulen oder den figurenreichen Sakramentshäusern, aber auch in der maltechnischen Eigenart, die Struktur der Butzenscheiben mit dem Pinselstiel in die nasse Farbe zu schreiben. H. W. Grohn vermutete, daß das Hannoveraner Bild zusammen mit den beiden annähernd gleich großen Gemälden im Besitz des Martin von Wagner-Museums der Universität Würzburg und einem sich stilistisch anschließenden, kleineren Gemälde „König Jeroboam im Tempel“ in Dijon ursprünglich Teil einer größeren Raumdekoration gewesen sein könnte.

Literatur: H. W. Grohn: Vier Neuerwerbungen der Landesgalerie Hannover, in: *Weltkunst* 47, 1977, S. 770f., Abb. 3. – *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1978, S. 20, Nr. 96, Abb. – Trudzinski 1980, S. 50, Abb. 45. – H. Reuther: Das Modell des Salomonischen Tempels im Museum für Hamburgische Geschichte, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 19, 1980, S. 182, Abb. 22. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 40, Kat. Nr. 17, Abb. S. 41. – H. Reuther: Entwurf einer historischen Architektur, in: *Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten*, Ausst. Kat. Nürnberg 1986, S. 117, Abb. 2. – Trudzinski 1989, S. 59, Abb. 45.

Ausstellungen: Auktion Lempertz, Alte Kunst, Katalog 555, Köln 1976, S. 61, Nr. 428, Taf. 76.

DUFRESNOY, CHARLES ALPHONSE

Paris 1611 – 1668 Villiers-le-Bel

Charles Alphonse Dufresnoy war in Paris Schüler der Maler François Perrier und Simon Vouet. Um 1633/34 ging er nach Rom, wo er seinen Lebensunterhalt zunächst als Architekturmaler bestritt. Hier schloß er bald enge Freundschaft mit seinem ehemaligen Mitschüler bei Vouet, Pierre Mignard; wie dieser studierte und kopierte er von nun an die Werke Raphaels, Tizians und der Carracci. Nach einem zwanzigjährigen Aufenthalt in Rom ging er zusammen mit Mignard für 18 Monate nach Venedig und kehrte 1656 nach Paris zurück, wo er unter anderem gemeinsam mit Mignard größere Freskenaufträge ausführte. Einen Namen schuf sich Ch. A. Dufresnoy vor allem auch durch sein 1668 erschienenes schriftstellerisches Werk „*De arte graphica*“.

150 DIE „GROSSE HEILIGE FAMILIE“ NACH RAPHAEL

Leinwand 209 × 132

Slg. des Präsidenten de Mornas, Avignon; Slg. F. E. von Wallmoden, Hannover; Slg. Graf Wallmoden, Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 290

Entstanden nach 1656 (?)

Das Gemälde stellt eine Kopie nach der heute im Louvre aufbewahrten sog. „Heiligen Familie Franz I.“ von der Hand Raphaels dar, die Papst Leo X. 1518 an den französischen König gesandt hatte.

Bereits das Nachlaßinventar der Sammlung F. E von Wallmoden aus dem Jahre 1779 nennt Charles Alphonse Dufresnoy als Schöpfer der Kopie, obwohl heute weder eine Signatur noch ein Vermerk auf der Rückseite die Autorschaft des französischen Künstlers bezeugen. Im Versteigerungskatalog der Gräflin Wallmodenschen Gemälde-Sammlung von 1818 hat der hannoversche Hofmaler Johann Heinrich Ramberg die Qualitäten des nicht „als eine gewöhnliche Copie“ zu betrachtenden Bildes von der Hand Dufresnoys besonders hervorgehoben. Unverkennbar ist die Kopie vor allem wegen des Kolorits ein Werk aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Das Gemälde Raphaels wurde vielfach kopiert und gestochen (vgl. Raphael et l'art français, Ausst. Kat. Galerie nationales du Grand Palais, Paris 1983/84, S. 184f., Kat. 240, S. 297).

Literatur: Ad. Fr. Oeser: Schreiben an Herrn von Hagedorn, Leipzig 1779, S. 7f., Nr. 41. – Verzeichnis der Gemälde, welche sich in der Sammlung des verstorbenen Kammerherrn von Wallmoden in Hannover befinden nebst beygefüger Nachricht von ihrem Inhalte, Leipzig 1779, S. 12. – Wallmoden 1818, Nr. 19. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 97. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 286. – Schuchhardt 1904, S. 120, Nr. 39. – Thieme-Becker X, 1914, S. 95. – M. Jorns: Von der Gemäldesammlung des Archivrats Georg Kestner in Hannover, in: Hannoverische Geschichtsblätter, N. F. 5, 1938, S. 34f. – Katalog 1954, S. 57, Nr. 86.

Ausstellungen: Raphael aus zweiter Hand. Im Blickpunkt 18, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Hannover 1983, S. 5, Abb.

DUGHET, GASPARD, auch GASPARD POUSSIN

Rom 1615 – 1675 Rom

Gaspard Dughet, Sohn des französischen, in Rom lebenden Kochs Jacques Dughet, war Schüler seines Schwagers Nicolas Poussins, dessen berühmten Namen er sich später zu eigen machte. Dennoch ist er kein Nachahmer seines Lehrers geworden, sondern ein höchst eigenständiger Landschaftsmaler der römischen Campagna, die er im Gegensatz zu Poussin in Ölskizzen nach der Natur festhielt. Nicht unbedeutend für sein späteres Schaffen sind vor allem die Einflüsse der Landschaftsmalerei Salvator Rosas und Claude Lorrains. Neben einer großen Zahl von Staffelei-

gemälden hat Gaspard Dughet auch zahlreiche Freskenzyklen in römischen Palästen und Kirchen geschaffen. Das von ihm in seinen Bildern dargestellte lyrische Naturerlebnis übte vielfältige Einflüsse auf seine Zeitgenossen und Nachfolger aus, insbesondere auch auf die englische Landschaftsmalerei des 18./19. Jahrhunderts.

151 ITALIENISCHE LANDSCHAFT

Leinwand 65,5 × 75

Slg. Friedrich Ulrich Reimers, Emden; erworben 1861 auf deren Versteigerung in Hannover durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 948); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 166/1967

Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Das Gemälde wird von M.-N. Boisclair unter den von ihr abgeschrieben Werken des Gaspard Dughet angeführt. Für die Zuweisung an den Künstler spricht jedoch ein Stich des Isaac de Moucheron (1667–1744) mit den Vermerken „G. Poussin Pinxit / J. d. Moucheron Fecit“ in der Platte, der die auf dem Gemälde dargestellte Landschaft spiegelverkehrt wiedergibt und nur in einigen unerheblichen Details abweicht.

Literatur: Katalog 1876, S. 22, Nr. 15. – Katalog 1930, S. 20, Nr. 33, Abb. 33. – Katalog 1954, S. 57, Nr. 87. – Bénézit 4, 1976, S. 1. – Trudzinski 1980, S. 69, Abb. 85. – H. W. Grohn: Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Ausst. Kat. Europäische Landschaftsgraphik, Hannover 1982, S. 13. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 179. – M.-N. Boisclair: Gaspard Dughet. Sa vie et son œuvre (1615–1675), Paris 1986, S. 301, Kat. Nr. R.2.

DUGHET, GASPARD, auch GASPARD POUSSIN – zugewiesen

Rom 1615 – 1675 Rom

152 IDEALE LANDSCHAFT

Leinwand 15,3 × 28,8

Auf dem Keilrahmen alte Namensinschrift mit Tinte: Gaspard Pusino (Infrarot-Foto).

Wahrscheinlich Slg. August Kestner, Rom; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 172

Entstanden 2. Hälfte 17. Jahrhundert



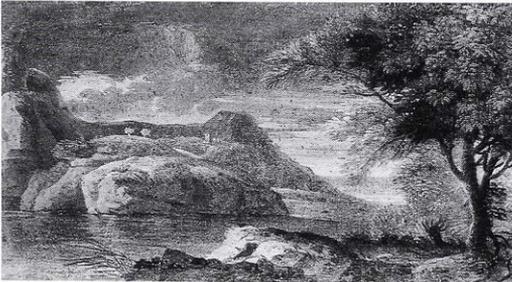
151

G. v. d. Osten sah – wohl nicht zuletzt auch wegen der alten Namensinschrift – eine Ähnlichkeit des Gemäldes (Studie?) mit den Landschaften des Gaspard Dughet, während M.-N. Boisclair (Gas-

pard Dughet. Sa vie et son œuvre [1615–1675], Paris 1986) in ihrem umfassenden Katalog das Bild zu Recht nicht berücksichtigt.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 83. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 219. – Katalog 1954, S. 58, Nr. 88. – Bénézit 4, 1976, S. 1.

152



ELLE, LOUIS, genannt FERDINAND FILS

Paris 1648 – 1717 Rennes

Louis Elle war Schüler seines gleichnamigen Vaters, genannt Ferdinand le Vieux. 1681 wurde er Mitglied der Académie Royale, verlor jedoch

noch im selben Jahr wegen seines protestantischen Glaubens die Mitgliedschaft. Nachdem er konvertiert war, wurde er 1686 wieder in die Akademie aufgenommen. Louis Elle war Bildnis- und Historienmaler.

153 ELISABETH CHARLOTTE, DEMOISELLE
DE CHARTRES

Leinwand 134 × 103

Rücks. beschriftet: La Duchesse de Lorraine
Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann
Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Gale-
rie.

KM 285

Entstanden um 1690

Elisabeth Charlotte d'Orléans, genannt Demoi-
selle de Chartres (1676–1744), Tochter des Her-
zogs Philippe d'Orléans und der Elisabeth Char-
lotte von der Pfalz (Liselotte von der Pfalz) wurde
1698 mit Herzog Leopold von Lothringen und
Bar vermählt. Nach dem Tode Leopolds im Jahre
1729 wurde sie Regentin. Nachdem im Wiener
Frieden Lothringen an Stanislaw I. Leszczyński
von Polen gefallen war, zog sie sich nach Com-
mercy zurück, wo sie einen kleinen Hof aufrecht-
erhielt.

Das Bildnis der etwa vierzehnjährigen Prinzessin
wurde von A. Blunt (Brief vom 2.9.1953) und
F.-G. Pariset (Brief vom 4.1.1954) Louis Elle d. J.
zugewiesen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner,
Nr. 270. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner,
Nr. 255. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 234. – K.
Mugdan: Ausstellungsbericht Liselotte von der Pfalz,
in: Kunstchronik 6, 1953, S. 38. – Katalog 1954, S. 60,
Nr. 93. – Trudzinski 1980, S. 51.

Ausstellungen: Liselotte von der Pfalz, Heidelberg 1952,
Nr. 57.

FRANZÖSISCH,

1. Hälfte des 16. Jahrhunderts

154 BILDNIS EINER VORNEHMEN JUNGEN
DAME

Nußbaumholz 16,2 × 14,4

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

KM 151

Entstanden um 1530/40



153

154





155

Die Dargestellte ist bisher nicht identifiziert. Aufgrund ihrer kostbaren Kleidung und des reichen Perlenschmuckes gehörte sie ohne Zweifel den höchsten adeligen Kreisen an. Das Bildnis kann um 1530/40 datiert werden, da die Kleidung der von Diane de Poitiers geprägten Mode entspricht (vgl. R. de Broglie: *Les Clouet de Chantilly. Catalogue illustré*, in: *Gazette des Beaux-Arts* LXXII, 1971, S. 249–266).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 150. – Schuchhardt 1904, S. 126, Nr. 147.

FRANZÖSISCH, 17. Jahrhundert

155 HEILIGE FAMILIE

Leinwand 72 × 59,5

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

KM 289

Entstanden 17. Jahrhundert

Das Gemälde zeigt Verwandtschaft mit Werken des Jacques Stella (1596–1657). Möglicherweise stammt es aus seinem engsten Umkreis, oder es handelt sich um die Kopie nach einer bisher nicht zu bestimmenden Vorlage.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 276. – Schuchhardt 1904, S. 121, Nr. 56 (?).



156

FRANZÖSISCH, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

156 MADAME DE MONTESPAN

Leinwand 72,5 × 59

Im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 257

Entstanden nach 1668

Françoise-Athénaïs de Rochechouart de Mortemart (1641–1707) kam 1660 als Ehrendame der Königin nach Paris, wo sie 1663 Louis-Henri de Pardaillan de Gondrin, Marquis de Montespan, heiratete. Durch außergewöhnliche Intelligenz, Grazie und Schönheit ausgezeichnet, verstand sie es, Ludwig XIV. für sich zu gewinnen. Von 1668 bis 1676 war sie seine Mätresse. Aus der Beziehung gingen acht Kinder hervor. Durch Madame de Maintenon verdrängt, zog sie sich 1691 in das Kloster Saint-Joseph zurück.

Das Porträt folgt mit größter Wahrscheinlichkeit einem Vorbild von Pierre Mignard (vgl. L. Nikolenko: *Pierre Mignard. The Portrait Painter of the Grand Siècle*, München 1983, S. 73 f., Taf. 6).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 603. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 57. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 350. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 272.

157 EMMANUEL THÉODOSE CARDINAL DE BOUILLON

Leinwand 123,5 × 91,5

Rüchs. beschriftet: Le Cardinal de Bouillon (heute doubliert)

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

KM 277.

Entstanden nach 1669

Emmanuel Théodose de La Tour d'Auvergne (1643–1715), Sohn des Frédéric-Maurice de La Tour d'Auvergne, Duc de Bouillon und der Éléonore de Wassenaar de Berg, studierte am Collège de Navarre in Paris Theologie, wo er 1667 den Dokortitel erwarb. Bereits 1658 war er Domherr von Liège und stand mehreren Klöstern als Abt vor. 1669 wurde er zum Kardinal und 1671 zum „Grand Aumônier de France“ (Verwalter der Almosen) ernannt. 1685 fiel er bei Ludwig XIV. in Ungnade und zog sich in das Kloster von Cluny zurück. Nach erneuten Kontroversen mit dem König ging er nach Rom, wo er zunächst stellvertretender Dekan und 1700 Dekan des Heiligen Collegiums wurde. Bis zu seinem Lebensende war er in Auseinandersetzungen mit Ludwig XIV. verstrickt.

Literatur: Inventar 1709, Nr. 390. – Inventar 1714, S. 68. – Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 262. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 251. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 280.

158 MADEMOISELLE DE MONTMORENCY

Leinwand 58 × 50,5

Rüchs. beschriftet: Mademoiselle de Momoracy (heute doubliert)

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

KM 259

Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Die Dargestellte ist bis jetzt nicht eindeutig identifiziert. Georg Kestner bemerkt, daß es sich viel-



157

158





159

leicht um Isabelle Angelique de Montmorency Bouteville (gest. 1695), Gemahlin des Herzogs Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin, handeln könnte. Möglicherweise stammt das Bildnis aus dem Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover, da in den Inventaren von 1709 (Nr. 59) und 1714 (S. 57) ein Brustbildnis der „Angelique de Momoransi Duchesse de Mecklenburg“ aufgeführt wird.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 256. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 328. – Schuchhard 1904, S. 130, Nr. 275.

159 GENERALFELDMARSCHALL VICOMTE DE TURENNE

Leinwand 107,5 × 82,5

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

KM 3

Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Henri de La Tour d’Auvergne, Vicomte de Turenne (1611–1675), zweiter Sohn des Henri de La Tour d’Auvergne, Duc de Bouillon und der Elisa-

beth von Nassau, war einer der bedeutendsten Feldherren seiner Zeit. Nach ersten militärischen Erfahrungen im Achtzigjährigen Krieg bei Moritz von Oranien, trat er 1630 in französische Dienste. Durch Siege über die kaiserlichen und bayerischen Truppen schuf er für Frankreich eine verbesserte Position bei den Verhandlungen, die zum Westfälischen Frieden führten. Da er sich zunächst der Fronde angeschlossen hatte, mußte er fliehen. Doch versöhnte er sich 1651 mit dem französischen Hof und ermöglichte 1652 die Rückkehr Ludwig XIV. nach Paris. Er führte das französische Heer in den Kriegen gegen Spanien und die spanischen Niederlande und wurde 1661 von Ludwig XIV. zum Generalfeldmarschall ernannt. Im Niederländisch-Französischen Krieg verwüsteten seine Truppen 1674 die Pfalz. Er fiel im Kampf gegen das kaiserliche Heer unter Graf Raimund von Montecuccoli.

Das Bildnis kann mit Hilfe eines Kupferstiches von Antoine Masson identifiziert werden. Außerdem steht es eindeutig in Zusammenhang mit einem Brustbildnis im Musée de l’Armée, Paris, das von A. Marbille de Poncheville (Philippe de Champagne, Paris 1938, Bd. II, S. 67 u. 139) Philippe de Champagne zugeschrieben wurde. B. Dorival hat jedoch nachgewiesen, daß es sich bei dem Ölgemälde um eine Kopie nach dem Pastellbildnis von Robert Nanteuil handelt (vgl. B. Dorival: Philippe de Champagne, 1602–1674, Bd. II, La vie, l’œuvre, et le catalogue raisonné de l’œuvre, Paris 1976, Kat. Nr. 1804, Abb. 1804).

Literatur: Inventar 1709, Nr. 277. – Inventar 1714, S. 72 (?). – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 347. – Schuchhard 1904, S. 129, Nr. 231 (hier als Henri de Bouillon, Graf Turenne).

FRANZÖSISCH, 18. Jahrhundert

160 LANDSCHAFT MIT WASSERFALL UND BURGANLAGE

Leinwand 47,5 × 61

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

KM 92

Entstanden 18. Jahrhundert

Die Katalog Nrn. 160–164 gehören wahrscheinlich zu den von Georg Kestner im handschriftlichen Verzeichnis seiner Sammlung unter den Nrn. 102–106 aufgeführten Landschaften, die er als Supraporten in seinem Stadthaus aufgehängt hatte. Georg Kestner bezeichnete sie selbst als „sehr mittelmäßig“.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 355. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 202.

161 LANDSCHAFT MIT BRÜCKENSTEG

Leinwand 48×60,5

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

KM 93

Entstanden 18. Jahrhundert

Vgl. Kat. Nr. 160.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 262. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 201.

162 MEERESBUCHT

Leinwand 47,5×61,5

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

KM 333

Entstanden 18. Jahrhundert

Vgl. Kat. Nr. 160.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 352. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 205.

163 SEEBUCHT MIT BLICK AUF EINEN WACHTURM

Leinwand 47,5×61

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

KM 332

Entstanden 18. Jahrhundert

Vgl. Kat. Nr. 160.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 261. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 204.



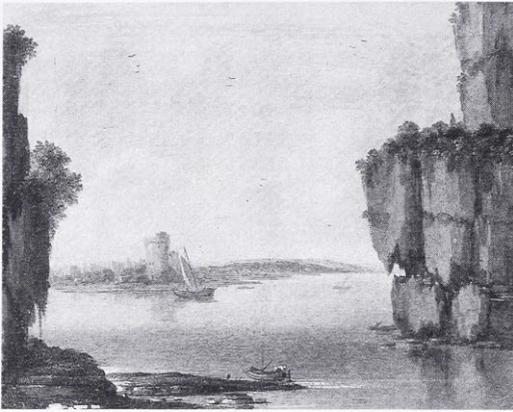
160



161



162



163

164 SEE MIT FELSIGER INSEL

Leinwand 48×61

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

KM 331

Entstanden 18. Jahrhundert

Vgl. Kat. Nr. 160.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 357. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 203.

165 MÄDCHEN MIT TAUBE

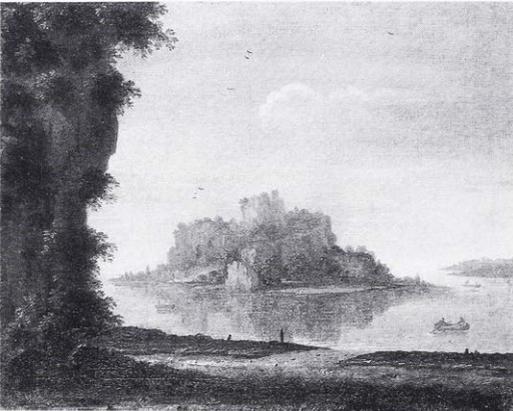
Leinwand 91×112,5

Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 992); seit 1884 Städtische Galerie.

KA 349/1967

Entstanden 18. Jahrhundert

Das Gemälde geht trotz leicht abgewandelter Form und knapperem Bildausschnitt letztlich auf die berühmten Versionen der „Odaliske“ von François Boucher zurück (vgl. François Boucher, 1703–1770, Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York 1986, S. 216–220, Kat. Nr. 48).



164

166 BILDNIS EINES GEISTLICHEN HERRN

Leinwand 84×68

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

KM 264

Entstanden 18. Jahrhundert

Der Dargestellte ist bisher nicht identifiziert.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 443. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 348. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 238.

165



FRANZÖSISCH

2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

167 MADAME DE NECKER (?)

Leinwand 58×50,5

Rücks. bez.: Madame de Nener (?) de la maison de Matignon (heute doubliert)

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

KM 258

Entstanden 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts



166

Die Dargestellte ist bisher nicht eindeutig identifiziert. Die im handschriftlichen Verzeichnis von Georg Kestner überlieferte ehemalige rückseitige Inschrift wurde von C. Schuchhardt als „Madame de Necker“ gelesen. Ein weibliches Mitglied der berühmten bretonischen Adelsfamilie Matignon konnte nicht gefunden werden. Falls die Lesweise Schuchhardts zutrifft, könnte es sich bei der Dargestellten möglicherweise um Suzanne Necker, geb. Curchod (1737–1794), handeln, die 1764 den Bankier und späteren französischen Finanzminister Jacques Necker geheiratet hat. Dieser Ehe entstammte die berühmte Madame de Staël.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 334. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 236. – Schuchhardt 1904, S. 130, Nr. 276.

JOUVENET, NOËL III.

Rouen 1660/5 – 1698 (?)

Noël III. Jouvenet wurde als 15. Kind des Malers und Bildhauers Laurent II. Jouvenet (le jeune) geboren. Es liegt nahe, daß er wahrscheinlich zunächst bei einem Familienmitglied – seinem Vater, seinem Onkel, vielleicht auch seinem älteren Bruder Jean III. Jouvenet – in die Lehre ging. Nachgewiesen ist jedoch nur, daß er von 1685 bis 1695/96 Hofmaler des Kurfürsten von Hannover war. 1684 scheint er in den Diensten des Herzogs von Braunschweig gestanden zu haben, für den er in Padua tätig war.

167



168 DER BILDHAUER BLUMENTHAL

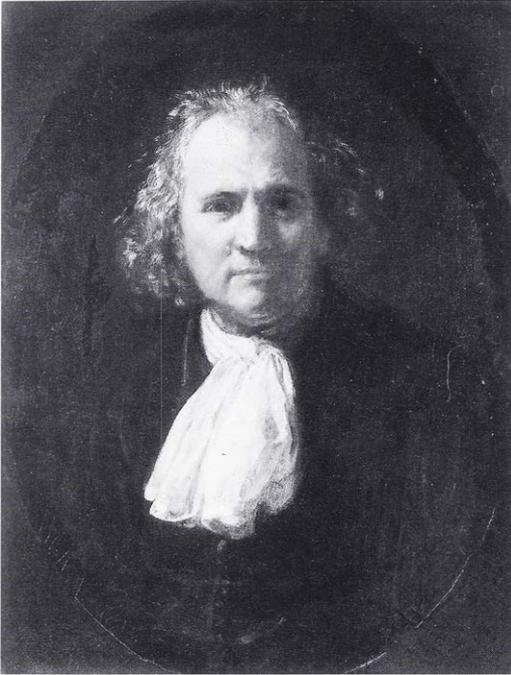
Leinwand 72,5 × 55,5 (Darstellung oval)

Aus kurfürstlich hannoverschem Besitz; 1802 im Schloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Windsor Castle; 1844 in königlich hannoverschem Besitz, Schloß Herrenhausen; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 802

Entstanden um 1690/96

Die Zuweisung an Noël III. Jouvenet sowie die Identifizierung des Dargestellten sind nicht gesichert. Da jedoch bereits in dem ältesten erhaltenen Inventar des hannoverschen Schlosses von 1802 das Bild als Porträt „Steinhauer Blumenthal“ bezeichnet wird, hat G. v. d. Osten (1961) ver-



168

sucht nachzuweisen, daß der vor 1650 in Den Haag oder Breda geborene holländische Bildhauer Jan Blommendael möglicherweise als „bildnerischer Oberleiter“ für die Skulpturenausstattung des Schlosses Herrenhausen verantwortlich und aus diesem Grunde zeitweise in Hannover anwesend war, wo ihn vermutlich der Hofmaler Noël III. Jouvenet porträtierte, denn im Inventar von 1802 ist der Künstlername Jouvenet überliefert. Molthan dachte an das bekannteste und bedeutendste Mitglied der Künstlerfamilie, nämlich an Jean Jouvenet. Unter diesem Namen wird das Bildnis auch noch im Thieme-Becker geführt. Die Zuweisung an Noël III. Jouvenet erfolgte durch Stechow.

Literatur: Katalog 1802/03, III, Nr. 9. – Goertz 1812, f. 237. – Molthan 1944, S. 90, Nr. 29. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal, Bd. I, Berlin 1863, S. 647, Nr. 7. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 252. – E. Schuster: Alphabetisches Verzeichnis der in den Fürstenthümern Calenberg und Lüneburg in der Zeit von 1636 bis 1727 beschäftigten Künstler, Techniker, Ingenieure und Werkmeister, in: Hannoversche Geschichtsblätter 7, 1904, S. 380. – Reimers 1905, AM 186. – Thieme-Becker XIX, 1926, S. 206. – Pevsner-Grautoff: Die Barockmalerei in den romanischen Ländern, Wildpark-Potsdam

1928, S. 314. – Katalog 1930, S. 37, Nr. 60, Abb. 60. – Katalog 1954, S. 73f., Nr. 136. – G. v. d. Osten: Zur Barockskulptur im südlichen Niedersachsen, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1, 1961, S. 248–250, Abb. 187. – Bénézit 6, 1976, S. 119. – Trudzinski 1980, S. 57. – Trudzinski 1989, S. 68.

LOO, CHARLES ANDRÉ VAN

Nizza 1705 – 1765 Paris

Charles André van Loo erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Bruder Jean-Baptiste, den er im Alter von 9 Jahren nach Rom begleitete. Dort wurde er Schüler der Bildhauer Legros und Luti. 1720 kehrte er mit seinem Bruder nach Frankreich zurück und studierte an der Académie Royale, 1724 wurde ihm der Grand prix verliehen. Er ging 1727 wieder nach Rom, wo er den Preis der Accademia di San Luca erhielt. Während eines etwa zweijährigen Aufenthaltes in Turin (1732/1734) führte er mehrere große Fresken-Aufträge aus, dann kehrte er nach Paris zurück und wurde 1735 Mitglied der Académie Royale. Er erhielt neben zahlreichen anderen Auszeichnungen 1762 den Titel des „Premier peintre du Roi“. Ein Jahr später wurde er Direktor der Académie Royale. Charles André van Loo war vorwiegend als Historienmaler tätig und schuf eine Reihe bedeutender Porträts.

169 VINCENT BRISSET DE MONTBRUN

Leinwand 92×73

Beschriftet links oben: „MESSIRE VINCENT BRISSET DE MONTBRUN“

Versteigerung Lepke, Berlin, März 1903; Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover; Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg); Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983.

PAM 995

Entstanden um 1760/65

Durch eine Beschriftung, die zwar erst nach Fertigstellung des Bildes aufgetragen wurde, aber doch wohl noch zeitgenössisch ist, wird der Name des Dargestellten überliefert. Möglicherweise wurde die Inschrift angebracht, als man den Orden auf dem ausgeführten Porträt nachtrug. Bei einer späteren Reinigung ist dieser Orden so stark verputzt worden, daß man das Mittelschild des Bruststerns nicht mehr erkennen, den Orden



169

damit nicht mehr bestimmen kann. Mit Daten und Lebenslauf nachweisbar ist (dank frdl. Mitteilung von Klaus Stichweh) bislang nur der Sohn des Dargestellten: Hugues Brisset de Montbrun de Pomarède, geb. 12. 6. 1756 (vgl. G. Six: Dictionnaire biographique des généraux et amiraux français de la Révolution et de l'Empire 1792–1814, Paris 1934, Bd. 2, S. 322) oder 12. 7. 1756 (vgl. Vicomte A. Révérend, Armorial de Premier Empire: Titres, majorats et armoiries concédés par Napoléon Ier., Paris 1896, Bd. 3, S. 266) in San Domingo, gest. 5. 6. 1831 in Castres (Gironde); seit den achtziger Jahren in Frankreich, und zwar in Bordeaux oder Umgebung, von wo dieser Zweig der Familie Montbrun ursprünglich stammte. Seit 1800 hatte er den Rang eines „Général de brigade“ (lt. Six) oder eines „Adjudant général“ (lt. Révérend) inne; seit 1810 führte er den Titel „Chevalier de l'Empire“.

Sein Vater ist Vincent Brisset de Montbrun, seine Mutter Marie-Thérèse Morino (bzw. Morineau; vgl. P. Meller, Armorial du Bordelais. Sénéchaussées de Bordeaux, Bazas et Libourne, Paris, Champion/Bordeaux, Féret 1906, Bd. 3, S. 64). Nicht nur Vincent, sondern der ganze Zweig der

Familie Montbrun (zwei andere Zweige sind in der Dauphiné und im Languedoc ansässig) ist zu einem bestimmten, nicht genauer bekannten Zeitpunkt in die französische Kolonie San Domingo gegangen, von wo aus sie 1789 nach Frankreich zurückkamen. Dieser Zweig umfaßt die Seigneurs de Salines, de Pomarède und de Pitresmont, Orte aus der Gegend um Bordeaux. Maria-Thérèse Morineau stammt auch aus dieser Gegend (Umgebung von Blay); sie war verwitwet, als Vincent sie heiratete, der im übrigen sein Leben wohl im wesentlichen in San Domingo verbrachte.

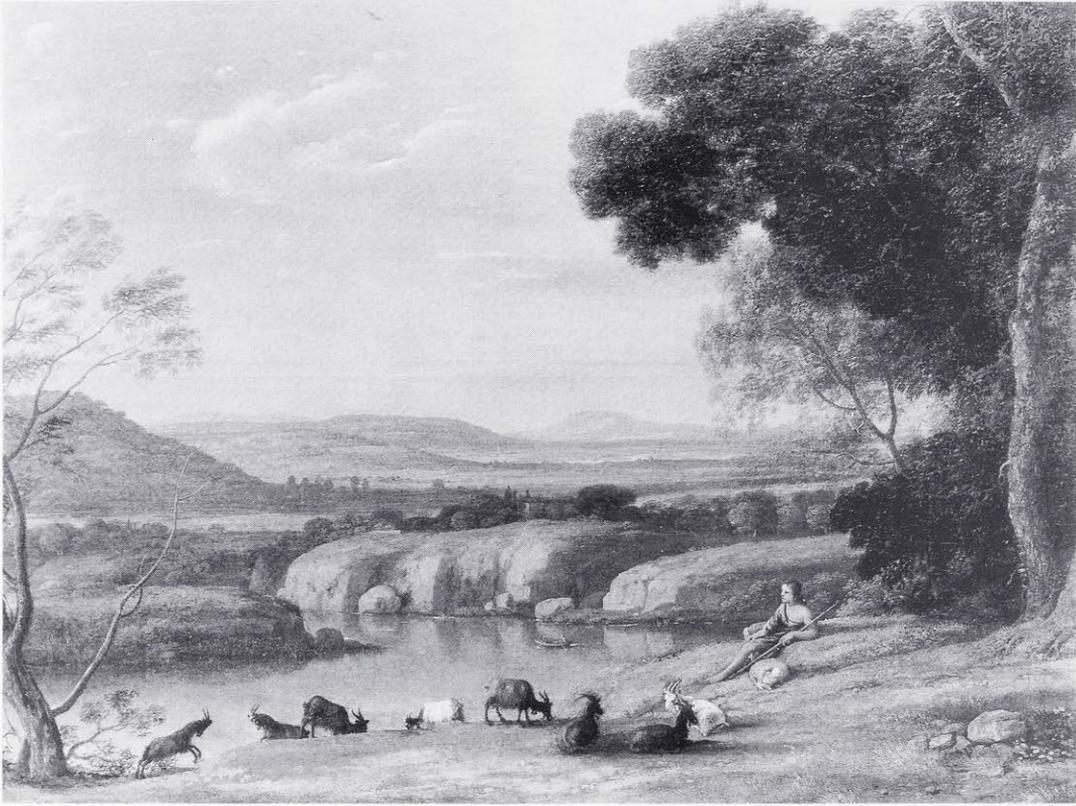
Die Zuschreibung des Bildes an Charles André von Loo (auch Carle Vanloo genannt), durch Expertisen erhärtet, ist traditionell und geht in die Zeit der Jahrhundertwende zurück. Wir haben sie beibehalten, obwohl der Ausstellungskatalog Carle Vanloo (Nizza, Clermont-Ferrand, Nancy 1977, bei Kat. Nr. 73) vermerkt: „Hunderterte von Porträts tragen heute ohne Grund den Namen Carle Vanloo, von denen übrigens viele an Louis-Michel Vanloo gegeben werden müssen“ und vorschlägt, in Erwartung einer besseren Kenntnis über das französische Bildnis des 18. Jahrhunderts, zunächst nur die signierten und dokumentierten Werke für echt zu halten.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 117, Nr. 401. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 14, Abb. 85. – H. W. Grohn: Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983. – Grohn, Schällicke, Trudzinski 1985, S. 64f., Kat. Nr. 23, Abb. S. 65.

LORRAIN, CLAUDE, eigentlich GELLÉE

Chamagne bei Nancy 1600 – 1682 Rom

Claude Gellée, genannt Le Lorrain (Der Lothringer), reiste um 1613 mit einem Verwandten nach Rom, wo er, abgesehen von einer kurzen Rückkehr in seine Heimat (1625/26), bis zu seinem Lebensende blieb. In den Jahren 1620–1622 hielt er sich in Neapel auf, um dort bei dem aus Köln stammenden Landschaftsmaler Goffredo Wals (1600–1638/40) in die Lehre zu gehen. Nach Rom zurückgekehrt, war er Schüler des Quadratur-



170

und Landschaftsmalers Agostino Tassi (1581/82–1644). Nachhaltig beeinflusst wurde Lorrain jedoch von den Malern idealer Landschaften: Paul Bril, Adam Elsheimer und Annibale Carracci. Auch stand er den „Bamboccianti“, einer Gruppe nordischer Maler in Rom, nahe. Er führte zunächst in Rom größere Fresken-Aufträge aus und wurde 1633 Mitglied der Accademia di San Luca. Berühmt wurde er jedoch aufgrund seiner Landschaftsgemälde, die einen ihm eigenen lyrisch-romantischen Stil idealer klassizistischer Landschaften zeigen. Mit einfühlsamer Poesie verstand Claude Lorrain in seinen weiträumigen Landschaften atmosphärische Stimmungen des Lichtes meisterhaft darzustellen. Er war ein langsamer und methodisch vorgehender Maler. In einem „Liber Veritatis“ (seit 1957 British Museum, London) legte er eine Art Stammbuch mit etwa 200 Zeichnungen seiner eigenhändigen Gemälde an. Heute kann man seinem Werk ungefähr 50 weitere Gemälde hinzufügen.

170 FLUSSLANDSCHAFT MIT ZIEGENHIRT

Leinwand 39,5 × 53

Coll. William Wells of Redleaf bis 1848; Coll. G. Sackville Bale bis 1881; Coll. The 5th Earl of Carysfort bis 1909; Coll. Countess of Carysfort bis 1918; Coll. Miss Louisa Boothby-Heathcote; Coll. Colonel D. J. Proby, Elton Hall; Thos. Agnew and Sons Ltd., London; Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1984.

PAM 999

Entstanden 40er Jahre des 17. Jahrhunderts

In seiner großen Monographie ordnete M. Roethlisberger 1961 das Gemälde als Werk mit unbekanntem Aufbewahrungsort zunächst unter die Imitationen ein. Er hatte das Bild – wie er ausdrücklich mitteilt – nicht gesehen und kannte es nur aus der überaus lobenden Erwähnung von Waagen, einer genauen Beschreibung von Smith sowie aus den Katalogen zweier Auktionen (Christie's 12.5.1848 und Christie's, 14.5.1881),

auf denen das Werk, wie er findet, „gute Preise“ erzielte. 1968 fand Roethlisberger das Bild auf und beeilte sich, es als eigenhändige Schöpfung Claudes zu veröffentlichen. Obwohl das Gemälde (wie andere Arbeiten kleineren Formats auch) nicht im „Liber Veritatis“ erscheint und keine Zeichnung unmittelbar mit ihm in Verbindung zu bringen ist, hielt Roethlisberger die Zuschreibung an Claude für unabweisbar (the stylistic evidence and the organic spatial development of the scenery fully confirm the traditional attribution to Claude). Er bestätigt damit die früheren Zuordnungen des Bildes durch Smith, Waagen, Dullea und Borenius an Claude und trägt im übrigen der Tatsache Rechnung, daß das traditionell diesem Meister zugeschriebene Werk seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in vorzüglichen Sammlungen nachweisbar ist und in London zweimal ausgestellt war. Bedauerlicherweise wurde das Bild bei der Zusammenstellung des Werkverzeichnisses in dem Rizzoli-Band (M. Roethlisberger – D. Cecchi, *L'opera completa di Claude Lorrain*, Mailand 1975) durch D. Cecchi übersehen; Roethlisberger erklärt dazu in einem Brief vom 19.5.1982, daß das Bild schlichtweg „vergessen“ wurde: „That was pure oversight . . . the whole thing was done very hastily at Rizzoli's and the result is alas not to my satisfaction.“

Umstritten ist die Tageszeit der Darstellung: Für Waagen ist eine frühe Morgenstunde wiedergegeben, Smith nannte die Szene „a serene summer's evening“; Roethlisberger sieht in ihr wiederum „a morning view“. Auch bei der Datierung ergeben sich abweichende Meinungen, freilich im engen Rahmen der vierziger Jahre. Roethlisberger stellt fest, daß hier die lastende Atmosphäre und die Vorliebe für Diagonalkompositionen, Elemente, die Claudes Schaffen der dreißiger Jahre bestimmen, verschwunden sind und sieht in dem behandelten Motiv, aber auch in der Art des Baumschlags Merkmale seiner Arbeitsweise während der ersten Hälfte der vierziger Jahre. M. Kitson, der das Werk „a clearly authentic painting of considerable interest and charm“ nennt, vertrat hingegen, hinweisend auf die enge Verwandtschaft dieses Bildes mit dem 1648 datierten Gemälde „Hochzeit von Isaak und Rebecca“ (London, National Gallery), eine Einordnung um 1648.

M. Roethlisberger, der den „sehr guten Erhaltungszustand“ des Bildes ausdrücklich hervor-

hebt, weist auf Übermalungen entlang der Ränder hin. Diese sind unlängst abgenommen, unwesentliche Beschädigungen ausgebessert worden; das Bild ist jetzt einige Millimeter kleiner als die ältere Literatur angibt.

Literatur: J. Smith: *A Catalogue Raisonné of the Most Eminent . . . Painters*, Bd. III, London 1837, Nr. 329. – G. Waagen: *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. II. London 1854, S. 330. – O. Dullea: *Claude Gellée le Lorrain*, New York 1887, S. 123. – T. Borenius: *A Catalogue of the Pictures at Elton Hall* (Coll. J. Proby), London 1924, S. 117. – M. Roethlisberger: *Claude Lorrain. The Paintings*, New Haven 1961, Bd. I, S. 540f., Nr. 294. – Ders.: *Additions to Claude*, in: *The Burlington Magazine* CX, März 1968, S. 119, Abb. – J. Herbert: *Christie's Review of the Season 1981*, London 1981, Farbtaf. S. 41. – M. Kitson: *Exhibitions for the tercentenary of Claude Lorrain*, in: *The Burlington Magazine* CXXV, Februar 1983, S. 113. – *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1985, S. 16, Nr. 82, Abb. – H. W. Grohn: *Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg*, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 983f., Farbbabb. – Grohn, Schäliche, Trudzinski 1985, S. 66f., Kat. Nr. 24, Farbbabb. S. 67. – Trudzinski 1989, S. 72, Farbtaf. 21.

Ausstellungen: British Institution, London 1836, Nr. 106 – British Institution, London 1849, Nr. 90. – *Claude Lorrain (1600–1682)* Thos. Agnew & Sons Ltd., London 1982, S. 22ff., Nr. 6, Farbbabb. S. 22, Detailabb. S. 23.

MIGNARD, PIERRE I. – Werkstatt

Troyes 1612 – 1695 Paris

Pierre Mignard nahm bereits mit zwölf Jahren bei Jean Boucher in Bourges eine Lehre auf, arbeitete dann bei François Gentil in Troyes und erfuhr durch Vermittlung des Marschall de Vitry weitere Ausbildung im Atelier des Hofmalers Simon Vouet in Paris. 1635 ging er für zwanzig Jahre nach Rom, wo er bald bedeutende Porträtaufträge erhielt. 1654 reiste er nach Mantua, Venedig, Bologna, Parma und Modena und folgte 1658 einem Ruf des Kardinals Mazarin nach Paris. 1664 wurde er zum Direktor der Académie de Saint-Luc und nach dem Tode seines großen Rivalen Charles Le Brun im Jahre 1690 zum „premier peintre du Roi“ und Direktor der Académie Royale ernannt. Mignards Bedeutung liegt vor allem im Bereich der Bildnismalerei. Neben Nicolas de Largillière nahm er großen Einfluß auf die Entwicklung des französischen Porträts im 18. Jahrhundert.



171

171 HERZOGIN ELISABETH-CHARLOTTE
VON ORLÉANS

Leinwand 73,5 × 58

Rücks. beschriftet: Elisabeth Charlotte, Princesse Electorale Palatine, Duchesse de Baviere et d'Orléans (heute doubliert).

Vielleicht 1679 Herzog Johann Friedrich, Stadtschloß Hannover; Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 124

Entstanden um 1678

Elisabeth-Charlotte, Pfalzgräfin bei Rhein, genannt Liselotte von der Pfalz (1652–1722), Tochter des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz und der Charlotte von Hessen Kassel, wurde 1671 mit dem verwitweten Herzog Philippe d'Orléans, dem Bruder Ludwigs XIV., vermählt. Als Herzogin von Orléans („Madame“) bewahrte sie am prunkvollen französischen Hof ihr urwüchsiges und natürliches Wesen, das sich vor allem in ihrer umfangreichen Korrespondenz mit den deutschen Verwandten widerspiegelt.

Das Bildnis kann eindeutig der Werkstatt Pierre Mignards zugewiesen werden. Es steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem signierten und 1678 datierten ganzfigurigen Bildnis der Herzogin, das diese zusammen mit ihren beiden Kindern Philippe und Elisabeth-Charlotte zeigt (Slg. Mme. B. Thouand, Gent; vgl. L. Nikolenko: Pierre Mignard. The Portrait Painter of the Grand Siècle, München 1983, S. 87f., Taf. 20).

telbarem Zusammenhang mit dem signierten und 1678 datierten ganzfigurigen Bildnis der Herzogin, das diese zusammen mit ihren beiden Kindern Philippe und Elisabeth-Charlotte zeigt (Slg. Mme. B. Thouand, Gent; vgl. L. Nikolenko: Pierre Mignard. The Portrait Painter of the Grand Siècle, München 1983, S. 87f., Taf. 20).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 178. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 316. – Schuchhardt 1904, S. 129, Nr. 251. – G. Arelz: Liselotte von der Pfalz, Stuttgart 1921, Abb. 8. – Katalog 1954, S. 96f., Nr. 204. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 230. – R. Rohde: Versailles um 1700, Musik am Hofe und Briefe der Liselotte von der Pfalz, Abb. S. 1. = Hefte des Ensemble Couperin, Germering 1989.

Ausstellungen: Liselotte von der Pfalz, Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1952, Nr. 13.

MILLET, JEAN FRANÇOIS,
genannt FRANCISQUE

Antwerpen 1642 – 1679 Paris

Jean François Millet, Sohn des Elfenbeinschnitzers Pierre Millet aus Dijon, ging zunächst in die Lehre des flämischen Malers Laurent Franck, mit dem er im Alter von etwa 16 Jahren nach Paris übersiedelte. Dort wurde er von dem Onkel seines Lehrers, Abraham Genoels, in der Landschaftsmalerei unterrichtet. Millet hat abgesehen von Reisen nach Flandern, Holland und England den größten Teil seines kurzen Lebens in Paris verbracht. Sein großes Vorbild war neben Claude Lorrain und Gaspard Dughet unverkennbar Nicolas Poussin, dessen Werke er in der Sammlung des Bankiers Jabach kopierte. 1673 stellte Millet zwei Gemälde im Salon aus und wurde im selben Jahr in die Académie Royale aufgenommen. Als Schöpfer klassisch ausgewogener Landschaften zählt er zu den bedeutendsten Vertretern der französischen Malerei im 17. Jahrhundert.

172 BERGLANDSCHAFT
MIT WASSERTRÄGERIN

Leinwand 52 × 66

Die doublierte Leinwand weist am oberen Rand eine Anstückung von 3 cm auf, die wohl ursprünglich ist (Restaurator B. Felis).



172

Slg. von Hodenberg, Celle; 1861 erworben durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 947); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 165/1967

Entstanden um 1660/70

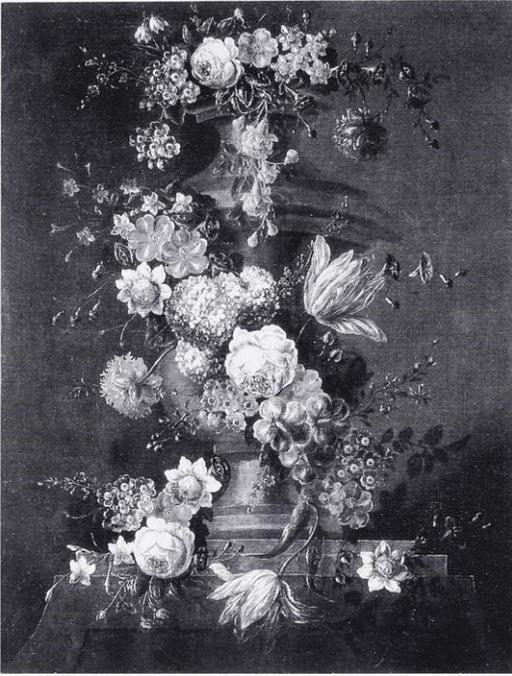
Das Gemälde, 1861 als Werk des Gaspard Dughet erworben, wurde, einem Vorschlag von F.-G. Pariset (Brief vom 4. 1. 1954) folgend, durch G. v. d. Osten dem Jean François Millet zugewiesen. Diese Zuschreibung blieb unwidersprochen. Sie ist auch im Vergleich des Bildes mit den achtundzwanzig Arbeiten von Millet, die durch Stiche seines Schülers Theodore gesichert sind (vgl. M. Davies: A Note on Francisque Millet, in: Bulletin de la Société Poussin 2, 1948, S. 13 ff.), unzweifelhaft. Die stilistische Verwandtschaft mit der „Klassischen Landschaft“ der Alten Pinakothek in München (Nr. 1018), deren Entstehung in den sechziger Jahren vermutet wird, legt eine entsprechende Datierung unseres Bildes nahe.

Literatur: Katalog 1867, S. 17, Nr. 16. – Katalog 1876, S. 22, Nr. 16. – Dorner 1927, S. 45. – Katalog 1930, S. 20, Nr. 34, Abb. 34. – Katalog 1954, S. 97, Nr. 205. – Trudzinski 1980, S. 63, Abb. 84. – H. W. Grohn: Die Gemälde des „Vereins für die Öffentliche Kunstsammlung“, in: Europäische Landschaftsgraphik, Ausstellungskatalog Hannover 1982, S. 13. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 231. – Trudzinski 1989, S. 76, Abb. 90.

MONNOYER, JEAN BAPTISTE

Lille 1636 – 1699 London

Jean Baptiste Monnoyer hat aller Wahrscheinlichkeit nach zunächst in Antwerpen die Malerei studiert. Er ging jedoch bereits im Alter von etwa 14 Jahren nach Paris, wo er 1650 an der dekorativen Ausmalung des Hôtel Lambert mitwirkte. Seit 1658 führte er unter der Leitung des Charles Le Brun in mehreren französischen Schlössern



173

Dekorationsmalereien aus und wurde 1662 als entwerfendes Mitglied in die Königliche Gobelinmanufaktur aufgenommen. 1665 wurde er zum Mitglied der Académie Royale ernannt und 1679 in den Rat der Akademie berufen. Gegen Ende der achtziger Jahre ging er im Auftrage des Herzogs von Montagu nach England, wo er nicht nur in dessen Palast, sondern auch in anderen berühmten englischen Schlössern dekorative Wandgemälde schuf. Obwohl er häufig nach Frankreich zurückkehrte, war er bis zu seinem Lebensende in England ansässig. Neben Dekorationsaufgaben führte Monnoyer auch eine beträchtliche Zahl von Leinwandgemälden und Radierungen aus, in denen er in Glasvasen, geflochtenen Körben und vor allem auch in skulptierten Steinvasen Blumen – teils vor einem Architekturhintergrund – effektiv arrangierte.

173 BLUMENSTÜCK MIT STEINVASE

Leinwand 83,5×63

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

KM 20

Entstanden 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Es ist fraglich, ob sich eine Eintragung „Zwei Blumenstücke“ in dem von Georg Kestner erstellten Verzeichnis (Nr. 143, 144) auf dieses Werk bezieht.

G. v. d. Osten schloß sich der Meinung F.-G. Parisets (Brief vom 4. 1. 1954) an, daß das Gemälde möglicherweise nach einer graphischen Vorlage Monnoyers geschaffen worden ist, während S. H. Pavière und Chr. Wright das Bild ohne Bedenken dem Œuvre des Künstlers zugeordnet haben. Da Jean Baptiste Monnoyer selten seine Gemälde signierte und datierte und außerdem neben anderen zahlreichen Nachahmern sein Sohn Antoine Monnoyer, genannt Baptiste fils, in der gleichen Manier Blumenstilleben geschaffen hat, ist es bis heute schwierig, das Werk des Künstlers eindeutig abzugrenzen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 353. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 206. – Katalog 1954, S. 98f., Nr. 212. – S. H. Pavière: Jean Baptiste Monnoyer, 1634–1699, Leigh-on-Sea 1966, S. 24, Nr. 110, Taf. 41. – Chr. Wright: The French Painters of the Seventeenth Century, London 1985, S. 235.

Ausstellungen: Blumen und Gärten in der Malerei, Kunstverein Hannover 1951, Nr. 9.

PARROCEL, JOSEPH

Brignoles 1646 – 1704 Paris

Joseph Parrocel war zunächst Schüler seines Bruders Louis. Später ging er nach Rom, um sich bei dem Schlachtenmaler Jacques Courtois, il „Bour-

174



guignon“, weiterzubilden. Gleichzeitig studierte er die Schlachten- und Landschaftsgemälde Salvator Rosas. 1675 kehrte Parrocel nach Paris zurück und wurde ein Jahr später Mitglied der Académie Royale. Mit Unterstützung seines Mäzens, des Kriegsministers Louvois, erhielt er auch Aufträge des Königs. Nach dem Tode Louvois' erfuhr er unmittelbar Förderung durch Ludwig XIV. Joseph Parrocel schuf hauptsächlich Schlachtengemälde.

174 SCHLACHT (KAMPF UM EINE BRÜCKE)

Leinwand 142 × 180

Slg. Graf Wallmoden, Hannover; 1818 Slg. Hausmann, Hannover; seit 1857 in königlich hannoverschem Besitz; seit 1893 Fidei-Commiss-Galerie des Gesamtthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 835

Entstanden nach 1675

Im Verzeichnis der Gräflin Wallmodenschen Gemäldesammlung von 1818 lief das Gemälde unter dem Namen des Jacques Courtois, „il Bourguignon“, danach wurde es als Werk Joseph II. Parrocel bezeichnet. Bei G. v. d. Osten wurde es Joseph Parrocel zugeordnet, der das Thema der Türken Schlacht häufiger variiert hat (vgl. insbesondere das Gemälde in Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie; *Revue des Arts* 9, 1959, S. 163–176). Das die Szene bestimmende Motiv des Kampfes um eine Brücke, von der Pferde und Reiter in die Tiefe stürzen, ist in zwei seiner Gemälde in Aix-en-Provence (Musée Granet) und Épinal (Musée Départemental Vosges) zum alleinigen Sujet geworden. Der Einfluß der berühmten Amazonschlacht des Peter Paul Rubens, die sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Sammlung des Herzogs von Richelieu befand (heute Alte Pinakothek, München), ist unverkennbar.

G. Schnath gab den Hinweis (1951), daß es sich bei der Darstellung möglicherweise um die Reiter Schlacht der Franzosen gegen die Türken bei St. Gotthard an der Raab (1664) handelt. Da auch das braunschweigische Regiment Rauchhaupt an der Schlacht beteiligt war, liegt es durchaus nahe, daß der Auftrag für das Gemälde aus diesem Raum kam. Falls diese Vermutungen zutreffen sollten, wird das Gemälde wohl erst nach Parrocel's Rückkehr nach Paris im Jahre 1675 entstanden sein.

Literatur: Wallmoden 1818, Nr. 93. – Verzeichnis der Hausmannschen Gemälde-Sammlung in Hannover, Braunschweig 1831, Nr. 17. – G. Ebe: *Der deutsche Cicerone*, Bd. 4, Leipzig 1891, S. 624. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 382. – Reimers 1905, AM 287. – Katalog 1954, S. 119, Nr. 271. – *Bénézit* 8, 1976, S. 138 f. – Chr. Wright: *The French Painters of the Seventeenth Century*, London 1985, S. 238.

Ausstellungen: Auktion Helbing, München 27.6.–1.7.1931, Kat. Nr. 215, Taf. 12.

PESNE, ANTOINE

Paris 1683 – 1757 Berlin

Antoine Pesne war Schüler seines Vaters, des Bildnismalers Thomas Pesne, seines Onkels Charles de La Fosse und der Académie Royale. 1703 gewann er mit einem Historien gemälde den Rompreis, der ihm jedoch auf den Einspruch Mansarts hin wieder aberkannt wurde. Dennoch ging er von 1705–1710 nach Italien. Nach kürzeren Aufenthalten in Rom und Neapel blieb er längere Zeit in Venedig, wo er Schüler des Historienmalers Andrea Celesti war. Das 1707 in Venedig gemalte Bildnis des preußischen Gesandten, Freiherr Friedrich Ernst von Knyphausen, veranlaßte Friedrich I. von Preußen, Antoine Pesne an seinen Hof zu berufen, wo er 1711 zum Hofmaler ernannt wurde. Abgesehen von kurzen Reisen nach Dresden, Paris und London blieb er bis zu seinem Lebensende als Hofmaler in Berlin tätig. 1720 wurde er Mitglied der Académie Royale und 1733 von Friedrich Wilhelm I. zum Direktor der Berliner Kunstakademie ernannt. Zunächst vorwiegend als Bildnismaler beschäftigt, wurde er nach der Thronbesteigung Friedrich II. im Jahre 1740 auch zu umfangreichen Dekorationsaufgaben in den königlichen Schlössern herangezogen. Der vielbeschäftigte Künstler unterhielt eine große Werkstatt. Seine vor allem in koloristischer Hinsicht eindrucksvolle Porträtkunst wirkte schulbildend auf die Berliner Bildnismalerei bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.

175 FRIEDRICH II., DER GROSSE, KÖNIG VON PREUSSEN

Leinwand 81 × 65

Bez. auf der Rückseite u. r.: Pesne pinxit Berol. Aus Schloß Salzdahlum (nicht im Katalog von 1776); hannoverscher Adelsbesitz; Slg. von der



175

Decken, Ringelheim; Erich Pfeiffer, Hannover; erworben 1933 durch den Verein für die Öffentliche Kunstsammlung (VAM 987); seit 1967 Städtische Galerie.

KA 344/1967

Entstanden um 1745

Bei dem Bildnis handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine eigenhändige Variante (Gutachten C. F. Foerster, 13. 11. 1933) des kurz nach der Thronbesteigung Friedrich II. am 31. März 1740 von Antoine Pesne vollendeten Porträts des jungen Königs (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 489). Da sich Friedrich in der Folgezeit nachweislich nicht mehr zu Porträtsitzungen bereit erklärte, war Pesne gezwungen, für seine zahlreichen Darstellungen auf das letzte nach der Natur gemalte Bildnis des Königs zurückzugreifen. Zu den Varianten, Wiederholungen und Kopien von der Hand Pesnes, aus seiner Werkstatt und von anderen Malern, die alle mit diesem Vorbild in der Haltung des Kopfes und des Oberkörpers übereinstimmen, vergleiche E. Berckenhagen, S. 130–134. Der Hannoveraner Bildnistypus ist noch in einer leicht abgewandelten Wiederholung (Niedersächsischer Privatbesitz) und zwei Stichen (J. G. Wille 1757; F. G. Schmidt nach

einer Kopie von Modestinus Eccardt) überliefert.

Literatur: Katalog 1954, S. 120f., Nr. 275. – G. Poensgen, E. Berckenhagen u. a.: Antoine Pesne, Berlin 1958, S. 131, Nr. 115 li. – A. Fink: Herzogin Philippine Charlotte und das Bildnis Friedrichs des Großen, in: Braunschweigisches Jahrbuch 40, 1959, S. 129.

Ausstellungen: Zeugnisse des Evangeliums, Stadtmuseum München 1959, Nr. Schl. 30e.

POUSSIN, NICOLAS

Villers bei Les Andelys 1594 – 1665 Rom

Nicolas Poussin, Sohn des Jean Poussin, eines Soldaten der königlichen Armee, erfuhr seine erste Unterweisung in der Malerei bei Quentin Varin in Les Andelys. Mit achtzehn Jahren ging er nach Paris, wo er für kürzere Zeit bei Ferdinand Elle und George Lallemand arbeitete und vor allem durch die Vermittlung des Malers Alexandre Courtois die bedeutenden Werke der Italiener und der klassischen Antike in den königlichen Sammlungen studieren konnte. 1622 lernte er den gefeierten neapolitanischen Dichter Giambattista Marino kennen, der ihn zu einer Romreise anregte und 1624 dort mit seinen zukünftigen Förderern, dem Kardinal Francesco Barbarini, einem Neffen von Papst Urban VIII., und dessen Sekretär, dem gelehrten Antikenkenner Cassiano del Pozzo bekannt machte. Abgesehen von einem Parisaufenthalt auf Veranlassung König Ludwigs XIII. (1640–1642) blieb Poussin bis zu seinem Lebensende in Rom ansässig. Obwohl er sich nicht nur während eines Aufenthalts in Venedig, sondern auch später in Rom mit venezianischer Malerei, vor allem mit den Werken Bellinis, Tizians und Veroneses, intensiv auseinandergesetzt hat, beeinflusste ihn am stärksten die ihn in Rom umgebende Kunst. Seine großen Vorbilder waren Raphael, Giulio Romano, Annibale Carracci und sein Zeitgenosse Domenichino. Gleichzeitig prägte ein intensives Studium der antiken Mythologie, Geschichte, Skulptur und Malerei seine Werke entscheidend. Das Schaffen Poussins hat einen außergewöhnlich großen Einfluß auf die französische Kunst des 17. bis 19. Jahrhunderts gehabt.

176 DIE INSPIRATION EINES DICHTERS

Leinwand 94×69,5

Vielleicht 1679 Slg. Herzog Johann Friedrich, Schloß Hannover; im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover; 1802 wohl Stadtschloß Hannover; 1803 in England; 1812 in Great Lodge; 1844 im königlichen Schloß zum Georgengarten; 1872 Slg. der Landschaftsstraße; seit 1893 Fideicommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg; erworben 1925.

PAM 839

Entstanden um 1628

Alter Titel: Die Inspiration des Anakreon
(auf dem Parnaß)

Das Gemälde hat hinsichtlich seiner Darstellung widersprüchliche Deutungen erfahren: Der traditionelle Titel „Inspiration des Anakreon (auf dem Parnaß)“ und damit vor allem die Benennung der handelnden Personen wurde immer wieder in Frage gestellt. Das Geschehen ist jedoch eindeutig. Dargestellt ist die Inspiration eines Dichters, dem durch die göttliche Eingebung, die ihm sinnbildlich mit dem Trank aus einem goldenen Becher gereicht wird, ewiger Ruhm und Unsterblichkeit zukommt. Die außergewöhnlichen Ehren, die hier einem Sterblichen zuteil werden, machen die von herbeischwebenden Putten gehaltenen Lorbeerkränze und -zweige deutlich. Es fällt allerdings schwer, den hier dargestellten Dichter namhaft zu machen, denn er bleibt ohne besondere Charakterisierung und ist in ein zeitloses antikes Gewand gekleidet. Dennoch wurde immer wieder versucht, neben der traditionellen Deutung, der hier wiedergegebene Poet sei der durch seine lebensfrohen Gedichte über Liebe und Wein berühmt gewordene Anakreon, den Dargestellten mit anderen bekannten Dichtern zu identifizieren. U. a. haben A. Blunt (Briefe vom 5.5. und 2.9.1953) und C. del Bravo (vgl. auch Kat. Paris 1960) aufgrund der intensiven Beschäftigung Poussins mit den Dichtungen Ovids, die durch seinen Dichterfreund Giambattista Marino, der sich selbst als „moderner Ovid“ bezeichnete, angeregt worden war, in dem jugendlichen Poeten die Verkörperung des Ovid sehen wollen. Diese Vermutung gewinnt an Glaubwürdigkeit dadurch, daß Ovid in seinen „Amores“ (I, 15, 35) die Bitte ausspricht, „der blonde Apollon“ möge ihm „einen Becher voll des kastalischen Wassers“ reichen. E. Panofsky verwarf auch diese Deutung. Er sah in der Gestalt

des nackten Gottes eine Mischung (numen mixtum) von Apoll und Bacchus und folgerte daraus, daß dem jungen Poeten hier Wein und nicht das „heilige Wasser“ der Kastalia gereicht würde. Demzufolge spricht er von einem „unbekannten lyrischen Poeten“. G. Kleiners Deutung des Dichters als Properz wurde allgemein verworfen. In der neueren Poussin-Forschung (u. a. D. Wild, J. Michałkova, Chr. Wright, K. Oberhuber, M. Fumaroli) tendiert man zu der Ansicht, daß Poussin nicht die Absicht hatte, einen bestimmten antiken oder zeitgenössischen Dichter darzustellen und gibt dem Bild den allgemeineren Titel „Inspiration eines lyrischen Dichters“ oder „Inspiration eines Dichters“.

Panofskys Deutung des im Zentrum des Geschehens sitzenden nackten Gottes als Apoll-Bacchus wurde von J. Castello energisch zurückgewiesen; seiner Meinung nach zeichnen sowohl der Lorbeerkranz als auch die am Boden liegende Lyra den Dargestellten eindeutig als Apollon, den Gott des Lichtes, der Dichtung und der Musik aus. Die zwischen seinen Füßen stehende Amphora ist nicht unbedingt ein Attribut des Bacchus, sie kann neben Wein auch Öl, Wasser oder Milch enthalten. Es liegt nahe, daß sie hier mit dem Wasser der heiligen Quelle gefüllt ist, die man am linken Bildrand sehen kann. Da auch der Ort des Geschehens auf dem Gemälde nicht eindeutig umschrieben ist, denkt man an die Kastalia, eine Quelle am Fuß des Parnaß in Delphi, die in hellenistischer Zeit als Sinnbild für dichterische Begabung galt, oder an die Hippokrene, eine Quelle am Berg Helikon, die Pegasos durch einen Huftritt entspringen ließ, seit Hesiod eine Stätte dichterischer Inspiration.

Apoll zur Seite steht eine Muse, die allgemein als Euterpe, Muse der Tonkunst und des lyrischen Gesanges gedeutet wird, als deren Attribut die Flöte gilt. Man hat in ihr aber auch Erato, die Muse der Liebeslyrik, sehen wollen (A. Blunt 1938, S. 100, Anm. 15). Dieser ist jedoch nur äußerst selten die Flöte als Attribut beigegeben, normalerweise hält sie eine Lyra in Händen. Das einzige Sinnbild, das auf Erato und damit auch auf einen Dichter der Liebeslyrik (Anakreon oder Ovid) hinweisen könnte, wären die von einem der drei Putten gestreuten Myrtenblüten, die jedoch nicht nur Blumen der Venus, also der Liebe sind, sondern auch als Symbole der Wiedergeburt und des erneuerten Lebens gelten und

somit ganz allgemein auf den Initiationsritus hindeuten können. Der durch Apollon inspirierte Poet wird zum „alter deus“, da sein dichterisches Schaffen mit dem des kosmischen Schöpfungsaktes gleichgesetzt werden kann. M. Fumaroli vermutet in dem Bild sogar ein „allegorisches Selbstporträt“ des Künstlers, dem die Poesie stets als Spiegel für seine Kunst diene und der somit ebenfalls würdig wäre, die göttliche Inspiration zu empfangen.

Poussin hat im ersten Jahrzehnt seines römischen Aufenthaltes noch ein weiteres Mal das Thema der „Inspiration eines Dichters“ (Paris, Musée du Louvre) behandelt. Während G. Kleiner in dem Hannoveraner Gemälde, das zunächst häufig erst um 1635 angesetzt wurde, die reifere, spätere Fassung sah, wird das Bild heute einhellig etwa drei Jahre früher datiert, als das um 1631 entstandene, in seiner Auffassung grundverschiedene Pariser Gemälde (vgl. zu den beiden Werken zuletzt M. Fumaroli). Eine Kopie des Gemäldes befindet sich in der Dulwich Picture Gallery (London); ein Stich von Ignaz van Roy in der Albertina (Wien).

Literatur: Inventar 1679, Nr. 195 („Eine Historia von Apollo von Poussin gemahlt“). – Inventar 1709, Nr. 72 (Apollon, original par Poussin). – Inventar 1714, S. 58 (Apollon). – Katalog 1802/3, I, Nr. 7 („G. Poussin, Apollo und 2 Musen“). – Goertz 1812, f. 235. – Molthan 1844, S. 133, Nr. 42. – G. Parthey: Deutscher Bildersaal Bd. II, Berlin 1864, S. 294, Nr. 47. – Kunst für Alle, I, 1886, S. 308. – Landschaftsstraße 1872, S. 67, Nr. 377. – G. Ebe: Der deutsche Cicerone, Bd. 4, Leipzig 1901, S. 604. – Eisenmann-Köhler 1902, AM 401. – Reimers 1905, AM 311. – O. Grautoff: Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben, München – Leipzig 1914, Bd. I, S. 110f.; Bd. II, S. 68, Abb. S. 69. – E. Waldmann: Poussin und wir, in: Kunst und Künstler XV, 1917, S. 593. – W. Stein: Die Erneuerung der heroischen Landschaft, Straßburg 1917, S. 104, Anm. 3. – A. Dorner: Hannover. Provinzialmuseum, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 35, 1925, S. 233. – Dorner 1927, S. 26f., Taf. V. – Katalog 1930, S. 64, Nr. 108, Abb. 108. – Thieme-Becker XXVII, 1933, S. 324. – A. Blunt: Poussins „Et in Arcadia ego“, in: The Art Bulletin 20, 1938, S. 96ff., Abb. 3. – S.-Ch. Emmerling: Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin, Diss. Würzburg 1939, S. 40. – U. Christoffel: Poussin und Claude Lorrain, München 1942, S. 64, Abb. – Ders.: Das Buch der Maler, Baden-Baden 1947, S. 353. – G. Kleiner: Die Inspiration des Dichters, Berlin 1949, S. 13ff., Abb. 2. – F. Stuttmann: Kunstschätze in Hannover, Hannover 1953, S. 56f., Abb. – Katalog 1954, S. 122f., Nr. 280, Abb. – M. V. Brugnoli: La Mostra del

Poussin al Louvre, in: Bollettino d'Arte XLV, 1954, S. 374, Abb. 1. – F. S. Licht: Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin, Basel–Stuttgart 1954, S. 90. – E. Panofsky: A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm, Stockholm 1960, S. 45ff., Abb. 27. – F. Stuttmann: Meisterwerke der niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover – Honnef/Rhein o. J. (1960), S. 27, Nr. 56, Farbabb. VII. – J. Costello: Rezension E. Panofsky: A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm, in: The Art Bulletin 44, 1962, S. 137ff. – K. Badt: Die Kunst des Nicolas Poussin, Köln 1969, Bd. I, S. 524ff.; Bd. II, Abb. 51. – P. Meyer: Europäische Kunstgeschichte II. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1969, Abb. 203. – H. Seiler: Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Köln 1969, S. 48, 258, Farbabb. S. 49. – Ders.: Die Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 41, 1971, Abb. S. 1673. – Ders.: Lebendiges Museum. Die Landesgalerie Hannover, Hannover 1973, S. 16, Farbabb. S. 17. – J. Thuillier: L'opera completa di Poussin, Mailand 1974, S. 91, Nr. 56, Abb. S. 92. – Bénézit 8, 1976, S. 460. – D. Wild: Nicolas Poussin, Zürich 1980, Bd. I., Leben, Werk, Exkurse, S. 31, 212; Bd. II, Katalog der Werke, S. 17, Nr. 14, Abb. – J. Michałkova: Nicolas Poussin, Leipzig 1980, S. 17, Farbabb. 20. – H. W. Grohn, in: Große Gemäldegalerien (hg. von E. Steingraber), München 1980, S. 267, Nr. 161, Farbtaf. S. 264. – Trudzinski 1980, S. 69, Farbtaf. 8. – Lexikon der Kunst III, Westberlin 1981 (1. Aufl. Leipzig 1975), S. 943. – M. Fumaroli: Introduction „Des leurres qui persuadent les yeux“, in: Ausst. Kat. La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines (Paris, Grand Palais; New York, Metropolitan Museum of Art; Chicago, The Art Institute 1982) Paris 1982, S. 31, Abb. S. 30. – H. W. Grohn: 25 Meisterwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover o. J. (1983) Nr. 13 – Schriftenreihe museum. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Braunschweig 1983, S. 87, Farbabb. S. 5. – M. Trudzinski: Museen in Niedersachsen, Hannover 1985, S. 158f., Nr. 17, Farbabb. 17. – Chr. Wright: Poussin, Paintings. A Catalogue Raisonné, London 1985, S. 37, 40, Farbabb. 22, S. 163, Nr. 55. – Paintings and their Context: I. Nicolas Poussin, Venus and Mercury, Ausst. Kat. Dulwich Picture Gallery, Dulwich 1986/87, S. 13, Abb. 11; S. 31, Nr. 12. – C. del Bravo: Letture di Poussin e Claude, in: *artibus et historiae* 18, 1988, S. 158, 160, Abb. 4. – K. Oberhuber: Poussin, The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism, New York 1988, S. 269, Kat. Nr. 35, Farbabb. S. 146. = Ausst. Kat. Kimbell Art Museum, Fort Worth 1988. – Bertelsmann Universal Lexikon 14, Gütersloh 1988, Abb. S. 158. – Trudzinski 1989, S. 82, Farbtaf. 22. – M. Trudzinski: Museen in Niedersachsen, Hannover 1989, S. 174f., Nr. 17, Farbabb. 17. – St. Guegan: Poussin et l'allégorie du Parnasse, in: *L'Estampille* 226, 1989, S. 31ff., Farbabb. S. 33. – R. Verdi: Poussin's „Inspirations du Poète“ in: *The Burlington Magazine* CXXXI, 1989, S. 671ff., Abb. 89. – D. Sinz: „L'Inspiration du Poète“ von Nicolas Poussin.



Louvre-Ausstellung und Essay über die „Parnass“-Allegorie, in: Neue Zürcher Zeitung 16./17.7.1989.

Ausstellungen: Chefs-d'œuvre de l'art français, Paris 1937, Nr. 113. – Nicolas Poussin, Paris 1960, S. 57f., Nr. 18, Abb. 18. – L'inspiration du poète de Poussin. Essai sur l'allégorie du Parnasse, Musée du Louvre, Paris 1989, Kat. S. 91ff., Farbabb. S. 8, Abb. 16 und 50 (M. Fumaroli).

POUSSIN, NICOLAS?

Villers bei Les Andelys 1594 – 1665 Rom

177 LANDSCHAFT MIT BOOT UND BADENDEN

Leinwand 46 × 62

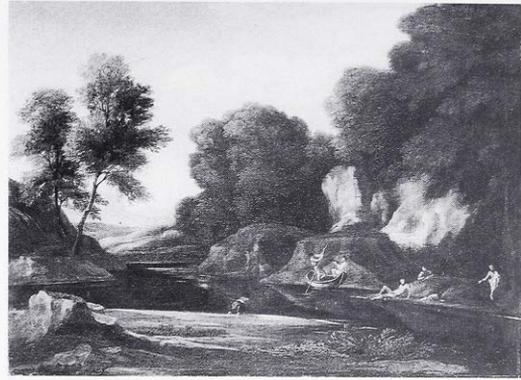
Wahrscheinlich Slg. August Kestner, Rom; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 91

Entstanden um 1638/40 (?)

Kestner zufolge handelt es sich um ein unvollendetes Werk Poussins, das von Anton Joseph Dräger (1794–1833) restauriert wurde (Vermerk auf alter Inventarkarte).

A. Blunt (Brief vom 5. 5. 1953) sah das Gemälde – zusammen mit der „Landschaft mit Elieser und Rebekka“ in Liverpool (Walker Gallery), einer „Landschaft mit dem hl. Hieronymus“ in Boston (Museum of Fine Arts), einer Landschaft in Montpellier (Musée Fabre) und einer Landschaft in der ehemaligen Slg. Seligmann sowie mit dem Gemälde „Amor vincit omnia“ in Cleveland (Museum of Fine Arts) – einer Gruppe zugehörig, die er einem Maler zuschreiben möchte, der Poussin sehr gründlich studiert hat, wie etwa Pietro Testa oder Pier Francesco Mola. Doris Wild vermutete, daß das Hannoveraner Gemälde möglicherweise zu den zahlreichen in Quellen überlieferten kleineren Landschaften aus den dreißiger oder dem Anfang der vierziger Jahre gehören könnte. In der Tat steht es den beiden heute unumstritten Poussin gegebenen Landschaften in London (National Gallery, Inv. Nr. 6391 und 6390) motivisch erstaunlich nahe. Figuren und Vordergrund hingegen (etwa der Busch) erscheinen, auch im Vergleich mit den genannten Beispielen, ziemlich schwach.



177

Literatur: Verzeichnis der Slg. Hermann Kestner, Nr. 79. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 199. – Katalog 1954, S. 123, Nr. 281. – D. Wild: Nicolas Poussin, Bd. 1. Leben, Werk, Exkurse, Zürich 1980, S. 128, Abb. S. 129.

POUSSIN, NICOLAS – Art

Villers bei Les Andelys 1594 – 1665 Rom

178 HEROISCHE LANDSCHAFT

Leinwand 32,5 × 40,5

Wahrscheinlich Slg. August Kestner, Rom; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 228

Entstanden 19. Jahrhundert

178



Das Gemälde wurde im Vergleich mit Kat. Nr. 177 und der Londoner „Landschaft mit zwei ruhenden Wanderern“ (National Gallery, Inv. Nr. 6391) als eine Arbeit aus dem Umkreis von Poussin angesehen. Da es sich bei dem Bildträger jedoch um eine Maschinenleinwand handelt, kann das Werk nur von einem Nachahmer aus dem 19. Jahrhundert stammen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 101. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 200.

ROBERT, HUBERT

Paris 1733 – 1808 Paris

Hubert Robert hielt sich nach einer zwei- bis dreijährigen Lehre bei dem Bildhauer Michel-Ange Soltz in Paris seit 1754 für zehn Jahre in Rom auf. 1759 wurde er dort Stipendiat der französischen Akademie. Robert widmete sich unter dem Einfluß G. P. Panninis und G. B. Piranesis der Architektur- und Ruinenmalerei. Zusammen mit J.-H. Fragonard bereiste er Italien, studierte die antiken Denkmäler und zeichnete viel nach der Natur. 1765 kehrte er nach Paris zurück, wurde in die Académie Royale aufgenommen und erhielt den Titel „Peintre des Ruines“. Er stellte seine Bilder regelmäßig im Salon aus und erhielt von der Kunstkritik höchstes Lob für seine überragenden Leistungen. Als „Dessinateur des jardins du Roi“ war er an der Neugestaltung des Parks von Versailles und anderer Gärten beteiligt. Nach kurzer Gefangenschaft während der französischen Revolution wurde er zum Konservator der Gemäldegalerie im Louvre ernannt und wirkte maßgeblich an der Umgestaltung des Palastes zum Museum mit. Seine Landschafts-, Architektur- und Ruinenbilder, die meist von Staffagefiguren belebt sind, zeichnen sich durch große technische Gewandtheit und unerschöpflichen Erfindungsreichtum aus. Gleichzeitig war Robert ein genauer und gewissenhafter Beobachter. Davon zeugen seine Darstellungen aktueller Ereignisse, etwa von Hausabbrüchen in Paris, Bränden der Pariser Oper 1777 und 1782 und der Zerstörung der Bastille. Mit diesen außergewöhnlichen Bildern wie auch durch seine Eigenart, vor der Natur zu arbeiten, war er ein bedeutender Vorläufer der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts.

179 BRUNNEN IM PARK

Leinwand 56 × 40

Signiert an der Stufe u. l.: „H. Robert“ und datiert 1797.

Coll. Ridgway bis 1904; Privatbesitz; Galerie Bruno Meissner, Zürich; erworben 1981.

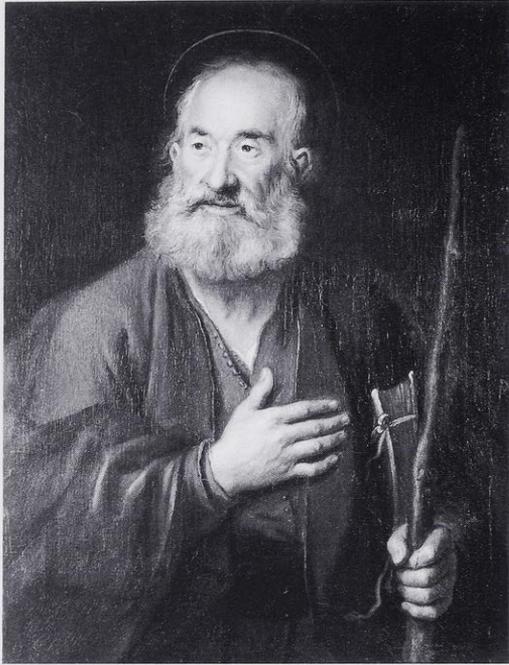
PAM 987

Entstanden 1797

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

Literatur: Th. Burollet: Cat. Musée Cognacq-Jay. Peintures et Dessins, Paris 1980, Nr. 88, S. 184. – Weltkunst 51, 1981, S. 3779, Farbabb. – Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1983, S. 16, Abb. 87. – Grohn, Schälicke, Trudzinski 1985, S. 72, Kat. Nr. 27, Farbabb. S. 73. – Trudzinski 1989, S. 85.





180

SILVESTRE,
MARIE MAXIMILIENNE

Paris 1708 – 1797 Paris

Marie Maximilienne Silvestre war eine Tochter des von 1716–1748 als Hofmaler in Dresden tätigen Louis Silvestre d. J. und der Malerin Marie Cathérine Herault. Sie wurde in Dresden Zeichenlehrerin und Vorleserin der Prinzessin Marie Josepha von Sachsen, der späteren Dauphine von Frankreich. Gemälde und Zeichnungen von ihrer Hand sind nur in geringer Zahl überliefert. Wahrscheinlich schuf sie wie ihre Mutter vor allem Kopien nach Werken ihres Vaters.

180 DER HL. JAKOBUS DER ÄLTERE
Leinwand 82 × 63

Rücks. bez.: Peint par Marie Sophie Maximilienne Silvestre à Dresde 1731.

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

KM 17

Entstanden 1731

Das Gemälde wurde früher aufgrund falscher Lesung Carl II. de Moor zugeschrieben.

Dargestellt ist nicht, wie Georg Kestner vermutete, der hl. Petrus, sondern der Apostel Jakobus der Ältere, der gemäß der Legende unmittelbar nach der Himmelfahrt Christi in Spanien predigte und 44 n. Chr. unter Herodes Agrippa I. durch Enthauptung hingerichtet wurde. Seine nach Spanien überführten Gebeine wurden um 820 angeblich in einem Grab wiedergefunden, das vom 11. Jahrhundert an zum Zentrum der berühmten Wallfahrtsstätte Santiago de Compostela wurde. Der Pilgerstab kennzeichnet Jakobus den Älteren als Patron der Pilger und Wallfahrer, das Buch soll auf seine Tätigkeit als Verkünder des Evangeliums hinweisen.

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 480. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 294. – Schuchhardt 1904, S. 128, Nr. 209. – Katalog 1954, S. 148, Nr. 366.

TROY, FRANÇOIS DE

Toulouse 1645 – 1730 Paris

Nach ersten künstlerischen Unterweisungen bei seinem Vater, dem Maler Antoine de Troy, ging François de Troy 1665 nach Paris in die Lehre des Historienmalers Nicolas Loir. Unter dem Einfluß seines dritten Lehrers, des Bildnismalers Claude Lefebvre, wandte er sich der Porträtmalerei zu. Neben Hyacinth Rigaud und Nicolas de Largillière gehörte er zu den bedeutendsten Bildnismalern der Epoche Ludwigs XIV. 1671 wurde er in die Académie Royale aufgenommen und 1674 zu ihrem Mitglied ernannt. 1692 erhielt er den Titel Professor und wurde 1708 zum Direktor der Académie gewählt.

181 PRINZ JAKOB EDUARD STUART

Leinwand 71 × 58 (Darstellung oval)

Rücks. bez.: Peint à St. Germain par F. de Troy En 1700 (heute durch Doublierung der Leinwand verdeckt).

1706 im Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover (nicht in den Inventaren von 1709 und 1714); Slg. Georg Kestner, Hannover; Slg. Hermann Kestner, Hannover; seit 1884 Städtische Galerie.

KM 255

Entstanden 1700

Jakob Eduard Stuart (1688–1766) war ein Sohn des englischen Königs Jakob II. (1633–1701), der wegen seiner Bestrebungen, den Katholizismus wieder in England einzuführen, 1688 aus seinem Lande flüchten mußte. Er wandte sich nach Frankreich und wurde dort von Ludwig XIV. aufgenommen, mit dessen Hilfe er vergeblich versuchte, seinen Thron zurückzugewinnen. Nach seinem Tod im Jahre 1701 wurde sein Sohn Jakob Eduard Stuart, der „Prätendent“ oder auch „Chevalier de Saint-George“ genannt, von Ludwig XIV. als König von Großbritannien anerkannt. Zwei Unternehmungen in den Jahren 1708 und 1715/16, das Haus Hannover vom englischen Thron zu vertreiben, scheiterten.

Laut rückseitiger Inschrift ist Jakob Eduard Stuart auf dem Porträt im Alter von 12 Jahren dargestellt. Die bedeutende Rolle, die der junge Thronprätendent spielte, kommt durch die stolze, gebieterische Haltung und die befehlende Geste zum Ausdruck.

Urprünglich gehörte zu dem Bildnis als Gegenstück das Porträt seiner jüngeren Schwester Louise Maria (ebenfalls im Besitz Georg Kestners), mit der zusammen er bereits als Siebenjähriger auf einem Gemälde von Nicolas de Largillière dargestellt worden ist (vgl. *Höfische Bildnisse des Spätbarock*, Ausst. Kat. Schloß Charlottenburg, Berlin 1966, S. 94, Abb. S. 95).

Das Bildnis Jakob Eduard Stuarts stammt nachweislich aus dem Besitz der Kurfürstin Sophie von Hannover, der offiziellen Erbin des englischen Thrones. Aus einer Äußerung, die sie dem Jesuitenpater Mauritius Vota, dem Beichtvater Augusts des Starken bei der Betrachtung des Porträts 1707 gegenüber machte, „Pater, das ist der wahre und rechtmäßige Erbe Britanniens, was andere auch sagen mögen“, wird nicht nur die Hochschätzung der Kurfürstin für das Bildnis des ihr verwandten Thronprätendenten, sondern auch ihre Verbundenheit mit dem Hause Stuart, aus dem sie selbst entstammte, deutlich. Bei anderer Gelegenheit versuchte sie verständlicherweise nicht nur ihre persönliche Ansicht, sondern auch das Porträt zu verbergen, nämlich als sie der englische Gesandte Lord Halifax 1706 in ihrem Kabinett besuchte (vgl. G. Schnath).

Literatur: Verzeichnis der Sammlung Georg Kestner, Nr. 232. – Verzeichnis der Sammlung Hermann Kestner, Nr. 301. – Thieme-Becker XXXIII, 1939, S. 440. – Kata-

log 1954, S. 156, Nr. 391. – Bénézit 10, 1976, S. 286. – G. Schnath: *Geschichte Hannovers im Zeitalter der neunten Kur und der englischen Sukzession, 1674–1714*, Bd. III: 1698–1714, Hildesheim 1978, S. 763. – Ders.: *Geschichte Hannovers im Zeitalter der neunten Kur und der englischen Sukzession, 1674–1714*, Bd. IV: *Georg Ludwigs Weg auf den englischen Thron*, Hildesheim 1982, S. 159, Abb. 6. – Trudzinski 1989, S. 91.

Ausstellungen: *Höfische Bildnisse des Spätbarock*, Schloß Charlottenburg, Berlin 1966, S. 60, Abb. S. 61.

