



STÄDEL
MUSEUM

TITEL / TITLE

Flämische Gemälde im Städel 1550–1800, Teil II: Künstler S–Z und Anonyme

AUTOR(EN) / AUTHOR(S)

Agnes Tieze

REIHE / SERIES

Kataloge der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main, 10

HERAUSGEBER / EDITOR(S)

Max Hollein, Jochen Sander

ORT / PLACE, VERLAG / PUBLISHER, JAHR / YEAR

Petersberg: Michael Imhof-Verlag, 2005

EMPFOHLENE ZITATIONSWEISE / RECOMMENDED CITATION

Agnes Tieze, Flämische Gemälde im Städel 1550–1800, 2 Bde. (Kataloge der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main, 10, herausgegeben von Max Hollein und Jochen Sander), Petersberg 2009, Bd. 2

Dieses Dokument wird kostenfrei zur Verfügung gestellt und darf zu eigenen privaten und wissenschaftlichen Zwecken genutzt werden. Jegliche gewerbliche Nutzung sowie der Weiterverkauf sind untersagt und können mit Unterlassungs- und Schadensersatzansprüchen verfolgt werden. Eine auszugsweise Verwendung von Texten und Bildern ist nur in den rechtlich zulässigen Fällen erlaubt, z.B. als Zitat. Die rechtlichen und wissenschaftlichen Zitierregeln sind hierbei zu beachten; insbesondere ist eine vollständige Quellenangabe erforderlich.

Sofern Sie eine weitergehende Verwendung dieses Dokuments wünschen, richten Sie bitte eine Anfrage an: forschung@staedelmuseum.de
This document is available free of charge and may be used for private and scholarly purposes. Use for commercial purposes, including resale, is prohibited and may lead to legal action in the form of injunctive relief or compensation claims.
The use of excerpts or details of the texts or images is permissible only within the limitations stipulated by law, e.g. as a quotation. The legal and scholarly citation rules must be observed; in particular, a complete indication of the source must be given.
Should you wish to use this document for any purpose beyond the abovementioned, please address your request to: forschung@staedelmuseum.de

DIGITALISIERT VON / DIGITALIZED BY

Städel Museum
Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie
Schaumainkai 63 · 60596 Frankfurt am Main
Tel. +49(0)69-605098-0 · Fax +49(0)69-605098-111
www.staedelmuseum.de

FLÄMISCHE GEMÄLDE IM STÄDEL MUSEUM 1550–1800
TEIL II
KÜNSTLER VON S–Z UND ANONYME

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDEL MUSEUM
FRANKFURT AM MAIN
X

HERAUSGEGBEN VON MAX HOLLEIN UND JOCHEN SANDER

STÄDEL MUSEUM
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE

AGNES TIEZE

**FLÄMISCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL MUSEUM
1550–1800**

**TEIL II
KÜNSTLER S–Z UND ANONYME**

Städel Museum «

Umschlag: Adriaen Brouwer „Der bittere Trank“
Um 1636–38
Eichenholz, 47,4 x 35,5 cm
Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 1076

GEFÖRDERT DURCH DEN STÄDELSCHEN MUSEUMS-VEREIN E. V.

Drucklegung mit wissenschaftlicher und redaktioneller Unterstützung von Ursula Grzechca-Mohr

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

DIE HERSTELLUNG DER DOPPELBÄNDIGEN PUBLIKATION „FLÄMISCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL MUSEUM 1550-1800“ WURDE MÖGLICH GEMACHT DURCH DIE
ERNST VON SIEMENS KUNSTSTIFTUNG



© 2009 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, Petersberg
und Städel Museum, Frankfurt am Main
ISBN 978-3-86568-195-9

Gestaltung im Rahmen der Katalogreihe: Margarita Licht, Michael Imhof Verlag
Layout und Reproduktion: Michael Imhof Verlag, Petersberg

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen oder unter
Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.

Printed in EU by Rindt-Druck, Fulda



Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall (Detail), 1575,
Eichenholz, 61,0 x 82,5 cm
Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 1857

INHALT

(TEIL II: KÜNSTLER VON S-Z UND ANONYME)

PEETER SNYERS		Der Raucher im Bauernwirtshaus
Speisekammer mit Wildbret		Inv. Nr. 1040
Inv. Nr. 225	424	527
ADRIAEN VAN STALBEMT		DAVID TENIERS D. J. (Art des)
Dorfkirchweih		Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer
Inv. Nr. 784	431	ein Uringlas
		Inv. Nr. 1211
		534
ADRIAEN VAN STALBEMT (?)		DAVID TENIERS D. J. (Kopie)
Paulus und Barnabas werden in Lystra		Zwei Bauern am Kamin
als Götter verehrt		Inv. Nr. 608
Inv. Nr. 884	439	541
PIETER STEVENS		DAVID TENIERS D. J. (Schule)
Waldlandschaft mit Einsiedlerklause		Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss
Inv. Nr. 1060	453	Inv. Nr. 1069
		546
PIETER STEVENS (Umkreis)		Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft
Landschaft mit dem barmherzigen Samariter		Inv. Nr. 1070
Inv. Nr. 1286	459	551
GIUSTO SUTTERMANS (und Werkstatt)		DAVID TENIERS D. J. (Kopie)
Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Großherzog der		Landschaft mit mähenden und
Toskana (1610-70)		kegelspielenden Bauern
Inv. Nr. 2051	465	Inv. Nr. ES 1
		556
DAVID TENIERS D. Ä. (?)		LUCAS VAN UDEN (nach Peter
Geburt des Adonis		Paul Rubens)
Inv. Nr. 761	475	Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg
		zum Markt
		Inv. Nr. SG 544
		560
DAVID TENIERS D. J.		LUCAS VAN UDEN
Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer		Flachlandschaft mit Wiesen und
Inv. Nr. 1225	488	Baumgruppen
		Inv. Nr. 1128
Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt		569
Inv. Nr. 1226	496	LUCAS VAN UDEN (Nachfolge)
Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus		UND
Inv. Nr. 1227	503	MATTHIJS SCHOEVAERDTS (Staffage)
Der hl. Hieronymus in der Wüste		Landschaft mit Staffage
Inv. Nr. 1044	510	Inv. Nr. 1059
		576
Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler		LUCAS VAN UDEN (Werkstatt)
Inv. Nr. 1224	515	Landschaft mit Viehherde vor tiefem
		Landschaftsausblick
Landschaft mit melkender Magd und Hirte		Inv. Nr. 1222
Inv. Nr. 1108	520	583
		FREDERIK VAN VALCKENBORCH
		Gebirgslandschaft mit Reisenden an
		einem Brunnen
		Inv. Nr. 1952
		589

LUCAS VAN VALCKENBORCH Viehweide unter Bäumen Inv. Nr. 1221	595	FLÄMISCH, UM 1600 Der Gang nach Emmaus Inv. Nr. 1284	701		
Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall Inv. Nr. 1857	605	FLÄMISCH, UM 1610–20 Bildnis eines Mannes Inv. Nr. 178	706		
Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund Inv. Nr. 158	614	FLÄMISCH (Nachfolge Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck), UM 1617–53 Trabender Schimmel in einer Flachlandschaft vor einer Stadt Inv. Nr. 246	711		
Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde Inv. Nr. 668	624	ZWEI FLÄMISCHE KÜNSTLER (Figur, Stillleben), UM 1650–60 Bildnis eines Mannes in einem Kranz Inv. Nr. 638	719		
TOBIAS VERHAECHT Der Sturz des Ikarus Inv. Nr. 1689	630	DAVID VINCKBOONS (Nachfolge) Dorfkirmes mit blindem Drehorgelspieler Inv. Nr. 1102	638	FLÄMISCH, UM 1654 Bildnis eines älteren Mannes, vielleicht Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621) Inv. Nr. 1432	727
CORNELIS DE VOS Bildnis der Susanna de Vos (dritte Tochter von Cornelis de Vos) Inv. Nr. 763	645	CORNELIS DE VOS UND JAN WILDENS (Landschaft) Das Opfer Abrahams Inv. Nr. 2087	657	ANHANG <i>Peter Klein</i> Dendrochronologische Untersuchungen an flämischen Tafelbildern im Städel Museum	731
PAUL DE VOS Hirschjagd Inv. Nr. 554	665	PETER WILLEBEECK Vanitas-Stillleben Inv. Nr. 1212	671	Verzeichnis abgekürzt zitierter Literatur Archivalien und handschriftliche Inventare des Städel Museums	732
JEREMIAS VAN WINGHE Bildnis der Maria Salome von Stalburg (1602–1646), Ehefrau von Johann Maximilian zum Jungen Inv. Nr. 693	678	Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städel Museums	737		
Bildnis des Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649), Ehemann von Maria Salome von Stalburg Inv. Nr. 1760	685	Ausstellungskataloge	738		
FLÄMISCH, UM 1570–80 Altarflügel mit den männlichen und weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie Inv. Nr. 724, 725	690	Bestandskataloge	741		
		Sonstige Literatur	743		
		Indizes	757		
		Inventarnummern	757		
		Erwerbungsdaten	758		
		Provenienzen	759		
		Veränderte Zuschreibungen	761		
		Personenregister	762		
		Abbildungsnachweis	768		

PEETER SNYERS

Antwerpen 1681 – 1752 Antwerpen

Peeter Snyers (Snijers), am 30. März 1681 in Antwerpen als Sohn des wohlhabenden Kaufmannes Peeter Snijers und seiner Frau Anna de Decker geboren, ging 1694/95 bei Alexander van Bredael in die Lehre. Anscheinend war er bereits 1705 Meister in der Brüsseler Malergilde, bevor er 1707 in der Antwerpener Gilde als Meister aufgenommen wurde. 1712/13 meldete Snyers seinen Nefen Peeter Jan Snijers als Schüler. Vermutlich hielt er sich vorübergehend in London auf, da er dort laut Van den Branden Geistliche und Adelige porträtiert haben soll. Am 21. Oktober 1726 heiratete er in Antwerpen Maria Catharina van der Boven und erwarb 1739 ein Haus auf

dem Meir. Gemeinsam mit fünf anderen Künstlern verpflichtete sich Snyers am 17. August 1741 als Lehrer an der Antwerpener Akademie. Wegen einer Erkrankung machte Snyers am 5. April 1752 sein Testament. Er verstarb am 4. Mai und wurde in der Antwerpener Dominikanerkirche beigesetzt. Van den Branden berichtet, dass Snyers' Kunstsammlung mit 75 holländischen und flämischen Gemälden am 22. August des Todesjahres für 3685 Gulden versteigert wurde. Am 23. August 1763 gelangte auch sein künstlerischer Nachlass in Antwerpen zur Auktion.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 220–225; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1207–1209; Kurt Zooge von Manteuffel, Peeter Snyers, in: THIEME-BECKER, XXXI, S. 191f.

SPEISEKAMMER MIT WILDBRET

INV. NR. 225

Um 1705–52

Leinwand, 151,8 x 212 cm (Keilrahmenmaße, mit Anstückung)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 16 x 14 Fäden/cm²) mit hellgrauer Grundierung (Abb. 1). Oben nachträglich¹ angestückt durch eine 28,8 cm hohe, weniger fein gewebte Leinwandbahn (Leinenbindung, 12 x 12 Fäden/cm²) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung. Mithilfe des Mikroskops sind weder Unterzeichnungen noch Pentimenti erkennbar.

1817 war das Gemälde „einige Retouchen ausgenommen gut erhalten“ (Archiv. 1817, S. 15, Nr. 225). Die Restaurierungsmaßnahme zwischen dem 3. Dezember 1877 und 25. Juli 1878 wurde folgendermaßen dokumentiert: „neuer Keilrahmen, trocken, Löcher v. Nägeln, Retouschen / 1878 neuer Keilrahmen, Ab u. Aufspannen RM. 12.50“ (Archiv. 1877/78, S. 40v, Inv. Nr. 225, Kat. Nr. 129; INVENTAR 1872, Inv. Nr. 225).

Geringfügige Formatänderung beim Aufspannen, wodurch die Höhe um ca. 2 cm reduziert, die Breite ca. 1–2 cm vergrößert wurde.² An den Spannkanten um die jetzigen Spannnägel zwei zusätzliche Reihen Spannnagellöcher; die innere Reihe liegt im Bildfeld und ist am oberen und unteren Bildrand retuschiert. Alte Spannnagellöcher ausgerissen. Ausbrüche an den Spannkanten. Durchstoßene Bildecken. Malschicht entlang der Naht aufgebrochen. Teils gekittete und retuschierte Beschädigungen in der Anstückung. Gekitteter und rückseitig gesicherter waagrechter Riss in der Fensteröffnung in der Anstückung.

Winzige Ausbrüche in der Malschicht über die gesamte Originalleinwand verteilt. Retuschen oberhalb der Fi-



Abb. 1: Peeter Snijers, *Speisekammer mit Wildbret*, Mikroskopaufnahme: sichtbare Grundierung in einem Fleischstück, Frankfurt a. M., Städel Museum

sche sowie in der linken und rechten unteren Bildecke. Lasurartige Retuschen am linken Bildrand unterhalb des Fensters und um die Naht in der linken Bildhälfte. Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Bezeichnet rechts am Rand der Bank in dunkelbrauner Schreibschrift „P. Snijers. f.“ (Abb. 3). Die Signatur ist teils leicht verputzt und möglicherweise nachgezogen, wobei keine Übermalung anderslautender Buchstaben erkennbar ist.

Rückseitig Klebezettel am Keilrahmen mit Tinte „G. 225“. Auf dem Keilrahmen mit roter Kreide „2609“.³ Auf der Anstückung in weißer Kreide „138“.

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „François Snijers“

1 Auf der Rückseite der Originalleinwand Naht mit alten Spannlöchern. In den später gemalten Partien kleine Farbbrocken. Craquelé in Original- und Anstückungsleinwand unterschiedlich und von der bis in die oberen Partien des originalen Bildfelds hineinreichenden Übermalung zugeschlemmt.

2 Die Inventare und Städel-Verzeichnisse bis 1897/1900 vermerken 154 x 211 cm als Format. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 225.

INVENTAR 1865, Inv. N. 71 alt, Inv. 225. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 225. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 225. Seit Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 323f., Nr. 138 wurde das Format mit 152 x 213 cm angegeben.

3 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städel Museum; Basel, Kunstmuseum,
Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500 – 1800,
2008/09, Nr. 93

KOPIE

Anonym, Leinwand, 124 x 185 cm. Warschau, Nationalmuseum (Inv. Nr. 186966), als Leihgabe im Muzeum Pomorskie, Gdańsk.⁴ Seitengleich.

BESCHREIBUNG

In einer Speisekammer geraten eine Katze und ein Hund aneinander. Die Katze duckt sich fauchend hinter einem Stück Fisch, auf das sie besitzergreifend eine Pfote gelegt hat. Mit gefletschtem Gebiss geht auch der mittelgroße Hund gegenüber der Katze in Angriffsposition. Von draußen springt eine zweite Katze links durch das offene Fenster in den Raum herein. Sie peilt die Fische an, die in einem Korb auf der Küchenbank abgestellt sind und von denen einige noch lebend sich winden. Auf der Bank türmen sich weitere Vorräte: ein Fruchtkorb mit Trauben und Weinblätter, ein toter Pfau, dessen Kopf auf dem weißen Tischtuch herunterhängt, ein angeschnittener Schinken und zwei Rippenstücke vom Ochsen. Rechts vor der Bank liegen zwei Kürbisse und Artischocken neben einem großen Messingsieb. Ein weiterer Kürbis ist unter die Bank gerollt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „François Snyers“ erworben und als solches im Städel-Verzeichnis von 1816 eingetragen. In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ ist es hingegen als „Schneyers“ – d. h. als ein Werk von Peter Snayers – vermerkt, dessen Schätzwert sich zusammen mit einem weiteren Gemälde desselben Künstlers, „Drei Adler im Streit um ein totes Reh“, auf 2400 fl. belief.⁵ Im Inventar von 1817 wurde das Gemälde erneut unter einem anderen Künstlernamen, nämlich unter Peeter Snyers, geführt. Die dortige Bewertung über 1200 fl. wurde kurz darauf hal-

biert.⁶ Auch die Städel-Verzeichnisse hielten bis 1897/1900 Peeter Snyers als Künstler fest. Bereits Van den Branden hatte diese Zuschreibung erwähnt.⁷ Levin hielt die Signatur „P. Snyers“ für „ebenso ungeschickt gefälscht wie sinnlos“ und meinte das Bild sei ein „Snyers zweiter Güte“.⁸ Weizsäcker korrigierte die Zuschreibung gleichfalls in Frans Snyders mit dem Hinweis, die Bezeichnung „P. Snijers F.“ stehe weder für den Schlachtenmaler Peter Snayers noch für Peeter Snyers.⁹ Während Wurzbach das Bild 1906 weiterhin in die Liste der Gemälde von Peeter Snyers aufnahm,¹⁰ nannte es Hanke im Städel-Verzeichnis von 1915 als ein Werk von Frans Snyders, in dem die „Bewegtheit, die Beherrschung des Stofflichen, der kühne Strich“ zwar an Rubens erinnere, das kalte Kolorit sich aber von dessen warmtoniger Farbgebung unterscheide.¹¹ Bis 1991 hielt sich diese Zuschreibung in den Städel-Verzeichnissen, zumal es auch bei Greindl als authentisches mit „F. Snijders F.“ signiertes Werk von Frans Snyders gelistet war.¹²

Segal wies 1978 hingegen erneut darauf hin, dass es sich um ein Werk von Peeter Snyers handle.¹³ Auch Robels vertrat diese Einordnung und meinte, das Bild sei wohl nach einem Vorbild von Paul de Vos entstanden.¹⁴ Im Städel-Verzeichnis von 1995 wurde die bisherige Zuschreibung entsprechend korrigiert.¹⁵

Meijer äußerte jüngst Zweifel an dieser Zuschreibung und sprach sich vielmehr dafür aus, dass das Gemälde ein Werk des 17. Jahrhunderts sei und von Paul de Vos stamme.¹⁶ Die Signatur hielt er keinesfalls für diejenige von Snyers, den Buchstabe P aber für möglicherweise authentisch.

Die Verfasserin behandelte das Gemälde wiederum als ein eigenhändiges Werk von Peeter Snyers.¹⁷ Noch bis ins 18. Jahrhundert sei das Thema des Gemäldes, das von Frans Snyders und Paul de Vos entwickelt wurde, populär gewesen. Ohne die nachträgliche Anstückung am oberen Bildrand sei die Komposition komprimierter gewesen und habe die überbordende Fülle von Lebensmitteln und den Zwist der Tiere stärker in den Mittelpunkt gerückt. Inhaltlich gebe es Assoziationen mit den volkstümlichen Sprichwörtern „zij leven, kijven“ oder „vechten als katten en honden“ – „leben wie Katze und Hund“ und „in ständigem Streit sein“. Bei

4 Die Kopie ist in Warschau als Werkstatt von Snyders verzeichnet. ROBELS 1989, S. 459f., unter Nr. A180 (als Kopie nach dem Städel-Bild).

5 Archiv. 1817, S. 15, Nr. 225 (Pendant als Nr. 224). Taxation bei den angenommenen Gemälden.

6 Nachträglich korrigiert in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 225. Taxwert jeweils fl. 600 in: INVENTAR 1865, Inv. N. 71 alt, Inv. 225. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 225. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 225.

7 VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1208.

8 LEVIN 1886/87, Sp. 675. DERS. 1887/88a, Sp. 254.

9 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 323f., Nr. 138. Zuschreibung nachträglich korrigiert in INVENTAR 1880, Inv. Nr. 225.

10 Signiert „P. Snyers“. WURZBACH 1906, II, S. 635.

11 Hanke, in: Verz. 1915, S. 96, Nr. 138.

12 GREINDL 1956, S. 180. GREINDL 1983, S. 374, Nr. 28.

13 Schreiben von Sam Segal vom 6.11.1978 in der Gemäldeakte.

14 ROBELS 1989, S. 459f., Nr. A180.

15 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 53.

16 Vermerk von Fred G. Meijer vom 31.3.2008 in der Bildakte.

17 Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 342, Nr. 93.



Abb. 2: Peeter Snyers, *Speisekammer mit Wildbret*, um 1705–52, Frankfurt a. M., Städel Museum

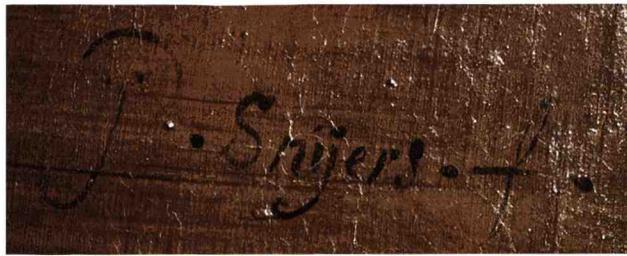


Abb. 3: Peeter Snyers, *Speisekammer mit Wildbret*,
Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

der von draußen hereinspringenden Katze werde ferner auf das Sprichwort „Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte“ angespielt. Schließlich könne sich diese Katze ungestört über den Fischkorb hermachen und die niederländische Übersetzung – „Twee honden vechten om 'n been, de derde loopt er ras mee heen“ – thematisiere anders als die deutschsprachige Variante den Futterneid als Auslöser des Streites. Im Hinblick auf das repräsentative Format und die Bilddarstellung, die sicherlich zu Gesprächen angeregt hat, sei es naheliegend, dass solche Szenen einst den Esssaal wohlhabender Privatleute oder den Versammlungsraum einer Gilde ausgestattet haben könnten.



Abb. 4: Peeter Snyers, *Speisekammer mit Wildbret*,
Mikroskopaufnahme: Fisch, Frankfurt a. M., Städel Museum

18 Peeter Snyers, „Früchtekorb und Nelkenstock“, Kupfer, 20,6 x 25,1 cm. Basel, Kunstmuseum, Depositum der Prof. J. J. Bachofen-Burckhardt-Stiftung (Inv. Nr. 1101). Bezeichnet: „Per Sn̄yers. f.“. Kemperdick, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 344, unter Nr. 94.

19 Siehe die vergleichbare Zuschreibungsgeschichte von zwei weiteren flämischen Tierbildern im Städel Museum (Inv. Nr. 554, 774).

20 Siehe den Katalogbeitrag zu Pieter Boels „Kampf der Tiere als Tugend-Laster-Allegorie“ (Städel Museum, Inv. Nr. 774).

21 Vgl. z. B. Snyders’ in Form, Glanzlichtern und Muster variierte Pfauenfeder in „Koch in der Vorratskammer“ (Figur von Jan Boeckhorst, Lwd., 171 x 173 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv. Nr. GE 608). Um 1637 datiert bei Gritsay, in: Ausst.

Kemperdick machte auf ein weiteres signiertes, aber kleinformatisches Werk von Peeter Snyers in Basel aufmerksam, dem das spektakuläre Motiv und die Überfülle des Frankfurter Gemäldes fehlt.¹⁸

DISKUSSION

Anfang des 20. Jahrhunderts geriet die einstige Bestimmung des Gemäldes als Pieter Snyers in Vergessenheit. Grund hierfür war die Annahme, die Signatur sei falsch gelesen worden und das Gemälde stamme von dem bekannten, fast hundert Jahre zuvor geborenen Frans Snyders.¹⁹ Die vergleichsweise harte Malweise, die zwar weniger unruhig ist als etwa bei Pieter Boel,²⁰ aber in bestimmten Partien wie in den langen Pfauenfedern oder den Fischschuppen (Abb. 4) ein feines Oberflächenrelief ausbildet und teils schematisch bleibt, spricht jedoch gegen Snyders. Zumal dessen weich und differenziert gemalte Tiere kaum mit anderen flach und einschichtig gestalteten Partien in Lachs, Tischtuch, Sieb oder Weintrauben (Abb. 5) in Verbindung zu bringen sind.²¹ Das auf volkstümliche Sprichwörter anspielende Sujet der streitenden Tiere in einer Vorratskammer kommt besonders häufig im Œuvre von Paul de Vos vor.²² Seine „Streitenden Katzen“ in Kimberley illustrieren die



Abb. 5: Peeter Snyers, *Speisekammer mit Wildbret*,
Mikroskopaufnahme: Weintrauben, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 190, Nr. 62.

22 Vgl. ROBELS 1989, S. 111. Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 342, Nr. 93. Siehe Sebastiaen Vrancx, „Flämische Sprichwörter“ (Lwd., 118 x 246 cm, Brüssel, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 3301), wo links vorne ein Hund und eine Katze in Angriffsposition einander gegenüber angeordnet sind. GRAULS 1960, S. 132, Nr. 68. Grauls zog ferner den Spruch „Zoo wil com met zoo goeden schijn, als honden in de keucken zijn“ aus J. de Brune „Nieuwe Wyn in oude le'erzacken“ (1636) zur Deutung einer Zeichnung von Jacob Jordaens in Besançon (Musée des Beaux-Arts et d'Archéologique) heran, in der sich gleichfalls Katze und Hund anfeinden. GRAULS 1959, S. 98–100.



Abb. 6: Frans Snyders, *Diener in der Vorratskammer*, um 1615–20, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

für ihn charakteristischen heftig bewegten Szenen. In Snyders' um 1615–20 entstandener Münchener „Vorratskammer“ (Abb. 6) bleibt das Rivalisierende hingegen im Schwelen begriffen, was gleichfalls gegen die einstige Einordnung des Städels-Bildes als ein Werk von Frans Snyders spricht.²³ Aber auch De Vos scheidet als Künstler angesichts dessen vergleichsweise weicherer und dünnerer Malweise aus.²⁴

Schließlich bestätigen die Signatur, die mit der Initiale „P“ (Abb. 3) beginnt und keinen ursprünglich anders lautenden Nachnamen überdeckt, ebenso wie die Parallelen zu weiteren Werken des Künstlers, etwa dem „Jagdstillleben“ von 1734 im Antwerpener Museum, die Zuschreibung an Peeter Snyers.²⁵ Das Motiv mehrerer sich anfauchender Tiere liegt ferner in einer locker ausgeführten, aquarellierte Kreidevorzeichnung vor, die

zwar nachträglich signiert und 1728 datiert ist, aber Snyders zugeschrieben wird.²⁶ Das Städels-Bild kann nur vage zwischen Snyers Ernennung zum Meister und seinem Tod um 1705–52 datiert werden. Allerdings könnten die versierte Komposition und Ausführung durchaus für ein Werk aus Snyers reifer Zeit sprechen.

In der ursprünglich komprimierten Komposition kamen die Tiermotive stärker zur Geltung als in dem heutigen dekorativen vergrößerten Format. Die Erweiterung am oberen Bildrand erfolgte vor 1878, als die Leinwand auf einen neuen Keilrahmen gespannt und bereits mit leeren Spannnagellöchern dokumentiert ist. Da Umrahmungen nur in gewissen Zeitabständen vorgenommen wurden, wird das Bildfeld vor Anfang des 19. Jahrhunderts verändert worden sein. Die weniger klar abgegrenzten, überwiegend mit braunen Lasuren ausge-

23 Paul de Vos, „Streitende Katzen“, Lwd., 100 x 150 cm. William Humphreys Art Gallery, Kimberley. Frans Snyders, „Diener in der Vorratskammer“, Lwd., 135 x 201 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 198). Bezeichnet: „F.snyders.fecit.“. ROBELS 1989, S. 110–113, 186, 457f., Nr. 21, A167.

24 Siehe den Katalogbeitrag zu Paul de Vos' „Hirschjagd“ (Städelsches Museum, Inv. Nr. 554).

25 Peeter Snyders, „Jagdstillleben“, Lwd., 79 x 63 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 821). Be-

zeichnet: „Snyders. f. 1734“. Siehe auch Snyders' „Jagdstillleben“ von 1720 (Holz, 33,5 x 24,5 cm, London Kunsthändler Rafael Valls Ltd. 1998–2001) und 1747 (Kupfer, 33 x 44,5 cm, Verst. London [Christie's] 19.5.1967, Nr. 26).

26 Aquarell, Bleistift, Quadrierung in schwarzer Kreide, 194 x 310 mm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Die Bezeichnung „Snyders 1728“ als später aufgebracht, in: Ausst. Kat. GENF 1969/70, S. 27, Nr. 44 o. Abb. Photo im RKD, Den Haag.



Abb. 7 Peeter Snyers, Speisekammer mit Wildbret,
Mikroskopaufnahme: Übermalungen im Anschluss der
Anstückung, Frankfurt a. M., Städel Museum

führten Motive in der Anstückung sowie das in Original- und Anstückungsleinwand differierende Craquelé sprechen wiederum dafür, dass diese Maßnahme nicht unmittelbar nach Entstehung des Gemäldes durchgeführt worden sein kann (Abb. 7).²⁷ Das Motiv der hereinspringenden Katze entstand nach der Ausführung des Fensterrahmens, hingegen nicht im Zuge der Anstückung.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 225; 1819, S. 35, Nr. 40; 1823, S. 17, Nr. 40; 1830, S. 1, Nr. 3; 1833, S. 15; 1835, S. 79, Nr. 235; 1844, S. 115, Nr. 309; 1855, S. 19, Nr. 309; 1858, S. 81, Nr. 132; 1866, S. 83, Nr. 132; 1870, S. 104, Nr. 129; 1873, S. 106, Nr. 129; 1879, S. 111, Nr. 138; 1883, S. 113, Nr. 138; 1888, S. 121, Nr. 138; 1892, S. 38, Nr. 138; 1897/1900, S. 36, Nr. 138; 1900, S. 323f., Nr. 138; 1905/07, S. 27f., Nr. 138; 1907, S. 26, Nr. 138; 1910, S. 32, Nr. 138; 1914, S. 33, Nr. 138; 1915, S. 96, Nr. 138; 1919, S. 118, Nr. 225; 1924, S. 200, Nr. 225; 1991, S. 76, Abb. 40; 1995, S. 53, Abb. 92

VAN DEN BRANDEN 1883, S. 1208

LEVIN 1886/87, Sp. 675

LEVIN 1887/88a, Sp. 254

WURZBACH 1906, II, S. 635

GREINDL 1956, S. 180

GREINDL 1983, S. 374, Nr. 28

ROBELS 1989, S. 459f., Nr. A180

Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 342, Nr. 93, Abb. S. 343

Kemperdick, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 344, unter Nr. 94

27 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

ADRIAEN VAN STALBEMT

Antwerpen 1580–1662 Antwerpen

Adriaen van Stalbemt wurde am 12. Juni 1580 in Antwerpen geboren. Seine Familie wanderte nach der spanischen Besetzung im Jahr 1585 ins protestantische Middelburg aus. 1609/10 war Stalbemt wieder in Antwerpen ansässig, da er zu diesem Zeitpunkt als Meister in die dortige St. Lukasgilde aufgenommen wurde. 1613 heiratete er in der Liebfrauenkathedrale Barbara Verdelft, Tochter des Kunsthändlers Jan Verdelft und seiner Frau Margaretha de Vos. Stalbemt unterrichtete 1616/17 Hans Mesmakers und amtierte 1617 als Dekan, 1618/19 als Oberdekan der Gilde. 1620/21 und 1642/43 bildete er zwei weitere Schüler aus. Bis auf einen zehnmonatigen Aufenthalt am Londoner Hof im Jahr 1633, wohin

er laut Houbraken aufgrund seiner herausragenden Kunst gerufen wurde, war Stalbemt in Antwerpen tätig. Er bewohnte seit 1613 ein Haus am Meir und war später Eigentümer eines weiteren, größeren Hauses in derselben Straße. In den Jahren 1618, 1621, 1649, 1657 und 1659 verfasste er verschiedene Testamente bzw. Kodizile. Da seit 1657 die katholische Formulierung fehlt, vermutete Van den Branden, er sei spätestens zu diesem Zeitpunkt zum Protestantismus konvertiert. Stalbemt verstarb am 21. September 1662 in Antwerpen und wurde, wie damals für Reformierte üblich, in Putte beerdigt.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 228; HOUBRAKEN 1718, I, S. 87f.; ROOSES 1879, S. 623f.; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 625–631; ANDREWS 1973b, S. 301–306; HÄRTING 1981, S. 3–15

DORFKIRCHWEIH

INV. NR. 784

Um 1645

Eichenholz, 68, 2 x 106,2 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Dreiteilige Eichenholztafel von 0,5–0,8 cm Stärke (Brett I: 20,5 x 106,2 cm; Brett II: 23,2 x 106,2 cm; Brett III:

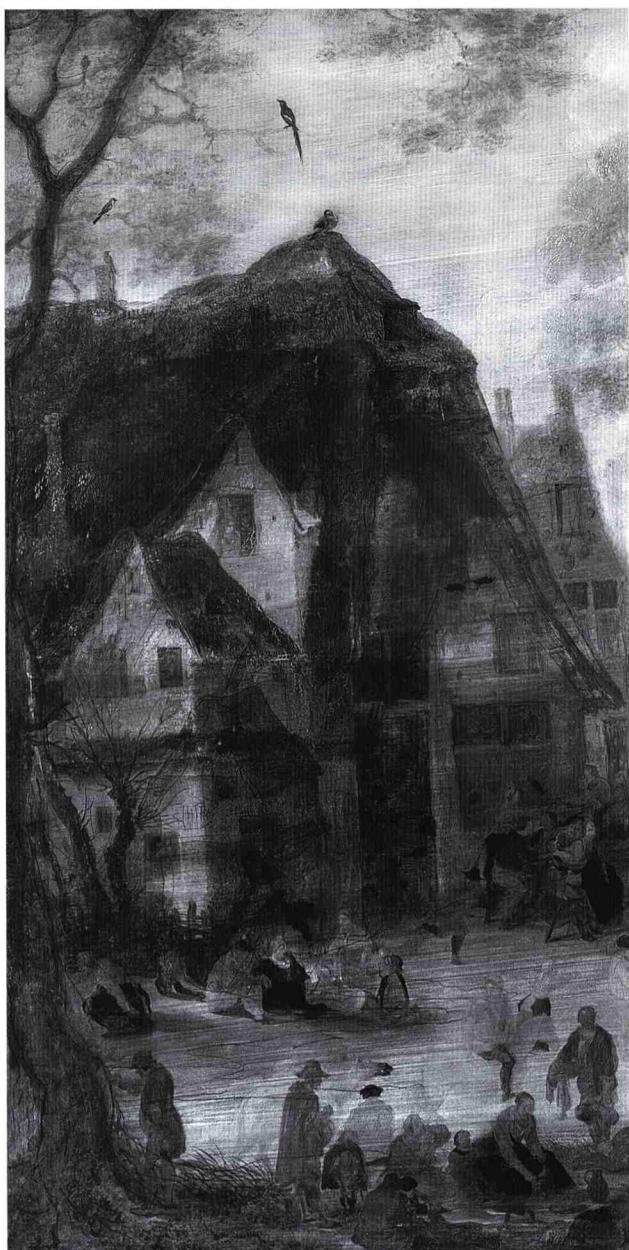


Abb. 1: Adriaen van Stalbemt, *Dorfkirchweih*,
Infrarot-Reflektographie, Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

24,5 x 106,2 cm) mit pastoser, in waagrechten Streifen aufgebrachter elfenbeinfarbener Grundierung (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie wird eine grob skizzierende, mit Stift ausgeführte Unterzeichnung in der Architektur, in den Bäumen im Vorder- und Mittelgrund, im Boden und in wenigen Wolken sichtbar (Abb. 1). Rotbraune Unterlegung der dunklen Partie links vorne. Pentimenti in den elegant gekleideten Männern rechts vorne: Beim linken Herrn wurde die Position von Kopf und Hut mehrmals zugunsten einer höheren Platzierung verworfen (Abb. 3), sein Kragen war ursprünglich kleiner und seine rechte Armhaltung höher, was eine Überschneidung mit der Mütze des Bauern zur Folge hatte. Auch der Hut des weiter rechts stehenden Herrn war ursprünglich höher (Abb. 4). Die Kopfbedeckungen folgender Figuren im linken Vordergrund markieren sich nicht in der Infrarot-Reflektographie und scheinen nicht von vornherein geplant gewesen zu sein: die aus einem Krug trinkende Bäuerin, daneben eine weitere Bäuerin, die das Picknick auspackt, und der rechts hinter ihr stehende Wirt (Abb. 1).

Göbel und Janss bezeichneten den Zustand als „verputzt und trocken“ und restaurierten das Gemälde zwischen dem 29. September und 10. Oktober 1877 (Archiv. 1877/78, S. 32). 1974 führte Helmut Tomaschek folgende Maßnahmen durch: Abnahme des älteren, stark fluoreszierenden Firnis über dem Himmel. Dünnen des Firnis über Architektur und Mittelgrund. Aufbringen von kleineren Retuschen an den Bildrändern und vereinzelt in der Bildfläche, etwa über den Baumkronen in der linken Bildhälfte, am unteren Bildrand und in der rechten Bildhälfte (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5; Restaurierungsbericht in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt).

Leicht angestößene Bildecken. Punktuell kleine Kratzer. Vermutlich als Folge einer zu scharfen Reinigung v. a. in den hellen Tönen leichte Krepierungen und stellenweise, v. a. in den braunen und grünen Lasuren, Schwundrisscraquelé. Stellenweise, v. a. aber in der Wirtshaufahne, leichte Verputzungen. Vereinzelt teils retuschierte Ausbrüche.

Signiert mit weißer Farbe am linken unteren Bildrand, unterhalb der Rückenfigur am Teich: „TALBE“ (Abb. 5). Die Signatur zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé. Der Anfangsbuchstabe „S“ ist unter UV-Licht schwach sichtbar.

Tafelrückseite an den Seiten schmal abgefast, hell grundiert und mit einer braunen Lasur bestrichen. Klebezettel mit radierter Wappendarstellung (Darstellungs-



Abb. 2: Adriaen van Stalbemt, *Dorfkirchweih*, um 1645, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Adriaen van Stalbemt, Dorfkirchweih, Infrarot-Reflektographie: Figuren rechts vorne, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Adriaen van Stalbemt, Dorfkirchweih, Infrarot-Reflektographie: Figuren rechts vorne, Frankfurt a. M., Städel Museum

maß: 8,0 x 6,0 cm) in einer arabesk gestalteten Blattgirlande (Schild durch Kreuz viergeteilt, darauf heraldisch oben rechts und unten links Krummstab, heraldisch oben links und unten rechts mittig gesetzter Schild mit einem Ring in der heraldisch rechten oberen Ecke. Als Bekrönung drei Helme mit Helmziere, von heraldisch rechts nach links: emporgereckter Arm mit Krummstab, kreuzbestickte Mitra auf einem Kissen, zwei Vogelfedern und Schwert) (Abb. 6). Klebezettel mit „G. 784.“ In rotem Siegellack Abdruck eines Siegelstempels (Wappen auf Malteserkreuz, darauf ein waffelartig strukturiertes Schild mit drei [2,1] Rosen; Helmzier mit Straußfedern). In weißer Kreide „316“, „N° 20 [oder 22?]“, „II [?]“, in roter Kreide „4313“.¹

Durch die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein konnte ein jüngster Jahrring aus dem Jahr 1629 bei Brett I einschließlich 4 Splintholzjahrringen nachgewiesen werden. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmöglich

liches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1634. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren wäre eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1636 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1642 zu vermuten.

PROVENIENZ

Slg. Johann Anton Knebel von Katzenelnbogen (1646–1725), seit 1705 Fürstbischof von Eichstätt

Slg. Anton Ulrich Freiherr von Holzhausen (1754–1832), Frankfurter Bürgermeister und Ritter des preußischen Johanniterordens, Frankfurt a. M.

erworben am 29. Januar 1819 von Freiherr von Holzhausen (fl. 660) als „Adr: Stalbent“

BESCHREIBUNG

Vielfiguriges Kirchweihentreiben auf einem freien Platz, der sich nach hinten gassenartig fortsetzt und beidseitig von Birken, Wirtshäusern sowie rechts von einer Kirche gesäumt wird. Eine gut gekleidete Bürgersfamilie holt rechts vorne die Pacht ab, während Bauern dahinter und in der linken Bildhälfte tafeln, zur Musik eines Dudelsackspielers tanzen oder mit dem anderen Geschlecht anbändeln. Andere verrichten am Ufer des Teiches links vorne ihre Notdurft. Unberührt davon findet ein Picknick statt, bei dem ein Mann faul auf dem Bauch liegt und sich ein anderer von einer Frau auf die Beine helfen lassen muss. Von übermäßigem Alkoholkonsum zeugt

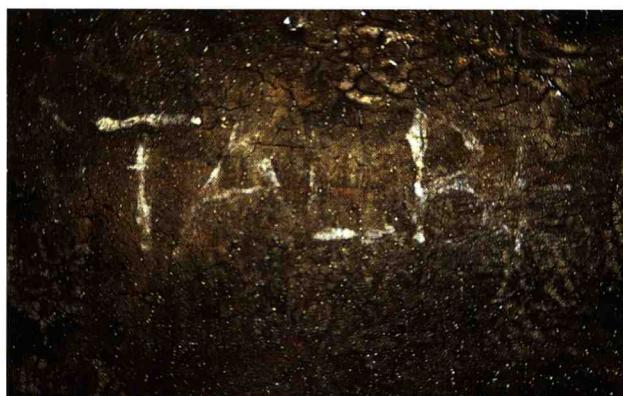


Abb. 5: Adriaen van Stalbemt, Dorfkirchweih, Mikroskopaufnahme: Signaturreste, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

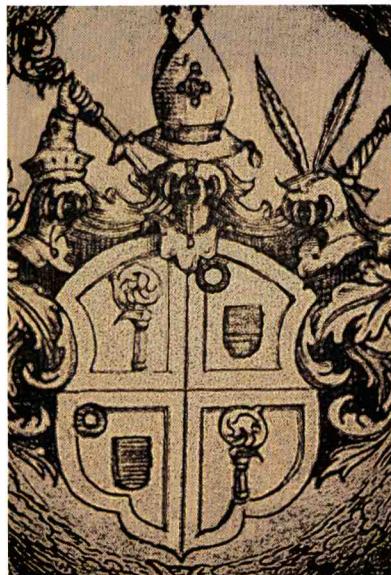


Abb. 6: Adriaen van Stalbemt, Dorfkirchweih, Mikroskopaufnahme: Klebezettel mit Wappen auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

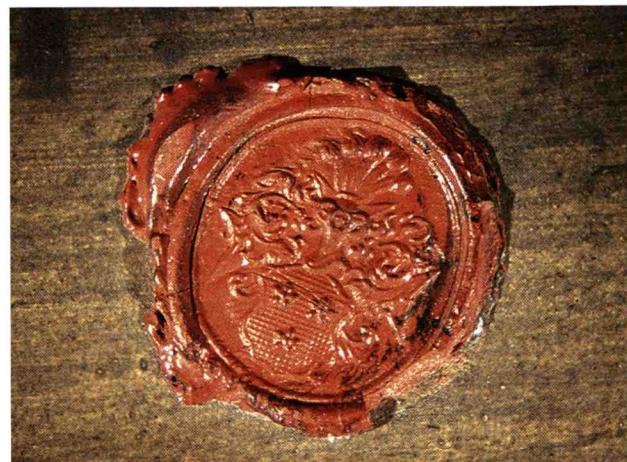


Abb. 7: Adriaen van Stalbemt, Dorfkirchweih, Mikroskopaufnahme: Siegelstempelabdruck auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

auch die männliche Figur, die sich am rechten Bildrand aus dem Fenster eines Wirtshauses lehnt, um sich zu übergeben. Das Gebäude ist anlässlich der Schützenfestkirmes mit einer St. Georgsfahne geschmückt, während das Schild mit Schwan und die an der Fassade herausgehängte Kanne es als Gasthaus ausweisen. Innen wird getrunken und gespielt, im Eingang versucht ein Mann sich der Wirtin zu nähern. Vor dem Wirtshaus bieten Händler ihre Waren feil. Weiter im Hintergrund hören Neugierige einem Quacksalber zu, andere verfolgen ein Theaterstück oder sind in eine Schlägerei verwickelt, zu der Helfer oder Rauflustige herbeieilen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 29. Januar 1819 von Freiherr von Holzhausen für 660 fl. als „Adr: Stalbent“ erworben und in den Inventaren des Städels Museums unter demselben Künstlernamen und Schätzpreis als „Kirchweihfest in einem niederländischen Dorf“ verwahrt.² In den Städelschen Verzeichnissen wird das Gemälde seit 1819 entsprechend geführt, wobei die Signatur bis 1873 vollständig als „Stalbent“ und seit 1879 nurmehr als „STALBE“ wiedergegeben wurde.³ Im Inventar von 1880 ist die Signatur mit „STALB...“ vermerkt. Weizsäcker las „(...)TALBF“, wobei er das obere Häkchen eines gro-

ßen „S“ dem „T“ voransetzte.⁴ In den Städelschen Verzeichnissen von 1987 und 1995 wurde die Signatur als „STALB F.“ entziffert.⁵

Levin meinte in den 1880er Jahren, die fragmentarische Signatur sei gefälscht, er enthielt sich aber eines Urteils über die Authentizität des Bildes.⁶ Sonst fand das Gemälde in der kunsthistorischen Literatur zwar selten und teils als wenig charakteristisches, stets aber als eigenhändiges Werk von Stalbemt Erwähnung. Woermann schloss es in der Entwicklung den Landschaften in den Museen in Antwerpen und Mainz an.⁷ Thiéry meinte, die Darstellung sei in der Art des David Vinckboons.⁸ Ertz zog das Städelsche Bild als Vergleich zu der Karlsruher Dorfszene Stalbemts (Abb. 8) heran und beschrieb den sich weit öffnenden und in die Tiefe vorspringenden Straßenraum der Frankfurter Tafel als eher untypisch.⁹

Auch De Kinkelder gab zu bedenken, dass die spärlich belaubten, schmalen, hohen Bäume der Manier Stalbemts weniger entsprechen. Ferner bemerkte sie die hohe Qualität der Staffage, die sich durch sehr differenzierte Figurentypen und -anordnungen auszeichne und die auf den Umkreis von Jan Brueghel d. J. verweisen könnten. Aufgrund der zeitlichen Einordnung der Kostüme plädierte De Kinkelder für eine Entstehung des Bildes in der zweiten Hälfte der 1640er Jahre.¹⁰

2 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 784. INVENTAR 1865, Inv. N. 309, alt Inv. 784. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 784. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 784.

3 In den Städelschen Verzeichnissen von 1879 und 1883 ist annotiert: „bez. STALB...“. Exemplare im Städelschen Museum. Im Städelschen Verzeichnis von 1892 wird die Bezeichnung „STALBE...“ erstmals im Katalogtext abgedruckt.

4 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 325

5 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 53.

6 LEVIN 1886/87, Sp. 675. DERS. 1887/88a, Sp. 254.

7 WOERMANN 1888, 1, S. 398.

8 THIÉRY 1953, S. 79. DERS. 1987, S. 228.

9 Adriaen van Stalbemt, „Ein Dorfplatz mit städtischen Besuchern“, Holz, 54,5 x 84 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 2870). Bezeichnet: „AV. STALBEMTI AV 1614“. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 204, Nr. 72.

10 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 30.11.2005.

Klessmann sprach sich ohne Vorbehalte für Stalbemt als Künstler der Städel-Tafel aus.¹¹

DISKUSSION

Sehr wahrscheinlich ist das Wappen des rückseitigen Klebezettels (Abb. 6) Indiz dafür, dass das Gemälde aus dem Besitz des 1705 zum Fürstbischof von Eichstätt geweihten Johann Anton Knebel von Katzenelnbogen (1646–1725) stammt.¹² Ein weiteres Wappen, das in Form eines Siegelstempelabdrucks auf der Tafelrückseite (Abb. 7) aufgebracht ist, bestätigt ferner als Wappen der Familie Von Holzhausen¹³ den Gemäldeankauf des Städel Museums aus der Sammlung des Frankfurter Bürgermeisters.

Dass ein ausgelassenes und drastisch geschildertes Kirmestreiben im Besitz von kirchlichen und politischen

Würdenträgern gewesen sein soll, mag zunächst ungewöhnlich erscheinen. Die jeweils zur Kirchweihzeit abgehaltene und ursprünglich mit kirchlichen Ritualen verbundene Kirmes spielte aber ökonomisch und gesellschaftspolitisch eine bedeutende Rolle. Über mehrere Tage hinweg war allgemein Handel erlaubt, da die Schutzprivilegien der lokalen Zünfte aufgehoben waren.¹⁴ So finden sich im Städel-Bild unter der St. Georgsfahne, dem Patron der Schützengilde, auch allerlei Stände und Wanderkrämer ein. Gleichzeitig wird dort das Einhalten von Pachtabgaben illustriert, indem der Bauer rechts vorne seinem Grundherrn den Zehnt abliefert.¹⁵ Er und die beiden Bäuerinnen in der hell hervorgehobenen Partie, die den Planwagen beladen, stehen für die rechtschaffenen Arbeiter, die effektvoll mit den Figuren in der Rotbraun unterlegten, dunklen Partie links vorne kontrastieren. Letztere geben sich der



Abb. 8: Adriaen van Stalbemt, *Ein Dorfplatz mit städtischen Besuchern*, 1614, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

- 11 Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, für das Gespräch am 31.7.2006.
- 12 Der Krummstab verweist auf das Bistum Eichstätt, das rote Schild in Silber und der rote Ring im heraldisch rechten Ober-eck auf das Wappen der Familie Knebel von Katzenelnbogen. Auf den Helmen steht der Krummstab wiederum für das Bistum Eichstätt, die Mitra für den Bischof und das Schwert für dessen weltliche Macht. Die Federn entstammen dem Familienwappen. Für die Entschlüsselung des Wappens danke ich Moritz Graf Strachwitz, vormals Deutsches Adelsarchiv Marburg.
- 13 Das Familienwappen besteht aus drei silbernen Rosen in Schwarz. Für die Entschlüsselung des Wappens danke ich Moritz Graf Strachwitz, vormals Deutsches Adelsarchiv Marburg.
- 14 Vgl. RENGER 1991, S. 18. Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 45, unter Nr. 1.
- 15 Die sich in der Infrarot-Reflektographie markierenden Pentimenti zeigen, dass der Künstler bemüht war, die beiden Herren größer als die Bauern wiederzugeben. Siehe TECHNISCHER BEFUND.



Abb. 9: Jan Brueghel d. Ä., Dorfstraße mit Kanal, 1609, Washington, Privatbesitz

Völlerei und Trägheit hin und verrichten in der Öffentlichkeit ungeniert ihre Notdurft. Im Hintergrund setzt sich das ausgelassene Treiben durch weitere traditionell als Todsünden betrachtete Verfehlungen wie Wollust und Streitsucht fort. Ein derart sittenwidriges und anstößiges Benehmen charakterisierte in literarischen und bildlichen Quellen seit dem 15./16. Jahrhundert den Bauernstand, der sich bei der Kirmes seiner angestauten Aggressionen entledigen konnte.¹⁶ Bauernfestdarstellungen dienten daher nicht allein der Erheiterung, sondern ermöglichten dem Betrachter, sich von seinen Ängsten vor schwelenden umstürzlerischen Kräften zu befreien und sich seiner eigenen Überlegenheit zu gewissern.¹⁷

Ähnliche mehrgeschossige Fachwerkhäuser kehren in Stalbemts „Ein Dorfplatz mit städtischen Besuchern“

von 1614 (Abb. 8) wieder.¹⁸ Dieses mit wenigen Figuren staffierte Karlsruher Bild ist allerdings recht präzise und vertrieben gemalt, während in der Städels-Tafel die Pinselstriche sichtbar bleiben und der Untergrund teils farblich mitwirkt. Im Karlsruher Bild besitzen die Figuren zudem einen gelängten, eckigen Typus, der dünnlinig konturiert und in einigen Gewändern mit über-einanderliegenden Farblagen ausgeführt ist. Ohne ähnlich changierende Effekte oder vermittelnde Zwischen-töne sind die lebendigen, rundlichen Figuren der Frankfurter Kirmesszene hingegen mit dünnem Farbauftrag gemalt (Abb. 10). Eine im ersten Stadium belassene Figur im Mittelgrund unterhalb des Windradverkäufers zeigt noch die frühe graublaue Pinselanlage (Abb. 11). In beiden Bildern kann indes die Beteiligung eines Staffagemalers ausgeschlossen werden, zumal im Städels-Bild,

16 Zur frühen Darstellung des Fäkalmotivs in der deutschen Graphik als Folge von Fressgier siehe RAUPP 1986, S. 112. Zu Kirmesdarstellungen von Pieter Bruegel d. Ä. und allgemein zur um 1550 unabhängig von der deutschen Graphik auftretenden niederländischen „Bauernkirmes“ siehe EBD., S. 223–231, 287–295. Zu Franz Hogenbergs Stich nach Bruegels „Kirmes von Hoboken“ von 1559 (HOLLSTEIN III, 208), in dem die feiernden Bauern mit Tieren verglichen werden, siehe Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 44–48, Nr. 1.

17 Raupp hob hervor, dass die höhere Bildungsschicht und Kunstkennner Bauernfestgemälde von Bruegel auch wegen der geistreichen bildlichen Umsetzung erworben oder in Auftrag gegeben haben. Das Distanzieren vom niederen Stand bezeichnete Raupp als Grundfunktion der Bauernfestszenen. RAUPP 1986, S. 291, 316–321. Siehe auch Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 47f., unter Nr. 1.

18 Kat. KARLSRUHE 1995, S. 124.



Abb. 10: Adriaen van Stalbemt, *Dorfkirchweih*, Mikroskopaufnahme: Figur links vorne, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 11: Adriaen van Stalbemt, *Dorfkirchweih*, Mikroskopaufnahme: Hintergrundfiguren, Frankfurt a. M., Städel Museum

wie aus der Infrarot-Reflektographie hervorgeht, Landschaft und Schatten an die Figuren herangemalt wurden (Abb. 1).¹⁹ Die gegenüber dem Karlsruher Bild unterschiedliche Figurenbehandlung hängt vielmehr mit der späteren Entstehung der Städel-Tafel zusammen. Aufgrund der Kostüme kann diese erst um die Mitte der 1640er Jahre datiert werden, was durch den dendrochronologischen Befund, wonach eine Entstehung ab 1642 wahrscheinlich ist, gestützt wird. Auch die Komposition, die an eine ähnlich in der Mitte gassenartig nach hinten fluchtende Landschaft von Jan Brueghel d. Ä. und deren Kopie von Jan Brueghel d. J. aus den 1630er Jahren erinnert (Abb. 9),²⁰ scheint Stalbemt erst in seinen späteren Landschaften verwendet zu haben. Die Authentizität des Städel-Bildes wird durch zahlreiche Pentimenti (Abb. 3, 4) und die in Resten erhaltene, gesicherte Signatur bestätigt, deren Schreibweise in Blockbuchstaben mit anderen bezeichneten Bildern zu vergleichen ist (Abb. 5).²¹

LITERATUR

Verz. 1819, S. 33, Nr. 25; 1823, S. 16, Nr. 25; 1830, S. 28, Nr. 203; 1835, S. 43, Nr. 27; 1844, S. 105, Nr. 249; 1855, S. 19, Nr. 249; 1858, S. 78, Nr. 119; 1866, S. 80, Nr. 119; 1870, S. 100, Nr. 110; 1873, S. 102, Nr. 110; 1879, S. 111, Nr. 137; 1883, S. 113, Nr. 137; 1888, S. 121, Nr. 137; 1892, S. 37, Nr. 137; 1897/1900, S. 35, Nr. 137; 1900, S. 324f., Nr. 137; 1905/07, S. 27, Nr. 137; 1907, S. 25, Nr. 137; 1910, S. 32, Nr. 137; 1914, S. 33, Nr. 137; 1915, S. 100, Nr. 137; 1919, S. 120, Nr. 784; 1924, S. 204, Nr. 784; 1966, S. 114; 1986, S. 10, Nr. 2; 1987, S. 96; 1995, S. 53, Tafel 131

ROOSES 1879, S. 623

LEVIN 1886/87, Sp. 675

LEVIN 1887/88a, Sp. 254

WOERMANN 1888, 1, S. 398

THIÉRY 1953, S. 79, 196

THIÉRY 1987, S. 228

ERTZ, in: Ausst. Kat. ESSEN/WIEN 2003/04, S. 204, unter Nr. 72, Abb. 1

19 Die Staffage wurde weder mittels Unterzeichnungen vorbereitet noch in dem grob angegebenen Kompositionsentwurf berücksichtigt, da sich Linien und Figuren zum Teil überschneiden. Auch im Karlsruher Bild sind in der Infrarot-Reflektographie keine Unterzeichnungen sichtbar. In beiden Bildern markieren sich in der Infrarot-Reflektographie ähnliche Pentimenti, um die Größe von Figuren anzupassen. Siehe TECHNISCHER BEFUND. Ich danke Dietmar Lüdke, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, und dem Restaurator der Kunsthalle, Thomas Heidenreich, für die Untersuchung des Gemäldes am 19.12.2006 mittels Infrarot-Reflektographie.

20 Jan Brueghel d. Ä., „Dorfstraße mit Kanal“, Kupfer, 22 x 34 cm.

Washington, Privatbesitz. Bezeichnet: „BRVEGHEL 1609“. Siehe auch die eigenhändige Variante von 1607 in Mailand, Pinacoteca di Brera. ERTZ 1979, S. 583, 590, Nr. 153, 196. Jan Brueghel d. J., „Dorfstraße mit Kanal“, Kupfer, 22,5 x 33,5 cm. Aschaffenburg, Staatsgalerie (Inv. Nr. 1897). ERTZ 1984, S. 249, Nr. 69.

21 Siehe die Signatur in Adriaen van Stalbemts „Anbetung der Hirten“ (Holz, 63 x 48 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 647). Ich danke Bernd Wolfgang Lindemann und der Restauratorin Babette Hartwig, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, für die Untersuchung am 16.10.2006.

ADRIAEN VAN STALBEMT (?)

PAULUS UND BARNABAS WERDEN IN LYSTRA ALS GÖTTER VEREHRT

INV. NR. 884

Um 1610/15–20

Kupfer, 33,1 x 45,2 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel (33,1 x 45,2 x ca. 0,2 cm) mit pastoser, elfenbeinfarbener Ölgrundierung (mit gesandeter oder gekörnter Struktur?). In der Infrarot-Reflektographie markieren sich (Pinsel-?)Unterzeichnungen von unterschiedlicher Stärke in der Architektur und in einigen Figuren, besonders ausführlich in den Figuren um den Altar und rechts vorne (Abb. 1). Die Unterzeichnungen weichen in folgenden Partien von der ausgeführten Ma-

lerei ab: Der vorne rechts frontal stehende Mann hielt beide Hände ursprünglich zur Faust geballt nah am Körper und neben dem Gewandsaum seines rückansichtigen Begleiters war eine mit dem Zeigefinger deutende Hand eingezeichnet (Abb. 2). Das rechte Bein des vor dem Ochsen knienden Knaben war ursprünglich etwas versetzt. Die kniende Frau zwischen Altar und Paulus war mit anderem Gesichtstypus und stärker in den Nacken gelegtem Kopf geplant. Ein ovaler Kreis im Ausblick bezeichnet den Platz für das erst im Gemälde dargestellte giebelständige Gebäude. Über das gesamte Bildfeld verteilt markieren sich, teils auch in den Figuren, nicht deutbare Linien. Dunkle, bräunliche Unterlegung in der Architektur rechts und in der Stirnseite des Balkons des linken Pa-



Abb. 1: Adriaen van Stalbemt (?), *Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Abb. 2: Adriaen van Stalbemt (?), *Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

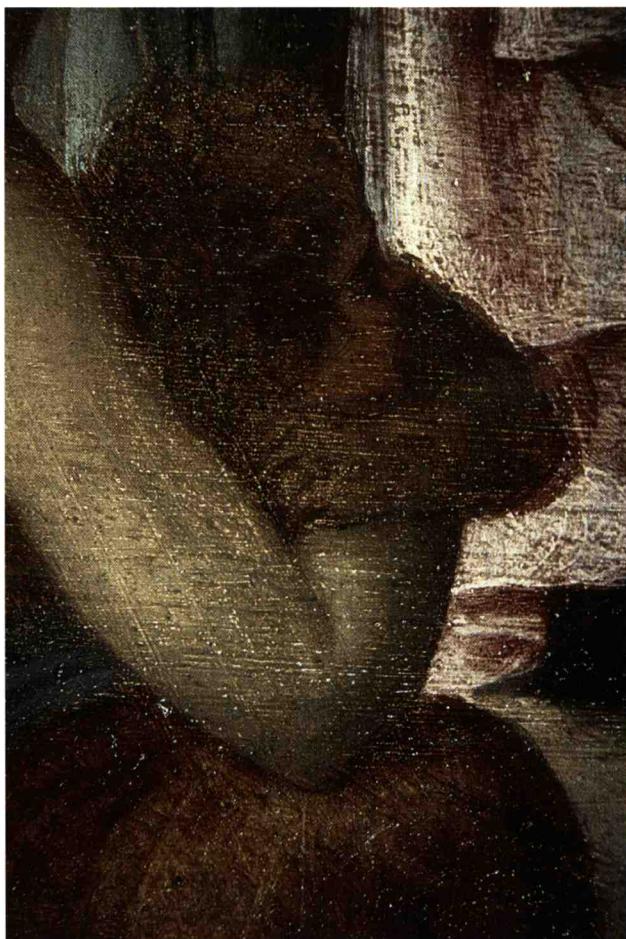


Abb. 3: Adriaen van Stalbemt (?), *Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt*, Mikroskopaufnahme: Mutter mit Kind, Frankfurt a. M., Städel Museum

lastes, in einzelnen Figuren und Gewändern (Tunika des Paulus, Gewand der knienden Frauenfigur zwischen Altar und Paulus, Kind der sitzenden Frau vorne links (Abb. 3)) sowie in der hinteren Figurenpartie.

Das Gemälde war „durch das Kupfer zerfressen, trocken, taub, grau“ und wurde am 19. März 1878 von Göbel und Janss restauriert (Inventar 1872, Nr. 884). Peter Waldeis stellte 1987 einen Reinigungsschaden fest (Malschicht auf den Höhen der Grundierung verputzt). Abnahme des alten Firnesses und eines großen Teils der Retuschen. Aufbringen neuer Retuschen und des neuen Firnesses (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5; Restaurierungsbericht in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt).

Leicht verbogene Bildecken. Kleine Ausbrüche in den Haaren der knienden Figur rechts vor dem Ochsen, links im Boden und in der links vorne sitzenden Rückenfigur. Teils retuschierte Beschädigungen entlang der Bildränder. Vereinzelt kleinere retuschierte Ausbrüche, etwa im Himmel, im Kopf des zweiten Turbanträgers von rechts und vorne im Hund. Größtenteils nicht retuschierte Verputzungen in den braunen Schatten- und dunkleren Inkarnattönen, in der Architektur v. a. rechts und in den dunkleren Tönen im Vordergrund. Retuschierte Verputzungen in den Haaren der beiden knienden Figuren neben dem Ochsen. Retuschen in der links vorne stehenden Rückenfigur mit Turban, in der rechts daneben sitzenden Rückenfigur und in der Architektur rechts hinten. Die Hand, die die Frau vor dem Ochsen auf die Schulter des vor ihr knienden Mannes legt, scheint nachträglich eingefügt oder stark übermalt zu sein. Unter UV-Licht markieren sich neue Retuschen der jüngsten Restaurierung entlang der Bildkanten, v. a. oben links im Himmel und im Gewand des zweiten Turbanträgers von rechts, punktartig um den Kopf des Barnabas, am Sockel des Opfertisches und im Hals des Ochsen. Unter UV-Licht wird ein unregelmäßig, streifig aufgetragener, jüngerer Firnis sichtbar.

Eine später ausgelöschte Signatur ist unter Mikroskop oder in der Infrarot-Reflektographie nicht nachweisbar.¹ Rückseitig im 18. Jahrhundert bezeichnet in Schreibschrift mit Pinsel in Schwarz: „von Adam Eltzheimer“² (Abb. 5). In weißer Kreide „7337“. Zwei abgerissene Klebezettel, einer davon mit Druckschrift, der sich wahrscheinlich auf einen Katalogeintrag bezieht.

PROVENIENZ

1721 Slg. Willem Lormier (?–1758), Kunstagent, Den Haag

1 Vgl. die These in ANDREWS 1973b, S. 302, Anm. 12, die auch durch den damaligen Städel-Restaurator nicht gestützt wurde. Schreiben von Peter Waldeis an Keith Andrews vom 28.9.1987 in der Bildakte der Restaurierungswerkstatt.

2 Laut Andrews „a not very old inscription“. ANDREWS 1973b, S. 302. Als Schrift des 18. Jahrhunderts bei Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 29, Nr. 23.



Abb. 4: Adriaen van Stalbemt (?), *Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt*, um 1610/15–20,
Frankfurt a. M., Städel Museum

Verst. Slg. W. Lormier, Den Haag (Francken) 4. Juli 1763, Nr. 83 (fl. 100) als „Adriaan Stalbend“
 Slg. Coenraad van Heemskerk
 Verst. Slg. C. van Heemskerk, Den Haag (Francken) 7. Oktober 1765, Nr. 12 (fl. 100) als „Elsheimer“
 ? Slg. Rykevorzel
 Slg. Johann Heinrich Gerhard Lausberg (1748–1809), Handelmann, Frankfurt a. M. (fl. 30)
 Verst. Slg. J. H. G. Lausberg, Frankfurt a. M., 28. März 1815, Nr. 82 (fl. 400) an G. F. Wilmanns
 Slg. Gerhard Friedrich Wilmans (1764–1830), Kunst- und Buchhändler, Frankfurt a. M.
 erworben in der Verst. Slg. G. F. Wilmans, Frankfurt a. M., 3. September 1839, Nr. 61 (fl. 925) als „A. Elsheimer“

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städelisches Kunstinstitut, Adam Elsheimer, Werk, künstlerische Herkunft und Nachfolge, 1966/67, Nr. 23

GRAPHISCHE REPRODUKTION

W. Jury, Stich, 5,5 x 7,1 cm. 1824. Bezeichnet l. u.: „A. Elsheimer pinx.“, r. u.: „W. Jurÿ fec.“. Seitengleich.³

BESCHREIBUNG

Vor Palastbauten und einer dunklen Tempelarchitektur öffnet sich unter lichtem Himmel ein Platz, auf dem sich

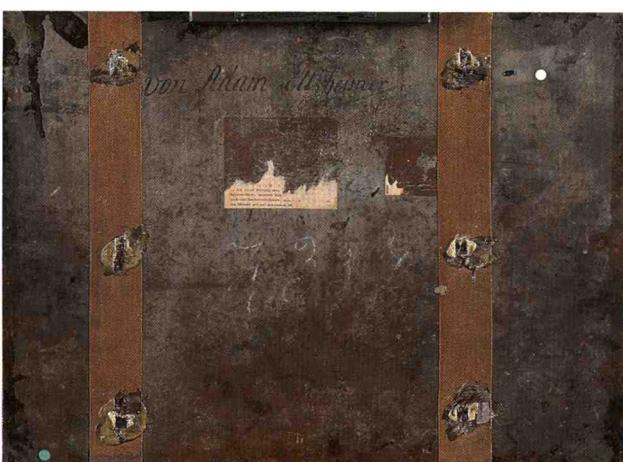


Abb. 5: Adriaen van Stalbemt (?), Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt, rückseitige Beschriftung, Frankfurt a. M., Städel Museum

³ TASCHENBUCH DER LIEBE UND FREUNDSCHAFT 1824, S. 18.
⁴ Catalogus van Schilderyen, van den Heer Agent Willem Lormier, in 's-Hage, in: HOET 1752, II, S. 440: „Adriaan Stalbend. Een stuk, daar de Heydene aan Paulus en Barnabas wilde offeren, met veel beelden, br. 1 v.[oet] 5 en een half d.[uim], h. 1 v.[oet] 1 d.[uim] K.[opper].“. Catalogus van Schilderyen. Na-

eine Menschenmenge in antikisierenden Gewändern versammelt hat. Ein paar Männer in der hinteren Reihe sind beritten, der überwiegende Teil der Leute steht hingegen dicht gedrängt um einen runden Altar. Dieser erhebt sich über einem niedrigen, zweistufigen Sockel und ist am vorschwingenden Bauch mit einem Relief, das Satyrn und Fruchtgarlanden zeigt, verziert. Die Mensa ist leer und das Brennholz liegt unangetastet am Boden. Paulus und Barnabas, die links des Altars Rücken an Rücken stehend zu der Menge sprechen, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Barnabas ist mit einem türkisfarbenen Mantel bekleidet, Paulus mit einem roséfarbenen Mantel über einem dunkelblauen Gewand. Auch die vier Priester mit brennenden Fackeln rechts hinter dem Altar hören den Aposteln zu. Ein anderer Priester mit goldener Mitra, weißer Alba und goldgewirkter Dalmatika bietet als Opfergabe eine Krone und einen weißen Ochsen dar, den er an den Hörnern führt. Ein zweiter, gleichfalls mit Blumengirlanden geschmückter, brauner Ochse folgt gleichfalls rechts des Altars von hinten. Vor dem Altar kniet ein weiterer Priester mit Glatze und einem langen Bart in einer dünnen, weißen Alba, über die er eine mit Goldbordüre gesäumte, in hellen Pastelltönen schimmernde Dalmatika trägt. Einen Weihrauchkessel schwingend blickt er zu den Aposteln. Zwei bärtige Männer verfolgen das Geschehen von links vorne, wobei der hintere, dunkel gekleidete Mann vom Bildrand überschnitten wird. Der Rechte trägt eine auffallend rote Tunika zu einem üppigen blauen Turban. Zu seinen Füßen sitzt auf dem Treppenabsatz eine Frau in Rückenansicht, die ein Kind auf ihrem Schoß hält. Ihr rot-blauenes Gewand bedeckt nur spärlich die Haut über der linken Schulter und am Rücken. Gegenüber in der rechten vorderen Bildecke unterhalten sich zwei Männer. Der linke, jüngere Mann ist in einem hellblauen Umhang gehüllt. Sein Haar und ein einzelner dünner Flechtzopf hängen unter dem flachen Turban über die Schultern herab. Der Gefährte mit zartgrünem Turban und weißem, am Saum kunstvoll besticktem Mantel dreht sich leicht aus seiner Rückenansicht nach links.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich seit 1721 in der Sammlung des Kunstabtagenten Willem Lormier und wurde am 4. Juli 1763 bei Francken in Den Haag für 100 fl. als „Adriaan Stalbend“ an Coenraad van Heemskerk verkauft.⁴ Zwei Jahre später bei der Versteigerung der

gelaaten door wylen den Heer Agent Willem Lormier. Verkogt den 4. Julii 1763. in's Gravenhage, in: HOET 1770, III, S. 331, Nr. 265: „Een Stuk. verbeeldende daar de Heidenen aan Paulus en Barnabas wilden Offeren, door Adriaan Stalbent; K. breed 1 voet 5 1/2 duim, hoog 1 voet 1 duim. 100 – 0“.



Abb. 6: Johann Rottenhammer, *Ecce Homo*, 1597, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Sammlung Van Heemskerk wurde das Bild von demselben Auktionshaus zum gleichen Preis, nun aber als „Elsheimer“ angeboten.⁵ Hoet, der beide Versteigerungen in seinem Katalog erfasste, kommentierte die neue Zuschreibung damit, die Kunstskenner sollten selbst beurteilen, ob dies besser und richtig sei. Im Anschluss an die Auktion gelangte das Gemälde in die Sammlung Rykevorzel und dann nach Frankfurt in die Sammlung des Handelsmannes Johann Heinrich Ger-

hard Lausberg und in diejenige des Kunst- und Buchhändlers Gerhard Friedrich Wilmans. In den Versteigerungen der beiden Frankfurter Sammlungen kam das Gemälde jeweils als Elsheimer und zu unterschiedlichen, mittlerweile gestiegenen Preisen zum Aufruf.⁶ Bei der Auktion der Sammlung Lausberg am 28. März 1815 ging das Bild für 400 fl.⁷ an Wilmanns, von dem das Städel Museum es am 3. September 1839 für 925 fl. erwarb.⁸

⁵ Catalogus van Schilderyen. Van den Heere Coenraad van Heemskerck. Verkogt den 7. October 1765. in's Gravenhage, in: HOET 1770, III, S. 495f., Nr. 12: „Een Stukje, verbeeldende daar de Heidenen te Lystra aan Paulus en Barnabas wilden Offeren, door Adam Elshaimer; K. breed 1 voet 5 1/2 duim, hoog 1 voet 1 duim. 71 – 0. Nota. In voorgem. Catalogus hier voor pag. 331. staat dit Stukje num. 265 op de naam van Adriaan Stalbent: waarom't nu hier verandert, en of't beter, en op de juste naam gestelt is, zullen de Kunst-Kenners best beoordeelen kunnen; zeeker is't, het zelve toen verkogt is voor f 100–0“.

⁶ Siehe auch den Stich, den Wilmanns 1824 von dem Gemälde anfertigen ließ und der mit „A. Elsheimer pinx.“ bezeichnet ist. Siehe hier unter GRAPHISCHE REPRODUKTION.

⁷ Mit 400 gulden im Versteigerungskatalog annotiert. Siehe das Exemplar des Städel. Vgl. GWINNER 1862, S. 103. VON HOLST 1931, S. 46, 54. Im zuvor durch Van Mechel erstellten Katalog der Sammlung Lausberg galt das Bild als Elsheimer und war noch mit 30 fl. annotiert. VAN MECHEL 1804, Nr. 82.

⁸ Vgl. Verst. Kat. S. 8, Nr. 61 (als Ad. Elzheimer; annotiert: „Städel Inst. [abgehakt]“, „925“).

In den Städel-Inventaren und -Verzeichnissen von 1844 bis 1971 wurde das Gemälde als Adam Elsheimer „Paulus und Barnabas zu Lystra“ gelistet, wobei als Taxwert der Kaufpreis genannt wurde.⁹ Passavant führte das Gemälde 1847 mit derselben Bestimmung in die kunsthistorische Literatur ein, in der es bis auf wenige Ausnahmen¹⁰ bis vorwiegend Ende der 1960er Jahre als Werk Elsheimers behandelt wurde.¹¹

In der älteren Kunstgeschichtsforschung suchte Bode erstmals nach einer chronologischen Einordnung und datierte das Gemälde in Elsheimers frühe römische Zeit.¹² Als Begründung führte er die etwas plumpen Figuren, die überreiche Färbung, den dünnen Farbauftrag, die bräunlichen Schatten und die weißen Lichter an, die auf Rottenhammer verweisen würden. Später fand die venezianische Prägung der Figurenbehandlung und deren Anordnung vor reicher Renaissancearchitektur bei Bode jedoch verstärkt Beachtung.¹³

Weizsäcker bezeichnete „Lystra“ zunächst allgemein als Frühwerk Elsheimers, das technisch noch stark von niederländischen Vorbildern beeinflusst sei.¹⁴ 1921 und 1936 plädierte er für die Entstehung in Elsheimers venezianischer Zeit, obgleich das Gemälde in seinem warmen, weichen Kolorit nicht mit anderen Frühwerken Elsheimers wie der „Sintflut“¹⁵ im Städel Museum übereinstimme und die warme Farbgebung auch für Rottenhammer ungewöhnlich sei.¹⁶ Neben Veronese als Vorbild

für die Architektur nannte Weizsäcker Rottenhammers Kasseler „Ecce Homo“¹⁷ von 1597 (Abb. 6) als Anhaltspunkt für die Datierung von „Lystra“, das er für nur wenig später als das gleichfalls im Städel Museum verwahrte „Bacchus in der Pflege der Nymphen von Nysa (Myrrha)“ und die beiden frühesten Gemälde Elsheimers in München und Hamburg hielt.¹⁸ Die Gestalt des Altars erinnerte ihn ferner an die beiden bronzenen Ziehbrunnen von Nicolò de Conti und Alfonso Alberghetti aus dem 16. Jahrhundert im Hof des Dogenpalastes. Drost sah zwar gleichfalls Parallelen zwischen „Lystra“ und den Bildern Elsheimers der venezianischen Periode, er stellte aber in der starren Figurenbehandlung Gegensätze fest.¹⁹ Seiner Meinung nach schließe das Gemälde in der Feinmalerei an die „Ruhe auf der Flucht“²⁰ an, wobei die Malweise im Städel-Bild nicht frei, sondern vielmehr pedantisch und schematisch sei. Es herrsche eine „gequälte, statistenhafte Aneinanderreihung der Menschen“ ohne „die Innerlichkeit der scharf geschnittenen Mittelgrundfiguren auf den frühesten Werken“. Das Bild besitze eine „flaue Zeichnung der Gesichter“, die der Petworth Serie²¹ verwandt sei. Die Gestik bezeichnete er als schwach, das Fehlen von Vegetation als ungewöhnlich. Er überlegte, ob die Unterschiede auf das Vorbild eines römischen Künstlers, etwa Carlo Saraceni, zurückzuführen seien,²² zumal auch Bode für die Entstehung zu Beginn von Elsheimers

9 Zum Taxwert siehe INVENTAR 1817, Inv. Nr. 884. INVENTAR 1865, Inv. Nr. 390, alt Inv. 884. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 884. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 884.

10 DROST 1957, S. 214, Anm. 51. Siehe auch die unter Vorbehalt erfolgte Zuschreibung an Elsheimer durch WADDINGTON 1966, S. 6, Nr. I.

11 PASSAVANT 1847, S. 62, Nr. 1. Ebenso als Elsheimer: GWINNER 1862, S. 103. VON BODE 1883, S. 276. SEIBT 1885, S. 58. WOERMANN 1888, 2, S. 873. VON BODE 1920, S. 22, 46. WEIZSÄCKER 1921, S. 137. VON HOLST 1931, S. 46, 54. DROST 1933, S. 63. WEIZSÄCKER 1936, S. 59–61, 210. BOTHE 1939, S. 15. WEIZSÄCKER 1952, S. 27f., Nr. 30. SAXL 1957, I, S. 289f. Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 29, Nr. 23. VAN GELDER/JOST 1966/67, S. 140. WADDINGTON 1967, S. 47. BAUCH 1967, S. 58. VAN GELDER/JOST 1967/68, S. 44. PIGLER 1974, I, S. 396.

12 VON BODE 1883, S. 276. Ebenso für die Entstehung in Elsheimers früher römischer Zeit: VON BODE 1883, S. 276. SEIBT 1885, S. 58. WOERMANN 1888, 2, S. 873 (als Übergangsbild zur römischen Zeit). DROST 1933, S. 63, Nr. 25, S. 66, 159. SAXL 1957, I, S. 289f.

13 VON BODE 1920, S. 22, 46.

14 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 110, Nr. 337.

15 Adam Elsheimer, „Die Sintflut“, Kupfer, 26,5 x 34,8 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum (Inv. Nr. 1607). Bezeichnet: „AE“ (ligiert).

16 WEIZSÄCKER 1921, S. 137–139. DERS. 1936, S. 59–61. Ebenso für die Entstehung in Elsheimers venezianischer Zeit: WADDINGTON 1966, S. 6, Nr. I. Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 14, 29, Nr. 23, Abb. 21, S. 42 unter Nr. 52. VAN GELDER/JOST 1966/67, S. 140. BAUCH 1967, S. 58.

17 Johann Rottenhammer, „Ecce Homo“, Kupfer, 31,5 x 39,4 cm.

Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 603). Bezeichnet: „159(.)/I Rottnham(er) F / Venetia“. Zur Datierung von Rottenhammers Bild, die früher 1594 oder 1597 gelesen wurde, siehe Schnackenburg, in: Kat. KASSEL 1996, S. 258, GK 603.

18 Die Figuren in „Lystra“ seien wie in der Münchner (Kupfer, 40 x 55 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 862) und Hamburger „Johannespredigt“ (Kupfer, 33,1 x 46,1 cm, Kunsthalle, Inv. Nr. 221) sowie in „Myrrha/Geburt des Adonis“ (siehe den Katalogeintrag zu Inv. Nr. 761) mit zähflüssiger Farbe ausgeführt. WEIZSÄCKER 1936, S. 61, 210.

19 Parallelen sowie Unterschiede zeigen sich besonders im Vergleich mit Rottenhammers „Ecce Homo“. Drost wies ferner darauf hin, dass der Hund in Elsheimers sogenanntem „Kleinen Tobias“ (Kupfer, 12,4 x 19,2 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum, Inv. Nr. B 789) wiederkehrt und die ringförmige Figurenanordnung mit Wald- und Versammlungsbildern verwandt sei. DROST 1933, S. 63f., Nr. 25, S. 66, 67f.

20 Adam Elsheimer, „Ruhe auf der Flucht/Hl. Familie mit dem kleinen Johannes“, Kupfer, 37,5 x 24,3 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 2039).

21 Adam Elsheimer, „Heilige und Gestalten aus dem alten und neuen Testament (Folge von acht Tafeln)“, Kupfer, je 9 x 7 cm. Petworth, Petworth House, The Egremont Collection (The National Trust).

22 Drost nannte als Vergleich Saracenis „Predigt des hl. Raimund“ in Rom S. Adriano. DROST 1933, S. 63, Nr. 25. Zu Saraceni als Vorbild siehe auch EBD., S. 64, Nr. 25, S. 157. Drost ging wegen des „Lystra“-Bildes von einer Berührung zwischen Elsheimer und Saraceni bald nach 1602 aus. EBD., S. 159.

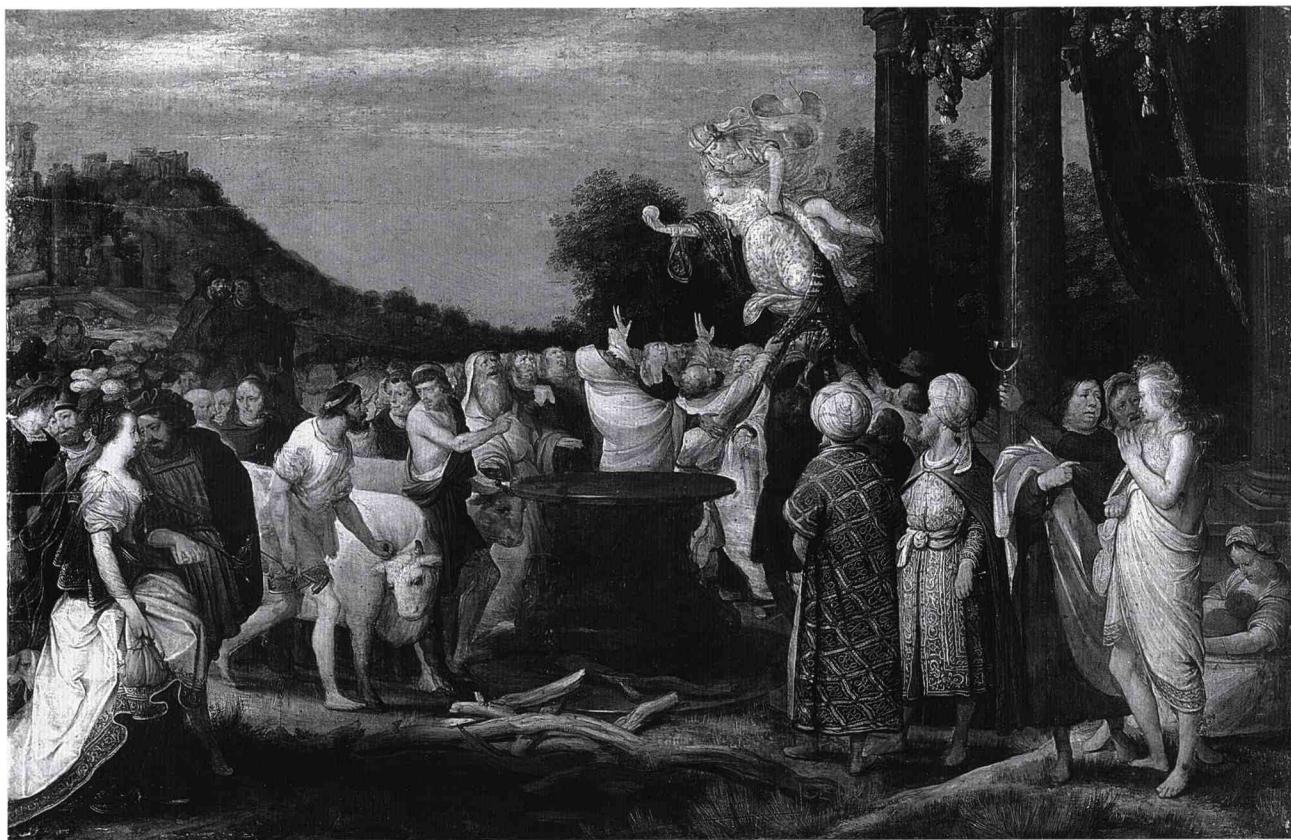


Abb. 7: Flämischer Meister, Jagd nach dem Glück/*Il Contento*, Basel, Kunstmuseum

Rom-Aufenthalt plädiert und Weizsäcker Probleme im Hinblick auf das Kolorit geäußert hatte. Den venezianischen Einfluss erklärte er durch den auch in Rom anhaltenden Kontakt zu Rottenhammer.²³

1957 sprach sich Drost schließlich für die Aussonderung aus Elsheimers Œuvre aus,²⁴ was zunächst keine Zustimmung fand.

Weizsäcker²⁵ und Saxl behandelten das Städels-Bild weiterhin als Werk Elsheimers, wobei Weizsäcker im Zusammenhang mit der Baseler „Jagd nach dem Glück“ (Abb. 7), das seiner Meinung nach einem flämischen Kleinmeister und am ehesten Stalbemt zuzuschreiben sei, auf das Städels-Bild verwies.²⁶ Letzteres zeige, dass Bilder von Stalbemt und Elsheimer schon früher Anlass für Verwechslungen gegeben haben. Saxl vertrat eine Entstehung in den ersten Tagen in Rom.²⁷ Er konstatierte bei einigen Figuren, ihrer Anordnung und dem Interesse an der Stoffwiedergabe, Parallelen zur Münch-

ner „Johannespredigt“, beurteilte aber Komposition und Figurenbehandlung als unterschiedlich. Den neuen Stil und die monumentalere Figurenbehandlung in „Lystra“ führte Saxl gleichfalls auf italienische Einflüsse zurück.²⁸

Waddingham folgte Weizsäcker hinsichtlich der Datierung in die venezianische Zeit und schlug 1959 als Entstehungsjahr vor.²⁹ Er bezeichnete das Gemälde allerdings als eklektisch und ordnete es unter Vorbehalt als Elsheimer ein, bis eine Alternative gefunden sei. Die zurückhaltende Zuschreibung begründete Waddingham mit der für Elsheimer wenig typischen mechanischen, trockenen Manier und dem flämischen Charakter des Gemäldes. In diesem Zusammenhang wies er auf die einstige Zuschreibung an Stalbemt hin, die das Gemälde in Lormiers Sammlung trug, schloss aber nicht aus, dass das Bild nach einem verlorenen Prototyp von Elsheimer entstanden sein könnte.

23 DROST 1933, S. 66.

24 Als Begründung führte er erneut die pedantische, verschmolzene Ausführung und schwache Gliederung an. DROST 1957, S. 214, Anm. 51.

25 WEIZSÄCKER 1952, S. 27f., Nr. 30.

26 Flämischer Meister, „Jagd nach dem Glück/*Il Contento*“, Holz, 38 x 60 cm. Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. 207). WEIZSÄCKER 1952, S. 67, unter Nr. 65.

27 SAXL 1957, I, S. 289f.

28 Saxl verwies auf den Einfluss der klassischen Skulptur auf die Apostelköpfe und meinte, der Orientale könnte nach dem lebenden Modell in Venedig entstanden sein. SAXL 1957, I, S. 289f.

29 WADDINGHAM 1966, S. 6, Nr. I.

Ungeachtet der Zweifel an der Eigenhändigkeit behandelte Held das Gemälde im Katalog zur Frankfurter Elsheimer-Ausstellung von 1966 unter Verweis auf Weizsäcker als ein Werk aus Elsheimers venezianischer Zeit.³⁰ Sie fügte hinzu, dass Farbgebung und Komposition der Figuren einen Einfluss der venezianischen Frührenaissance zeigen und „Lystra“ beispielhaft dafür sei, wie die Figur nun innerhalb des Bildes einen größeren Maßstab einnehmend ein Figurenbild vorstelle.³¹ Held schloss sich Weizsäckers These an, dass „Lystra“ oder andere venezianische Werke Elsheimers einen flämischen Kleinmeister in der Art des Adriaen van Stalbemt oder Frans Francken zu dem Baseler Gemälde „Jagd nach dem Glück“ (Abb. 7) angeregt habe.³²

In den Rezensionen zur Frankfurter Elsheimer-Ausstellung griffen Bauch und zunächst auch Van Gelder und Jost die Einordnung des Städel-Bildes in Elsheimers venezianische Zeit mit dem Verweis auf Rottenhammer auf.³³ Bauch verglich das Bild mit einer Komposition Rottenhammers, die in einer Fassung Hendrik van Balens in der New Yorker Shickman Gallery erhalten sei.³⁴ Van Gelder und Jost reihten das Städel-Gemälde schließlich noch früher ein, und zwar in die Frankfurter oder Münchner (?) Zeit zwischen ca. 1596 bis 1598.³⁵ Waddingham verwies, anstatt in seiner Besprechung seine kurz zuvor getätigten Datierung zu wiederholen, lediglich allgemein auf den italienischen Einfluss.³⁶ Zwar hielt er die Tafel für eine kompetente, aber bemüht und eklektisch wirkende Arbeit.

1972 gab Waddingham abermals zu bedenken, dass die von 1721 bis 1763 gültige Zuschreibung an Stalbemt in Betracht gezogen werden müsse.³⁷ Dennoch plädierte er dafür, „Lystra“ bis zu einer gesicherten Neuzuschreibung im Œuvre Elsheimers zu belassen. Gemäß Weizsäcker und Held ging auch er auf das Baseler Gemälde „Il Contento“ (Abb. 7) ein, das vielleicht von einem flämischen Künstler, etwa Frans Francken II., stamme.

Trotz seiner Bedenken, „Lystra“ Elsheimer zuzuschreiben, hob Waddingham die auf diesen zurückgehende Erfindung hervor, da Typologie und Behandlung der Kostüme sowie qualitätvolle Bildpartien die Nähe Elsheimers verraten würden. Nachdem Waddingham bereits 1966 eine verlorene, vorausgegangene Version Elsheimers vermutet hatte, bekräftigte er nun, das Sujet des Städel-Bildes gehe auf eine entsprechende Version Elsheimers zurück und sei auch von anderen Künstlern rezipiert worden.³⁸ Für die drei Versionen von „Die Israeliten bringen Opfer für den Bau der Stiftshütte“³⁹ bemerkte er gleichfalls eine flämische Manier. Diese erinnere an die frühe Schaffensperiode von Stalbemt oder an Flamen, die wie Van Balen Anfang des Jahrhunderts in Italien waren und mit Rottenhammer in Kontakt standen.

Andrews behandelte 1973 das Städel-Bild zusammen mit vier Gemälden, die bis auf eine Ausnahme mehr oder weniger überzeugend als Werke Elsheimers galten und von denen eines bereits Waddingham für flämisch hielt (Abb. 8).⁴⁰ Die Zuschreibung von „Lystra“ an Elsheimer lehnte Andrews mit dem Verweis auf die unterschiedliche Figuren- und Stoffbehandlung sowie die ruhige und wenig phantasievolle Architektur ab. Stattdessen plädierte er gemäß der Nennung in der Provenienz für Stalbemt als Künstler.⁴¹ Ferner meinte er, entlang der Stufe, auf der die Frau in Rückenansicht sitzt, könnte eine vormals vorhandene, nun ausgelöschte Signatur, möglicherweise „AV STALBEMT“, existiert haben.⁴² Die Zuschreibung sah Andrews durch den Vergleich mit gesicherten Werken Stalbemts wie dem „Bankett der Götter“ in Dresden und der „Anbetung der Hirten“ in Berlin (Abb. 8), die beide jeweils signiert und 1622 datiert sind, bestätigt.⁴³ Auffallend sei die Ähnlichkeit in den Figurentypen, den wenig ausdrucksvollen Gesten und der steifen Draperiebehandlung. Die Berliner „Anbetung“ habe zudem dieselbe gekörnte

30 Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 29, Nr. 23, S. 14.

31 Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 14.

32 Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 42, Nr. 52.

33 VAN GELDER/JOST 1966/67, S. 140. BAUCH 1967, S. 58.

34 BAUCH 1967, S. 58, Abb. 1b.

35 VAN GELDER/JOST 1967/68, S. 44.

36 WADDINGTON 1967, S. 47. Gleichfalls nur allgemein auf den sichtbaren Italieneinfluss hinweisend: BOTHE 1939, S. 15.

37 WADDINGTON 1972b, S. 602, Anm. 13.

38 Siehe den Verweis auf die Versionen von Jacob Pynas (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A1586; New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1971.255) und Pieter Lastman (Verbleib unbekannt; Amsterdam, Historisches Museum).

39 Siehe die verschiedenen Versionen in Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 432), in Pommersfelden (Kupfer, 37 x 50 cm, Sammlung Graf von Schönborn) und vormals in der Barberini Sammlung in Rom (Kupfer, 37 x 49,8 cm).

40 Darunter das Basler „Il Contento“, „Tamar wird zum Scheiterhaufen geführt“ (Kupfer, 33,5 x 45,5 cm, Aufbewahrungsort unbekannt) und die beiden Versionen von „Die Israeliten bringen Opfer für den Bau der Stiftshütte“ aus der Sammlung Barberini und der Sammlung Graf von Schönborn. ANDREWS 1973, S. 301–306, Abb. 45, 46, 47, 48. Diese Werke wurden bereits zuvor mit Stalbemt in Zusammenhang gebracht. Siehe hierzu die Zusammenfassung in EBD., S. 306, Anm. 26.

41 ANDREWS 1977, S. 166, Nr. A17. DERS. 1985, S. 202, Nr. A17.

42 Bei der Untersuchung des Bildes konnte Andrews keine Buchstaben erkennen, er meinte aber, dass etwas ausgelöscht und übergangen wurde. ANDREWS 1973b, S. 302, Anm. 12 auf ders. S.

43 Adriaen van Stalbemt, „Bankett der Götter“, Holz, 51,5 x 80,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Inv. Nr. 940). Ders., „Anbetung der Hirten“, Holz, 63 x 48 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 647). ANDREWS 1973b, S. 302.



Abb. 8: Adriaen van Stalbemt, Anbetung der Hirten, 1622, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Struktur wie die Bilder in Frankfurt und Basel und auch die Verwendung einer nie ganz verdeckten, braunen transparenten Untermalung sei typisch flämisch. Andrews sprach sich bei „Lystra“, dem Baseler „Il Contento“ (Abb. 7) und den Tabernakelszenen für eine Entstehung vor 1609 aus, bevor Stalbemt in die Lukas-gilde aufgenommen wurde und als er noch stark von Elsheimer beeinflusst war.⁴⁴ Da bislang für Stalbemt keine Italienreise nachgewiesen werden konnte, könnte David Teniers d. Ä. Stalbemt die Kunst Elsheimers vermittelt haben und Teniers' Rückkehr aus Rom im Jahr 1605 als terminus post quem für das Frankfurter Bild gelten.

Krämer und Lenz stimmten Andrews Abschreibung des „Lystra“-Gemäldes zu, ohne allerdings auf die Zuordnung an Stalbemt einzugehen oder einen anderen Künstler vorzuschlagen.⁴⁵ Krämer wies auf „die für Elsheimer charakteristischen Kompositionsprinzipien und Stileigenarten“ hin, betonte aber zugleich, dass sich das Gemälde aufgrund der „Kastenräumlichkeit“ weder in die venezianisch-römische Frühzeit noch in die römische Spätzeit eingliedern lasse, da Elsheimers Raumbehandlung in dieser Zeit wesentlich freier und natürlicher sei. Lenz hob die Unterschiede zu Elsheimer in der Behandlung der Einzelfigur sowie in Gruppierung und Beleuchtung hervor. Der Maler von „Lystra“ habe größeren Wert auf eine ruhige Ausbreitung und Reihung gelegt sowie den mäßigen Wechsel von Hell und Dunkel

bevorzugt. Er sei versiert in der Darstellung von Gesichtern und Gewändern, ohne dass Elsheimers individuelle Charakterisierung festzustellen sei. Abweichend habe Elsheimer stärker rhythmisiert und einen dramatischeren Hell-Dunkel-Effekt bedient.

Salerno besprach das Städel-Bild weiterhin als Werk Elsheimers mit venezianischen Elementen und nannte, ohne darauf einzugehen, die jüngst erfolgte Identifizierung als Stalbemt.⁴⁶

Waddingham stimmte nun in der Rezension von Andrews Elsheimer-Monographie dessen Einordnung vorbehaltlos zu.⁴⁷

Wie bereits Weizsäcker im Städel-Verzeichnis von 1900 sah auch Andrews 1985 in der Münchner „Predigt Johannes des Täufers“ Parallelen zu dem Städel-Gemälde, das er jetzt aber gleichfalls Stalbemt zuschrieb.⁴⁸

Während das Städel-Verzeichnis von 1986 das Gemälde noch als „Adriaen van Stalbemt?“ einordnete, wurde es 1987 und 1995 durch Sander und Brinkmann ohne Einschränkung als „Adriaen van Stalbemt“ aufgenommen.⁴⁹

Auch Vlieghe akzeptierte die Zuschreibung an Stalbemt.⁵⁰ Klessmann war zwar gleichfalls für die Aussonderung aus Elsheimers Œuvre, plädierte aber für eine vorsichtigere Einordnung als „Stalbemt(?)“. Er betonte die Entstehung in den 1610er Jahren, als Elsheimer in Antwerpen durch Rubens populär wurde.⁵¹ Vorbehalte gegenüber der Zuschreibung an Stalbemt äußerten

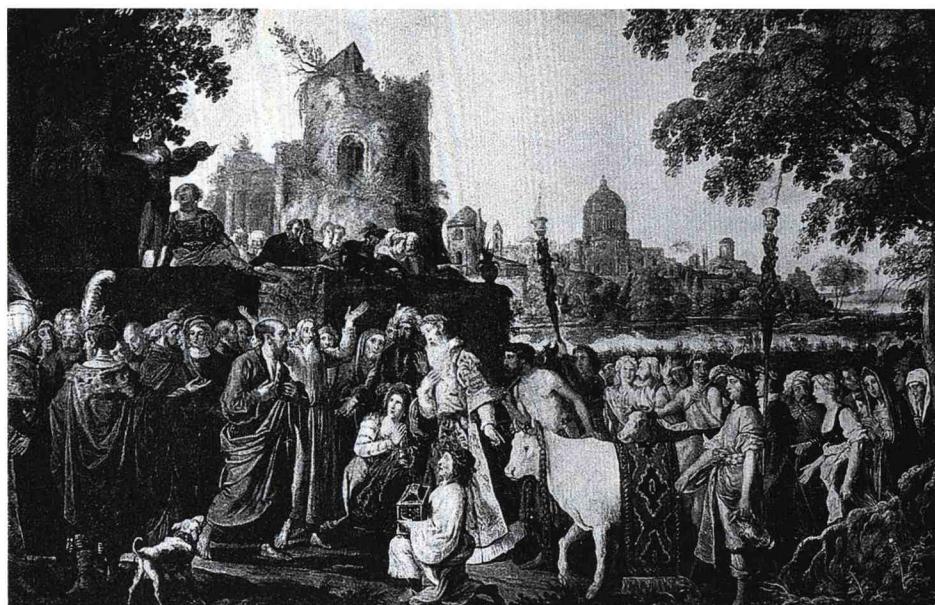


Abb. 9: David Teniers d. Ä.,
Paulus und Barnabas in Lystra,
Aufbewahrungsart unbekannt

44 ANDREWS 1973b, S. 306.

45 KRÄMER 1973, Anm. 43 auf S. 172. LENZ 1977b, S. 5, Anm. 1 auf S. 85. DERS. 1978a, S. 167. DERS. 1989², S. 95, Anm. 1.

46 SALERNO 1977, I, S. 117f.

47 WADDINGTON 1978, S. 855.

48 ANDREWS 1985, S. 41f., Abb. 60, S. 202, Nr. A12. Die Hamburger Version ist laut Andrews eine Arbeit der flämischen

Schule, nahe an Pieter Schoubroeck oder Anton Mirou oder Stalbemt. Zur Zuschreibung der Münchner und Hamburger Versionen siehe ANDREWS 1973a, S. 159–162.

49 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 53.

50 VLIEGHE 1998, S. 111.

51 Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, für das Gespräch vom 31.7.2006.

jüngst Seifert⁵² und Van Hout, wobei letzterer einen Künstler in der Art Frans Franckens, möglicherweise Vincent Malo, vorschlug.⁵³

DISKUSSION

Angesichts der Wunder, die Paulus auf seiner Missionsreise durch Kleinasien verrichtete, hielten die Einwohner der Stadt Lystra in Lykaonien Paulus und Barnabas für Hermes und Zeus (Apostelgeschichte 14, 8–21). Das Städel-Bild schildert die daraufhin getroffenen Vorbereitungen für ein Opferfest zu Ehren der vermeintlichen Götter, aber noch nicht den Opfervorgang selbst, den die beiden Apostel schließlich verzweifelt über den Irrglauben zu verhindern suchen sollten. In der Bildtradition herrscht indes dieses spätere Erzählmoment vor, als sich die beiden Apostel die Kleider vom Leib reißen, um zu zeigen, dass sie auch nur Menschen und keine Götter sind.⁵⁴

Selbst in den wenigen bekannten flämischen Beispielen ist üblicherweise diese Episode wiedergegeben.⁵⁵ Ebenso, wenn auch verhaltener und ohne Opferfeuer oder Altar, wählte David Teniers d. Ä. (Abb. 9) diesen Moment.⁵⁶ Der Städel-Tafel kommt die Version von Teniers auch im Hinblick auf die isokephale Figurenreihung und das Motiv der beiden geschmückten Ochsen am nächsten. Daher ist zu vermuten, dass Teniers' Gemälde, das er wahrscheinlich vor seiner Rückkehr nach Antwerpen Ende 1605 unter dem Einfluss Elsheimers vorbereitet oder noch in Rom ausgeführt hat, die Anregung für die Kompositon des Städel-Bildes geliefert hat.⁵⁷ Vorbild für den architektonischen Hintergrund könnte ein Stich nach Vredeman de Vries gewesen sein. Neben motivischen und kompositorischen Aspekten erinnert auch die Figuren- und Draperiebehandlung



Abb. 10: Adriaen van Stalbemt (?), *Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt*, Mikroskopaufnahme: Figuren am rechten Bildrand, Frankfurt a. M., Städel Museum

Elsheimers an das Städel-Bild (Abb. 13 bei Inv. Nr. 761).⁵⁸ Anders als Werke von Elsheimer oder auch das in Architektur und Repousoirfiguren vergleichbare Gemälde „Ecce Homo“ von Rottenhammer (Abb. 6) besitzt das Städel-Bild jedoch auffallend harte Konturen, flächige Formen und ein wärmeres Kolorit (Abb. 10). Hervorgerufen wird die weiche Tönung in „Lystra“ durch die braune Untermalung/-legung, die in der In-

52 Ich danke Christian Tico Seifert, Edinburgh, National Gallery of Scotland, für die mündliche Auskunft vom 16.3.2006.

53 Ich danke Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, für das Gespräch vom 21.2.2006.

54 Ebenso in Raphaels Wandteppichkartons von 1515–16 (London, Victoria & Albert Museum) und in einer Federzeichnung von Pieter Coecke van Aelst von 1534 (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr. 99.CA.7). Siehe auch die Versionen von Pieter Lastman von 1614 und 1617 (Verbleib unbekannt; Amsterdam, Historisches Museum; Reinhardt, in: Ausst. Kat. HAMBURG 2006, S. 62, Nr. 11), von Jacob Pygas aus den späten 1620er Jahren (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. A1586; New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1971.255; Liedtke, in: Kat. NEW YORK 2007, S. 536f., Nr. 138, Abb. 122) und von Frans Francken II. aus der ersten Hälfte der 1630er Jahre (Greenville, The Bob Jones University Gallery; HÄRTING 1989, S. 297f., Nr. 237). PIGLER 1974, I, S. 395.

55 Siehe die Beispiele von Gillis Mostaert und Hans Vredeman de Vries von 1567 (Bremen, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Roseliushaus, Inv. Nr. 342; Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN

2005, S. 51, 142, Nr. 13, Abb. 6) und Marten de Vos (Gironde, Sammlung de Bethmann; ZWEITE 1980, S. 269, Nr. 16). Zu der seltenen Darstellung des Sujets in der flämischen Malerei siehe auch ZWEITE 1980, S. 77, Anm. 41.

56 David Teniers d. Ä., „Paulus und Barnabas in Lystra“, Holz, 54 x 81 cm. Verst. London (Sotheby's) 1.4.1992, Nr. 34. VLIEGHE/DUVERGER 1971, S. 44, 77, Abb. 30.

57 Vorbild für Teniers war eine Entwurfszeichnung zu Elsheimers Gemälde „Il Contento“ (beide Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. 2312 und Inv. Nr. RSA 298). Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 133, 137, 181, Nr. 25, 40.

58 Siehe die lasurartig übereinander gesetzten Farbtöne, die in den Gewändern changierende Effekte erzeugen. Vgl. Elsheimers „Heraklius trägt das Kreuz nach Jerusalem hinein (Teil des Frankfurter Kreuzaltar)“ (Kupfer, 22,5 x 15,3 cm, Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. Nr. 2054) und „Die Steinigung des hl. Stephanus“ (Kupfer, 34,7 x 28,6 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland, Inv. Nr. 2281). Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 98–115, Nr. 19, 20g.



Abb. 11: Adriaen van Stalbemt (?), *Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt*, Mikroskopaufnahme: Figuren am rechten Bildrand, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 12: Flämischer Meister, *Jagd nach dem Glück/Il Contento*, Mikroskopaufnahme: Mantel mit gekratztem Ornament, Basel, Kunstmuseum

frarot-Reflektographie und in den nicht vollständig ausgeführten Partien, wie bei dem Kind auf dem Schoß der Mutter links vorne, oder bei Verputzungen sichtbar wird (Abb. 1, 3).⁵⁹

Die Gemäldegruppe, die einst gleichfalls mehr oder weniger mit Elsheimer in Verbindung gebracht wurde und nun entsprechend der im 18. Jahrhundert dokumentierten Einreichung des Städel-Bildes Stalbemt zugeschrieben wird, ist in der Tat in Figurenbehandlung und Komposition eng verwandt.⁶⁰ In der Maltechnik hingegen besteht beispielsweise für das Baseler Gemälde (Abb. 7)⁶¹ eine größere Nähe zu Stalbemts um 1645 datierbarer „Kirmesszene“ im Städel Museum sowie zu dessen Berliner „Hirtenanbetung“ von 1622 (Abb. 8). Statt der aufwendigen, mehrschichtigen Lasurmalerei des Frankfurter „Lystra“-Gemäldes sind diese drei Werke jeweils alla prima gemalt. Eine Kratztechnik kennzeichnet ferner allein im Baseler Gemälde die Orna-

mente auf den Gewändern und der dort rasch und summarisch ausgeführte Altar mit Brennholz ist auch unter Berücksichtigung der Verwendung eines Holz- statt Kupferträgers nicht mit dessen zeichnerischer Behandlung in „Lystra“ vergleichbar (Abb. 11, 12).

Auch die von Andrews für die Gemälde in Berlin und Basel sowie für das Städel-Bild als Zuschreibungskriterium angeführte Verwendung einer jeweils gekörnten Struktur auf dem Bildträger kann nur im Fall der Städel-Tafel als einigermaßen zutreffend beurteilt werden.⁶² Darüber hinaus lässt der Vergleich der drei Gemälde in der Infrarot-Reflektographie gleichfalls keine klare Übereinstimmung erkennen. So erfolgte die Unterzeichnung der Figuren im Baseler Gemälde etwas flüchtig ohne durchgehende Linien,⁶³ was noch eher der Unterzeichnung im Lystra-Bild entspricht, während jene im Berliner Gemälde teils sehr genau die einzelnen Formen – etwa der Engel – plant (Abb. 13).⁶⁴

59 Elsheimers Bilder besitzen meist eine hellgraue Grundierung oder Unterlegung und einige Kupfertafeln sind auch versilbert. ANDREWS 1985, S. 57. Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 133.

60 WADDINGHAM 1966, S. 6, Nr. I. DERS. 1972b, S. 602, Anm. 13. ANDREWS 1973b. Zu vorangegangenen ähnlichen Figurenkompositionen siehe z. B. Pieter Pourbus „Das Goldene Kalb“ (Dublin, National Gallery of Ireland, Inv. Nr. 189; um 1547–50). Vogelaar, in: Kat. DUBLIN 1987, S. 69f., Nr. 189.

61 Provenienz: Slg. Johann Konrad Dienast, Basel, (als Rottenhammer oder Frans Francken im Katalog Dienast um 1800), gest. 1824. 1850 aus der Slg. Eugenie Linder, Basel, an das Museum (dort auf Bode hin als Elsheimer). WEIZSÄCKER 1936, S. 148f. (als ein durch Elsheimer beeinflusstes, späteres flämisches Werk, Frans Francken II. nahestehend). WEIZSÄCKER 1952, S. 66f., Nr. 65 (als flämischer Kleinmeister, ein Künstler wie die Francken-Malerfamilie, Stalbemt, Hendrik van Balen, Hans Jordaens und entfernt auch Jan Brueghel d. Ä., aber am ehesten Adriaen van Stalbemt). Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 42, Nr. 52 (als Umkreis Elsheimer bzw. flämischer Kleinmeister, geht auf die Komposition von Elsheimers „Contento“ zurück).

62 Vgl. ANDREWS 1973b, S. 302.

63 Die Stiftunterzeichnung kennzeichnet insbesondere in den hinteren Figuren durch die Angabe von ovalen Umrissen die Platzierung von Köpfen oder skizziert in kleinen Schwüngen die Figuren. Ich danke Stephan Kemperdick, vormals Kunstmuseum Basel, jetzt Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, und dem Restaurator Peter Berkes, Kunstmuseum Basel, für die Möglichkeit, das Gemälde am 26.6.2006 in der Infrarot-Reflektographie zu betrachten. Vgl. die Kopie nach dem Pommersfeldschen Bild „Die Israeliten bringen Opfer für den Bau der Stiftshütte“ (Sammlung Graf von Schönborn-Wiesenthied, Inv. Nr. 174) in Nürnberg (Holz, 48,5 x 55,6 cm, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 432), das in der Infrarot-Reflektographie deutlich erkennbare Unterzeichnungen aufweisen soll. Tacke, in: Kat. NÜRNBERG 1995, Nr. 117, S. 240.

64 In der Infrarot-Reflektographie des Berliner Gemäldes wird ferner eine Unterlegung der dunklen Partien (z. B. die Engel und einige Gewänder) sichtbar. Ich danke Bernd Lindemann sowie Christoph Schmidt, Restaurierungsatelier IRR, und Babette Hartwig, Leiterin Restaurierungsatelier Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, für die Betrachtung des Gemäldes am 16.10.2006 in der Infrarot-Reflektographie und unter Mikroskop. An Christoph Schmidt geht ferner mein Dank für das Bildmaterial.

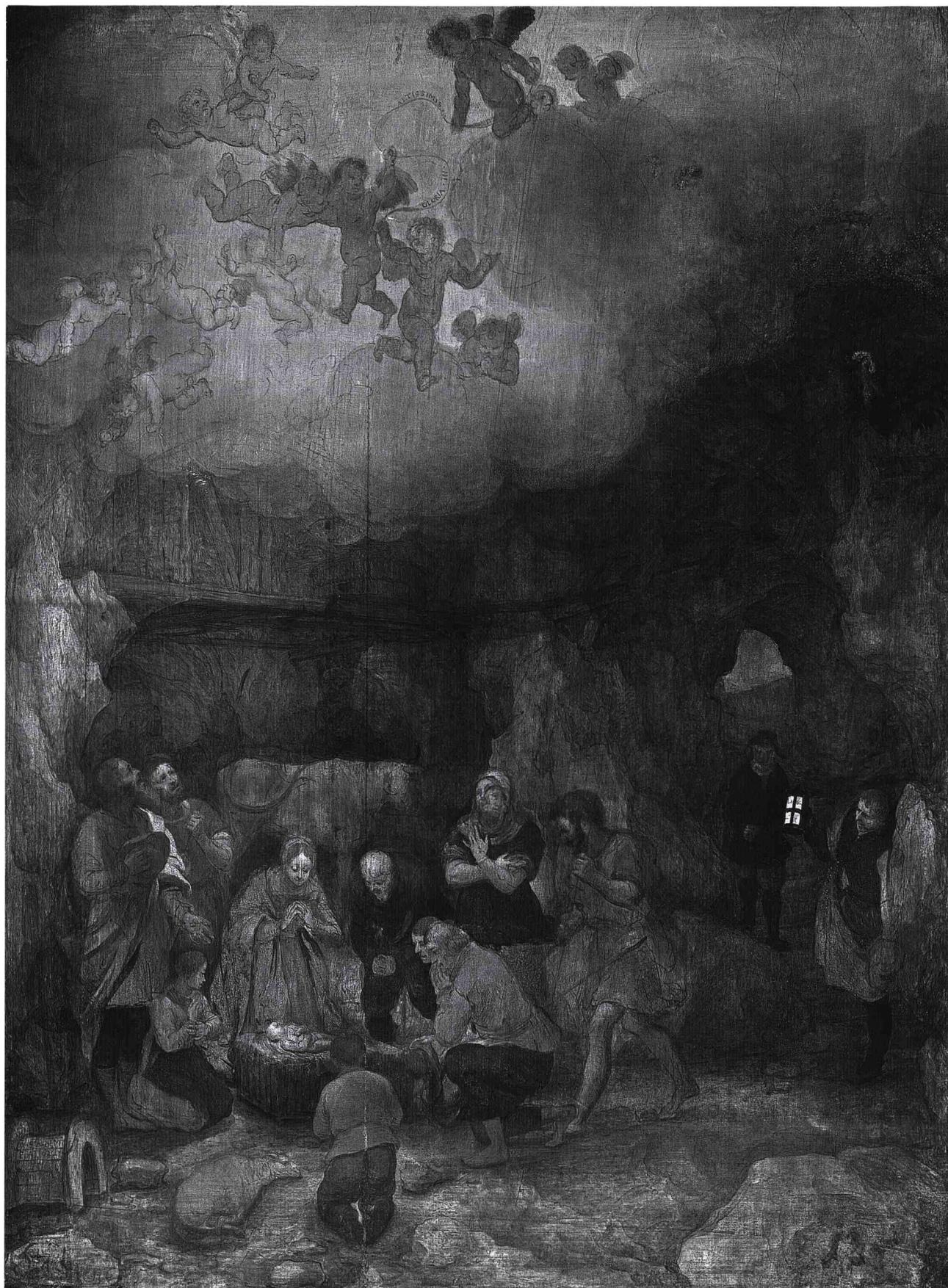


Abb. 13: Adriaen van Stalbemt, *Anbetung der Hirten*, Infrarot-Reflektographie, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

Eine Erklärung für die Unterschiede im Farbauftrag wäre die Einreihung des „Lystra“-Bildes in Stalbemts Frühwerk. Möglicherweise wechselte Stalbemt in späterer Zeit nicht nur zu weichereren Figurentypen, was die Forschung auf den nachlassenden Elsheimer- und zunehmenden Hendrik van Balen-Einfluss zurückführte,⁶⁵ sondern auch zu einer schlichteren Maltechnik. Zumal Stalbemts „Dorfplatz mit städtischen Besuchern“ von 1614 in Karlsruhe (Abb. 8 bei Inv. Nr. 784) noch ähnlich präzise und vertrieben, teils in den Kostümen mit übereinanderliegenden Farblagen, gemalt und mit einem länglichen, eckigen Figurentypus staffiert ist, was wiederum an das „Lystra“-Bild erinnert.

Stalbemt war spätestens 1609/10 in Antwerpen ansässig und zu diesem Zeitpunkt als Meister der dortigen St. Lukasgilde registriert. Da gesicherte Historienbilder aus seiner frühen Zeit fehlen⁶⁶ und das Œuvre gleichfalls vielleicht in Frage kommender Künstler – etwa Vincent Malo –⁶⁷ nur wenig bekannt ist, erfolgt die Einordnung von „Lystra“ als Werk Stalbemts unter Vorbehalt. Dennoch kann man das Städels-Bild um 1610–20 datieren, als über Teniers d. Ä. oder Rubens die Kunst Elsheimers in Antwerpen rezipiert wurde. Im Fall einer Zuschreibung an Stalbemt ist die Entstehungszeit in die erste Hälfte des Jahrzehnts, um 1610–15, eingrenzbar, da sich spätestens um 1620 der Einfluss Van Balens bemerkbar macht.⁶⁸

LITERATUR

Verz. 1844, S. 110, Nr. 277; Nachtrag 1852, S. 158; 1855, S. 28, Nr. 277; 1858, S. 106, Nr. 268; 1866, S. 110, Nr. 268; 1870, S. 135, Nr. 283; 1873, S. 139, Nr. 283; 1879, S. 157, Nr. 337; 1883, S. 160, Nr. 337; 1888, S. 172, Nr. 337; 1892, S. 74, Nr. 337; 1897/1900, S. 72, Nr. 337; 1900, S. 109f., Nr. 337; 1905/07, S. 60, Nr. 337; 1907, S. 56, Nr. 337; 1910, S. 71, Nr. 337; 1914, S. 73, Nr. 337; 1915, S. 131, Nr. 337; 1919, S. 38, Nr. 884; 1924, S. 71, Nr. 884; 1966, S. 37; 1971, S. 21; 1986, S. 18, Nr. 9; 1987, S. 96; 1995, S. 53, Tafel 132

- HOET 1752, II, S. 440
- HOET 1770, III, S. 331, Nr. 265, S. 495f., Nr. 12
- VAN MECHEL 1804, Nr. 82
- TASCHENBUCH DER LIEBE UND FREUNDSCHAFT 1824, S. 18
- PASSAVANT 1847, S. 62, Nr. 1
- GWINNER 1862, S. 103
- VON BODE 1883, S. 276
- SEIBT 1885, S. 58
- WOERMANN 1888, 2, S. 873
- VON BODE 1920, S. 22, 46, Abb. auf S. 13
- WEIZSÄCKER 1921, S. 137–139
- VON HOLST 1931, S. 46, 54
- DROST 1933, S. 63f., Nr. 25, S. 66–68, 157, 159, Abb. 29
- WEIZSÄCKER 1936, S. 59–61, S. 210, Tafel 16/Abb. 19
- BOTHE 1939, S. 15, Taf. 3
- WEIZSÄCKER 1952, S. 27f., Nr. 30, S. 67, unter Nr. 65
- DROST 1957, S. 214, Anm. 51
- SAXL 1957, I, S. 289f., II, Tafel 202b
- WADDINGTON 1966, S. 6, Nr. I
- Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 14, 29, Nr. 23, Abb. 21, S. 42 unter Nr. 52
- VAN GELDER/JOST 1966/67, S. 140
- WADDINGTON 1967, S. 47
- BAUCH 1967, S. 58
- VAN GELDER/JOST 1967/68, S. 44
- WADDINGTON 1972b, S. 602, Anm. 13
- ANDREWS 1973b, S. 301–306, Abb. 44
- KRÄMER 1973, Anm. 43 auf S. 172
- PIGLER 1974, I, S. 396
- LENZ 1977b, S. 5, Anm. 1 auf S. 85
- ANDREWS 1977, S. 166, Nr. A17
- SALERNO 1977, I, S. 117f.
- LENZ 1978a, S. 167
- WADDINGTON 1978, S. 855
- ANDREWS 1985, S. 202, Nr. A17
- LENZ 1989², S. 95, Anm. 1
- VLEGHE 1998, S. 111, Abb. 142

⁶⁵ Zum Einfluss von Van Balen auf Stalbemt, der die durch Elsheimer angeregten Figuren um 1621 ablöst, siehe Härtling, die einige Gemälde aus dem Œuvre von Frans Francken II. und III. aussonderte und sie Stalbemt zuschrieb. HÄRTLING 1981, S. 3–15.

⁶⁶ Siehe die ebenso in der Zuschreibung umstrittenen und mit Stalbemt in Verbindung gebrachten Werke mit dem Sujet der „Predigt Johannes des Täufers“ in München (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 862) und Hamburg (Kunsthalle, Inv. Nr. 221).

⁶⁷ Vgl. Vincent Malo, „Der Raub der Sabinerinnen“ (Holz, 40 x 53,5 cm, Verst. London [Sotheby's], 25.6.1969, Nr. 109; mono-

grammiert). Auch die Werke des Antwerpener Adriaen van Nieulandt, dem eine Kopie nach dem Baseler Contento-Bild (Holz, 34,5 x 61 cm, Verst. Monaco [Sotheby Parke Bernet] 25.6.1984, Nr. 3320; monogrammiert: C. B.) zugeschrieben wird, sind vergleichbar. Er siedelte allerdings bereits um 1607 nach Amsterdam über.

⁶⁸ Die Versionen „Die Israeliten bringen Opfer für den Bau der Stiftshütte“ können aufgrund der rückseitigen Datierung 1609 auf der Pommersfeldener Tafel ähnlich datiert werden. Tacke, in: Kat. NÜRNBERG 1995, Nr. 117, S. 240.

PIETER STEVENS

Mechelen? um 1567 – nach 1624 Prag?

Pieter Stevens, vermutlich in Mechelen um 1567 als Sohn des Malers Pieter Stevens d. Ä. geboren, erhielt wahrscheinlich in Antwerpen seine Ausbildung. 1589 wurde er dort als Meister in der St. Lukasgilde aufgenommen. Einige in den frühen 1590er Jahren entstandene Rom-Ansichten lassen vermuten, dass Stevens nach Italien gereist ist. Von 1594 bis zum Tod von Kaiser Rudolf II. im Jahr 1612 war er als Kammermaler am

Prager Hof tätig. 1618 wurde sein Sohn Anton in Prag geboren, der später gleichfalls Landschaftsmaler wurde. Zwischen 1620 und 1624 erhielt Pieter Stevens eine Bezahlung von Prinz Karl von Liechtenstein, dem Statthalter von Böhmen, in dessen Dienste Stevens nach dem Tod von Rudolf II. wahrscheinlich wechselte. 1624 ist Stevens zum letzten Mal in Prag erwähnt. Sterbedatum und Sterbeort sind unbekannt.

WALDLANDSCHAFT MIT EINSIEDLERKLAUSE

INV. NR. 1060

1614

Karton auf Pappe, 6,9 x 12,8 cm

Unsigniert und 1614 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Auf Pappe aufgezogener Karton mit hellgrauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Farbige Unterlegung. Vermutlich Pentiment bei dem weißen Fleck links im Hintergrund mit darüberliegenden Ästen.

Das Bild war „taub“ und „schmutzig“ und wurde von Göbel und Janss am 2. April 1878 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 45, Nr. 285).

Unebenheiten im Bildträger. Obere Bildecken abgebrochen, gekittet und retuschiert, untere gestaucht. Knick an der unteren Bildkante. Karton an der oberen Bildkante teils ausgerissen. Vereinzelt Dellen mit Resten von verbräuntem Firnis und Dreck, z. B. links neben dem Altar. Kleinere Ausbrüche am unteren Bildrand, im Stamm des rechten vorderen Baumes, in den hellen Baumstämmen und Ästen, im Laub links im Hintergrund und – dort auch retuschiert – im Gebirge rechts hinten. Verputzungen in den Figuren und im Baumstamm rechts unten. Vermutlich bläuliche Veränderungen der Grüntöne.

Unter UV-Licht wird ein älterer, fluoreszierender Firnis sichtbar, der rechts über dem Gebirge teils gedünnt wurde.

Bezeichnet am unteren Bildrand links unterhalb der beiden abgestorbenen Baumstämme in rotbrauner Farbe „1614“ (Abb. 1). Die Jahreszahl zeigt ein durchlaufendes Craquelé und ist in die umliegende Malschicht eingebettet. Kein Hinweis auf eine vormals vorhandene Signatur. Auf der Rückseite Klebezettel mit „G. 1060“ in schwarzer Tinte.



Abb. 1: Pieter Stevens, Waldlandschaft mit Einsiedlerklause, Mikroskopaufnahme: Datierung, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Philipp Friedrich Gwinner (1796–1868), Kommunalpolitiker und Kunsthistoriker, Frankfurt a. M. erworben in der Verst. Slg. Dr. jur. P. F. Gwinner, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 24. Mai 1869, Nr. 183 (fl. 76) als „Unbekannt [...] in [Adam] Elsheimers Manier“

BESCHREIBUNG

Drei Eremiten in Mönchskutten haben sich in den Wald zurückgezogen. Die unwirtliche Gegend ist von hoch aufragenden, teils abgestorbenen Baumstämmen durchsetzt. Ein aus zerborsteten Stämmen zusammengebundener Glockenmast markiert das Ende des Waldes, wo sich nach rechts ein Ausblick auf das hell beleuchtete, weißblaue Gebirgsmassiv im Hintergrund öffnet. Im Wald läuft vom unteren Bildrand in halber Höhe überschnitten ein Mönch, der sich auf einen Stab stützt und in der linken Hand einen Zweig hält. Der zweite Mönch sitzt in einem aus Stämmen und einem kleinen Bretterdach notdürftig gebauten Unterschlupf. Währenddessen hat der dritte Mönch mit einem Kreuz die steile Anhöhe im Hintergrund erklimmen. Ziel ist ein strohüberdachter Altar, auf dessen Mensa zwei hohe brennende Kerzen eine Statue flankieren.

FORSCHUNGSSTAND

Das Bild stammt aus dem Besitz des Frankfurter Kommunalpolitikers und Kunsthistorikers Philipp Friedrich Gwinner. Bei der Versteigerung seiner Sammlung in Frankfurt am 24. Mai 1869 wurde es für 76 fl. als „Unbekannt [...] in [Adam] Elsheimers Manier“ vom Städel Museum erworben. Der Versteigerungskatalog vermerkt, dass sich die Bezeichnung aus einem nicht mehr lesbaren Namen, der angeblich mit „A“ beginnt, und der Jahrzahl „1614“ zusammensetzt. Außerdem wird darauf hingewiesen, dass die als „wahre Perle“ betitelte Landschaft auf der Rückseite einer altdeutschen Spielkarte mit „zartem Pinsel miniaturartig fein in Oel“ gemalt worden sei (Abb. 7).¹ Das Bild wurde im Städel-Inventar mit demselben Schätzwert als Adam Elsheimer

1 Verst. Kat. Slg. Dr. jur. P. F. Gwinner, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 24.5.1869, S. 41, Nr. 183.

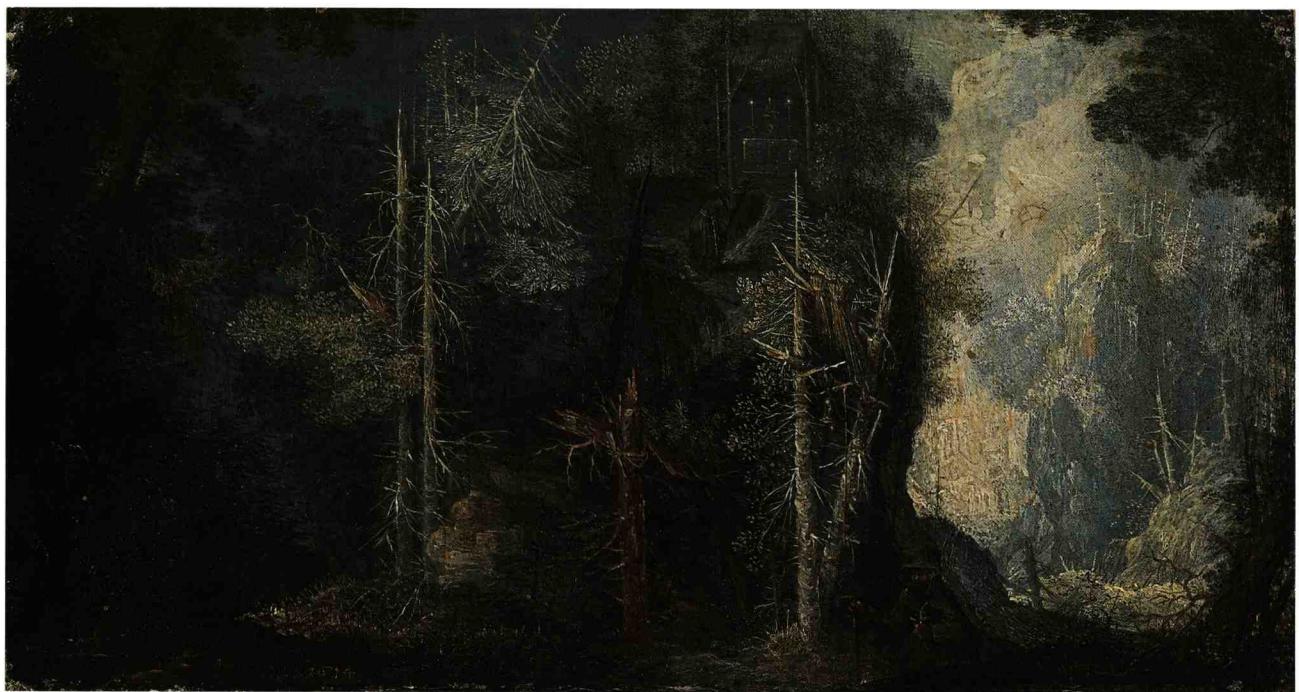


Abb. 2: Pieter Stevens, Waldlandschaft mit Einsiedlerklause, 1614, Frankfurt a. M., Städel Museum

„Die Einsiedler“ verzeichnet.² In den nächsten beiden Inventaren und den Städel-Verzeichnissen von 1870 und 1873 galt es jedoch nicht länger als eigenhändiges Werk, sondern als eine 1614 datierte „Kleine Landschaft“ in der Art Elsheimers.³ Als neue Zuschreibung wurde Pieter Schoubroek in Erwägung gezogen. Der Schätzwert reduzierte sich auf 10 [fl].⁴

Lehrs erwähnte die Landschaft weiterhin als Elsheimer und präzisierte, dass es sich bei der Spielkarte, auf deren Rückseite sie einst montiert war, um den Stich eines Denari-Valet handelt (Abb. 7).⁵ Weizsäcker hingegen wies die Zuschreibung an Elsheimer zurück und plädierte für die Einordnung als Werk der Frankenthaler Malerschule, wobei er einen Künstler aus der Richtung des Anton Mirou vermutete.⁶ Das Bild wurde in den Städel-Ver-

zeichnissen nach 1873 nicht mehr gelistet und erst wieder 1995 von Sander und Brinkmann als Gemälde eines „Niederländischen Meisters um 1614“ eingeordnet.⁷ De Kinkelder urteilte das Bild jüngst als in Stil und Thema mit Roelant Savery verwandt.⁸ Auch Klessmann plädierte für einen Künstler wie Stevens, der sich um 1600 in Prag aufhielt.⁹

DISKUSSION

Die Frankfurter Waldlandschaft wurde auf der Rückseite einer altdeutschen Spielkarte ausgeführt, die seit der Erwerbung im Städel Museum separat verwahrt wird (Abb. 7).¹⁰ Bei dem 6,9 x 12,8 cm großen Kupferstich handelt es sich um eine süddeutsche Trappolierung

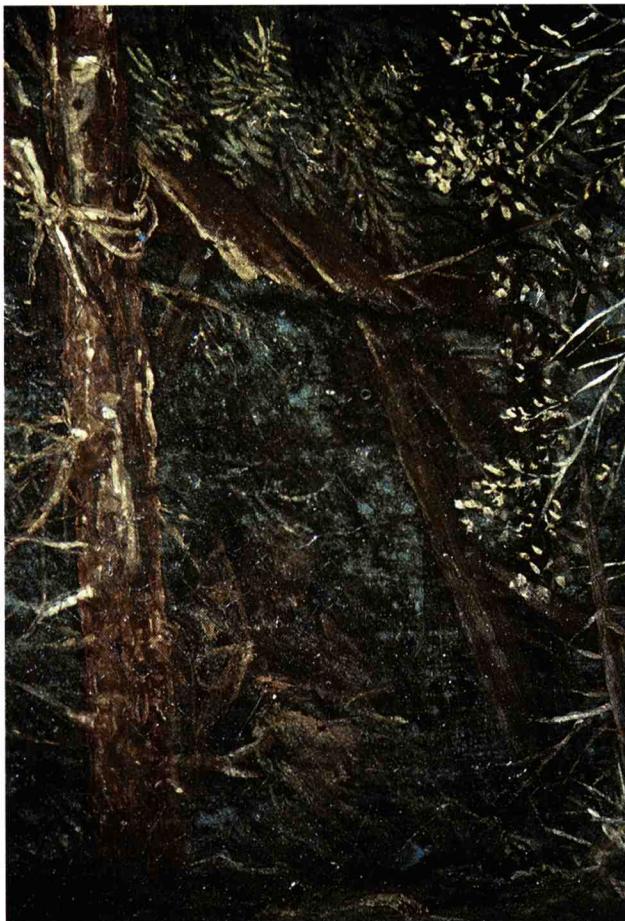


Abb. 3: Pieter Stevens, Waldlandschaft mit Einsiedlerklause, Mikroskopaufnahme: Mönch, Frankfurt a. M., Städel Museum

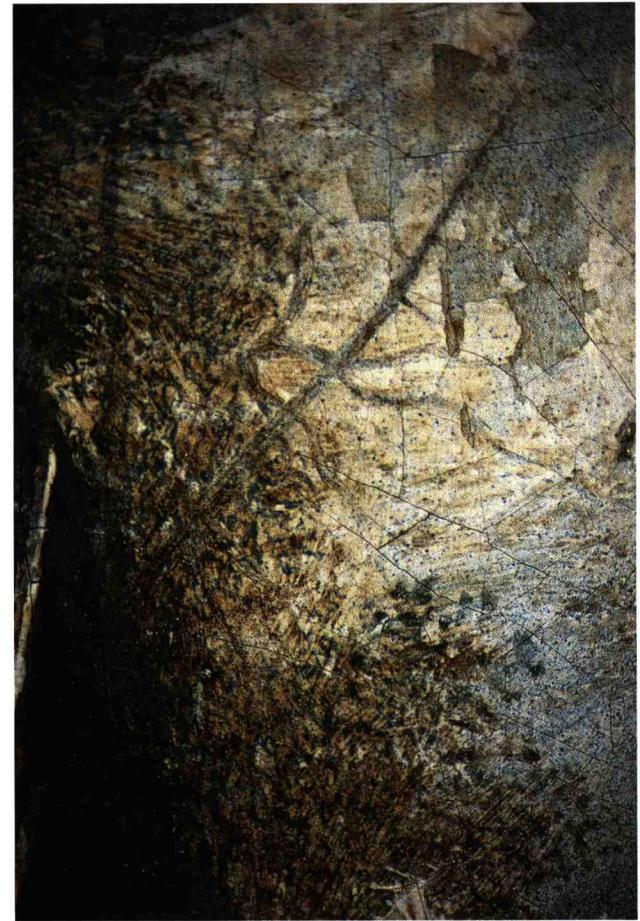


Abb. 4: Pieter Stevens, Waldlandschaft mit Einsiedlerklause, Mikroskopaufnahme: Gebirge, Frankfurt a. M., Städel Museum

2 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1060.

3 INVENTAR 1865, Inv. N. 579, Alt Inv. Nr. 1060. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1060.

4 INVENTAR 1865, Inv. N. 579, Alt Inv. Nr. 1060.

5 LEHRS 1921, S. 296, unter Nr. 127.

6 WEIZSÄCKER 1952, II, S. 87, Nr. 87.

7 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 68. Siehe ebenso die Korrektur in INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1060.

8 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 30.11.2005.

9 Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, für das Gespräch vom 31.7.2006.

10 Süddeutsch, Ende 15. Jahrhundert, „Granatapfel-Reiter oder Ober“, Kupferstich, 6,9 x 12,8 cm. Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung (Inv. Nr. 45893). Vgl. INVENTAR 1865, Inv. N. 579, Alt Inv. Nr. 1060

karte aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert, die einen Granatapfel-Reiter oder Ober zeigt.¹¹ Unter Mikroskop sind am linken Bildrand und in der rechten oberen Bildecke helle blaue Farbreste erkennbar, die mit dem Farbton der Waldlandschaft übereinstimmen.¹² Da der leicht unregelmäßige Zuschnitt auf eine Montierung hinweist, bei der sich der linke Bildrand der Spielkarte an derselben Längskante befindet wie der obere Bildrand der Landschaft, scheinen die Farbspuren auf die Rückseite geraten zu sein, als der Himmel oder aber die großflächige Unterlegung, die stellenweise bei den lasurartig ausgeführten Figuren (Abb. 3) oder im Gebirge (Abb. 4) durchschimmert, aufgetragen wurde. Der vorder- und rückseitig jeweils leicht um die Kante angedrückte Karton und das Kupferstichblatt waren auf der etwa 2 mm dicken Pappe leicht überstehend montiert, weswegen an der Pappenkante keine Farbreste zu finden sind.¹³

In Sujet und Darstellungsweise erinnert das Bild zunächst an Roelant Savery, dessen „Waldlandschaft mit Eremit“ von 1608 in der Wiedergabe von aufragenden und teils abgestorbenen Baumstämmen sowie in Ausblick und Einsiedlerhütte Anklänge an das Städel-Bild besitzt (Abb. 5).¹⁴ Abweichend arbeitete Savery jedoch häufig mit Aussparungen und seine Landschaften besitzen ein differenziertes Raumgefüge, eine stärker abgestufte Farbgebung und eine plastischere Baumbehandlung.¹⁵ Besonders das filigrane, gespinstartige Geäst und Wurzelwerk im Städel-Bild, das auch bei den weißen Stämmen präzise mit pastoser Farbe aufgesetzt ist, findet keine Entsprechung in Werken Saverys (Abb. 3). Die nach oben gestaffelte, räumlich eher unklare Komposition verweist vielmehr auf Pieter Stevens, der Einflüsse des 1604 nach Prag gekommenen Savery verarbeitet hat. Seine nach 1600 entstandene „Landschaft mit Wassermühle“ oder die „Landschaft mit Einsiedelei“ von 1609 zeigt deutliche Parallelen in der Kompo-

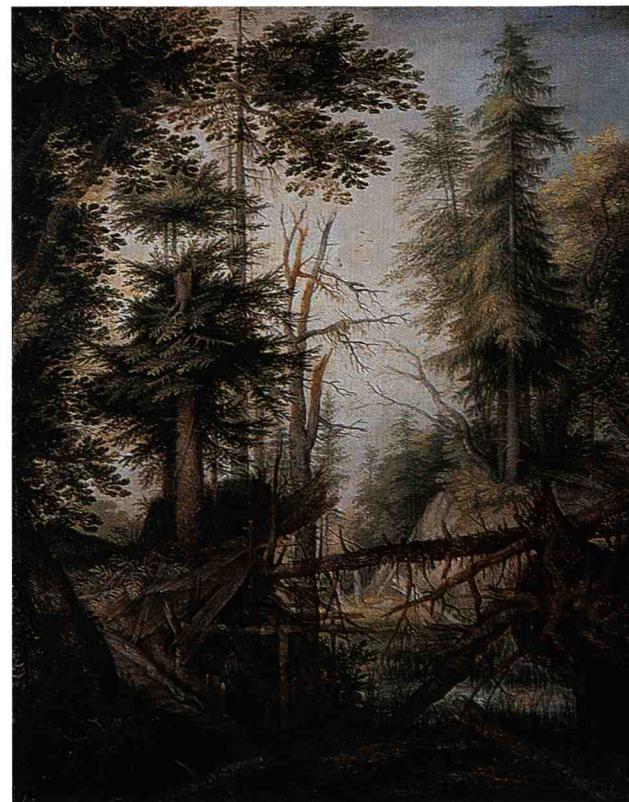


Abb. 5: Roelant Savery, Waldlandschaft mit Eremit, 1608, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Städtische Galerie

sition und der feinteiligen Ast- und Laubbehandlung (Abb. 6).¹⁶

Während der Entstehungszeit des Städel-Bildes im Jahr 1614 ist Stevens noch in Prag dokumentiert. Die Ausführung des Bildes auf der Rückseite einer altdeutschen Spielkarte weckt Assoziationen an einen raschen Malprozess – womöglich als sich der Künstler mit dem Kartenspiel fern vom Atelier in der freien Natur aufgehal-

11 LEHRS 1921, S. 296, Nr. 127. Westfehling, in: Ausst. Kat. KÖLN 1988/89, S. 22, Nr. 11.

12 Ich danke Martin Sonnabend, Graphische Sammlung, Städel Museum, Frankfurt a. M., sowie den Restauratorinnen, Ruth Schmutzler (Papier) und Christiane Haeseler (Gemälde), für die Untersuchung von Kupferstich und Landschaftsbild unter Mikroskop und UV-Licht sowie für die Diskussion der Befunde.

13 Das um 1430 datierbare gemalte Stuttgarter Kartenspiel (19 x 12 cm) besteht aus sechs übereinandergeleimten Papierlagen, um die für den Gebrauch notwendige Festigkeit zu erzielen. Bei dem um 1440/45 bemalten Ambrasen Hofjagdspiel wurde die Papierlage der Rückseite, wie bei gedruckten Karten aus Italien, nach vorne geklebt, wodurch ein Rand entstand. HOFFMANN 1985, S. 34f. Ich danke Rainer Schoch, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, der neben deutlich dünneren, ca. 1 mm starken Spielkarten auf diese beiden durch mehrere Schichten zu dickerem Karton kaschierte Kartenspiele verwies. E-Mail vom 28.9.2006 in der Gemäldeakte.

14 Roelant Savery, „Waldlandschaft mit Eremit“, Kupfer, 21,4 x 16,7 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Städ-

tische Galerie (Inv. Nr. KA 154/1967). Bezeichnet: „Ro SAVERY/1608“. Wegener, in: Kat. HANNOVER 2000, S. 323–325, Nr. 168. Vgl. auch Saverys „Waldlandschaft mit der Versuchung des hl. Antonius“ (Holz, 49 x 94 cm, Verst. Crewkerne, Somerset [Lawrence Fine Art] 12.4.1984; signiert und 1617 datiert), die nicht nur eine verwandte Komposition und Motive, sondern auch ein ähnlich gestrecktes Querformat zeigt. Um 1607 laut MÜLLENMEISTER 1988, S. 313, Nr. 242. Siehe auch EBD., S. 223, Nr. 65.

15 Zum malerischen Aufbau siehe Wegener, in: Kat. HANNOVER 2000, S. 323–325, Nr. 168. Vgl. auch Roelant Saverys „Orpheus unter den Tieren“ im Städel Museum (Inv. Nr. 977). NEUMEISTER 2005, S. 465–472.

16 Pieter Stevens, „Landschaft mit Einsiedelei“, Holz, 44 x 67 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 659). Bezeichnet: „PE. STEPHEN. F 1609“. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 100f., Nr. 659. Stevens’ „Landschaft mit Wassermühle“ (Lwd., 60,5 x 103 cm, Warschau, Muzeum Narodowe, Inv. Nr. M.Ob. 2198) zeigt eine verwandte Komposition. Siehe Benesz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 164, Nr. 56.



Abb. 6: Pieter Stevens, *Landschaft mit Einsiedelei*, 1609, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 7: Süddeutsch, *Granatapfel-Reiter oder Ober (Trappolierkarte)*, Kupferstich, Ende 15. Jahrhundert, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

ten hat. Erstaunlich ist allerdings der gute Zustand des Kupferstiches, der vermuten lässt, dass die Karte und das zugehörige Set wie auch andere alte, in Kupferstichserien hergestellte Kartenspiele nur selten benutzt wurden.¹⁷

LITERATUR

Verz. 1870, S. 135, Nr. 285; 1873, S. 139, Nr. 285; 1995, S. 68, Tafel 176

LEHRS 1921, S. 296, unter Nr. 127
WEIZSÄCKER 1952, II, S. 87, Nr. 87

17 Das unfertige Ambraser Hofjagdspiel wurde im 16. Jahrhundert in der Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands von Tirol erwähnt. HOFFMANN 1985, S. 38, 40, 62.

PIETER STEVENS (Umkreis)

LANDSCHAFT MIT DEM BARMHERZIGEN SAMARITER

INV. NR. 1286

Um 1595–1600

Kupfer, 18,9 x 23,8 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit heller elfenbeinfarbener Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird eine mit dünnem Pinsel in Grau ausgeführte Unterzeichnung sichtbar (Abb. 1). Der Entwurf der beiden Hauptfiguren liegt

unter der Inkarnatfarbe. Eine Unterzeichnung der beiden hinteren Figuren und des Esels wird möglicherweise von gemalten Konturen überdeckt.

Restaurierung im April 1975 durch Helmut Tomaschek: Teilweises Entfernen des älteren Firnis und der älteren Retuschen, Auftragen von neuen Retuschen und einem neuen Firnis (Archiv der Restaurierwerkstatt, Ordner 5).

Kupfertafel leicht verwölbt. Kratzer in der Malschicht in der Hand des Verletzten und oberhalb des Samariters. Beschädigung durch Bestoßung in der Kirche im



Abb. 1: Pieter Stevens (Umkreis), Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Hintergrund. Verbreitertes Craquelé in der rechten Himmelspartie. Krepierungen im blauen Tuch des Verletzten. Verputzungen entlang der Bildränder, im Hintergrund, im blauen Tuch des Verletzten und retuschiert auch in und um den Esel. Kleine Ausbrüche entlang der Bildränder, links in dem braunen Laubbaum, im Samariter sowie retuschiert in und um den mittleren Baum, in der linken oberen Bildecke, in der rechten oberen Himmelspartie und im Verletzten. Retuschierte Abdrücke vom Zierrahmen. Kleinere Retuschen rechts im Himmel und eine einzelne Retusche im Laubbaum am linken Bildrand.

Unter UV-Licht wird ein ungleichmäßig abgenommener älterer und ein jüngerer, schwach fluoreszierender Firnis sichtbar.

Auf der Rückseite „STÄDEL / 1286“ mit schwarzem Filzstift. Auf dem Rückseitenschutz aus Eichenholz Klebezettel, darauf gedruckt „[...] Josephine und Anton Theodor Brentano. / [...]“. Darunter in Schreibschrift mit Tinte „Landschaft mit dem Samariter (die Figuren nach einem Aldegrever'schen Kupfer-/stich)“, gedruckt „Künstler“ und in Schreibschrift mit Tinte „Vinckebooms Dav.“. Von einem zweiten Klebezettel überklebt, darauf in Schreibschrift mit Tinte „David Vinckebooms., die figuren / nach Aldegrever. / Josephine und Anton Brentano / Schenkung. / Anl.A. meines Testaments. / Dem Staedel'schen Kunstinstitute. / Ant. Brentano [als Signatur]“. Dritter Klebezettel, darauf gedruckt mit schwarzer Farbe „G: 1286.“.

PROVENIENZ

Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.

Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 77 als „David Vinckebooms [Figuren nach einem Stich von Aldegrever]“ an F. A. C. Prestel für Anton Theodor Brentano (fl. 181)

Slg. Anton Theodor Brentano (?–1895), Frankfurt a. M. erworben am 15. Juni 1895 als Geschenk aus dem Nachlass von A. T. Brentano als Teil der Josephine und Anton Brentano-Schenkung als „Dem Vinck=Boons zugeschrieben“

STICHVORLAGE

Heinrich Aldegrever, Stich, 76 x 108 mm. Bezeichnet: „AG [ineinander] 1554“. Inschrift: „SACERDOS · ET · LE-VITA · MISERO · RELICTO · TRANSENNT: SAMARITANVS · AVTEM · VVLNERA · OBLIGAT · LVC · 10:“ „2“.¹ (Abb. 2)

KOPIE NACH STICHVORLAGE

a) Urbino, um 1555–1570, Majolikateller, D: 27 cm, H: 5,1 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum (Inv. Nr. 32,46).² In Farbgebung abweichend zum Städels-Bild.

b) Anonym, Holz, 9,3 x 13,7 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 711).³

BESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt die Episode aus dem Gleichnis des barmherzigen Samariters (Lukas 10, 30–35), als dieser den am Boden liegenden Verwundeten versorgt. Durch seine Kleidung als wohlhabender Mann charakterisiert ist der Samariter auf einem Waldweg von seinem Esel abgestiegen und beugt sich von hinten über den aufgerichteten Oberkörper des Mannes. Aus einem kleinen Gefäß träufelt er Öl auf die Wunde an der rechten Schläfe. Die Augen des Kranken sind geschlossen, sein nur in ein blaues Lendentuch gehüllter nackter Körper kraftlos. Achtlos und in ein Buch versunken läuft ein Priester mit Talar und Barett bildeinwärts auf den Abhang zu. Im unterhalb liegenden Terrain hält ein Levit betend an einer Bildsäule inne. Nach rechts öffnet sich eine weite Landschaft mit einem Dorf.



Abb. 2: Heinrich Aldegrever, Der barmherzige Samariter pflegt den Verletzten, 1554, Kupferstich

1 BARTSCH 41. Zweites Blatt einer vierteiligen Serie: BARTSCH 40–43.

2 Ausst. Kat. UNNA 1986, S. 283, Nr. K95.

3 Provenienz: Sammlung Kurfürst Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Kat. SCHLEISHEIM 1914, S. 3 (als Kopie nach Aldegrever (BARTSCH 41) von einem Niederländer um 1600, Marcus Coaffermans nahestehend).



Abb. 3: Pieter Stevens (Umkreis), Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, um 1595–1600,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Pieter Stevens (Umkreis), *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter*, Mikroskopaufnahme: Auge des Patienten, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Am 4. April 1870 wechselte das Gemälde bei der Frankfurter Versteigerung der Sammlung Antonie Brentano für 181 fl. in den Besitz von Anton Theodor Brentano. Der Auktionskatalog führte es als Werk „David Vinckebooms“, in dem die Figuren aus einem Stich von Heinrich Aldegrever entnommen sind (Abb. 2).⁴ Nicht länger als eigenhändig, sondern als „Dem Vinck=Boons zugeschrieben“ wurde es am 15. Juni 1895 als Geschenk aus dem Nachlass von A. T. Brentano erworben und entsprechend im Städel-Verzeichnis von 1897/1900 erwähnt.⁵ Zwei weitere kleinformatige Kupfertafeln des Städel Museums – „Der Gang nach Emmaus“ (Inv. Nr. 1284) und „Waldlandschaft mit Jägern“ (Inv. Nr. 1285) – befanden sich mit der gleichen Beurteilung ebenso in diesen Versteigerungen.

Weizsäcker korrigierte die Zuschreibung der „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ in „Niederländische Schule um 1600“.⁶ Hinsichtlich der Figuren verwies er ebenso auf den Stich von Aldegrever von 1554 (Abb. 2), während er in der Behandlung des Landschaftlichen eine Nähe zu Lucas und Marten van Valckenborch und Hans Bol beobachtete. In den nachfolgenden Städel-Verzeichnissen wurde Weizsäckers Einordnung übernommen,⁷ einzig dasjenige von 1986 datierte das Gemälde bereits in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts.

⁴ Siehe STICHVORLAGE. Verst. Kat. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4.4.1870, S. 37, Nr. 77. Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel annotiert mit Kaufpreis und Käufer.

⁵ Ebenso INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1286. Dort später korrigiert in „Niederländische Schule um 1600“, Figuren nach Aldegrever.

⁶ Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 244f., Nr. 120A.

⁷ Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 68.

⁸ Ich danke Marijke de Kinkelder und Suzanne Laemers, RKD,

De Kinkelder und Laemers bestätigten wie auch Klessmann die Datierung um 1600.⁸ Während letzterer für die Beurteilung als Werk eines flämischen Künstlers plädierte, überlegte Vlieghe, ob es sich um ein Werk der Frankenthaler Malerschule handeln könnte.⁹

DISKUSSION

Die Kupfertafel entstand nach einem Stich von Heinrich Aldegrever (Abb. 2), der zu einer vierteiligen Folge mit dem Gleichnis des barmherzigen Samariters (Lukas 10, 29–37) von 1554 gehört.¹⁰ Im Städel-Bild sind die vier Figuren aus dem Stich – Samariter, Verwundeter, Priester und Levit – getreu, aber in einem kleineren Maßstab und jeweils in größerer Distanz zueinander kopiert. Eine dünne, graue Pinselunterzeichnung bereitet zumindest die beiden vorderen Hauptfiguren vor (Abb. 1, 4).¹¹ Anders als der Geistliche (Abb. 5) und der Mönch, die auf den dünn ausgeführten Hintergrund gesetzt sind, wurden sie vom Hintergrund ausgespart. Bei der Land-



Abb. 5: Pieter Stevens (Umkreis), *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter*, Mikroskopaufnahme: Priester, Frankfurt a. M., Städel Museum

Den Haag, für das Gespräch am 30.11.2005. Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, für das Gespräch am 31.7.2006.

⁹ Ich danke Hans Vlieghe, Rubenianum, Antwerpen, für das Gespräch am 23.2.2006.

¹⁰ Siehe STICHVORLAGE. Das erste Blatt gibt den Überfall auf einen Mann wieder und die beiden letzten Blätter zeigen den barmherzigen Samariter, wie er den Kranken auf seinen Esel hebt und ihn in ein Gasthaus bringt. BARTSCH 40–43. Zu Aldegrever siehe VAN MANDER/FLOERKE 1991¹², S. 129f.

¹¹ Siehe TECHNISCHER BEFUND.

schaftskomposition hat sich der Künstler der Frankfurter Tafel allerdings nur grob an der Vorlage orientiert. Die Felswand ist durch hohe Laubbäume, das karge Terrain durch einen Waldboden ersetzt. Tiere (Abb. 6), von Menschen bewirtschaftete Felder, ein Weiher und ein abgestorbener Baumstamm lockern die Landschaft zusätzlich auf. Die gleichfalls dem Stich entlehnte Stadtkulisse ist im Gemälde durch eine Ansiedlung mit Kirche erweitert und der in der verwendeten Stichvorlage nur als Kopf wiedergegebene Esel wurde in Anlehnung an denjenigen aus dem dritten Blatt ausgeführt (Abb. 8).¹² Auch eine der beiden dort abgebildeten Feldflaschen wurde übernommen. Kopien nach den anderen Blättern der Stichfolge, die dem Städels-Bild als Pendant oder im Sinne eines Zyklus' zugeordnet werden können, sind nicht bekannt oder erhalten.

Eine weitere Kopie nach dem zweiten Blatt aus Aldegrevers Stichfolge liegt in einem kleinformatigen Gemälde in München vor, das sich anders als das Städels-Bild auch in der Wiedergabe von Landschaft und Esel genau an die Vorlage hält.¹³ Ferner bezeugt ein Majolikateller aus Urbino die Popularität des Stiches im 16. Jahrhundert.¹⁴

Die malerische Ausführung und die transparente, flüssige Malweise des Städels-Bildes, welche die helle Grundierung großflächig in die Ausführung miteinbezieht, entspricht weder David Vinckboons (Abb. 3 bei

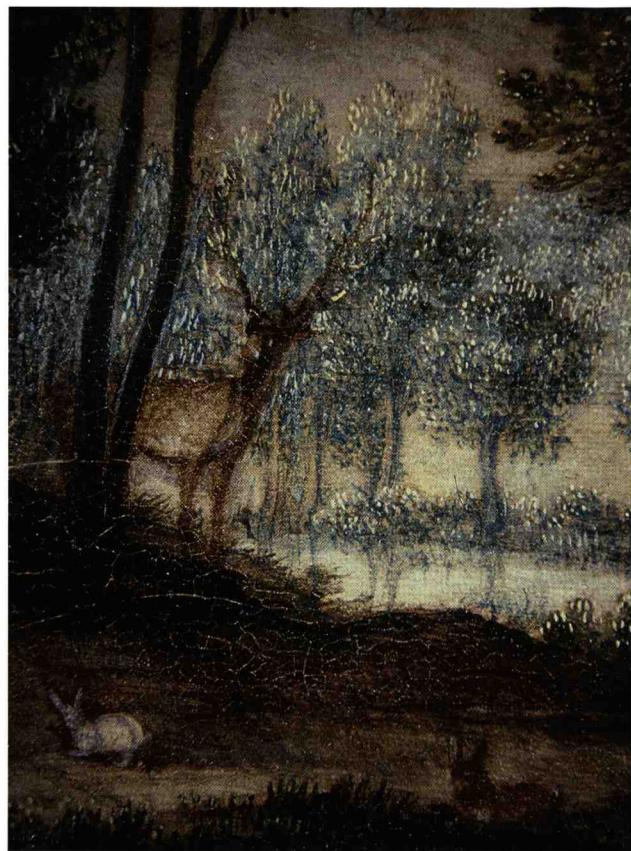


Abb. 6: Pieter Stevens (Umkreis), *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, Mikroskopaufnahme: Wild im Mittelgrund*, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 7: Pieter Stevens (Umkreis), *Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, Mikroskopaufnahme: Detail des mittleren Baumes*, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 8: Heinrich Aldegrever, *Der barmherzige Samariter lädt den Verletzten auf einen Esel*, 1554, Kupferstich

12 BARTSCH 42.

13 Siehe KOPIE b). Siehe Kat. SCHLEISHEIM 1914, S. 3 als Niederländer um 1600, Marcellus Coffermans nahestehend. Nicht als Werk Coffermans bei DE VRIJ 2003. Zu der Kopistentätigkeit von Marcellus Coffermans, der 1549 Meister der Antwerpener St. Lukasgilde wurde und nach 1578 verstarb, siehe EBD., S. 21f. Siehe auch die Tafel mit der Darstellung „Der barmherzige Samariter bringt den Kranken zum Gasthaus“ nach BARTSCH

43 (Holz, 9,3 x 13,7 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 710). Eine weitere, heute nicht mehr in der Sammlung vorhandene Tafel nach BARTSCH 40 oder 42 scheint im 18. Jahrhundert gleichfalls im Besitz des Kurfürsten gewesen zu sein. E-Mail von Marcus Dekiert, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, vom 7.9.2007 in der Gemäldeakte.

14 Siehe KOPIE a).



Abb. 9: Pieter Stevens, *Gebirgstal mit Herberge und Burg*, um 1593, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

Inv. Nr. 1284)¹⁵ noch Lucas van Valckenborch.¹⁶ Licht- und Laubbehandlung, insbesondere die punktartig und dünn über einer grünen Lasur aufgesetzten Blätter (Abb. 7), verweisen vielmehr auf die Frankenthaler Malerschule und die frühen Werke von Pieter Stevens wie das Kasseler „Gebirgstal mit Herberge und Burg“ um 1593 (Abb. 9).¹⁷ Das Frankfurter Gemälde kann daher dem Umkreis von Pieter Stevens zugeschrieben und um 1595–1600 datiert werden.

LITERATUR

Verz. 1897/1900, Nachtrag B, S. 120, Nr. 120a; 1900, S. 244f., Nr. 120A; 1905/07, S. 24, Nr. 120a; 1907, S. 22, Nr. 120a; 1910, S. 28, Nr. 120a; 1914, S. 29, Nr. 120a; 1915, S. 94, Nr. 120a; 1919, S. 86, Nr. 1286; 1924, S. 147, Nr. 1286; 1966, S. 111; 1971, S. 55; 1986, S. 18, Nr. 17; 1987, S. 70; 1995, S. 68, Abb. 145

15 Vgl. David Vinckboons, „Gartenfest“, Holz, 28,5 x 44 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A2109). Laut Goosens um 1610. GOOSENS 1977, S. 95, 142, Abb. 50.

16 Vgl. hier den Katalogbeitrag zu Lucas van Valckenborchs „Viehweide unter Bäumen“ von 1573 im Städel Museum (Inv. Nr. 1221).

17 Vgl. Pieter Stevens, „Gebirgstal mit Herberge und Burg“, Holz, 45,5 x 67 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 1063). Siehe auch Stevens’ „Landschaft mit Einsiedelei“ in Braunschweig (Holz, 44 x 67 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 659; bezeichnet: „PE. STEPHEN. F 1609“). Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 100f., Nr. 659.

GIUSTO SUTTERMANS

Antwerpen 1597 – 1681 Florenz

Giusto Suttermans (Justus Sustermans), am 28. September 1597 in Antwerpen als Sohn des Brügger Schneiders Frans Suttermans und seiner Frau Esther Scheepmans geboren, lernte 1609 in Antwerpen bei Willem de Vos. 1616/17 ging er nach Paris, wo er zwei Jahre im Atelier von Frans Pourbus II., dem Hofmaler von Maria de' Medici, arbeitete. 1620 schloss er sich Pariser Teppichwirkern an, die an den Florentiner Hof berufen worden waren. Suttermans wurde erster Porträtmaler des Großherzoglichen Hofes der Toskana und verblieb bis zu seinem Tod in Florenz. Auf Reisen nach Mantua, Rom, Parma, Innsbruck, Piacenza, Mailand, Modena, Genua und Ferrara führte er auch für andere Höfe Porträtaufträge aus. Während eines Aufenthaltes am Wiener Hof im Jahr 1624 wurde er zusammen mit seinen Brüdern Frans, Matthias und Cornelis, die

dort als Maler oder Musiker beschäftigt waren, in den Adelsstand erhoben. Im Winter 1624 besuchte Van Dyck Suttermans in Florenz, um sein Porträt anzufertigen, das er als Stich in seine „Ikonographie“ aufnahm. 1627 heiratete Suttermans Dejanira Fabbretti, die nach der Geburt des ersten Kindes verstarb. Acht Jahre später, 1635, ging er eine zweite Ehe mit Maddalena di Cosimo Mazzocchi ein. Von Rubens erwarb Suttermans 1638 dessen großformatiges Gemälde „Die Folgen des Krieges“. 1664 vermachte er sich erneut, und zwar mit Maddalena di Agostino Artimini. Im Jahr 1674 verfasste Suttermans sein Testament. Er verstarb am 23. April 1681 und wurde in S. Felice beigesetzt. Sein umfangreiches, weder signiertes noch datiertes Œuvre beinhaltet neben Porträts auch religiöse und allegorische Gemälde.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 242; HOOBRACKEN 1718, I, S. 291; BALDINUCCI 1846, IV, S. 473–509, 1847, V, S. 564. VAN DEN BRANDEN 1883, S. 960–962; Lisa Goldenberg Stoppato, Giusto Suttermans, in: DICTIONARY OF ART 30, 1996, S. 39–42; GOLDENBERG STOPPATO, in: Ausst. Kat. FLORENZ 2006

GIUSTO SUTTERMANS (und Werkstatt)

BILDNIS FERDINAND II. DE' MEDICI, GROSSHERZOG DER TOSKANA (1610–70)

INV. NR. 2051



Abb. 1: Giusto Suttermans (und Werkstatt), *Bildnis Ferdinand II. de' Medici*, Mikroskopaufnahme: Grundierung in einem Ausbruch in der Draperie, Frankfurt a. M., Städel Museum

1673

Leinwand, 146,6 x 124,5 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Lockere und grob gewebte Leinwand (Leinenbindung, 8 x 8 Fäden/cm²) mit einer dick aufgetragenen, weiß ausgemischten rotbraunen oder fleischfarbenen Ölgrundierung (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Pentimenti an der rechten Hand und am oberen Stabende zeigen, dass der Stab mit Daumen und Zeigefinger zunächst höher ansetzte (Abb. 2). Die Schattenpartien im Inkarnat sind mit einem dunklen Rotbraun unterlegt. Das teils zugeschlemme Craquelé in der dunkelblauen Konturierung und den blaugrünen Farbläufern¹ im Umhang deuten auf eine nachträgliche Entstehung hin.

Mit aufgenagelten Leisten verstärkte Spannkanten. Leicht eingesunkene Leinwand an der rechten unteren Bildecke als Folge des Auskeilens. Unruhige Oberfläche durch die geringe Leinwandspannung und das grobteilige Craquelé mit teils schüsselartig verformten Malsschollen. Schwarze Reste eines Nähröls (?), die durch das Craquelé aufsteigen. Verbräunter, dicker, älterer Firnis. Oberflächenverschmutzung.

Gekittetes, retuschiertes Loch und Beschädigung oberhalb des Kopfes, rückseitig mit einem Flicken gesichert. Zahlreiche Ausbrüche entlang der Bildränder, in den Bildecken und punktartig über das Bildfeld verteilt. Bereibungen entlang der Bildränder und in den Bildecken. Leichte, teils in jüngerer Zeit retuschierte Verputzungen im Inkarnat und in der blauen Draperie. Weitere neuere Retuschen werden unter UV-Licht am linken Bildrand sichtbar.

Rückseitig am Keilrahmen Klebezettel: „STÄDELSCHES / KUNSTINSTITUT / FRANKFURT MAIN / Inv. Nr. 2051 / Suttermans“.



Abb. 2: Giusto Suttermans (und Werkstatt), *Bildnis Ferdinand II. de' Medici*, Infrarot-Reflektographie: Hand mit Stab, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Wahrscheinlich wurde die obere Lasur versehentlich angelöst.



Abb. 3: Giusto Suttermans (und Werkstatt), Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Großherzog der Toskana (1610–70), 1673,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: *Frans Spierre nach Giusto Suttermans, Bildnis Ferdinand II. de' Medici, 1659, Kupferstich*

PROVENIENZ

1673, Mailand, vielleicht Slg. Gaspar Téllez Girón y Sandoval, Herzog von Osuna und Regent Mailands²
Slg. Louise Baronin von Stumm
1950–53 in Kommission bei der Kunsthandlung Julius Böhler, München³

erworben 1953 als Geschenk von L. von Stumm als „Justus Suttermans (Replik?)“

EIGENHÄNDIGE FASSUNG

Giusto Suttermans, Leinwand, 144 x 120 cm. Florenz, Uffizien (Inv. 1890, Nr. 2249).⁴ (Abb. 5) Vor 1659. 1672 Übermalung des Hutes durch Suttermans.

KOPIEN/VARIANTEN OHNE HUT

- a) Anonym, Leinwand, 97 x 75 cm. Florenz, Arciconfraternità della Misericordia.⁵
- b) Anonym, rote Kreide, 478 x 380 mm. Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegno e Stampe, Santarelli (Inv. Nr. 10709).⁶

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

- a) Anonym, Kupferstich, Maße unbekannt. Inschrift: „Ferdinandus Pater hic est, / Non quod opus famuli, / Princeps sume libenter / Sed quod imago Patris“.⁷ Nach 1672. Seitenverkehrt, ohne Hut, nach dem Stich von Frans Spierre von 1659 (Abb. 4).⁸
- b) Adriaen Haelwegh, Kupferstich, Maße unbekannt. Inschrift: „FERDINANDVS.II. / COSMI II ET MARIAE MAGDALENAE AVSTRIACAE F. / MAGNVS DVX ETRVRIAЕ QVINTVS, GRATIA OBVIA VLTIO QVAESITA. Adriano Halvech sculp.“⁹ Ca. 1675. Büste im Oval.
- c) Adriaen Haelwegh, Kupferstich, Maße unbekannt. Inschrift: „FERDINANDVS. / SECUNDVS.DVX /

- 2 GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 183.
- 3 Laut freundlicher Auskunft von Florian Eitle-Böhler, Kunsthändlung Julius Böhler, Bauernberg bei Prien am Chiemsee. Schreiben in der Bildakte.
- 4 Zur Serie Aulica gehörend. GOTZ 1928, S. 21 (um 1657). LANGEDIJK 1983, II, S. 783f., Nr. 38, 36. Ausst. Kat. FLORENZ 1983, S. 97, Nr. XIX. GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181f.
- 5 Provenienz: 1783 Florenz, Arciconfraternità della Misericordia. LANGEDIJK 1983, II, S. 784, Nr. 38, 36, Kopie a. GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 182, 186, Anm. 27. Die These, dass das Bildnis von der Misericordia in Auftrag gegeben wurde, als Ferdinand II. 1640 zum „capo di guardia della compagnia“ gewählt worden war (Vgl. MORI 1981, Nr. 30), ist aufgrund des fehlenden Hutes, der abweichenden Details und der geringen Qualität kein Argument für die zeitliche Einordnung des Gemäldes. Ich danke Gianni Barnini (Inventarisierungsprojekt Arciconfraternità della Misericordia, Florenz) für die Möglichkeit der Besichtigung des Gemäldes.
- 6 Provenienz: Sammlung Santarelli. Im 19. Jahrhundert als französische Schule. LANGEDIJK 1983, II, S. 785, Nr. 38, 36, Kopie f. Siehe die Einschätzung als übergenaue Kopie in: GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 182, 186, Anm. 26.
- 7 LANGEDIJK 1983, II, S. 786, Nr. 38, 36, Kopie hh. GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181, 184, Anm. 9.
- 8 Frans Spierre, Stich, 316 x 243 mm (Plattenmaß). 1. Zustand ohne Jahreszahl; 2. Zustand mit Jahreszahl 1659. Stichinschrift: „Se al gran genio real, scoperse il cielo / Gli arcani intatti dell'eccelsa sfera / Oggi la terra emulatrice altera, / Toglie ad ignote maraviglie il velo.“ und „Franciscus Spierre Lotharingus sculpebat 1659.“ Die Inschrift bezieht sich auf Galileos Entdeckung der Jupitermonde, die er zu Ehren von Cosimo II. und seinen Brüdern „Sidera Medicea“ nannte. Das Porträt war Frontispiz in MAGALOTTI 1667. BALDINUCCI erwähnte Spierres Stich als Kopie nach dem Gemälde vor Übermalung des Hutes. BALDINUCCI 1846, IV, S. 500, 1847, V, S. 564. LANGEDIJK 1983, II, S. 786, Nr. 38, 36, Kopie h. VAN DER WALL 1987, S. 142–144, Nr. P1. GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181, 184, Anm. 9.
- 9 Teil der 31 Mediciporträts umfassenden Stichserie von Haelwegh, die um 1675 publiziert wurde. LANGEDIJK 1983, I, S. 138, 213. DIES. 1983, II, S. 785, Nr. 38, 36, Kopie g. Ferdinands „Gratia“-Motto kehrt auf Medaillen und Gemmen wieder. EBD., Nr. 38, 83/85/89/90/94. Der um 1637 wahrscheinlich in Deventer geborene Kupferstecher Adriaen Haelwegh stach in erster Linie Bildnisse, darunter 31 allein nach den Porträts der Medici. M. D. Henkel, in: THIEME-BECKER, XV, 1922, S. 430.



Abb. 5: Giusto Suttermans, Bildnis Ferdinand II. de' Medici, vor 1659, Florenz, Uffizien

FLORENTIAE / ET SENARVM / MAGNVS DVX / HETRVRIAЕ. V. Adriano Halvech sculp.¹⁰ Zweite Version von GRAPHISCHE REPRODUKTION b). Halbfigur im Oval, seitenverkehrt.

BESCHREIBUNG

Das repräsentative Bildnis zeigt den Großherzog der Toskana, Ferdinand II. de' Medici, stehend in nach links gerichteter Dreiviertelansicht als Kniestück in einem brauntonigen Innenraum. Seine Statur wird von einer

10 LANGEDIJK 1983, II, S. 786, Nr. 38, 36, Kopie i, S. 796, Nr. 38, 55.

braunen Säule auf einem Postament und einer roten Draperie flankiert. Vor dem üppigen Stoff ragt links vorne ein niedriges, rot gedecktes Tischchen schräg in den Bildraum hinein, auf dem ein Helm, ein Handschuh und ein gefaltetes Papier liegen. Ferdinand II. richtet seinen Blick zum Betrachter. Sein längliches, stellenweise gerötetes Gesicht wird von einer hohen Stirn mit Glatze, kaum ausgeprägten Augenbrauen, einer langen Nase und fleischigen Gesichtszügen gekennzeichnet. Der schmale braune Schnurrbart ist an den Enden akkurat nach oben frisiert. Ein kleines Bärtchen zierte das Kinn direkt unter der dicken Unterlippe. Das Haar fällt in leichten Wellen auf den flachen grauweißen Spitzkragen. Ferdinand II. trägt eine aufwendig gearbeitete Rüstung mit goldenen Beschlügen, deren Harnisch von einem roten Kreuz mit goldenem Rand – dem Großkreuz des St. Stefansordens – geschmückt wird. An seiner linken Hüfte ist ein Schwert mit verziertem Griff befestigt. Der blaue Umhang mit heller Spitzbordüre ist über die rechte Schulter und um den Rücken drapiert, während der Dargestellte den Arm in die Seite stemmend die gebauschten Stoffenden mit der linken Hand festhält. Mit der nach vorne gestreckten Rechten umgreift er den Regentenstab am oberen Ende, den er auf dem Tischchen abstützt.

FORSCHUNGSSTAND

Voss beurteilte das Gemälde 1946 als qualitätvolles und gut erhaltenes Bildnis des Cosimo III. de' Medici von Giusto Suttermans.¹¹ Das Städel Museum erwarb das Porträt 1953 aus süddeutschem Privatbesitz als „Justus Sustermans (Replik?)“. Die kurz darauf im Museum erfolgte Identifizierung als Bildnis des Ferdinand II. de' Medici wurde von Erich Herzog und Ulrich Middendorf, Florenz, Kunsthistorisches Institut, bestätigt, wobei Herzog präzisierte, es handle sich um eine Wiederholung des Gemäldes Suttermans' in den Uffizien (Abb. 5).¹² Im Vergleich sei das Frankfurter Bild „ein bißchen weicher, atmosphärischer und etwas weniger vertikal ausgerichtet, im Detail auch vielleicht ein klein wenig pedantischer.“ Daraus folgerte er, dass das Gemälde entweder von Suttermans selbst oder von seiner Werkstatt stamme.

Bei der erstmaligen Nennung des Bildnisses durch Sander und Brinkmann im Städel-Verzeichnis von 1995

galt es als ein Gemälde der Suttermans-Werkstatt.¹³ Zuvor hatte Goldenberg Stoppato die Frankfurter Version als Replik Suttermans eingeordnet, die wahrscheinlich mit Hilfe seiner Werkstatt nach dem Bild in Florenz (Abb. 5) entstanden sei.¹⁴ Sie wies darauf hin, dass der Porträtierte in der Florentiner Version ursprünglich einen Hut trug, der 1672 von Suttermans selbst übermalt wurde. Deshalb folgerte sie, die Frankfurter Version könne erst nach 1672 entstanden sein. Jüngst erläuterte sie dies ausführlich und publizierte erstmals eine Rechnung von Suttermans an Cosimo III. de' Medici vom 8. Februar 1673 über ein gemaltes Porträt Ferdinands II. ohne Hut.¹⁵ Da die Frankfurter Fassung von den bekannten Versionen, die das Porträt Ferdinands II. nach der Übermalung des Hutes zeigen, die qualitätvollste sei, beziehe sich das Dokument sehr wahrscheinlich auf das Städel-Bild, das dadurch in das Jahr 1673 datiert werden könnte. Das Dokument überliefere darüber hinaus, den anschließenden Transport des Gemäldes nach Mailand. Da die Rechnung die genaue Adresse nicht nennt, schlug Goldenberg Stoppato vor, es könnte sich um Gaspar Téllez Girón y Sandoval, den von 1670 bis 1674 Mailand regierenden Herzog von Osuna, handeln.¹⁶ Ferner zog sie in Betracht, dass das Bild Teil einer umfangreicheren Porträtbestellung durch Ferdinands II. Bruder, Leopoldo de' Medici, ausgemacht haben könnte, die für den Herzog Bartolomeo Arese, den Präsidenten des Senats von Mailand, bestimmt war. Da die Bestellung aber bereits sieben Jahre zuvor durch einen Brief des Medici-Sekretärs Desiderio Montemagni vom 9. Februar 1666 erfolgt sei, schloss sie diese These wieder aus.

DISKUSSION

Das „Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Großherzog der Toskana“ (1610–1670) wurde 1658 zusammen mit dem Porträt der Ehefrau Vittoria della Rovere (1622–1694) für die heute als „Serie Aulica“ bezeichnete Ahnengalerie der Medici im Außengang der Uffizien angefertigt (Abb. 5, 6).¹⁷ Ursprünglich umfasste die unter Francesco I. 1584/85 begonnene Serie 27 Fürstenporträts, die überwiegend als hochformatige Kniestücke in Dreiviertelansicht vor einer Draperie stehend konzipiert waren und von denen 22 in ihrem Kontext verblieben sind.¹⁸

11 Gutachten von Dr. Hermann Voss, erstellt in München am 24.8.1946. Kopie in der Bildakte.

12 Siehe ORIGINALE FASSUNG. Schreiben von Erich Herzog aus dem Jahr 1954 in der Bildakte.

13 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 54f.

14 Schreiben vom 19.6.1991 in der Bildakte. Ich danke Lisa Goldenberg Stoppato für die erneute Beurteilung in einem Gespräch am 14.6.2005.

15 GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181–186, v. a. S. 182. Ich dan-

ke Lisa Goldenberg Stoppato für die großzügige Überlassung des Aufsatzes lange vor Drucklegung.

16 GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 183.

17 Siehe EIGENHÄNDIGE FASSUNG. Giusto Suttermans, „Großherzogin Vittoria della Rovere“, Lwd., 145 x 119 cm. Florenz, Uffizien (Inv. 1890, Nr. 2251). Vgl. Ausst. Kat. FLORENZ 1983, Nr. 4. LANGEDIJK 1983, II, Nr. 110, 23. GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181.

18 Vgl. LANGEDIJK 1983, I, S. 137f.



Abb. 6: Giusto Suttermans, Großherzogin Vittoria della Rovere, Florenz, Uffizien

Ein Dokument vom 19. Juni 1658 bezeugt die Zustellung der beiden Bildnisse (Abb. 5, 6) an Ferdinand II. und den Empfang durch den Galeriewärter der Uffizien Giovanni Bianchi.¹⁹ Baldinucci berichtet, Ferdinand II. habe in diesem Bildnis ursprünglich einen großen Hut mit Federn getragen, wie ihn auch der Stich Frans Spierres von 1659 (Abb. 4) wiedergebe.²⁰ Auf Anweisung eines Ministers des Florentiner Hofes musste Suttermans den Hut allerdings später übermalen. Die Korrektur ist noch als Schatten an der nun unbedeckten Stirn zu erkennen. Ein weiteres Dokument überliefert den 29. Juli 1672 als Zeitpunkt der Übermalung.²¹ Passend zum Hof Ferdinands II. vermittelte das Bildnis mit Hut einen informellen Charakter, der angesichts der im späten 17. Jahrhundert aufkommenden Etikette als unangemessen empfunden worden sein mag.²² Dies erläutert nicht nur das Entfernen des Hutes zwei Jahre nach dem Tod Ferdinands II., sondern auch weshalb hierfür der Befehl eines Staatsmannes erging. Als Folge kommen nun die offiziellen Würdeformeln Drapierung, Säule, Regentenstab, Rüstung und das Kreuz des militärischen Ordens St. Stefan,²³ der durch den Ur-großvater Ferdinands II., Cosimo I. de' Medici, gegründet worden war, stärker zu Geltung. Wenig zeit-

gemäß war die noch der spanischen Mode verpflichtete Bart- und Haartracht.²⁴ Bedingt durch die Übermalung könnte die reduzierte Präsenz des Dargestellten und die damit einhergehende harmonischere Integration innerhalb der Serie Aulica ein willkommener Nebeneffekt gewesen sein.

Ferdinand II. wurde von Kindheit an in zahlreichen Gemälden, Zeichnungen, Stichen, Skulpturen, Münzreliefs und Gemmen porträtiert.²⁵ Allen voran lieferte Suttermans mehrere Bildnisse, in denen er Ferdinand II. einzeln oder zusammen mit seiner Frau wiedergab. Das Gemälde in den Uffizien wurde sowohl vor als auch nach der Übermalung des Hutes (Abb. 4, 5) kopiert, wobei weitaus mehr Kopien nach dem Porträt mit Hut bekannt bzw. erhalten sind.²⁶ Mehrfach veranlassten die Medici zwischen der Entstehung der originalen Fassung Ende der 1650er Jahre und dem Übermalen des Hutes 1672, dass es zusammen mit dem Pendant in die Werkstatt Suttermans gebracht wurde. Bei einem dieser Vorgänge entstand vermutlich eine weitere heute in den Uffizien verwahrte Version der Suttermans-Werkstatt.²⁷ Zwei Bildnisse Ferdinands II. sind ferner durch das am 25. April 1681 erstellte Inventar Suttermans bezeugt,²⁸ und Baldinucci zufolge fertigte Suttermans Kopien und

19 „1658 Due quadri in tela dipintovi in uno il Serenissimo Gran Duca Ferdinando secondo armato, e nell’altro la Serenissima Gran Duchessa Vettoria della Rovere, alti braccia 2 1/2, larghi braccia 2 [ca. 145,75 x 116,6 cm], di mano di Giusto, dal signor Zanobi Betti, e con adornamenti di noce fatti in galleria lisci, e fu a di 19 giugno [...] a Giovanni Bianchi in Galleria, ne’ 19 giugno“. Inventario della Guardaroba generale 1640–1666 Archivio di Stato di Firenze (ASF), Guardaroba Medicea (GM) 585, fol. 441, nr. 419. Zitiert nach GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181. Zuvor publiziert von Goldenberg Stoppato, in: Ausst. Kat. FLORENZ 2003/04, S. 160f., Nr. 90.

20 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION a). „Fece il bellissimo ritratto del serenissimo granduca Ferdinando II che fu posto nella real galleria, figura quanto il naturale fino sotto il ginocchio. Avevalo egli dipinto con cappello che aveva in capo.“ Giornale della Galleria, 1646–1688, Biblioteca degli Uffizi, manuscript 62, fol. 108f. Zitiert nach GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181. Vgl. LANGEDIJK 1983, II, S. 783f., Nr. 38, 36.

21 „A di 29 luglio 1672 S’è portato a casa di monsù Giusto [...] pittore ill Ritratto del Serenissimo Gran Duca Ferdinando secondo fatto per mano dell medesimo, consegnato, a lui proprio – n.º 1” und „Ill Ritratto di contro s’è riauto ritocco dal

medesimo e levatoli ill capello che aveva in capo.“ Giornale della Galleria, 1646–1688, Biblioteca degli Uffizi, manuscript 62, fol. 108f. Zitiert nach GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181. Vgl. LANGEDIJK 1983, II, S. 783f., Nr. 38, 36.

22 GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 182. Siehe auch GOTZ 1928, S. 21.

23 Zur Insignie der Großherzöge der Toskana siehe Marchi/Martelli, in: Ausst. Kat. FLORENZ 2003/04, S. 43–45.

24 Aufwendige Perücken wie am Hof Ludwigs XIV. kamen in Florenz etwa zwischen 1660 und 1671 in Mode. MONBEIG-GOGUEL 1987, S. 429–431. Vgl. das „Porträt Ferdinando di Cosimo III.“ von Niccolò Cassana um 1689 (Lwd., 134 x 107 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 5448). LANGEDIJK 1983, II, S. 820, Nr. 39,8.

25 LANGEDIJK 1983, II, S. 769–816, Nr. 1–128.

26 Siehe KOPIEN/VARIANTEN und GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN. Zu den vor der Übermalung entstandenen Kopien/Varianten siehe LANGEDIJK 1983, II, S. 782f., unter Nr. 35. GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 182. Siehe auch die Kopie mit Hut aus der Suttermans-Werkstatt (Lwd., 128,5 x 105,2 cm, Galerie Charles Ratton & Guy Ladrière, Paris, laut Anzeige in: THE BURLINGTON MAGAZINE, CXLVII, 2005, S. IX (als eigenhändige Replik) und das ovale Holzmodell aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das zur Herstellung eines Schmuckstückes angefertigt wurde, in der Sammlung Alberto Bruschi in Grassina. Sframeli, in: Ausst. Kat. FLORENZ 2003/04, S. 164, Nr. 93.

27 Lwd., 102 x 94 cm. Florenz, Gallerie Fiorentine (Inv. 1890, Nr. 2247). LANGEDIJK 1983, II, S. 782, Nr. 38, 35 (als Suttermans). GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 185, Anm. 20 (als Suttermans-Werkstatt). Siehe auch zwei Kopien mit Hut als Halbfigur und Büste, jeweils mit anderer Armhaltung. LANGEDIJK 1983, II, S. 782f., Nr. 38, 35 Kopie d und Variante e, S. 791, Nr. 38, 44 und 45.

28 Ausst. Kat. FLORENZ 1983, S. 127, 129.



Abb. 7: Giusto Suttermans (und Werkstatt),
Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Mikroskopaufnahme: linkes
Auge, Frankfurt a. M., Städel Museum

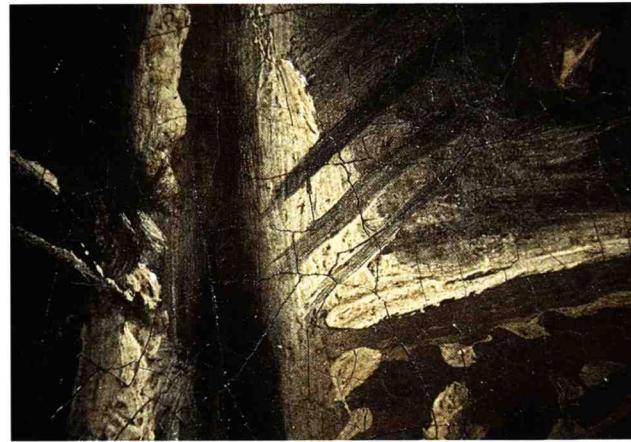


Abb. 8: Giusto Suttermans (und Werkstatt),
Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Mikroskopaufnahme: Helm,
Frankfurt a. M., Städel Museum

weitere Versionen von Medici-Porträts etwa für einen bolognesischen Herrscher an.²⁹

Aufgrund des fehlenden Hutes muss die Städel-Version nach der 1672 erfolgten Übermalung entstanden sein. In der Tat wurde das überarbeitete Original aus den Uffizien 1673 für die Herstellung einer weiteren Kopie erneut in die Werkstatt Suttermans entliehen. Eine Rechnung Suttermans an Cosimo III. de' Medici vom 8. Februar bezieht sich auf ein entsprechendes Bild, das mit der Version des Städel Museums identifiziert werden kann:

„Il Serenissimo Gran Duca deve dare a Giusto Suttermani per li appiè quadri fatti per Sua Altezza Serenissima e di suo ordine, e consegnati parte in Guardaroba, e parte in camera a Sua Altezza Serenissima, e con l'ordine come segue cioè:

E prima a dì 8 febbraio l'anno detto consegnai in camera a Sua Altezza Serenissima un Ritratto del serenissimo gran duca Ferdinando felice memoria, un quadro alto braccia 3 in circa, e largo a proporzione, rappresentato tutto armato, con ciarpa pavonazza, e senza cappello in testa, e pieno d'altri lavori; detto ritratto fu consegnato in camera di Sua Altezza Serenissima e incassato, e consegnato d'ordine di Sua Altezza in Guardaroba, e spedito per

corriero in Milano, conforme l'ordine suddetto 25–“³⁰
Das Dokument überliefert zudem, dass die Kopie nach Mailand verbracht wurde, wo sie, wie Goldenberg Stop-
pato erwog, in den Besitz des Herzogs von Osuna und
damaligen Regenten Mailands Gaspar Téllez Girón y
Sandoval übergegangen sein könnte.

Die Version des Städel Museums stimmt in Format, Darstellung und Kolorit mit dem Original (Abb. 4, 5) weitgehend überein. Unterschiede in der Malweise bestehen insofern, als das Original vertrieben und mit wenigen pastosen Weißhöhlen ausgeführt ist,³¹ das Städel-Gemälde hingegen mit trockenem Farbauftrag und stellenweise sichtbaren Pinselstrichen (Abb. 7).³² Das Gesichtsinkarnat wirkt im Städel-Bild deutlich maskenhafter, da die roséfarbenen Töne pastos über einen dünnflüssigen grauen und einen pastosen hellen Ton gesetzt sind, wobei der gräuliche Unterton auch in anderen Werken Suttermans wiederkehrt.³³ Schwächen eines Spätwerks bzw. der Werkstatt-
Anteil zeigen sich in der einfacheren Faltenbehand-
lung des Städel-Bildes. Die Umrandung der Spitzen-
bordüre am Rücken, die locker und geschwungen teils mit abgesetztem Pinsel gemalt ist, erinnert an die Spitze des Ärmels in dem um 1670 entstandenen

29 BALDINUCCI 1846, IV, S. 504.

30 Der Eintrag erfolgte nach dem Florentiner Kalender am 8.2.1672, d. h. er ist nach moderner Zeitrechnung am 8.2.1673 datiert. Conto di Giusto Suttermans, ASF, GM 824, folio 1250r. Zitiert nach GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 182. Zur Identifizierung anhand des Dokumentes siehe EBD, S. 182, 184. Ich danke Lisa Goldenberg Stoppato für das ausführliche Gespräch am 14.6.2005 und die großzügige Überlassung des Aufsatzes lange vor Drucklegung.

31 Ich danke Maria Sframeli und Patrizia Tarchi, Polo Museale Fiorentino, für die Möglichkeit, die originale Version der Uffizien aus der Nähe betrachten zu können. Technische Unter-
suchungen zu dem Gemälde, die der Frage nach Grundierung

und Malweise sowie möglicher Pentimenti nachgehen, liegen bislang nicht vor. Ich danke Daniele Rossi, Restaurator, für die Auskunft vom 6.7.2005. Siehe Korrespondenz in der Gemäl-
deakte.

32 Der weniger kühle Farbton im Frankfurter Bild mag auf den verbräunten Firnis zurückzuführen sein. Die Grundierung entspricht dem im frühen 17. Jahrhundert in Italien und Spanien üblichen Gebrauch. Siehe ROY 1999, S. 59.

33 Siehe Suttermans' „Vittoria della Rovere als etruskische Vesta-
lin“ (Lwd., 101 x 80 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palati-
na, Inv. Galleria Palatina, Nr. 116). Ausst. Kat. FLORENZ 1983,
S. 42, Nr. 21. LANGEDIJK 1983, II, S. 1509–1511, Nr. 110, 75.
Goldenberg Stoppato, in: DICTIONARY OF ART 30, 1996, S. 41.



Abb. 9: Giusto Suttermans (und Werkstatt), Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Infrarot-Reflektographie: Detail der Draperie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Porträt Suttermans, das wahrscheinlich den jungen Ferdinando di Cosimo III. de' Medici wiedergibt.³⁴ Zugleich verdeutlichen der lebendige Stil und die Pentimenti an der rechten Hand und am Stab (Abb. 2) des Städel-Bildes das Bemühen nach einer getreuen Wiederholung, ohne dabei akribisch zu kopieren.³⁵ Am Halsstück des Helms wurden etwa schwarze Pinselstriche zügig in das noch nasse Weiß gezogen (Abb. 8), während dieselbe Partie im Original etwas zurückhaltender behandelt ist. Flott ausgeführte, nicht der Form folgende Pinselstriche sowie die Verwendung unterschiedlicher Arten des Farbauftrags (Abb. 9) können als weitere Kriterien für eine Beurteilung des Städel-Bildes als eine zum mindesten teils auf Suttermans selbst zurückgehende Replik aus seiner Spätzeit gelten, die durch die Rechnung in das Jahr 1673 datiert werden kann.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 54f., Abb. 94 (als Giusto Suttermans-Werkstatt)

GOLDENBERG STOPPATO 2009, S. 181–186, Abb. 1

34 Giusto Suttermans, „Ferdinando di Cosimo III. de' Medici (?)“, Lwd., 77 x 64 cm. Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina (Inv. 1890, Nr. 2203). Ausst. Kat. FLORENZ 1983, S. 32, Nr. 12. LANGEDIJK 1983, II, S. 826f., Nr. 39, 22. Goldenberg Stop-

pato zweifelt die Identifikation des Porträtierten an. Siehe E-Mail vom 24.7.2006.

35 Zu Kriterien des Spätwerks siehe Goldenberg Stoppato, in: DICTIONARY OF ART 30, 1996, S. 42.

DAVID TENIERS D. Ä.

Antwerpen 1582 – 1649 Antwerpen

David Teniers d. Ä., 1582 in Antwerpen geboren, erhielt bei seinem zehn Jahre älteren Bruder Juliaen eine erste Ausbildung. Laut De Bie und Van den Branden wechselte er anschließend in die Werkstatt von Peter Paul Rubens. In Rom stand Teniers in Kontakt mit dem Frankfurter Maler Adam Elsheimer, der gleichfalls 1600 in Rom eingetroffen war. Van Mander vermerkte, Teniers habe bei Elsheimer gelernt; De Bie zufolge soll er bei dem vier Jahre älteren Frankfurter auch gewohnt haben. Fünf Jahre später war Teniers in seine Heimatstadt zurückgekehrt, wo er 1606 als Meister in der St. Lukasgilde

verzeichnet ist. Am 12. Oktober 1608 heiratete er Dymphna Cornelissen de Wilde. Vier der fünf Söhne ließen sich gleichfalls zum Maler ausbilden, unter ihnen David Teniers d. J., der Erstgeborene. David Teniers d. Ä. kaufte am 27. Juni 1615 drei Häuser in der einstigen Vuilestraat, von denen die Familie das Mittlere bezog. Im Oktober 1623 war er als Consultor in der Jesuitensodalität der Verheirateten tätig. Er musste seinen Besitz verpfänden und verstarb verarmt am 29. Juli 1649 in Antwerpen.

LITERATUR: VAN MANDER 1764, II, S. 186; DE BIE 1661, S. 140–142; HOUBRAKEN 1718, I, S. 114f.; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 750–757; DE PAUW 1898, S. 308–310; Hans Vlieghe, David Teniers I., in: DICTIONARY OF ART 30, 1996, S. 460f.

DAVID TENIERS D. Ä. (?)

GEBURT DES ADONIS

INV. NR. 761

Um 1600–05

Kupfer, 18,9 (links) / 19,2 (rechts) x 27,0 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Kupferplatte mit mittel- bis dunkelgrauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar, es markieren sich aber Pentimenti (Abb. 1): 1. Zwischen den beiden vorderen Figurengruppen stand ursprünglich frontal eine verschleierte Figur, die übermalt und zur Hälfte von der linken Figur der rechten Gruppe (grüne Hintergrund-



Abb. 1: David Teniers d. Ä. (?), Geburt des Adonis, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Teniers d. Ä. (?), Geburt des Adonis, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

farbe nur in ihrer linken Körperhälfte sichtbar) überdeckt wurde. Die Farbgebung der übermalten Figur ist nicht mehr bestimmbar. 2. Der rechte Arm der rechten hinteren Figur sollte vermutlich aus dem Ärmel nach unten hervorragen, wurde aber verdeckt. 3. Möglicherweise vor dem Baumstamm rechts im Mittelgrund ein weiteres Pentiment (Figur?) (Abb. 2, 3).

Das Gemälde war „vertrocknet“ und wurde von Göbel und Janss am 23. März 1878 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 44; Inventar 1872, Nr. 761).

An den seitlichen Bildkanten ungleichmäßig zugeschnitten. Durchbohrung am oberen mittleren Bildrand. Vertikale Knicke. Zwei Dellen in der Wolke links oben, weitere Dellen in der linken unteren Bildecke. Bereibungen der Bildränder durch den Zierrahmen. Kratzer in der Landschaft am unteren Bildrand. Feines Craquelé, teils zu Schwundrissen verbreitert (v. a. in den Grüntönen des Laubes im Mittelgrund). Verputzungen in den Gesichtern der Figuren im Vordergrund. Im Mittel- und Hintergrund scheinen Blau- und Grüntöne in den Laubpartien – v. a. am Rand zum Himmel – reduziert zu sein, die als Lasuren ursprünglich eine zusammenhängende Wirkung erzeugten. Kleinere Ausbrüche über die gesamte Bildfläche verteilt. Retuschierte Fehlstellen in der rechten Himmelspartie und den beleuchteten Baumstämmen im linken Mittelgrund. Retuschierte Ausbrüche in der Wolke links oben, am unteren rechten Bildrand sowie darüber in der Bildfläche, dort in jüngerer Zeit retuschiert. Vereinzelt neuere Retuschen am rechten Bildrand.



Abb. 3: David Teniers d. Ä. (?), Geburt des Adonis, Mikroskopaufnahme: Reste einer übermalten Figur?, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: David Teniers d. Ä. (?), *Geburt des Adonis*, um 1600–05, Frankfurt a. M., Städel Museum

Unter UV-Licht wird ein gleichmäßiger und dünner Firnis sichtbar.

Rückseitig in weißer Kreide „Elzheimer“ (fast verblasst).

PROVENIENZ

Slg. Von Weng, Obrist-Lieutenant und Kriegs-Rath, Stuttgart

Verst. Slg. Von Weng, Frankfurt a. M. (Hoffingerscher Saal, Döngesgasse), 14. September 1818, Nr. 97

Slg. Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844), Künstler und Restaurator, Frankfurt a. M.

erworben am 28. Oktober 1823 von J. F. Morgenstern als „Adam Elzheimer“ (fl. 660)

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Adam Elsheimer, Werk, künstlerische Herkunft und Nachfolge, 1966/67, Nr. 30

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Im Detail die Welt entdecken, Adam Elsheimer 1578–1610, 2006, Nr. A16

BESCHREIBUNG

Die Szene aus dem zehnten Buch von Ovids Metamorphosen spielt in einer lichten, von hoch aufragenden Laubbäumen durchsetzten Landschaft. In der linken Bildhälfte versammeln sich fünf Nymphen in antikisierendem Gewand um den nackten Adonisknaben. Mit weiß verschleiertem Haupt und gelb-rot gemustertem Rock beugt sich eine von ihnen zu dem blonden Jüngling hinab. Eine Frau, die einen blauen Mantel über ihrem grünen Kleid trägt, beobachtet die beiden von hinten. Etwas abseits stehen drei Gefährtinnen, von denen zwei nach links zu dem Kind hinüberschauen. Die Linke trägt einen rotbraunen Umhang, die andere ein weißes Kleid, ein rotgelbes Mieder und einen gelblichen, mit Streifen gemusterten Turban. Die dritte, rot-blau gekleidete Frau hat sich abgewandt und deutet mit dem linken Arm nach rechts zu der in einen Baum verwandelten Myrrha in der Bildmitte. Der fast kahle Stamm ist oval vorgewölbt und aufgebrochen. Am linken Bild-

rand, leicht nach hinten gerückt, unterhalten sich zwei Figuren. Die rechte deutet mit ausgestrecktem Arm zu der Gruppe, während ihr roter Umhang am Rücken nach oben bauscht. Die Landschaft wird rechts vorne von einem umgeknickten Baumstamm und Gebüsch gesäumt. Vorbei an Ulmen und Buchen im Mittelgrund führt der Blick in das sanft gewellte Terrain. Rechts in der Ferne steht auf einer Anhöhe ein kastell- oder schlussartiger Gebäudekomplex.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde galt seit spätestens 1818 als ein Werk Adam Elsheimers, das die „Erziehung des Bacchus bei den Nymphen von Nysa“ darstellt. Als solches wurde es, wie Weizsäcker nachwies, in der Auktion der Stuttgarter Sammlung des Obrist-Lieutenants und Kriegs-Raths Von Weng am 14. September 1818 in Frankfurt für 37 fl. an Johann Friedrich Morgenstern versteigert.¹ Am 28. Oktober 1823 wurde das Bild vom Städel Museum für 660 fl. erworben. Den Ankaufspreis übernahm man in den Inventaren als Schätzwert.² Seither wurde das Gemälde in den Verzeichnissen des Städel Museums als Elsheimers „Erziehung des Bacchus durch die Nymphen von Nysa“ gelistet.

Passavant und später auch Gwinner führten das Gemälde als „Baumreiche Landschaft“ von Elsheimer in die kunstgeschichtliche Literatur ein.³ Beide wiesen darauf hin, dass es sich hier um eines der zwei Elsheimer-Bilder aus dem Besitz von Gogel handeln könnte, die Hüsgen 1780 als Landschaften mit Ovidschen Figuren erwähnt habe.⁴ Gwinner räumte allerdings ein, dass kein entsprechendes Bild in dem 1781 gedruckten Versteigerungskatalog enthalten sei. Er pries das Gemälde als „wahre Perle“, das „in Zeichnung und Ausführung zu den allerfeinsten Arbeiten des Meisters“ gehöre.

Bode bezeichnete die Darstellung als „Erziehung des Bacchus“ und ordnete das Gemälde wegen der leuchtenden Färbung und des emailartigen Farbauftrags in Elsheimers mittlere Zeit ein.⁵ Entsprechend wurde es in den nächsten Forschungsbeiträgen als „Erziehung des Bacchus“ aus Elsheimers früher römischer Zeit behandelt.⁶

Weizsäcker bemerkte, dass die Tafel innerhalb der Entwicklung Elsheimers erstmals ein einheitliches Raum-

1 Preis laut Annotation in einem Katalogexemplar im Städel. WEIZSÄCKER 1952, S. 41, Nr. 41.

2 INVENTAR 1817, Nr. 761. INVENTAR 1865, Nr. 296. INVENTAR 1872, Nr. 761. INVENTAR 1880, Nr. 761. Archiv. 1877/78, S. 44.

3 PASSAVANT 1847, S. 62, Nr. 2. GWINNER 1862, S. 104.

4 HÜSGEN 1780, S. 334.

5 VON BODE 1883, S. 276. Gleichfalls als Elsheimer „Die Nymphen von Nysa mit dem kleinen Bacchus“ in: VON BODE 1920, S. 66. Darin ferner Verweis auf die eigenartige Landschaft.

6 SEIBT 1885, S. 59 (Übergangsperiode zu den späteren, miniatürartigen Bildern). WOERMANN 1888, 2, S. 874. WEIZSÄCKER 1921, S. 143f. (Spätzeit, noch unter venezianischem Einfluss). GERSTENBERG 1922, S. 178 (um 1600). SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1924, S. 94 (Anfang Rom-Aufenthalt). DROST 1933, S. 50f., Nr. 10 (1598–1604). MENZEL 1933/89³, S. 66–70. WEIZSÄCKER 1936, S. 210–215 (frühe römische Zeit). BOTHE 1939, S. 16, 58f. (ohne Datierung). MÖHLE 1940, S. 16 (frühe Landschaft).



Abb. 5: Adam Elsheimer (Kopie), *Die Verspottung der Ceres*, Madrid, Prado

bild umsetze, und verwies auf die Nähe zu Paul Bril, v. a. auf dessen Lunettenfresken im Palazzo Rospigliosi.⁷ Mit dem Verweis auf eine spätere Entstehung des Palazzo Rospigliosi und seiner Fresken gegen Ende des Jahrzehnts widersprach ihm allerdings Gerstenberg.⁸ Da sich der Stil Brils zwischen 1600 und 1610 gewandelt habe und der Einfluss Brils auf den Stilwandel Elsheimers in Rom nach 1600 von geringerer Bedeutung sei, schlug Gerstenberg Carracci und Domenichino als Vorbild vor.

Schenk zu Schweinsberg sah in der Modellierung des Knabenkörpers und im „Reichtum an feinen Einzelformen der Vegetation“ Parallelen zur „Verspottung der

Ceres“⁹ im Prado (Abb. 5) und plädierte für eine Datierung der beiden Bilder in zeitlicher Nähe.¹⁰ Als Begründung führte er die geschlossene, konzentrische Baumform im Hintergrund an, die gleichfalls im „großen Tobias“, den er wie das „Ceres“-Bild als Werk Elsheimers betrachtete, wiederkehre (Abb. 6).¹¹ Schenk zu Schweinsberg stellte in Frage, ob das Städels-Bild nach einer möglichen Abkehr von reinen Landschaften eine Wiederaufnahme darstelle.

Drost äußerte, speziell hinsichtlich der steifen Figuren, erstmal Zweifel an der Zuschreibung an Elsheimer und zog die Beteiligung eines nordischen Staffagemalers in Betracht, zumal er Landschaft und Figuren nicht in ei-

7 Zu Brils Lunettenfresco „Landschaft mit Hirschjagd“ in der Loggia della Pergola, Palazzo Rospigliosi, vgl. MAYER 1910, S. 73, Tafel 27 (als ca. 1609) und HENDRIKS 2003, S. 173, Nr. 1 (1611–12). WEIZSÄCKER 1921, S. 143f.

8 GERSTENBERG 1922, S. 178f. Held zufolge hätten Elsheimers Werke vielmehr Brils Lunettenfresken beeinflusst. Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 33, Nr. 30.

9 „Die Verspottung der Ceres“, Kupfer, 29,5 x 24,1 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 2181). Vgl. Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANK-

FURT A. M.–EDINBURGH–LONDON 2006, S. 139–145, Nr. 27 (als Elsheimer-Kopie). Zur eigenhändigen Variante in Milwaukee siehe EBD., S. 138, Nr. 26.

10 SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1924, S. 94.

11 „Tobias und der Engel“, Kupfer, 21 x 27 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. 207). Vgl. Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.–EDINBURGH–LONDON 2006, S. 166–169, Nr. 34 (als Adam Elsheimer-Kopie).

nem einheitlichen Zug entworfen sah.¹² Er verwies auf den flämischen Landschaftscharakter und befürworte te wegen der Beherrschung des Baumschlags und des harmonischen Kolorits die Datierung in die römische Zeit.¹³ Weizsäckers Vergleich mit dem Lunettenbild Brils stimmte Drost zu, er hob jedoch hervor, dass das detailliert gezeichnete Laub, das „Diffuse und Klein teilige“ wie in den Petworther Bildern¹⁴ und später in dem Berliner „Christophorus“¹⁵ nicht von Bril ab hänge. Vielmehr plädierte Drost für einen engen gegenseitigen Austausch. In der Behandlung seien die Figuren mit denjenigen in „Paulus auf Malta“ in St. Petersburg und, wie schon Schenk von Schweinsberg bemerkte, mit dem Knabenakt des Ceresbildes (Abb. 5) verwandt.¹⁶ Durch das Unpathetische in der Auffassung der Nymphen, die an den deutschen Klassizismus um 1800 erinnern würden, käme ein italienischer Mitarbeiter wie Saraceni nicht in Frage. Noch steifere Figuren würden etwa in „Merkur und Herse“ von Jan van de Velde wiederkehren, der unter dem Einfluss von Goudt gestanden habe.¹⁷ Angesichts der „spitzen, diffusen Formen ohne Kurvenführung“ in der Städel-Tafel meinte Drost, die verschiedenen Handschriften und Maltechniken Elsheimers würden innerhalb seiner römischen Zeit Probleme bei Zuschreibungs- und Datierungsfragen verursachen. Die „automatenhaften Bewegungen“ der Figuren ver suchte er durch den „neuen Willen zur Monumentalität“ zu erklären.¹⁸

Weizsäcker verzeichnete das Gemälde 1936 als ein Werk, das hinsichtlich Sujet und Komposition eines der „beachtlichsten Werke aus der frühen römischen Zeit“ Elsheimers sei und dessen Datierung sich aus der präzisen und technischen Ausführung ergebe.¹⁹ Die Figuren seien mit einer etwas zähflüssigen Farbe gemalt, die auch in den beiden frühesten Gemälden Elsheimers in München und Hamburg sowie in dem wenig späte-

ren „Lystra“-Bild des Städel Museums (Inv. Nr. 884) wiederkehre. Das Laub bestehe ähnlich wie in seinen Jugendwerken und in Gemälden der Frankenthaler Schule aus einer hellen Lokalfarbe, die vermutlich in erster Linie mit Terra verde ausgemischt sei. Gleichzeitig bemerkte Weizsäcker, dass das Bild in Landschaft und Formbehandlung, etwa in der zarten Wiedergabe des Laubes, von den übrigen Werken Elsheimers abweiche.²⁰ Die Landschaft sei in Dreigründeschema, Naturgesinnung und Arbeitsweise den Niederländern und allen voran Bril verpflichtet, in dem Weizsäcker den Gebenden sah. Das scharfe helle Grün des Städel-Bildes kehre etwa in einigen um 1600 entstandenen Landschaften Brils wieder, wie in zwei „Landschaften mit Jagdszenen“ in Florenz,²¹ in einem Gemälde in München²² und in einer Ruinenszene in Edinburgh.²³

Bothe empfand die römische Landschaft des Gemäldes, das er als eine der köstlichsten und reifsten Schöpfungen Elsheimers lobte, als lieblich und nach deutschem Geschmack gebildet.²⁴ Wie Weizsäcker sah auch er in der lockeren Baumbehandlung Bezüge zur Frankenthaler Malerschule.²⁵

Möhle bemerkte, dass sich die noch der Dreigründemalerei verpflichtete Tafel in der detaillierten Ausführung „mit spitzem, tupfendem Pinsel“ bereits von dem formalhaften Baumschlag der damals Elsheimer zugeschriebenen „Johannespredigt“ entfernt habe.²⁶

Holzinger zeigte 1951 erstmals, dass eine andere Episode aus den Metamorphosen des Ovid, die „Geburt des Adonis“, dargestellt sei.²⁷ Der zentrale, mit anthropomorphen Zügen versehene Baum der Städel-Tafel beinhaltete das wesentliche Bildmotiv der verwandelten Myrrha, aus deren Rinde ihr Sohn geboren wurde.

Weizsäcker und Drost blieben jedoch bei der Bestim mung des Sujets als „Bacchus in der Pflege der Nymphen von Nysa“, wobei Drost auch eine Deutung als

12 DROST 1933, S. 50f., Nr. 10, S. 66f.

13 DROST 1933, S. 50f., Nr. 10.

14 Adam Elsheimer, „Heilige und Gestalten aus dem Alten und Neuen Testament (Folge von acht Tafeln)“, Kupfer, versilbert, je 9 x 7 cm. Petworth, Petworth House, The Egremont Collection (The National Trust). Vgl. Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 116–120, Nr. 21.

15 „Landschaft mit heiligem Christophorus“, Kupfer, 36 x 28 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 1707). Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 35, Abb. 51 (als Orazio Gentileschi).

16 Adam Elsheimer, „Paulus auf Malta“, Kupfer, 17 x 21,3 cm. London, The National Gallery (Inv. Nr. 3535). Vgl. Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 70, Nr. 9.

17 Jan van de Velde II., „Merkur und Herse“, Stich, 12,0 x 18,8 cm. HOLLSTEIN XXXIII, 271.

18 DROST 1933, S. 66f.

19 WEIZSÄCKER 1936, S. 210.

20 WEIZSÄCKER 1936, S. 211–214.

21 Paul Bril, „Landschaft mit Hirschjagd“, Kupfer, 21 x 28 cm. Signiert und datiert 1595. Ders., „Landschaft mit Hasenjagd“, Kupfer, 22 x 29 cm. Florenz, Uffizien (Inv. Nr. 1129, 1136). Vgl. Chiarini, in: Kat. FLORENZ 1979, S. 185, Nr. P285, P286.

22 Paul Bril, „Italienische Gebirgslandschaft mit dem Gang nach Emmaus“, Kupfer, 36,8 x 34,9 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 4824). Be zeichnet. Um 1605. Vgl. Denk, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 32f.

23 Paul Bril, „Phantasielandschaft“, Kupfer, 21,3 x 29,2 cm. Edinburgh, The National Gallery of Scotland (Inv. Nr. NG 1492). Clarke, in: Kat. EDINBURGH 1997, S. 53.

24 BOTHE 1939, S. 16.

25 BOTHE 1939, S. 58f.

26 MÖHLE 1940, S. 16. Adriaen van Stalbemt (?), „Die Predigt Johannes des Täufers“, Kupfer, 40 x 55 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 862).

27 HOLZINGER 1951, S. 219f.



Abb. 6:
Adam Elsheimer
(Kopie), *Tobias und
der Engel*,
Kopenhagen, Statens
Museum for Kunst

„Achill unter den Töchtern des Lykomedes“ erwog.²⁸ Vielleicht als Folge wurde später das Bild andernorts schlicht als „Ideale Landschaft“ von Elsheimer vermerkt.²⁹ Mit einem Verweis auf die Maße widersprach Weizsäcker Passavants Identifizierung mit demjenigen Bild, das sich einst in dem Gogelschen Kabinett befunden habe. Drost hielt das Städel-Gemälde für eine der wichtigsten im Stil Elsheimers gemalten Nachahmungen, die noch zu Lebzeiten Elsheimers oder kurz nach seinem Tod in Rom entstanden seien.³⁰

Seilern führte das Städel-Bild als Vergleich zu einem seiner Gemälde an, das er als vor 1605 entstandenes Werk Elsheimers einordnete.³¹ Neben der Komposition seien nicht nur die steifen Figuren und die farbliche Behandlung von Figuren und Laub fast identisch, auch die Landschaft sei ähnlich konzipiert. Seilern plädierte daher für eine Datierung der beiden Gemälde in die Zeit von 1600 bis 1605.

1966 hatte sich Holzingers Neubestimmung des Sujets als „Myrrha“ bzw. „Geburt des Adonis“ erstmals im Städel-Verzeichnis³² und in der Forschung bei Waddingham³³ durchgesetzt. Die Zuschreibung an Elsheimer wurde vorerst beibehalten.³⁴

So verzeichnete Held das Städel-Bild 1966 im Katalog der Frankfurter Elsheimer-Ausstellung als authentisches Werk mit der Begründung, abgesehen von der Ablehnung durch Drost, werde es übereinstimmend in Elsheimers frühe römische Zeit eingegliedert.³⁵ Held vermutete, es handle sich um Elsheimers erste Landschaft, die in Aufbau und Perspektive den Prinzipien der römischen Landschaftsmaler um Annibale Carracci entspreche. Die Tafel zeige die Loslösung von der Frankenthaler Malerschule sowie die in Rom erfolgte Entwicklung zu einem zurückhaltenderen Kolorit und zu einer klaren, tiefen und weiten Komposition, in der die Figuren plastisch und sicher im Raum angeordnet seien.³⁶

28 WEIZSÄCKER 1952, S. 40f., Nr. 41. DROST 1957, S. 148.

29 GOLDSCHMIT-JENTNER 1960, S. 477, Abb. 27.

30 DROST 1957, S. 148

31 Adam Elsheimer (?), „Latona verwandelt die lykischen Bauern in Frösche“, Kupfer, 18,7 x 25,3 cm. London, Sammlung Seilern. Ein Argument für die Zuschreibung des Seilern-Gemäldes an Elsheimer sei die Nennung von Elsheimer als Inventor auf dem Stich Magdalena de Passes. Seilern, in: Kat. LONDON 1961, S. 121f., Nr. 250. Bauch verwies gleichfalls auf Parallelen zwischen dem Städel-Bild und demjenigen der Seilern-

Sammlung, letzteres stufte er jedoch als niederländische Kopie nach Elsheimer ein. BAUCH 1967, S. 64.

32 Die Korrektur des Titels erfolgte durch Annotationen auch in: Verz. 1900, S. 110, Nr. 338. Verz. 1924, S. 71, Nr. 761. Exemplare im Städel. Unter diesem Titel auch in den nachfolgenden Städel-Verzeichnissen.

33 WADDINGTON 1966, S. 6, Nr. VIII.

34 Gleichfalls als Elsheimer bei KOCH 1962, Abb. auf S. 128.

35 Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 33, Nr. 30.

36 Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 14, 18.

Im Unterschied dazu erfuhr das Städels-Gemälde in den Rezensionen dieser Ausstellung allerdings unterschiedliche Bewertungen. Während Van Gelder und Jost es als zweifelhaftes Werk bezeichneten, das vielleicht ein Motiv oder Thema von Elsheimer entlehne, aber keine vollständige Komposition von ihm überliefere,³⁷ nannte Bauch das Gemälde ein „Meisterstück der Landschaftskunst“ von Elsheimer, wobei die Landschaft eher mitteldeutsch als römisch oder venezianisch aussehe, ihre klare Struktur aber römisch bedingt sei.³⁸ Aufgrund der souveränen Durchführung plädierte Bauch für eine Datierung in die Mitte des römischen Jahrzehnts. Neben Brils Einfluss erkannte er aufgrund der großzügigen Silhouettenwirkung und der räumlichen Weitung eine Verwandtschaft zu Annibale Carracci und seinem Umkreis, wobei die Waldwiesen im Mittelgrund und die Landschaft in der Ferne als neue Elemente gelten könnten.

Auch Waddingham vermutete noch 1966 in dem Städels-Bild eine der ersten Landschaften, die Elsheimer ein oder zwei Jahre nach seiner Ankunft in Rom ausgeführt habe, und schätzte die Tafel als Beispiel für Elsheimers flämische Manier ein, die er Bril gegenüber als überlegen bezeichnete.³⁹ Vier Jahre später sprach er indes erstmals die Nähe von „Myrrha“ zu David Teniers d. Ä. an.⁴⁰ Zwar habe keines der italienischen Werke Teniers' d. Ä. diese Qualität erreicht, das Gemälde enthalte aber eine Quelle für dessen charakteristische Stilmerkmale wie die gewissenhafte Darstellung der Pflanzen und Gräser im Vordergrund, das Chiaroscuro der Rinde, der pittoresk gebrochene Baumstamm und insbesondere die individuelle Wiedergabe der kleinteiligen Blätter. Waddingham folgerte, dass sich das Gemälde durch die Abhängigkeit Teniers' d. Ä. als authentisches Werk Elsheimers bestätigen lasse. 1972 führte Waddingham das Gemälde erneut und nun zusammen mit der „Landschaft mit Tobias und dem Engel“ (Abb. 7) als Werke Elsheimers an,⁴¹ die beide mit der frühen Landschaft Teniers' d. Ä. eng verknüpft seien und daher als dessen wichtigste Vorbilder angeführt werden könnten. Die Ähnlichkeit in Motivik und Behandlung mit einigen Landschaften von Teniers d. Ä. sei derart auffallend, dass Waddingham die Frage stellte, ob „Myrrha“ und „Tobias und Engel“ (Abb. 7) gar von diesem selbst stammen könnten und in die Zeit seiner Zusammenarbeit mit Elsheimer von 1600 bis 1605 zu datieren seien.

Aufgrund der hohen Qualität und der Bilderfindung zögerte Waddingham allerdings vor einer endgültigen Zuschreibung an Teniers d. Ä. Eine Identifizierung der Bilder als Gemeinschaftsarbeit lehnte er trotz allem ab, da zu wenig über eine mögliche Werkstatt Elsheimers bekannt sei. Noch im selben Jahr ging Waddingham in einem Artikel zu Werken, deren Zuschreibung an Elsheimer überprüft werden müsse, erneut auf die Frage nach dem Künstler von „Myrrha“ und „Tobias und Engel“ (Abb. 7) ein.⁴² Darin überlegte er, ob letzteres entweder ein Bild Elsheimers sei, das die größte Rolle bei der Ausbildung des Stils von Teniers d. Ä. in Rom ausgeübt habe, oder ob es zusammen mit dem Städels-Bild Teniers d. Ä. selbst zugewiesen werden könne. Waddingham gab allerdings zu bedenken, dass die römische Periode von Teniers d. Ä. noch zu ungeklärt sei, um Zuschreibungen endgültig zu ändern, obwohl sich damit das Problem lösen ließe.

Krämer zweifelte 1973 gleichfalls die Einordnung als Elsheimer an, da „Myrrha“ weder in sein Früh- noch in sein Spätwerk passe.⁴³ Wegen des römischen Einflusses werde das Gemälde zwar stets in die römische Frühzeit und „als vielleicht Elsheimers erste Landschaft“ eingeordnet, es stehe aber isoliert innerhalb von Elsheimers Œuvre. Untypisch sei die natürliche, stimmungslose Wiedergabe des Sujets sowie die Baumform. Die Figuren stünden aufgrund des kleinen Maßstabes und der fehlenden linearen Entsprechung in den Bäumen ohne formale oder motivische Beziehung zur Landschaft, der Landschaftsraum sei ferner viel fortschrittlicher als bei Elsheimer.

Salerno hingegen verzeichnete die „Geburt des Adonis“ weiterhin als frühes Werk Elsheimers, welches Bril und Annibale Carracci nahestünde.⁴⁴

Lenz äußerte sich 1977 und 1989 aufgrund fehlender vergleichbarer Werke bei Elsheimer erneut gegen die Zuschreibung und schlug um 1630 als Datierung vor.⁴⁵ Unterschiede zu Elsheimer sah er in der atmosphärischen Landschaft mit zartem Ast- und Blattwerk sowie in den miniaturhaft und fein gezeichneten Figuren. Verwandtschaft bestünde vielmehr zu flämischen Malern der Zeit, etwa zu Jan Brueghel d. Ä.

Ertz lehnte allerdings eine Bestimmung als Jan Brueghel d. Ä. ab.⁴⁶ Winner, der weder für Jan Brueghel d. Ä. noch für David Teniers d. Ä. war, plädierte für einen Künstler aus dem nahen Elsheimer-Kreis bzw. einen

³⁷ VAN GELDER/JOST 1966/67, Anm. 32 auf S. 145. VAN GELDER/JOST 1967/68, S. 44.

³⁸ BAUCH 1967, S. 64.

³⁹ WADDINGHAM 1966, S. 6, Nr. VIII.

⁴⁰ WADDINGHAM 1970, S. 66.

⁴¹ WADDINGHAM 1972a, S. 97. „Landschaft mit Tobias und dem Engel“, Kupfer, 27,5 x 38 cm. Paris, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais (Inv. Nr. 6023). Seifert, in: Ausst. Kat.

FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 270, Nr. A15 (als David Teniers d. Ä., zugeschrieben).

⁴² WADDINGHAM 1972b, Anm. 13 auf S. 602, 606.

⁴³ KRÄMER 1973, S. 169.

⁴⁴ SALERNO 1977, I, S. 118.

⁴⁵ LENZ 1977b, S. 5, Anm. 1 auf S. 85. DERS. 19892, S. 95, Anm. 1.

⁴⁶ Siehe das Schreiben von Klaus Ertz, Essen, vom 19.1.1979 in der Gemäldeakte.



Abb. 7: David Teniers d. Ä. (zugeschrieben), Landschaft mit Tobias und dem Engel, Paris, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais

engsten „Nachfolger vom Rang eines König u. ä.“.⁴⁷ In seiner Elsheimer-Monographie sprach sich nun auch Andrews gegen die Zuschreibung an Elsheimer aus und ordnete das Gemälde ohne Vorbehalte als Werk von David Teniers d. Ä. ein.⁴⁸

Lenz bejahte die Aussonderung aus Elsheimers Œuvre. Allerdings konnte er die Zuweisung an David Teniers d. Ä. angesichts der hellen, zarten Atmosphäre, der fein gezeichneten Figuren und der präzisen Laubbehandlung nicht nachvollziehen.⁴⁹ Zwar stamme das Bild von einem flämischen Künstler, eher aber von Jan Brueghel d. Ä. Waddingham plädierte hingegen auch für Andrews Neuzuordnung und führte damit seine bereits seit 1966 angestellten Überlegungen zu Ende.⁵⁰

1986 wurde in den Städel-Verzeichnissen die Zuschreibung an Elsheimer erstmals durch die Bezeichnung „Flämischer Meister um 1610“ ersetzt. In den Städel-Verzeichnissen von 1987 und 1995 änderte man diese aber in „Niederländischer Meister um 1610“ ab.⁵¹ Jüngst bestätigte De Kinkelder die flämische Herkunft des Gemäldes, in dem Einflüsse von Bril, Elsheimer und König verarbeitet seien, und datierte es in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts.⁵² Die wenig plastische Behandlung könnte auf eine Entstehung nach einem Stich

hindeuten. Hinsichtlich des Themas sei es ungewöhnlich, dass das Alter des Kindes so weit fortgeschritten und der Baum, aus dem der Knabe geboren wurde, kein Lorbeerbaum sei. In Herman van Swanenvelts Version seien etwa sechs Frauen damit beschäftigt, das Kind aus dem gleichfalls zentral platzierten Baum zur Welt zu bringen.⁵³

Seifert bezeichnete das Gemälde zwar als „David Teniers d. Ä. zugeschrieben“, betonte aber, das Kolorit der Figuren, die Lichtbehandlung und die dunstige Atmosphäre seien „schwer mit Teniers in Verbindung zu bringen“.⁵⁴ Auch er konstatierte die ungewöhnliche Umsetzung des in der nördlichen Kunst nur selten dargestellten Sujets, da weder der Geburtsvorgang selbst noch der gerade geborene Adonis geschildert werde. Der stattdessen bereits ältere Knabe könnte aber wegen seiner Nacktheit sowohl auf die Geburt als auch auf seine Entwicklung zu einem Jüngling von idealer Schönheit verweisen. Diese Mehrdeutigkeit habe die bis zu Holzingers Identifizierung falsche Bezeichnung als „Bacchus unter den Nymphen von Nysa“ mitbestimmt. Klessmann betonte die Bedeutung des Städel-Bildes, das aber nicht mehr als Elsheimer einzureihen sei.⁵⁵ In der originellen Themenfindung und der Figurenbehand-

47 Siehe das Schreiben von Matthias Winner, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, an Christian Lenz, Städel, Frankfurt a. M., vom 28.11.1977 in der Gemäldeakte.

48 ANDREWS 1977, S. 166, Nr. A1. DERS. 1985, S. 202, Nr. A1.

49 LENZ 1978a, S. 167.

50 WADDINGTON 1978, S. 855.

51 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 68. Ebenso GALLWITZ 1989³, S. 155f.

52 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für Ihre mündliche Einschätzung am 30.11.2005.

53 Herman van Swanenvelt, „Geburt des Adonis“, Lwd., 149 x 272 cm. Rom, Galleria Pamphilj (Inv. Nr. 67).

54 Seifert, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 272, Nr. A16.

55 Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, für das Gespräch am 31.7.2006.

lung hänge es jedoch sehr stark von diesem ab. Da die Landschaft typisch flämisch sei, wäre es durchaus denkbar, dass das Sujet auf Elsheimer zurückgehe und es von David Teniers d. Ä. in Rom zwischen 1602–05 gemalt worden sei.

DISKUSSION

Als frühes und seltenes Beispiel für die Wiedergabe der „Geburt des Adonis“ in der niederländischen Malerei kommt der Städel-Tafel eine besondere Bedeutung zu.⁵⁶ Der Episode aus Ovids Metamorphosen geht die Verwandlung der Königstochter Myrrha in dem nach ihr benannten Baum voraus (X, 298–502). Myrrha wurde aus Liebe zu ihrem Vater unerkannt seine Geliebte. Als dieser den Frevel erkannte, begab sich die schwangere Myrrha auf die Flucht. Nach neun Monaten flehte sie, ihr solle durch eine Verwandlung sowohl Leben als auch Tod versagt werden. Die Götter verwandelten sie daraufhin in einen Baum. In der nächsten Episode erzählt Ovid von der Geburt des in Blutschande empfangenen Kindes (X, 503–515): „Auf halber Höhe des Baumes verrät eine Schwellung den schwangeren Leib; [...] Da reißt der Baum auf und gibt

durch die gespaltene Rinde die lebendige Bürde frei. Einen Schrei stößt das Knäblein aus – da legten es Nymphen in weiches Gras und salbten es mit den Tränen seiner Mutter.“⁵⁷

Probleme bei der Identifizierung des Themas in der Städel-Tafel bereitete die Wiedergabe des Adonis im Knaben- statt im Säuglingsalter wie in Darstellungen anderer Künstler (Abb. 8, 9).⁵⁸ Auch in der italienischen Malerei überwiegt die Wiedergabe der Geburt eines Säuglings aus dem Baum, wobei Myrrha gelegentlich außer den bereits als Äste wiedergegebenen Fingern und Beinen noch eine menschliche Gestalt besitzt.⁵⁹ Die für die Bildtradition eher ungewöhnliche Darstellung der Städel-Tafel könnte auf eine spätere Stelle bei Ovid zurückgehen (Ovid, Metamorphosen, X, 520–524): „Jener Sohn [...], der eben noch im Baum verborgen, eben geboren und eben noch ein wunderschönes Kind war, ist schon ein Jüngling, schon ein Mann, schon schöner als er selbst, schon gefällt er sogar der Venus und rächt so die Liebesglut seiner Mutter.“⁶⁰ Demnach wären Geburt, Heranwachsen und vielleicht auch Erwachsenenalter des Adonis anhand des Baumes, des nackten Knaben (Abb. 9) und der rechten Figur mit dem auffällig ausbauschenden roten Umhang (Abb. 10) des



Abb. 8: Cornelis van Poelenburch,
Geburt des Adonis,
Aufbewahrungsort unbekannt

56 HOLZINGER 1951, S. 219f. PIGLER 1974, II, S. 10f. Zur einstigen Deutung als „Erziehung des Bacchus bei den Nymphen von Nysa“ (Ovid, Metamorphosen, III, 314–15) siehe PIGLER 1974, II, S. 44.

57 X, 505, 512–514. OVID/FINK 2004, S. 510–513.

58 Vgl. Cornelis van Poelenburch, „Geburt des Adonis“, Holz, 24,6 x 34,5 cm. Verst. London (Sotheby's) 6.7.2000, Nr. 347.

„Monogrammiert: C.P.F.“

59 Siehe Tizians „Geburt des Adonis“ (Holz, 35 x 106 cm, Padua, Museo Civico, Inv. Nr. 50) von ca. 1506–08 auf der Frontseite einer Cassone. PALLUCCHINI 1969, I, S. 231f., II, Abb. 4. Siehe weitere Darstellungen bei PIGLER 1974, II, S. 10.

60 OVID/FINK 2004, S. 513. Vgl. Seifert, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.–EDINBURGH–LONDON 2006, S. 272, Nr. A16.

links abseits stehenden Paars in der Städels-Tafel umgesetzt.

Mittels Infrarot-Reflektographie kann eine verworfene Figur in der Personengruppe um den Adonisknaben sichtbar gemacht werden (Abb. 1). Weniger inhaltlich als kompositionell intendiert verdeutlicht das Pentiment indes, dass es sich nicht um eine getreue Kopie nach einem vorausgegangenen Vorbild, sondern vielmehr um eine eigenständige Bildschöpfung handelt.⁶¹ Ursprünglich waren im Vordergrund der Städels-Tafel möglicherweise sechs statt fünf Figuren geplant, vielleicht sollte aber auch bei gleichbleibender Personenanzahl nur eine Figur übermalt und anschließend nach rechts versetzt werden.⁶² Vermutlich beabsichtigte der Künstler, den Adonisknaben stärker hervorzuheben. Auch die Übermalung einer weiteren Figur vor dem Baumstamm rechts im Mittelgrund, die in der Infrarot-Reflektographie allerdings höchstens vage erkennbar ist, könnte einerseits mit einer konzeptionellen Präzisierung einhergehen, andererseits den dargestellten Moment der Geschichte näher erläutern (Abb. 2, 3).

Lange Zeit galt das Gemälde als eines der Hauptwerke Adam Elsheimers, das er in seiner frühen römischen Zeit gemalt hat. An Elsheimer erinnern zwar die kompakten Laubkronen im Hintergrund und die aufwendige Stoffgestaltung (Abb. 12, 13),⁶³ insgesamt sprechen Landschafts- und Figurenbehandlung allerdings für einen flämischen Künstler, besonders wegen des differenziert und präzise gestalteten Blattwerks im mittleren und vorderen Bereich (Abb. 11), das ebenso wie die schmal und wenig plastische Staffage nass in nass, insbesondere in

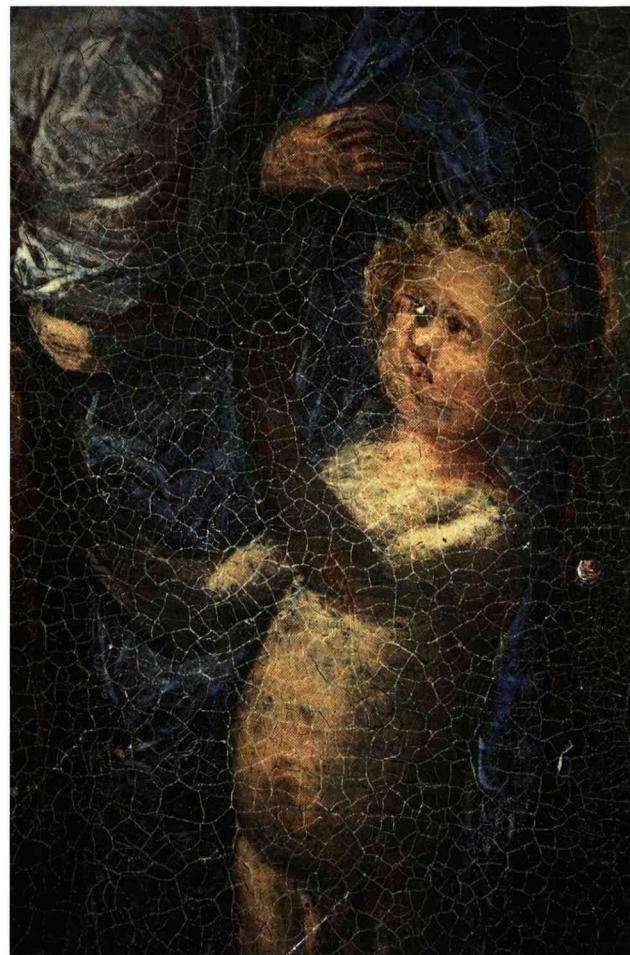


Abb. 9: David Teniers d. Ä. (?), *Geburt des Adonis*, Mikroskopaufnahme: Knabe (Adonis), Frankfurt a. M., Städels Museum



Abb. 10: David Teniers d. Ä. (?), *Geburt des Adonis*, Mikroskopaufnahme: Figur mit rotem Umhang (Adonis?), Frankfurt a. M., Städels Museum

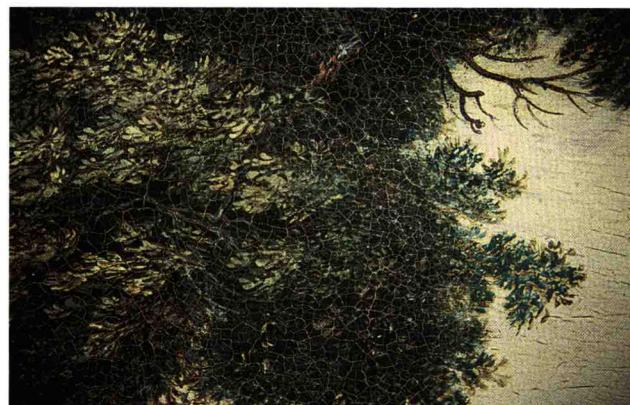


Abb. 11: David Teniers d. Ä. (?), *Geburt des Adonis*, Mikroskopaufnahme: Laub, Frankfurt a. M., Städels Museum

61 Sowohl Poelenburch als auch Teniers d. Ä. kopierten Bilder von Elsheimer. Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 34, 116, 120, Abb. 87 unter Nr. 21. SLUIJTER-SEIJFFERT 1984, S. 42, Anm. 29 auf S. 169.

62 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

63 Adam Elsheimer, „Heraklius trägt das Kreuz nach Jerusalem hinein“, Kupfer, 22,5 x 15,3 cm. Frankfurt a. M. (Inv. Nr. 2054). Vgl. auch Elsheimers „Der heilige Laurentius“ in Montpellier (Kupfer, 9 x 7 cm, Musée Fabre, Inv. Nr. 685). Klessmann, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 102–115, 124, Nr. 20g, 22.

den Höhen pastos auf die mit flüssigem, dünnem Farbauftrag ausgeführte Landschaft gesetzt wurde.

Die in der Forschung teils postulierte, teils in Frage gezogene Zuschreibung an David Teniers' d. Ä. überzeugt angesichts dessen Figuren-, Falten- und Laubbehandlung nicht völlig.⁶⁴ Seifert verwies ferner auf Unterschiede in Kolorit und Licht.⁶⁵ Andererseits sind aus römischer Zeit keine Werke von Teniers d. Ä. bekannt, die als Vergleich dienen können. Nach seiner Italienreise entstanden jedenfalls kleinformatige Gemälde, die sti-

listisch dem Vorbild Elsheimers verbunden sind. Teniers' d. Ä. „Anbetung der Könige“⁶⁶ (Abb. 14) ist in der Figuren- und Faltengestaltung vergleichbar, während andere Gemälde wie dessen „Begegnung Jakobs mit Laban“ ähnlich wie die Städel-Tafel einen Bildaufbau mit seitlichen Landschaftsausblicken und einem mittigen Baummotiv besitzen.⁶⁷ Das Städel-Bild kann daher dem Umkreis von David Teniers d. Ä., wenn nicht gar ihm selbst, zugeschrieben und in seine römische Zeit um 1600–05 datiert werden.

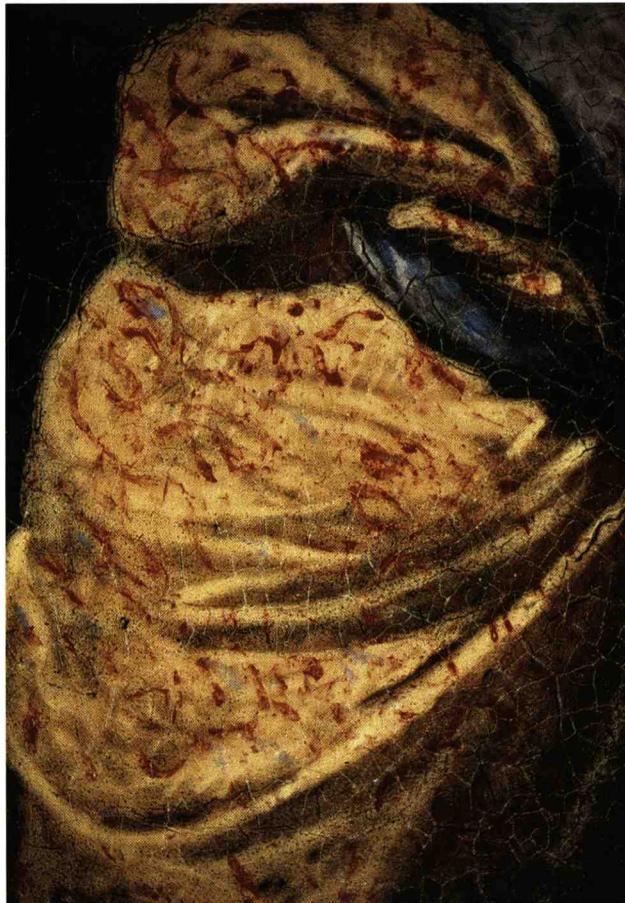


Abb. 12: David Teniers d. Ä. (?), Geburt des Adonis, Mikroskopaufnahme: Stoffbehandlung, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 13: Adam Elsheimer, Heraklius trägt das Kreuz nach Jerusalem hinein, Frankfurt a. M., Städel Museum

64 Siehe die „Landschaft mit Tobias und dem Engel“ der Sammlung Lugt (Abb. 7), die Seifert Teniers d. Ä. im Vergleich mit einem Stich von Cornelis Galle I. nach Teniers d. Ä. diesem zuschreibt. Seifert, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 270, Nr. A15, Abb. 190. Zur Problematik des Œuvres von Teniers d. Ä. siehe EBD., S. 211.

65 Seifert in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 272, Nr. A16.

66 David Teniers d. Ä., „Anbetung der Könige“, Holz, 63 x 47,7 cm. Verst. London (Sotheby's) 5.7.1995, Nr. 153. Signiert und 16[0?]9 datiert. Vgl. Seifert in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-

EDINBURGH-LONDON 2006, S. 211, Abb. 142. VLIEGHE/DUVERGER 1971, S. 47, 76, Abb. 45. Vgl. auch David Teniers d. Ä., „Minervas Besuch bei den Musen“ (Holz, 50 x 77,5 cm, Schweiz, Privatsammlung). VLIEGHE/DUVERGER 1971, S. 46, 79, Abb. 39.

67 David Teniers d. Ä., „Begegnung Jakobs mit Laban“, Holz, 79 x 189 cm. Antwerpen, Maagdenhuis. Signiert und 1633 datiert. VLIEGHE/DUVERGER 1971, S. 45, 76, Abb. 35. Weitere vergleichbare Landschaftskompositionen siehe EBD., S. 76, 80, Abb. 27, 38.

LITERATUR

Verz. 1830, S. 17, Nr. 116; 1833, S. 19; 1835, S. 90, Nr. 309; 1844, S. 118, Nr. 327; 1855, S. 28, Nr. 327; 1858, S. 106, Nr. 269; 1866, S. 110, Nr. 269; 1870, S. 135, Nr. 284; 1873, S. 139, Nr. 284; 1879, S. 157, Nr. 338; 1883, S. 160, Nr. 338; 1888, S. 172, Nr. 338; 1892, S. 74, Nr. 338; 1897/1900, S. 72, Nr. 338; 1900, S. 110, Nr. 338; 1905/07, S. 60, Nr. 338; 1907, S. 56, Nr. 338; 1910, S. 71, Nr. 338; 1914, S. 74, Nr. 338; 1915, S. 131, Nr. 338; 1919, S. 38, Nr. 761; 1922, S. 22f., Nr. 761; 1924, S. 71, Nr. 761; 1966, S. 37; 1971, S. 21, Abb. 41; 1986, S. 18, Nr. 1; 1987, S. 70; 1995, S. 68, Abb. 146

PASSAVANT 1847, S. 62, Nr. 2

GWINNER 1862, S. 104

VON BODE 1883, S. 276

SEIBT 1885, S. 59

WOERMANN 1888, 2, S. 874

VON BODE 1920, S. 66, Abb. auf S. 43

WEIZSÄCKER 1921, S. 143f., Abb. 7

GERSTENBERG 1922, S. 178

SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1924, S. 94

DROST 1933, Nr. 10, S. 50f., 66f., 68, 82, Abb. 16

MENZEL 1933/89³, S. 66–70, Abb. 10

WEIZSÄCKER 1936, S. 210–215, Tafel 103/Abb. 121

BOTHE 1939, S. 16, 58f., Tafel 15

MÖHLE 1940, S. 16, Abb. 18

HOLZINGER 1951, S. 219f., Abb. 12

WEIZSÄCKER 1952, S. 40f., Nr. 41

DROST 1957, S. 148

PERPEET 1958, Abb. auf S. 35

GOLDSCHMIT-JENTNER 1960, S. 477, Abb. 27

Seilern, in: Kat. LONDON 1961, S. 122 unter Nr. 250

KOCH 1962, Abb. auf S. 128

WADDINGTON 1966, S. 6, Nr. VIII m. Abb.

Held, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 1966/67, S. 14, 18, 33, Nr. 30, Abb. 28

VAN GELDER/JOST 1966/67, Anm. 32 auf S. 145

BAUCH 1967, S. 64

VAN GELDER/JOST 1967/68, S. 44

WADDINGTON 1970, S. 66, Abb. 12



Abb. 14: David Teniers d. Ä., Anbetung der Könige, 1609,
Aufbewahrungsort unbekannt

WADDINGTON 1972a, S. 97

WADDINGTON 1972b, S. 602, Anm. 13, S. 606

KRÄMER 1973, S. 169, Abb. 17

SALERNO 1977, I, S. 118, Abb. 24.1

LENZ 1977b, S. 5, Anm. 1 auf S. 85

ANDREWS 1977, S. 166, Nr. A1

LENZ 1978a, S. 167

WADDINGTON 1978a, S. 855

ANDREWS 1985, S. 202, Nr. A1

GALLWITZ 1989³, S. 155f.

LENZ 1989², S. 95, Anm. 1

Seifert, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 272, Nr. A16

DAVID TENIERS D. J.

Antwerpen 1610 – 1690 Brüssel

David Teniers d. J., am 15. Dezember 1610 in der Antwerpener St. Jacobskirche als ältester Sohn des Historienmalers David Teniers d. Ä. und seiner Frau Dymphna Cornelissen de Wilde getauft, erhielt seine Ausbildung im Atelier des Vaters. Auch seine drei Brüder ergriffen den Malerberuf. Davids Teniers' d. J. Aufnahme als Meister in der Antwerpener St. Lukasgilde erfolgte 1632/33. Im selben Amtsjahr wird sein erster Schüler verzeichnet. Neben religiösen Sujets malte David in der frühen Zeit Bauerninterieurs, die stark von Adriaen Brouwer geprägt sind. Durch die Form der Signatur – TENIERS statt TENIER – begann die Abgrenzung von den Werken des Vaters. 1637 heiratete er Anna, die siebzehnjährige Tochter aus der zweiten Ehe von Jan Brueghel d. Ä. Unter den Trauzeugen war Peter Paul Rubens, der zusammen mit dem Schöffen Paul van Halmaele nach dem Tod des Vaters die Vormundschaft seiner Kinder übernommen hatte. Von 1637 datiert die erste bekannte Bauernhochzeit von Teniers. Ein Jahr darauf ist Hélène Fourment, Rubens zweite Frau, Patin des ersten Kindes. 1640 trat Teniers der Rederijkerskamer „Liefhebbers van de Violieren“ bei. Nach Rubens' Tod wurde die Vormundschaft für Annas Geschwister Teniers übertragen. 1641 wurde ihm ihr Erbteil in Form von Gemälden und Zeichnungen von Jan Brueghel d. Ä. und Pieter Bruegel d. Ä. anvertraut. Das Erbe sicherte einen gehobenen Lebensstil und 1642 zog die Familie in den ehemaligen Wohnsitz von Jan Brueghel d. Ä. in die Lange Nieuwstraat in Antwerpen. In den 1640er Jahren sind in den Liggeren der St. Lukasgilde drei weitere Schüler Teniers' dokumentiert. 1645/46 übte Teniers das Dekanatsamt der Antwerpener Gilde aus. Zu dieser Zeit erwarb Antoon Triest, der Bischof von Gent und erster einflussreicher Mäzen Teniers', mehrere seiner

Gemälde. Triest vermittelte den Kontakt zu dem österreichischen Erzherzog Leopold Wilhelm, der von 1647 bis 1656 das Amt des spanischen Statthalters in den südlichen Niederlanden innehatte, und Teniers 1651 zum Hofmaler, spätestens 1655 zum Kammerdiener ernannte. Nach Brüssel umgesiedelt war Teniers für die Verwaltung der erzherzoglichen Galerie verantwortlich und bearbeitete die italienischen Gemälde der Sammlung in dem Stichband „Theatrum Pictorium“, den er 1660 als ersten gedruckten und illustrierten Katalog einer Gemäldegalerie publizierte. Wenige Monate nach Annas Tod im Jahr 1656 ging Teniers mit Isabella de Fren, der Tochter des Sekretärs des Souveränen Rats von Brabant, eine zweite Ehe ein. Kurz davor hatte er ein großes Wohnhaus erworben. Der neue Statthalter Don Juan d'Austria, Bruder König Philipps IV. von Spanien, bestätigte Teniers' Status als Hofmaler, während unter dem von 1659 bis 1664 amtierenden Don Luis de Benavides, Marquis de Caracena, das Amt trotz freundschaftlicher Beziehungen nicht mehr verlängert wurde. 1662 erwarb Teniers als Sommersitz das Landgut „Dry Toren“ in Perk. 1663 bewilligte der spanische König Philipp IV. die Gründung der Akademie in Antwerpen. Teniers hatte sich für die Errichtung einer Akademie nach dem Vorbild der Institutionen in Rom und Paris bereits seit 1655 eingesetzt. Weniger erfolgreich verliefen seine Bemühungen um einen Adelstitel. Teniers verfasste am 24. Oktober 1685 sein Testament und starb am 25. April 1690 in Brüssel. Wahrscheinlich wurde er in der einst nahe des Brüsseler Hofes gelegenen Kirche Sint-Jacob-ten-Coudenberg beigesetzt, wo auch seine erste Frau Anna und der am 11. Februar 1685 in Brüssel verstorbene Sohn David III. bestattet wurden.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 334–339; HOUBRAKEN 1718, I, S. 345–347; DESCAMPS 1754 II, S. 153–169; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 754, 981–1008, 1158, 1163; DE PAUW 1898, S. 310–312; Hans Vlieghe, David Teniers II, in: DICTIONARY OF ART 30, 1996, S. 461–464; Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 14–19

ZWEI RAUCHENDE BAUERN AM KOHLENFEUER

INV. NR. 1225

Um 1634

Eichenholz, 16,3 x 13,0 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige Eichenholztafel (16,3 x 13,0 x 0,5 cm), nachträglich an den Seiten durch zwei angenagelte, schwarz gestrichene Leisten von jeweils 1 cm Breite vergrößert. Helle, elfenbeinfarbene Grundierung. Streifig aufgetragene hellgraue Imprimitur. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, jedoch eine frühe Pinselanlage in Dunkelbraun (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie markieren sich ferner nicht näher deutbare Kringel und Zeichen rechts der Kiste sowie vermutlich das Pentiment eines Tuches, das vormals vor den Gefäßen auf dem Fass liegen sollte.

Bildränder unregelmäßig beschnitten und bestoßen. Leichte Bereibungen durch den Zierrahmen entlang der Bildränder, teils v. a. am rechten Bildrand retuschiert. In der Grundierung drei Riefen, die sich durch Ansammlung von Schmutz und dunkler Farbe deutlich abzeichnen. Sie verlaufen vertikal über das gesamte Bildfeld entlang des stehenden Bauern und kreuzen sich oberhalb der Pfeife des Sitzenden. Vereinzelt leichte Firniskreppierungen. Malschichtkrepierungen in der Jacke des Stehenden. Kleinere Ausbrüche in Schulter und Ärmelsaum des Sitzenden, in der Kiste, im Boden unterhalb der Fußspitze des Sitzenden und im vorderen Holzscheit. Retuschierte Beschädigungen links des Rückens und rechts vor dem Bauch des Stehenden sowie im Ärmel und Hut des Sitzenden. Retuschen in der linken oberen Bildecke im Hintergrund, im Gewand des Stehenden, im Hut des Sitzenden.

Unter UV-Licht wird ein älterer Firnis sichtbar, der über den Figuren gedünnt wurde.

Bezeichnet unten rechts in hellbrauner Farbe: „D TENIERS F“ [„D“ und „T“ als Kapitälchen, „F“ größter Buchstabe] (Abb. 2). Die Signatur ist in die umgebende Malschicht eingebunden und wie diese durchcraqueliert. Rückseitig Sägespuren. „G 1225“ in schwarzer Tinte auf



Abb. 1: David Teniers d. J., *Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Teniers d. J., *Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer*, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

einem Klebezettel. Älterer Klebezettel, darauf in schwarzer Tinte „Staedel.“. In roter Kreide „3[.]25/5[.]“.¹ Reste einer Zahl in weißer Kreide. Abdruck eines Siegel-

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

stempels in rotem Siegellack, der ein Wappen mit vertikal gespaltenem Schild zeigt (Abb. 3): Darauf heraldisch rechts auf vertikalen Streifen eine vertikal geteilte Lilie und heraldisch links auf horizontalen Streifen eine fünfblättrige Blüte, die zwischen zwei vertikal angeordneten Vogelklauen platziert ist. Als Helmzier Adlerschwingen mit jeweils einem waagrechten Riegel, auf dem jeweils das Motiv der fünfblättrigen Blüte mit zwei vertikal angeordneten Vogelklauen wiederkehrt. Seitlich des Wappens Rankendekor.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1525 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1534. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1536 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1542 zu vermuten. Da die Malerei später zu datieren ist, könnte eine Zweitverwendung der Tafel vorliegen.

PROVENIENZ

Slg. Baron von Feilitzsch, Leipzig
spätestens seit 1869 Slg. Moritz Gontard (1826–1886),
Städels-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „David Teniers der Jüngere“



Abb. 3: David Teniers d. J., Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer, Mikroskopaufnahme: Siegelstempelabdruck auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städels Museum

2 Photo im RKD.

3 Photo im RKD.

4 Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, Abb. 9/e auf S. 109.

AUSSTELLUNG

München, Königliches Kunstsammlungsgebäude, Ausstellung von Gemälden älterer Meister, 1869, Nr. 197

KOPIEN/VARIANTEN

a) David Teniers d. J. (?), Holz, 26 x 39 cm. Um 1935(?) Kunsthändlung J. Goudstikker, Amsterdam. Bezeichnet: „D. TENIERS F.“.² Erweitert und geringfügig variiert.

b) Anonym, Holz, 29 x 24 cm. Verst. Slg. Ludwig Knaus, Berlin (Lepke) 30. Oktober 1917, Nr. 19 (als David Teniers d. J.).³ Teilkopie des sitzenden Rauchers vor dem Kaminfeuer, rechts hinten verändert durch ein Paar hinter einem Tisch.

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Nach David Teniers d. J., Radierung, 6,4 x 5,5 cm. Bezeichnet unten: „DT. in. et. excud. cum priuileg.“. HOLLSTEIN XXIX, 22.⁴ Seitenverkehrte Darstellung des sitzenden Rauchers, im Hintergrund variiert. (Abb. 5)

BESCHREIBUNG

Zwei einfach gekleidete Bauern sitzen in einem brauntonigen, fensterlosen Innenraum und rauchen Tabakpfeifen. Der vordere ist mit einer blauen Jacke und grünen Hosen bekleidet und sitzt in Profilansicht nach links auf einer Holzkiste. Zu seiner linken Seite ist ein grauer Steinkrug abgestellt. Sein Kopf wird von einem braunen Hut mit schmaler Krempe und langer Hahnenfeder bedeckt. Nach einem tiefen Zug presst er den weißgrauen Rauch durch die schmalen, geschlossenen Lippen. Die rechte Hand locker auf dem Knie, schaut er vor sich auf die am Boden entfachte Feuerstelle, von der Rauch und kleine Flammen emporsteigen. Sein Kompagnon steht leicht nach links versetzt hinter ihm in Profilansicht nach rechts. Er trägt eine rötlichbraune Jacke und eine Hose in Dunkelgraubraun. Sein rechter Arm liegt entspannt auf dem Rücken, während er die Pfeife mit der Linken in seinem Mund hält und mit geschürzten Lippen einen Zug nimmt. Auf dem Kopf sitzt eine schräg ins Gesicht gezogene blaue Mütze. Ihm gegenüber erscheint in der Tür eine ältere Magd mit weißem Kopftuch, rotem Mieder und blauer Schürze. Mit der erhobenen Rechten trägt sie einen Teller mit einem kargen Mahl herein. Vor der Tür steht ein vom rechten Bildrand überschnittenes Fass, auf dem ein Napf und eine flache Schüssel abgestellt sind.



Abb. 4: David Teniers d. J., *Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer*, um 1634, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Nach David Teniers d. J., Sitzender Raucher, Radierung



Abb. 6: Roemer Visscher, Emblem, aus: Sinnepoppen, 1614

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Besitz des Baron von Feilitzsch in Leipzig und gelangte spätestens 1869 nach Frankfurt in die Sammlung des Städels-Administrators Moritz Gontard. Als dessen Vermächtnis wurde es vom Städels Museum am 11. September 1892 als „David Teniers der Jüngere“ erworben. Im Inventar wurde die Tafel auf M. 3000 taxiert.⁵ Dort sowie in den Städels-Verzeichnissen wurde das Bild stets als ein eigenhändiges Werk von Teniers d. J. vermerkt.⁶ In der Forschungsliteratur fand es bislang keine Erwähnung. Einzig Levin hatte es 1887/88 ohne Begründung als „Imitation“ abgetan.⁷

DISKUSSION

Das Figurenmotiv der Tafel kehrt, wenn auch leicht variiert, häufiger in Werken von Teniers und seinem Umkreis wieder. Die beiden Raucher erscheinen in gleicher Anordnung und fast identischer Haltung in einer zum Querformat erweiterten Tafel, in der rechts hinten eine Gruppe Bauern am Kamin sowie am linken Bildrand ein Fass vor einer halbhohen Bretterwand hinzugefügt wurden.⁸ Während der sitzende Bauer hier seine Pfeife stopft und an seinem Hut statt der Hahnenfeder eine zweite Pfeife steckt, raucht er im Städels-Gemälde bereits. Spiegelverkehrt und wie in der Städels-Tafel vor einem Feuer rauchend wurde der vordere Bauer auch in einer Radierung festgehalten, in der anstelle des zweiten stehenden Mannes und der Magd eine in der hinteren Raumecke pinkelnde Rückenfigur steht (Abb. 5).⁹ Die Radierung entspricht dem sitzenden Raucher im Städels-Bild auch in der Armhaltung, in der als Sitzgelegenheit genutzten Kiste und der davor am Boden abgestellten Kanne. Zwei wahrscheinlich dem Teniers-Umkreis zuzuschlagende Werke wurden gleichfalls durch den vorne sitzenden Raucher zu Teilkopien angeregt: Eine Darstellung wurde rechts hinten durch einen Mann, der einer am Tisch sitzenden Frau ein Glas offeriert, verändert,¹⁰ die andere bildet den sitzenden Raucher wie in der querformatigen Variante beim Stopfen seiner Pfeife ab.¹¹

Die mit „cum privileg.“ ausgezeichnete, von Teniers herausgegebene Radierung nach dem sitzenden Raucher (Abb. 5) bestätigt die Popularität der Bildfindung. Rauchende Bauern als Einzelfiguren oder in Gruppen waren wie generell in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, insbesondere in

5 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1225.

6 Weizsäcker transkribierte die Signatur und gab irrtümlich Kupfer statt Holz als Träger an. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 334, Nr. 157B. Siehe das Exemplar des Städels. Zuletzt als Teniers d. J. bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 55.

7 LEVIN 1887/88b, Sp. 285.

8 Siehe KOPIE/VARIANTE a).

9 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION.

10 Siehe KOPIE/VARIANTE b).

11 Anonym, Technik und Maße unbekannt. 1964 Privatsammlung P. G. Pulle, Leiden. Photo im RKD unter Teniers-Schule.



Abb. 7: David Teniers d. J., *Gesellschaft beim Mahle*, 1634, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

den 1630er Jahren, auch ein beliebtes Sujet im Œuvre Teniers'.¹² Das Rauchen von Tabak, der vermutlich Ende des 16. Jahrhunderts durch Seefahrer aus Amerika in die Niederlanden gelangte, galt im 17. Jahrhundert trotz seiner Verwendung in der Medizin und als geistige Stimulanz als verwerfliches Laster der unteren Bevölkerungsschichten.¹³ Entsprechend kommentiert ein Emblem in Roemer Visschers „Sinnepoppen“ von 1614 den Trend spöttisch mit „Häufig etwas Neues, selten etwas Gutes.“ (Abb. 6).¹⁴ Aufgrund seiner benebelnden Wirkung wurde das Rauchen, das man auch Rauch- oder Tabaktrinken nannte, mit dem Konsum alkoholischer Getränke gleichgesetzt¹⁵ und stand gleichermaßen für Zügellosigkeit und für eitlen, zeitverschwenderischen Sinnesgenuss.¹⁶

Als Bild im Bild schmückt eine querformatige Darstellung, die mit der von Teniers herausgegebenen Radierung eng verwandt ist, die Rückwand eines gemalten Interieurs mit einer Tischgesellschaft in der Berliner Gemäldegalerie (Abb. 7).¹⁷ Die Datierung dieses Gemäldes in das Jahr 1634 rückt das Bildmotiv und auch die Frankfurter Tafel in die frühe Antwerpener Zeit von Teniers.¹⁸

Das Thema zweier Raucher vor einem Feuer, die offene Malweise und das reduzierte Kolorit zeigen die Nähe der kleinformatigen Frankfurter Tafel zu Gemälden Brouwers wie dessen Münchener Tafel „Der Geruch“, die kurz nach Brouwers Umzug nach Antwerpen in den frühen 1630er Jahren entstanden sein dürfte.¹⁹ Malweise und Figurenbehandlung der Frank-

- 12 Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 109.
 13 RAUPP 1984, S. 238–240. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 35–38. De Jongh, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 358–361, Nr. 76, Anm. 3 auf S. 361 (mit weiterer Literatur).
 14 „Veeltijds wat nieuws / selen wat goets.“ VISSCHER 1614, S. 132. X. Vgl. De Jongh, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 359, Abb. 3. Siehe auch den anonymen Stich nach David Vinckboons „Satire auf das Tabak Rauchen“ (141 x 176 mm). HOLLSTEIN XXXVII, 24.
 15 Siehe hierzu auch NEUMEISTER 2005, S. 261f.
 16 Siehe auch das Rauchen als Allegorie des Geruchs innerhalb von Fünf-Sinne-Darstellungen. Klessmann, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 154–157, Nr. 36.
 17 David Teniers d. J., „Gesellschaft beim Mahle“, Holz, 37 x 56,4 cm.

- Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 866B). Bezeichnet: „D·TENIER·FE 1634“. Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 106–109, Nr. 9.
 18 Dem dendrochronologischen Befund zufolge könnte die Tafel ab 1542 bemalt worden sein. Teniers griff auch bei den um 1633/34 entstandenen „Amoretten“ im Städelschen Kunstsammlungen (Inv. Nr. 1226) auf eine Tafel aus dem 16. Jahrhundert zurück. Vgl. hingegen die Werke Teniers im Städelschen Kunstsammlungen (Inv. Nr. 1044, 1224) aus den 1640er Jahren, in denen er frisch gelieferte Tafeln verwendete.
 19 Brouwer war spätestens 1631/32 nach Antwerpen umgezogen. Adriaen Brouwer, „Der Geruch“, Holz, 21,4 x 19,2 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 2095). Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 50, 133, Kat. Nr. 17.

further Tafel sprechen ebenso dafür, das Gemälde um 1634 in Teniers' Frühwerk einzuordnen: Der Hintergrund wurde in der Städel-Tafel an die davon ausgesparten Figuren hingemalt. Das Inkarnat der beiden Raucher ist im Vergleich zu Werken der 1640er Jahre²⁰ noch recht offen, wobei der Farbauftrag beim Stehenden (Abb. 8) dünnflüssiger und flächiger ist als beim Sitzenden (Abb. 9), dessen Gesicht nass in nass mit einzelnen, präzise, aber locker gesetzten Pinselstrichen gemalt ist. Der Hut des sitzenden Bauern wurde ohne Konturen mit schrägen Pinselheben angelegt und erinnert an Zeichnungen Teniers', in denen die Konturlinien in ähnlicher Weise teils durch die Begrenzung schraffierter Schattenflächen ersetzt werden (Abb. 9).²¹ Die Finger der linken Hand, in der der sitzende Bauer die Pfeife hält,

sind nicht vollständig ausgeführt, sondern lassen mit bloßem Auge noch eine erste Pinselanlage erkennen (Abb. 10), die in der Infrarot-Reflektographie auch bei der Kiste sichtbar ist, die zunächst nicht aus zwei Brettern bestand, sondern als schlchter Kubus geplant war (Abb. 1).

Das Bild ist ein schönes Beispiel für die transparente Malweise Teniers', die bereits Descamps im 18. Jahrhundert in seinen Künstlerviten rühmte. Das dort geschilderte Mitwirken von Teniers' stets weißen oder gebrochen weißen, mehrschichtigen Grundierungen in den verschatteten Partien ist hier geradezu exemplarisch in der Feuerstelle zu beobachten (Abb. 11), da die stehengelassene Imprimitur den Lichteffect und die plastische Wirkung verstärkt und graue Farbe für den Rauch

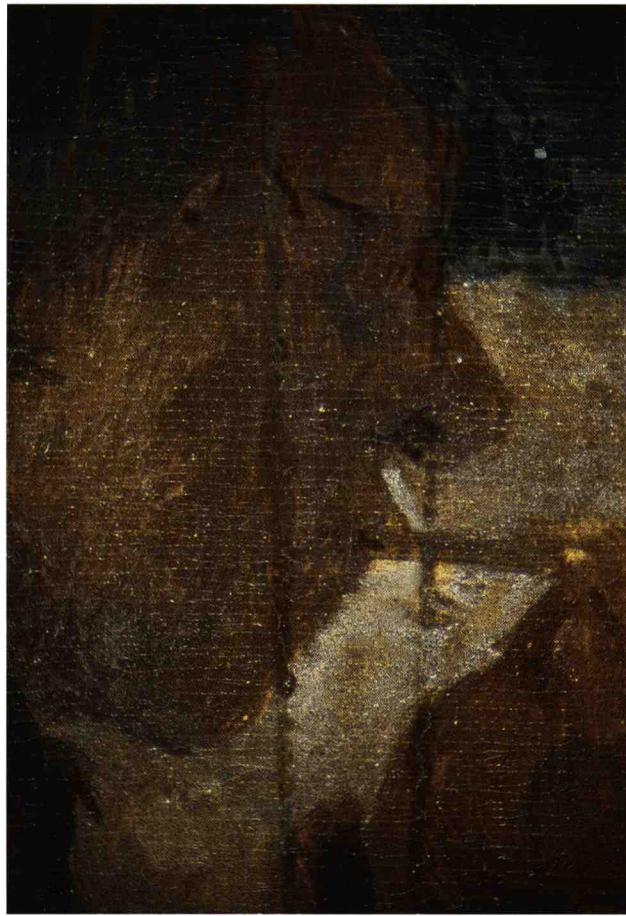


Abb. 8: David Teniers d. J., *Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer*, Mikroskopaufnahme: Stehender Bauer, Frankfurt a. M., Städel Museum

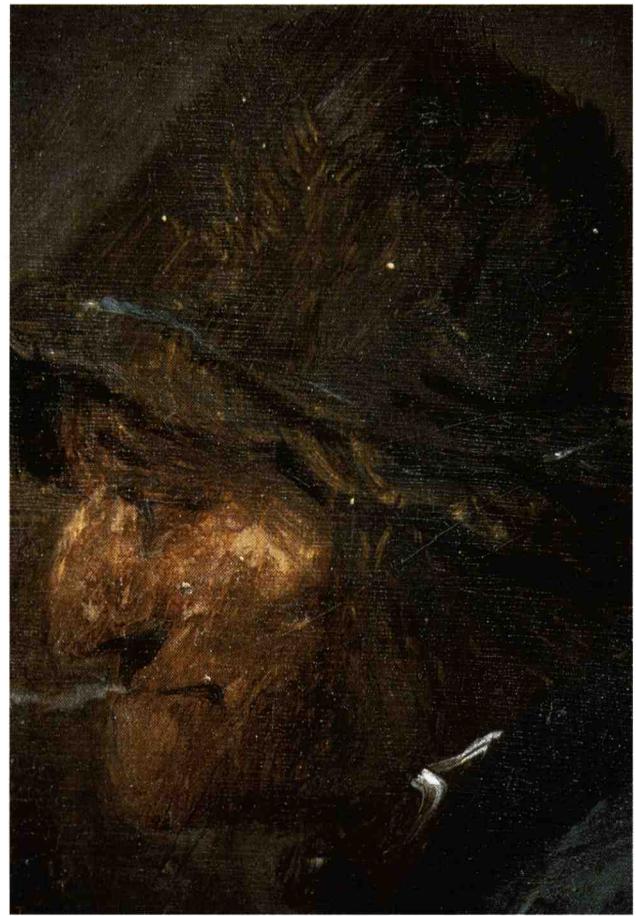


Abb. 9: David Teniers d. J., *Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer*, Mikroskopaufnahme: Sitzender Bauer, Frankfurt a. M., Städel Museum

²⁰ Vgl. Teniers' „Tabagie mit zwei Rauchern“ und den „Raucher auf einem Daubenstuhl“ aus der Zeit um 1645 (Paris, Louvre, Inv. Nr. M.I.987 und M.I.992). Mack-Andrick, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 168, Nr. 38.

²¹ Siehe Teniers' Einsatz von schraffierten Flächen in den Zeichnungen „Bauern beim Tric-Trac-Spiel“ (Graphit, 229 x

337 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Z 907) aus der zweiten Hälfte der 1630er Jahre und „Halbfigur eines Bauern“ (Graphit, 197 x 157 mm, Stockholm, Nationalmuseum, Inv. Nr. 2118/1863) aus den späten 1640er Jahren. KLINGE 1997, S. 109, 157, 235, 248f., Kat. Nr. 6, 40.

aufgestupft und -gestrichen wurde.²² Descamps beschrieb das Arbeiten mit Lasuren in erster Linie als charakteristisch für Teniers' Frühwerke, das später wieder aufgegriffen wurde: „Seine [Teniers'] Kritiker verbreiteten, daß seine Bilder kaum Bestand hätten, dass die Farbschicht aus nichts anderem als übereinanderliegenden Lasuren bestehe. Unser Maler nahm diesen Einwand sehr ernst: er malte seine Bilder mit deckenden Farbschichten; nun aber hatten sie weder die gleiche Leichtigkeit noch die gleiche Wärme; sie wurden grauer, manchmal etwas rötlicher und im Allgemeinen nicht so gut wie die alten. Rubens, dem man den gleichen Vorwurf gemacht hatte, führte Teniers auf die erste Maltechnik zurück: er empfahl ihm, die Lichter brillanter zu machen, wie es ihm gut erschien, aber niemals beim Malen der dunklen Partien zu vergessen, durch die transparenten Schichten den Untergrund [Grundierung] (a) der Leinwand oder Holztafel durchschimmern zu lassen, andernfalls sei die Lichtwirkung an diesen Stellen nicht überzeugend. (b)“²³

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 117, Nr. 157b; 1897/1900, Nachtrag A, S. 113, Nr. 157b; 1900, S. 334, Nr. 157B; 1905/07, S. 31, Nr. 157b; 1907, S. 30, Nr. 157b; 1910, S. 37, Nr. 157b; 1914, S. 38, Nr. 157b; 1915, S. 98, Nr. 157b; 1919, S. 131, Nr. 1225; 1924, S. 220, Nr. 1225; 1936, S. 16; 1966, S. 116; 1971, S. 57; 1986, S. 34, Nr. 7; 1987, S. 98; 1995, S. 55, Tafel 139

LEVIN 1887/88b, Sp. 285



Abb. 10: David Teniers d. J., Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer, Mikroskopaufnahme: Hand des sitzenden Bauern, Frankfurt a. M., Städel Museum

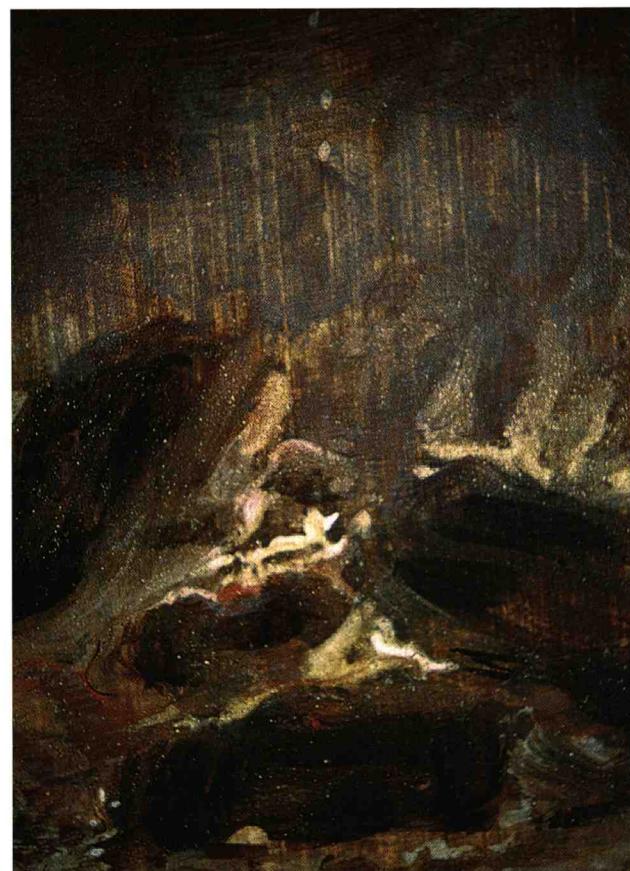


Abb. 11: David Teniers d. J., Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer, Mikroskopaufnahme: Feuerstelle, Frankfurt a. M., Städel Museum

22 „(a) L'impression, ce sont plusieurs couches de couleur que l'on met sur la toile, le panneau ou le cuivre, avant que de peindre. (b) Cette impression étoit toujours blanche ou d'un blanc sale.“ DESCAMPS 1754 II, S. 160.

23 „Ses ennemis répandoient dans le monde, que ses Tableaux n'auroient point de durée, que ce n'étoit qu'un lavis d'huile colorée, &c. Notre Peintre écouta trop cette critique: Il repeignit ses Tableaux plusieurs fois; mais ils n'eurent plus, ni la même légerté, ni la même chaleur; ils devinrent plus gris, quel-

quefois plus rougeâtres & généralement inférieurs à ses premiers. Rubens, à qui on avoit fait la même reproche, ramena Teniers à sa première manière: Il lui conseilla de charger les lumières autant qu'il le jugeroit à propos, mais de ne jamais manquer en peignant les ombres, de conserver les transparents de l'impression (a) de la toile ou du panneau; autrement la couleur de cette impression seroit indifférente. (b).“ DESCAMPS 1754 II, S. 160. Die deutsche Übersetzung angelehnt an Hilsenbeck-Fritz, in: TIEGEL-HERTFELDER 1994, S. 47.

DAVID TENIERS D. J.

AMORETTEN IN EINER ALCHEMISTENWERKSTATT

INV. NR. 1226



Abb. 1: David Teniers d. J., Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

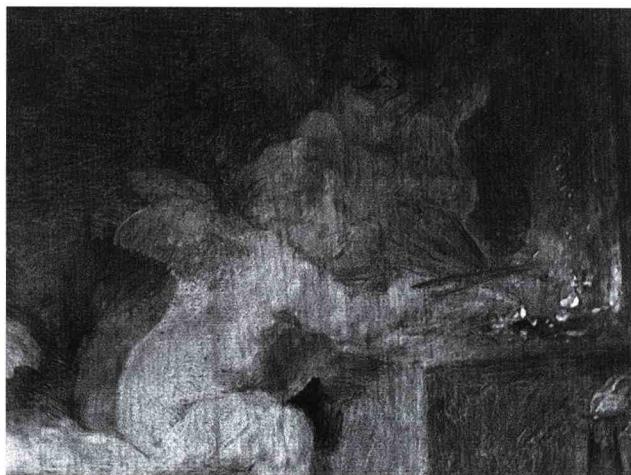


Abb. 2: David Teniers d. J., Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

Um 1635–37

Eichenholz, 31,8 x 21,0 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige, rechts und oben abgefaste Eichenholztafel (31,8 x 21,0 x 0,4–0,6 cm) mit einer hellen, elfenbeinfarbenen Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, aber die Aussparung der Figuren (Abb. 1, 2).

Tafel leicht verwölbt. Rechte obere Bildecke ausgebrochen, rechte untere Bildecke bestoßen. Verdreckte und vergilzte Oberfläche. Zwei kleine Dellen oberhalb der Figuren im Hintergrund, davon eine in jüngerer Zeit retuschiert. Kleine Ausbrüche am rechten Bildrand im Hocker, im roten Tuch am unteren Ende und im linken Arm sowie in der linken Schulter der hinteren Amorette. Verputzungen im blauen Flügel der hinteren Amorette, im Feuer und im Schatten der Flasche auf dem Hocker vorne rechts. Retuschen entlang der Bildränder, im Tischtuch und in der rechten oberen Bildecke. Unter UV-Licht markieren sich jüngere Retuschen in der Wange und im linken Flügel des vorderen Putto, in der Wange des im Hintergrund nach rechts sitzenden Puttos und oben im Gebälk. Es wird ferner ein dicker, älterer, stark fluoreszierender Firnis sichtbar, der in der Mitte vermutlich gedünnt wurde.

An der Vorderseite des Hockers am rechten Bildrand bezeichnet in brauner Farbe mit dem Monogramm: „D“ [T in das D eingeschrieben] (Abb. 4). Die Malsschicht um das Monogramm ist nicht durchcraqueliert. Auf der Rückseite Kratz- und Sägespuren sowie Reste einer Papierabklebung. „1226“ einmal mit blauem Stift auf Klebezettel und zweimal mit Bleistift direkt auf dem Holzträger. In roter Kreide „332[3?]“¹, in weißer Kreide „5“. Reste eines Klebezettels.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1560 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1569. Eine

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.



Abb. 3: David Teniers d. J., Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt, um 1635–37, Frankfurt a. M., Städel Museum

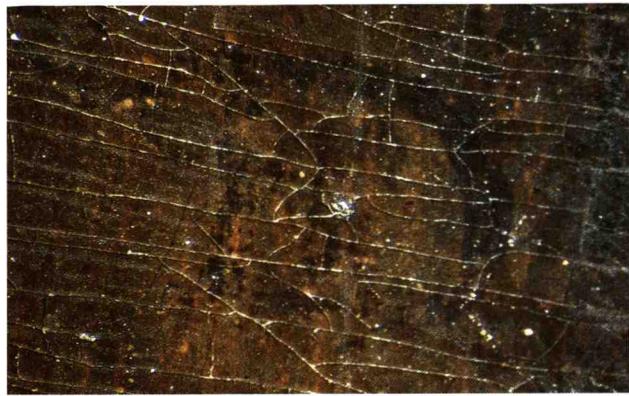


Abb. 4: David Teniers d. J., Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1571 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrtringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1577 zu vermuten. Da die Malerei später einzuordnen ist, könnte es sich um eine Zweitverwendung des Holzes handeln.

PROVENIENZ

Slg. Anna Brueghel (?–1656), Tochter von Jan Brueghel d. Ä. und Katharina van Marienburg
Slg. David Teniers III. (Antwerpen 1638 – 1685 Brüssel), Maler, Sohn von David Teniers d. J. und Anna Brueghel bis mindestens 1719 Slg. Anne-Marie Bonnarens (?–1727), Ehefrau von David Teniers III.
vor 1886 Slg. Viscount Harbert, England
Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „David Teniers der Jüngere“

KOPIE

Anonym, Tafel in der linken Innentür eines Antwerpener Schreibschrances mit insgesamt 10 Tafeln, Holz, Schreibschrank: 69 x 82 x 39 cm. Verst. London (Sotheby's), 26. Oktober 1988, Nr. 47 (um 1620).² (Abb. 5)

BESCHREIBUNG

Die drei Amoretten haben Bogen und Köcher zur Seite gelegt, um sich als Alchemisten zu betätigen. Der Körper der vorderen Figur wird durch ein locker um die rechte Schulter und den Lendenbereich drapiertes, rotes Tuch verhüllt. Sie steht an einem runden, mit einem grünen Tuch bedeckten Holztisch, dessen Fuß in Form von Delphinköpfen geschnitten ist, und hält eine der goldenen Münzen prüfend an einen Stein. Die beiden anderen Amoretten sind währenddessen in der rechten Zimmerecke damit beschäftigt, das Feuer im Kamin mit einem Blasebalg anzufachen und eine Zange über die Glut zu halten. Am Kaminblock lehnt eine weitere Zange. Auf dem Hocker rechts vorne ist ein weißes Tuch neben einer Glaskaraffe arrangiert, die mit roter Flüssigkeit gefüllt und mit einem Papierfetzen verschlossen ist. Links oben an der Rückwand des hohen, in braunen Tönen gehaltenen Raumes stehen Gefäße auf einem schlichten Regal bereit, unter dem ein Hammer und weitere Gerätschaften befestigt sind. Von der Balkendecke hängt eine Glaskugel an einer dünnen Schnur herab.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich in englischem Adelsbesitz,³ bevor es nach Frankfurt in die Sammlung des Städel-Administrators Moritz Gontard gelangte. Als dessen Vermächtnis wurde es am 11. September 1892 als „David Teniers der Jüngere“ vom Städel Museum erworben. In den Verzeichnissen und im Inventar des Städel Museums, in dem als Taxwert 2000 M. festgehalten ist, wurde es stets unter dieser Zuschreibung geführt.⁴ Die Darstellung wurde von Weizsäcker als „Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt“ gedeutet, die Handlung als Prüfen eines Dukaten am Probierstein bzw. Arbeiten mit Schmelziegel und Blasebalg. Vorne sah er Amors Köcher und Bogen liegen.⁵

In der Forschung wurde das Gemälde übereinstimmend als eigenhändiges Werk von Teniers behandelt.⁶ Rosenberg meinte, die Amoretten seien mit den schwebenden Engeln in Teniers „Wunder der heiligen Gudula“ verwandt.⁷ Bielefeld erkannte in der Darstellung des Städel-Bildes eine Verwandtschaft zu den Szenen der Wandmalereien aus der Villa dei Vettii in Pompeji und

2 Provenienz: Verst. London (Sotheby's), 9.12.1987, Nr. 252.

3 Siehe den auf der Tafelrückseite aufgebrachten Zettel, der heute nur noch in Resten vorhanden ist. Darauf stand laut Weizsäcker gedruckt „The property of Visct. Harbert...“. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 335.

4 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1226. Zuletzt bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 55.

5 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 335.

6 ROSENBERG 1901², S. 61. DAVIDSON 1975, S. 102f. SCHRAMM 1984, S. 34. Margret Klinge, Düsseldorf, mündlich am 28.4.2003 (Notiz von Mirjam Neumeister, vormals Städel Museum, Frankfurt a. M., jetzt Bayerische Staatsgemäldesammlungen München).

7 David Teniers d. J., „Das Sakramentswunder der hl. Gudula“, Marmor, 45 x 27 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 866A). ROSENBERG 1901², S. 61.



Abb. 5: Anonym,
Antwerpener Schreischrank,
Aufbewahrungsort unbekannt

folgerte, dass im 17. Jahrhundert ähnliche antike Illustrationen bekannt gewesen sein müssen.⁸

Davidson bezeichnete das Sujet als ungewöhnlich und meinte, der vordere Putto stecke Goldmünzen in eine Geldbörse, während die beideren hinteren Putti mit dem Schmelzen von Münzen beschäftigt seien.⁹ Als Entstehungszeit schlug sie eine Datierung in die Mitte der 1640er Jahre vor, obgleich sie aber auch Unterschiede im Stil zu anderen Werken dieser Zeit bemerkte.¹⁰ Sie hob die einfache Komposition und die sorgfältige Ausführung von Details hervor, während sie die Behandlung der Putti als schwächer beurteilte.

Schramm ergänzte die Interpretation Weizsäckers, indem sie darauf verwies, dass die Tinktur in der Phiole als Mittel zur Umwandlung von geschmolzenem Metall in Gold gesehen werden könnte.¹¹ Das Sujet deutete sie deshalb als Gesellschaftskritik zum Thema Geld und Liebe gemäß dem ungleichen Paar oder der käuflichen Liebe. Eine humoristische Sicht auf Alchemistendarstellungen erkannte sie im Eintauschen des vorne abgelegten Köchers mit Pfeilen in Gold- und Silbermünzen, da die Amoretten stattdessen mit Geld und Reichtum

Liebe erwecken könnten. Principe deutete die Aktivität der Amorette am Tisch gleichfalls als Prüfen von Gold auf seine Reinheit mit Hilfe eines „touchstone“ oder Lydischen Steins.¹²

Klinge datierte das Gemälde 1633/34 und meinte, die Darstellung sei als Teil eines Antwerpener Schreischranks entstanden.¹³ Sie verwies auf ein weiteres Gemälde Teniers in einer Privatsammlung, in dem Amor ein Blatt Papier mit einem von zwei Pfeilen durchbohrten Herz einer Frau präsentierte und das womöglich aus demselben Brett stammen könnte.

DISKUSSION

Die Städels-Tafel zeigt Amoretten, die sich als Alchemisten betätigen und versuchen, Quecksilber in Gold zu verwandeln. Das Ergebnis wird anhand eines Lydischen Steines überprüft.¹⁴ Das außergewöhnliche Sujet zierte ursprünglich die linke Innentür eines Antwerpener Schreischranks, den David Teniers d. J. für seine erste Frau, Anna Brueghel, ausgestattet hat.¹⁵ Eine Kopie des Möbels (Abb. 5) überliefert die darin eingelassenen

8 Schreiben von Prof. Bielefeld, Archäologisches Seminar, München, vom 5.10.1970 in der Gemäldeakte. Die Eroten und Psythen im Vettierhaus verrichten als Waffe- und Pfeilschmiede im Speisezimmer (Triclinium) menschliche Alltagstätigkeiten. Siehe MAZZOLENI/PAPPALARDO 2005, S. 336. CERULLI IRELLI 1990, Taf. 62, VI 15, 1.

9 DAVIDSON 1975, S. 102.

10 Das Bild sei weniger tonal als andere Werke Teniers' der ersten Hälfte der 1640er Jahre. DAVIDSON 1975, S. 102f.

11 SCHRAMM 1984, S. 34.

12 Deutung von Lawrence M. Principe, The Johns Hopkins University, Baltimore, laut Auskunft von Lloyd DeWitt, Assistant Curator, John G. Johnson Collection. Siehe E-Mail vom 19.4.2006.

13 Besuch von Margret Klinge, Düsseldorf, und Dietmar Lüdke, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, am 28.4.2003 im Städels Mu-

seum. Notiz von Mirjam Neumeister und Schreiben von Margret Klinge vom 9.5.2003 in der Gemäldeakte.

14 Die Ermittlung des Feingehalts von Gold erfolgt durch eine Strichprobe, bei der Legierungen durch Reiben auf der Fläche eines schwarzen Kieselschiefers (Lydit, Lydischer Stein) Striche in der entsprechenden Farbe des Goldgehalts abgeben. DER GROSSE BROCKHAUS 1930, Bd. 7, S. 474.

15 Der Schreischrank wurde nach dem Tod von Anna Brueghel an den Sohn David Teniers III. vererbt. 1686, ein Jahr nach dessen Tod, ist er als „Un scriban avec des allégories amoureuses.“ im Besitz seiner Witwe Anne-Marie Bonnarens verzeichnet, die im selben Jahr mit Barthélemi-Alexander de Goethem eine zweite Ehe einging. Vermutlich wurde das Inventar wegen der anhaltenden Streitigkeiten über den Nachlass erstellt. DE PAUW 1898, S. 352, Nr. 20. VERMOELEN 1865, N° 5, S. 36f.



Abb. 6: Otto van Veen, Emblem „Amor certus in re incerta cernitvr“, aus: Amorum Emblemata, 1608



Abb. 7: Otto van Veen, Emblem „Quid sentiam ostendere malim quam loqui“, aus: Amorum Emblemata, 1608

Tafeln,¹⁶ die auf Otto van Veens „Amorum Emblema“ von 1608 zurückgehen.¹⁷ In der Städel-Tafel verwandte Teniers das Emblem „Amor certus in re incerta cernitvr“ („Die sichere Liebe zeigt sich in der unge-

wissen Sache“), das auf die Notwendigkeit von Vertrauensbeweisen anspielt, um die wahre Liebe auch in schweren Zeiten zu prüfen (Abb. 6).¹⁸ Während Teniers die Vorlage Van Veens in den übrigen Tafeln ge-

16 Siehe KOPIE. Vgl. Margret Klinge, Düsseldorf, mündlich am 28.4.2003 laut Notiz von Mirjam Neumeister.

17 Zu Van Veens „Amorum Emblema“ siehe BUSCHHOFF 2004, S. 17–130. Identifizierung als Embleme Van Veens auf einer Abbildung des in Kopie erhaltenen Schreibschrances im Rubenianum, Antwerpen. Neun weitere Tafeln sind in der Kopie dokumentiert. Vermutlich waren weitere drei Felder, die heute leer sind, vormals gleichfalls mit Gemälden besetzt. Im Œuvre Teniers' kehren Amoretten in einem profanen Kontext, z. B. „Amor als Maler“ aus der Medici-Serie (Galerie Matthissen, Berlin), eher selten wieder. Siehe das Photo im RKD

unter David Teniers d. J.

18 „Nummi vt adulterium exploras prius indice, quām sit / Illo opus: haud aliter ritè probandus Amor. / Scilicet vt fuluum spectatur in ignibus aurum: / Tempore sic duro est inspicienda fides.“ // „Comme l'or au feu. / A la touche & au feu, si l'or est bon, s'espreuve: / Ainsi doibt tout amant monstrer sa loyauté, Sans tourner son courage en temps d'aduersité. / Car tousiours au besoing se voit d'Amour la preuu.“ VAN VEEN 1608/1970, S. 44f. Zur Deutung und zu Vorbildern dieses Emblems siehe BUSCHHOFF 2004, S. 92. Die deutsche Übersetzung des Mottos aus EBD., Anm. 511 auf S. 92.

treu übernahm,¹⁹ passte er sie in der Städels-Tafel stärker den eigenen Interieur- und Alchemistendarstellungen an. Das Streben nach wahrer Liebe bzw. dessen Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit aufgrund der Zuhilfenahme von materiellen Gütern,²⁰ wird durch neu hinzugefügte Motive betont: So entfacht eine dritte Amorette mit einem Blasebalg nicht nur das Kaminfeuer zur Herstellung des vermeintlichen Goldes, sondern zugleich das Liebesfeuer.²¹ Die von der Decke herabhängende Glaskugel kann ferner mit einer Weltkugel oder einer nach kurzer Zeit zerplatzenden Seifenblase assoziiert werden und verweist im Sinne von „Homo bulla est“ auf die nur kurz anhaltenden irdischen Freuden.²² Teniers wandelte darüber hinaus Van Veens Tisch ab, dessen Fuß in der Form von drei Delphinköpfen nun gleichfalls den amourösen Kontext unterstreicht, da Delphine traditionell die Liebesgöttin Venus und Amor begleiten.²³ Das Möbel scheint insofern ein Requisit aus Teniers' Werkstatt gewesen zu sein, als er es um 1634/35 gehäuft abbildete (Abb. 2 bei Inv. Nr. 1681).²⁴

Um die wahre und echte Liebe, die man besser zeigt als nur mit Worten ausdrückt, geht es auch in der Tafel, die in der rechten Innentür des Kabinettsschrances mit der Darstellung des Städels-Bildes korrespondierte (Abb. 5, 7).²⁵ Insgesamt entsprechen die für den Schreibschrancn ausgewählten Liebesallegorien nicht der Reihenfolge bei Van Veen,²⁶ sie sind aber bewusst gemäß des Leitmotivs ausgewählt.²⁷

Es bleibt offen, ob Teniers die einzelnen Tafeln in einem Schaffensprozess oder innerhalb einer längeren Zeitspanne angefertigt hat. Die teils lasierende, teils rasch



Abb. 8: David Teniers d. J., Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt, Mikroskopaufnahme: vordere Amorette, Frankfurt a. M., Städels Museum

19 Die in der Kopie des Schreibschrances erhaltenen Tafeln zeigen Landschaftsszenen, in denen die Figur jeweils seitengleich zur Vorlage Van Veens erscheint und nur der Landschaftshintergrund im Stil Teniers' verändert ist.

20 Siehe den Alchemisten von Pieter Bruegel d. Ä. (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 4399; HOLLSTEIN III, 197), der in einem Buch mit den Worten „ALGHE MIST“ („Alchemist“ oder „Alles Mist“) liest. Winner, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 60–64, Nr. 67. Müller, in: Ausst. Kat. HAMBURG 2001a, S. 68, Nr. 27. Siehe auch Klessmann, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 150–153, Nr. 35.

21 In der niederländischen Malerei spielen brennende Kohlen und das Blasen auf Kohlen häufig auf die Liebe an, entsprechende Emblemdarstellungen warnen vor Wollust. Siehe Müller und Renger, in: Ausst. Kat. BRAUNSCHWEIG 1978, S. 90f., Nr. 15, S. 144f., Nr. 32. Siehe auch das ähnliche Motiv in dem Emblem „Vvlnvs alit venis, et cæco carpitv igne.“ VAN VEEN 1608/1970, S. 96f.

22 Vgl. Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 60, Nr. 14. Siehe den Stich „Homo Bulla“ von Christoffel van Sichem. Ausst. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 45–47, Nr. 4, Abb. 4a.

23 Zur Liebessymbolik von Delphinen und der Verwendung eines vergleichbaren Hockers in Jan Steens „Die Hochzeit von Tobias und Sarah“ (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) siehe DITTRICH 2004, S. 63f., Abb. 10. Siehe Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 106, Nr. 9, die auf den

Delphin bei Ripa (RIPA 1644/1971, S. 155) als Sinnbild für ein liebenswürdiges Gemüt verwies.

24 Siehe Teniers' „Verlorener Sohn“ und „Katzenkonzert“ (Staatsgalerie Neuburg, Inv. Nr. 1844 und 815). Bereits Renger vermutete, der Tisch habe zum Atelierfundus gehört. Renger, in: Kat. NEUBURG 2005, S. 280, 302. Weitere Beispiele: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 32, Nr. 4, S. 136, Nr. 42. Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 106–109, Nr. 9.

25 VAN VEEN 1608/1970, S. 46f. Das originale Gemälde Teniers', in dem eine Amorette einer Frau eine Zeichnung entgegenhält, auf der ein von zwei Pfeilen durchbohrtes Herz zu sehen ist, befindet sich laut Klinge in Privatbesitz. Vgl. Margret Klinge, Düsseldorf, vom 28.4.2003 laut Notiz von Mirjam Neumeister.

26 Van Veens Vorlage besitzt ebenfalls keine inhaltliche Stringenz. BUSCHHOFF 2004, S. 102. Folgende Darstellungen Van Veens sind gemäß ihrer Position im Schreibschrancn abgebildet: VAN VEEN 1608/1970, S. 4f. (Mitte rechts), 6f. (Mitte links), 44f. (linker Innenflügel), 46f. (rechter Innenflügel), 50f. (Mitte), 64f. (oberer Innendeckel), 92f. (unten rechts), 100f. (oben links), 144f. (oben rechts), 170f. (unten links).

27 Van Veens Emblembuch diente auch für einen weiteren Schreibschrancn als Vorbild (Antwerpen, Museum Ridder Smidt Van Gelder, Inv. Nr. 774), wo das Motiv des Städels-Bildes nicht vorkommt, aber ebenso wenig die Reihenfolge bei Van Veen beachtet wurde. Vgl. FABRI 1993, S. 48–52, Abb. 38.



Abb. 9: David Teniers d. J., Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt, Mikroskopaufnahme: Hand der vorderen Amorette, Frankfurt a. M., Städel Museum

und nass in nass erfolgte Malweise (Abb. 8) sowie die Verwendung von Aussparungen (Abb. 1, 2 und 9) in der Städel-Tafel entsprechen Teniers' Antwerpener Frühzeit. Außer dem transparenten Farbauftrag ist auch die Figurenbehandlung sowie das gedämpfte Kolorit mit

seinen Werken aus der Mitte der 1630er Jahre vergleichbar.²⁸ Die Tafel kann somit als eigenhändiges Gemälde aus der Zeit um 1635–37 eingeordnet werden,²⁹ zumal Teniers den Schreibschränk kurz vor seiner Heirat im Jahr 1637 als Brautgeschenk angefertigt haben wird. Die Städel-Tafel dokumentiert den seltenen Fall eines Kunstwerkes, das eng mit der Biographie des Künstlers verknüpft ist und nachweislich lange Zeit in dessen Familienbesitz verblieb.

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 117, Nr. 157c; 1897/1900, Nachtrag A, S. 113, Nr. 157c; 1900, S. 334f., Nr. 157C; 1905/07, S. 31, Nr. 157c; 1907, S. 30, Nr. 157c; 1910, S. 37, Nr. 157c; 1914, S. 38, Nr. 157c; 1915, S. 98, Nr. 157c; 1919, S. 131, Nr. 1226; 1924, S. 220, Nr. 1226; 1936, S. 16; 1966, S. 116; 1971, S. 57; 1986, S. 34, Nr. 11; 1987, S. 98; 1995, S. 55, Tafel 137

ROSENBERG 1901², S. 61, Abb. 52 auf S. 59

DAVIDSON 1975, S. 63, 102f., 119, Abb. 22

SCHRAMM 1984, S. 34, Abb. auf S. 35

28 Vgl. die beiden Pendants von Teniers: „Maria Magdalena“ und „Hl. Petrus“ von 1634 (London, Dulwich Picture Gallery, Inv. Nr. 323, 314). Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 42f., Nr. 8A, 8B. Vgl. auch Teniers’ „Verlorener Sohn“ und „Katzenzkonzert“ (Staatsgalerie Neuburg, Inv. Nr. 1844 und 815) von um 1634/35. Vgl. die Faltenbehandlung und das Kolorit in Teniers’ „Versuchung des hl. Antonius“ von 1635 (Privat-

sammlung). Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 46, Nr. 9.

29 Das Monogramm ist aufgrund fehlender Craquelésprünge in dieser Partie nicht gesichert, zeigt aber auch keine Hinweise einer nachträglichen Bezeichnung (siehe TECHNISCHER BEFUND).

DAVID TENIERS D. J.

TANZENDE BAUERN VOR EINEM WIRTSHAUS

INV. NR. 1227

Um 1642/43

Holz, 23,0 x 16,0 (unten) / 16,3 (oben) cm (Maße der Originaltafel)

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige, in hellem, elfenbeinfarbenem Ton grundierte Holztafel (23,0 x 16,0 (unten) / 16,3 (oben) cm), allseits mit ca. 0,5 cm breiten Holzleisten eingefasst, gedünnt und parkettiert. Brettdicke aufgrund der Leisten nicht ermittelbar. Das Bildfeld besitzt eine streifige Struktur, die durch die Grundierung oder den Auftrag einer sehr dünnen, nicht eindeutig ermittelbaren (hellbraunen?) Imprimitur erzeugt wurde. Die senkrecht verlaufenden Pinselstriche schließen am oberen Bildrand mit einem waagrechten Pinselstrich ab (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 2). Kleinere Pentimenti beim Dudelsackspieler: sein Hut war vormals größer geplant, die Augenpartie stärker verschattet.

Stellenweise Verputzungen in den vorderen drei Figuren (v. a. beim roten Lack, der über dem rosafarbenen Mieder der Tanzenden liegt), die vermutlich auf eine scharfe Reinigung zurückgehen. In der zinnoberroten Mütze des Tanzenden hat sich eine silbergraue Farbschicht ausgebildet, die auf eine mit einer Pigmentveränderung einhergehende Schwärzung von Zinnoberrot zurückgehen könnte.¹ Beschädigungen im Schornstein, im Unterleib des Mannes und retuschiert auch im Himmel oberhalb des Schornsteins. Retuschierte Kittung in der Landschaft unterhalb des Monogramms unten links. Eine weitere, teils in jüngerer Zeit retuschierte Kittung vermutlich entlang eines Risses im Träger, der rechts vertikal vom oberen Bildrand bis in die vordere Baumkrone verläuft. Lasurartige Retuschen über Verputzungen im Dach und in der rechten Häuserwand. Retuschen entlang der Bildränder.

Unter UV-Licht markieren sich neuere, hell fluoreszierende Retuschen im Himmel und ein fleckig wirkender Firnis, der über dem Tanzpaar, im Hausdach und im Himmel gedünnt wurde.

Bezeichnet unten links in schwarzer, dünnflüssiger Farbe: „DT·F“ [das „T“ ist in das „D“ eingeschrieben]



Abb. 1: David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus, Infrarot-Reflektographie: oberer Bildrand, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus, Infrarot-Reflektographie: Tanzpaar, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Das Phänomen trat bis ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts auf. Siehe SPRING/GROUT 2002.



Abb. 3: David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

(Abb. 3). Das schwungvoll, durch mehrmaliges Ansetzen aufgebrachte Monogramm ist nass in nass in die umliegende Malschicht und das entstehungszeitliche Craquelé eingebettet.

Rückseitig bezeichnet mit einem Blindstempel „J. Leedham“ (Abb. 4). Klebezettel mit „G 1227“ in schwarzer Tinte auf einer Parkettstrebe. Auf dem Parkett Reste einer alten Papierabklebung darauf in schwarzer Tinte „Staedel“.

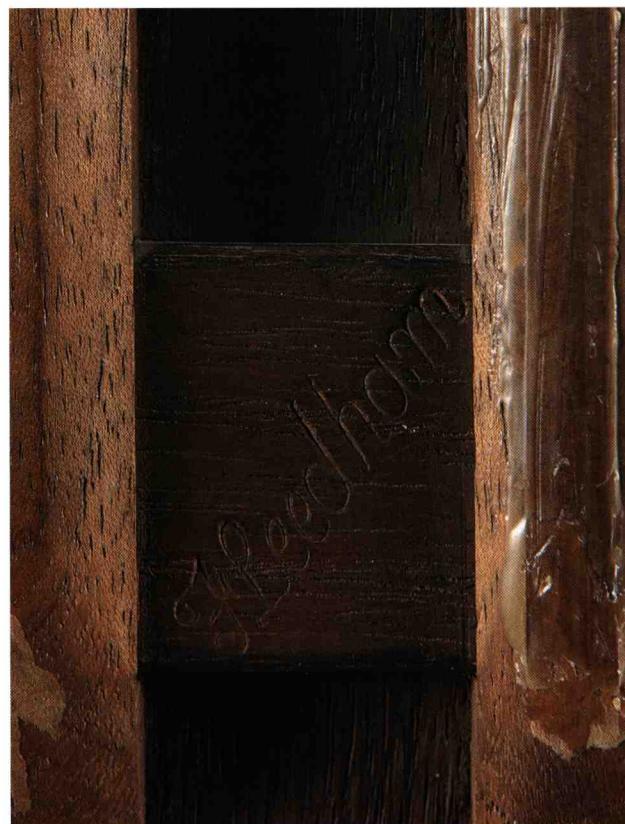


Abb. 4: David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus, Blindstempel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Eine dendrochronologische Untersuchung ist aufgrund der Holzleisteneinfassung nicht durchführbar.

PROVENIENZ

Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.

erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „David Teniers der Jüngere“

BESCHREIBUNG

Vor einem strohgedeckten Wirtshaus tanzt ein Bauernpaar zu den Klängen eines Dudelsackspielers. Der auf dem Weg nach rechts vorausilende Musikant ist durch weißgraues Haar und einen Vollbart als älterer Mann charakterisiert. Er trägt einen braunen Hut, blaugraue Kniebundhosen und einen Wams. Über die rechte Schulter blickend wendet er sich zurück zu den bunt gekleideten Tanzenden. Haube, Bluse und die flatternde Schürze der jungen Frau leuchten in hellem Weiß, während Rock und Mieder in einem zarten Blau- bzw. Roséton gehalten sind. Ihr derber Tanzpartner trägt zu seiner gelben Hose eine blaue Jacke, die am Bauch auseinanderklafft und das weiße Hemd darunter zeigt. Auf dem strähnigen, braunen Haar sitzt eine leuchtend rote Mütze. Die rechte Hand in die Seite gestemmt, hält er mit nach oben gestrecktem linken Arm die rechte Hand der Frau empor. Die angewinkelten Beine und die flatternde Schürze deuten einen bewegten Tanzschritt an. Die Bauern, die sich im Schatten der Wirtshaustür niedergelassen haben, unterbrechen ihr Kartenspiel und schauen den Tanzenden nach. Auch die Aufmerksamkeit der Wirtin, die in der Tür mit einem Krug in der Hand steht, gilt ganz dem fröhlichen Paar. Nach rechts öffnet sich eine sonnige Landschaft in hellen Grün- und Ockertönen mit einem Gewässer und zwei weiteren Häusern. Eine dünne Rauchwolke steigt aus dem Kamin in den rosé- und blaugetönten, leicht bewölkten Himmel empor.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich in der Sammlung des Städel-Administrators Moritz Gontard, als dessen Vermächtnis es am 11. September 1892 vom Städel Museum als „David Teniers der Jüngere“ erworben wurde. Im Städel-Inventar wurde die Tafel auf 2500 M. taxiert und wie auch in den Städel-Verzeichnissen als eigenhändiges, monogrammiertes Werk von Teniers geführt.²

² INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1227. Zuletzt bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 55.



Abb. 5: David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus, um 1642/43, Frankfurt a. M., Städel Museum

DISKUSSION

Das Sujet der „Tanzenden Bauern vor einem Wirtshaus“ steht in der Tradition der Bauernhochzeiten und Kirmesszenen von Pieter Bruegel d. Ä. Seine Zeichnung „Kirmes von Hoboken“ von 1559 wird im Stich Franz Hogenbergs (Abb. 6) mit einer Inschrift kommentiert, in der es heißt: „Die Bauern erfreuen sich an solchen Festen, wenn sie tanzen und springen. Sie betrinken sich wie die Tiere, sie müssen Kirmes halten, auch wenn sie sich arm feiern und vor Kauen sterben.“³ Jan Brueghel d. Ä. widmete sich weniger der Darstellung von Bauernhochzeiten als dem ruhigen Dorftreiben und staf-

fierte dieses nur gelegentlich mit Tanzenden aus.⁴ Als Teniers durch seine Eheschließung mit Anna, der Tochter Jan Brueghels d. Ä., im Jahr 1637 Zugang zu dessen künstlerischen Nachlass erhielt, schuf er seine früheste, bekannte „Bauernhochzeit“.⁵ Einzelne Figuren, die sich übergeben, ihren Rausch ausschlafen oder mit dem anderen Geschlecht anbändeln, verweisen noch auf die Wurzeln des Bauerntanzes. In den 1640er Jahren verlieren sich diese Motive und werden zunehmend nur gelegentlich eingesetzt. Es entstanden Bauernfeste ohne jegliche drastische Verweise wie der um 1650/51 entstandene Tanzreigen.⁶ Entsprechend hob Van den Bran-



Abb. 6: Franz Hogenberg nach Pieter Bruegel d. Ä., *Kirmes von Hoboken*, 1559, Kupferstich

- 3 Franz Hogenberg nach Pieter Bruegel d. Ä., „Kirmes von Hoboken“, Stich, 298 x 408 mm. Deutsche Übersetzung zitiert nach Renger, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 215, Nr. 56. „Die boeren verblijven hun in sulcken feesten. Te dansen springhen en dronckendrincken als bees-ten. / Sij moeten die kermissen onderhouwen Al souwen sij vasten en steruen van kauwen.“ Siehe auch Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 44–48, Nr. 1. Zu Kirmesdarstellungen von Pieter Bruegel d. Ä. und allgemein zur um 1550 unabhängig von der deutschen Graphik auftretenden niederländischen Bauernkirmes siehe RAUPP 1986, S. 223–231, 287–295.
- 4 Jan Brueghel d. Ä., „Sonntägliches Dorftreiben“, Kupfer, 22,6

x 33,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 1884/662). Bezeichnet: „BRVE-GHEL. / 1612“.

- 5 David Teniers d. J., „Bauernhochzeit“, Lwd., 120 x 188 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 1788). Bezeichnet: „DAVID TENIERS AN 1637“. Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 66, Nr. 16 und Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 136, unter Nr. 23.
- 6 David Teniers d. J., „Bauerntanz“, Lwd., 54 x 93 cm. Richmond/Virginia, The Virginia Museum of Fine Arts (Inv. Nr. 1156). Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 200, Nr. 67. Siehe auch die Bauerntanzszene aus der Mitte der 1660er Jahre in der Museumslandschaft Hessen Kassel (GK 148).



Abb. 7: David Teniers d. J., *Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus*, Mikroskopaufnahme: tanzende Bäuerin, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum



Abb. 8: David Teniers d. J., *Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus*, Mikroskopaufnahme: Dudelsackspieler, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

den Teniers' ruhigere Darstellungsweise im Vergleich zu Adriaen Brouwer hervor und beschrieb seine Bilder als eine ausgeglichene, glückliche Sicht, frei von dramatischen Effekten.⁷

In der Frankfurter Tafel ist der Kontext einer Kirmes nurmehr lose angedeutet.⁸ Die vergleichsweise spärliche Staffage hängt mit der Wahl eines kleinen Hochformats zusammen, das bei Teniers eher selten Verwendung fand.⁹ In der Sammlung von Hart Davies, Esquire, befand sich 1814 ein Gemälde, das der Beschreibung nach vielleicht mit dem Städelschen Bild identifiziert werden kann

oder zumindest die Existenz eines weiteren verwandten Gemäldes bezeugt: „A small upright picture, representing Villagers dancing to the music of a bag-pipe, and a woman, standing within the door of a cellar, looking on.“¹⁰

Das Kompositionsschema mit einem Landschaftsausblick, der sich hinter einem oder mehreren Gebäuden nach rechts öffnet, prägt Teniers' Kirmesszenen von Anfang an, wobei sich in den 1640er Jahren das Verhältnis zugunsten der Wiedergabe der Landschaft verschieben kann.¹¹

7 „Teniers was kalmer van gemoed, en zocht geene dramatische effekten. Hij koos in alles meer de gulden middenmaat, ja, zag het boerenleven slechts langs éene zijde, de gelukkige. Zoo toont hij de buitenlieden in al hunne verscheidene eenvoudigheid, terwijl zij behagen scheppen in hun vreedzaam lot, of zich gul en kommerloos vermaken met teren en smeren en vrijen, of een dansje flikkeren op de maat der blijgestemde vedel of het zachte ruischen van den doedelzak.“ VAN DEN BRANDEN 1883, S. 983f. Zur heiteren Sicht auf das Landleben bei Teniers siehe Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 36–39.

8 Siehe z. B. folgende vielfigurige Kirmesszenen mit Tanzenden: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 136, Nr. 23 (um 1638), S. 138, Nr. 24 (um 1640), S. 140, Nr. 25 (um 1640), S. 184, Nr. 46 (Mitte 1640er Jahre), S. 202, Nr. 54 (1648), S. 206, Nr. 55 (um

1648/49), S. 208, Nr. 56 (um 1648), S. 272, Nr. 86 (um 1652). Siehe auch die Darstellung von wenigen Tanzpaaren in „Dudelsackspieler mit Tänzer“ von 1649 (Lwd., 113 x 187 cm, Zürich, David Koetser Gallery). Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 196, Nr. 65.

9 Siehe auch ein weiteres Hochformat mit einem tanzenden Paar vor einer Herberge (Lwd., 41 x 35 cm, Verst. Paris 17.6.1914, Nr. 44).

10 Ohne Maßangabe, aber mit einem Preis von 70 gs. genannt bei SMITH 1831, III, S. 376, Nr. 444.

11 Als Beispiele siehe Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 180, Nr. 44, S. 206, Nr. 55 und Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 232, Nr. 80. Klinge zufolge setzte die Veränderung um 1641 ein. Vgl. Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 88, Nr. 24.

Bei der zwischen Nass-in-Nass- und Lasurtechnik wechselnden Malweise der Frankfurter Tafel wurden die dunkleren Töne dünnflüssig in lockerer, duftiger Malweise, die helleren dickflüssiger und mit sichtbar stehengelassenen Pinselstrichen aufgebracht. Besonders im Himmel wirkt der Pinselduktus als modellierendes Gestaltungsmittel mit, der in den zwar flüssigen, aber eher pastigen mit Weiß ausgemischten Rosé- und Blautönen unterschiedliche wolkige Strukturen hinterlässt (Abb. 9). Die Bäume neben dem Haus und die Figuren wurden ausgespart und direkt auf der elfenbeinfarbenen Grundierung¹² ausgeführt. Die Figuren sind in einer offenen, raschen Manier mit einzelnen, kurzen Pinselstrichen gemalt, wobei locker gesetzte Konturlinien die Formen abschließend präzisieren (Abb. 7). Eine erste Anlage erfolgte wohl größtenteils mit Pinsel in Grau, wie es noch beim Hut des Dudelsackspielers sichtbar ist, der zuerst größer geplant war (Abb. 2, 8).¹³ Descamps zu-

folge setzte Teniers in den Figuren zunächst die verschiedenen Töne fest, legte dann alles als Masse an und differenzierte abschließend zuerst die Lichter und dann die Schatten.¹⁴

Die Figuren vor dem Haus sind weitaus transparenter ausgeführt als die vorderen. Teils hat der Pinsel nicht genügend Farbe aufgenommen, wodurch ein zeichnerischer Effekt wie etwa im Hut des vorne sitzenden Bauern entstand und der Pinselstrich nur an den Rändern Farbe hinterlassen hat (Abb. 10).

Insgesamt verweisen die lichte Farbgebung mit verschiedenen Brauntönen und leuchtenden wie abgestuften Primärfarbakzenten, die stilistische Behandlung und die Figurentypen auf Werke Teniers' um 1642 wie das Gemälde „Bauern vor einem Landgasthof“ in der Royal Collection in London (Abb. 11).¹⁵ Die monogrammierte¹⁶ Frankfurter Tafel wird daher gleichfalls um 1642/43 entstanden sein.

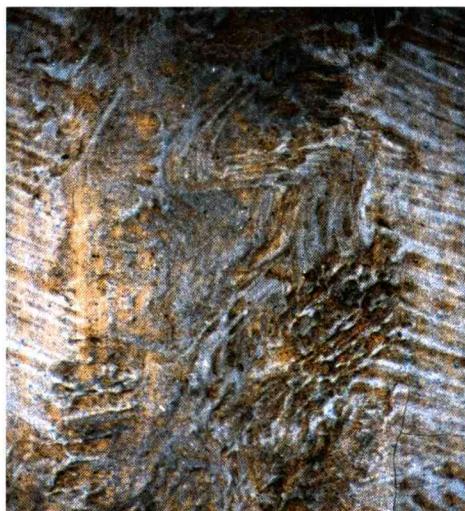


Abb. 9: David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: aus Schornstein aufsteigender Rauch, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 10: David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus, Mikroskopaufnahme: Hintergrundfiguren, Frankfurt a. M., Städel Museum

12 Oder auf der, allerdings nicht eindeutig nachzuweisenden, Imprimitur. Siehe TECHNISCHER BEFUND.

13 Da die Pinselvorzeichnung nicht mehr überall zu erkennen ist, ging sie vermutlich in der Malerei auf oder wurde nicht durchgängig angewendet. Vgl. die teils zeichnerisch, teils flächig erfolgte Pinseluntermalung in Grau-Grün-Tönen in Teniers' „Der alte Raucher“ aus den späten 1660er Jahren in Hannover (vormals Holz, jetzt Kupfer, 21,5 x 30,9 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Nr. 175). Hartwieg/Wegener, in: Kat. HANNOVER 2000, S. 335, Nr. 175.

14 „Il peignoit d'abord tout d'une pâte, toujours après avoir placé les différents tons dans leur place, alors il chargeoit les lumières, & ensuite il décidoit & fouilloit dans les ombres.“ DESCAMPS 1754 II, S. 160f.

15 David Teniers d. J., „Bauern vor einem Landgasthof“, Holz, 34 x 47 cm. London, Buckingham Palace, Collection of H. M. The Queen (Inv. Nr. RCIN 407274). Vgl. auch das um 1645 datierbare Bild „Wirtshaus unter der Linde“ (Holz, 44,6 x 37,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 1064). Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 152, 180, Nr. 30, 44. Zum Wechsel von der monochromen Farbgebung zu einer farbigen und helleren Palette in der ersten Hälfte der 1640er Jahre siehe auch Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 20, 100.

16 Das Monogramm kehrt in Teniers' „Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1224) wieder.



Abb. 11: David Teniers d. J., Bauern vor einem Landgasthof, um 1642, London, Buckingham Palace,
Collection of H. M. The Queen

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 117, Nr. 157d; 1897/1900,
Nachtrag A, S. 113, Nr. 157d; 1900, S. 335, Nr. 157D;
1905/07, S. 32, Nr. 157d; 1907, S. 30, Nr. 157d; 1910,

S. 37, Nr. 157d; 1914, S. 39, Nr. 157d; 1915, S. 98,
Nr. 157d; 1919, S. 131, Nr. 1227; 1924, S. 220, Nr. 1227;
1936, S. 16; 1966, S. 116; 1971, S. 57; 1986, S. 34, Nr. 9;
1987, S. 98; 1995, S. 55, Tafel 141

DAVID TENIERS D. J.

DER HL. HIERONYMUS IN DER WÜSTE

INV. NR. 1044

Um 1640–45

Eichenholz, 38,5 (links) / 38,2 (rechts) x 30,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige Eichenholztafel (38,5 [links] / 38,2 [rechts] x 30,5 x 0,3–0,4 cm) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1).



Abb. 1: David Teniers d. J., *Der hl. Hieronymus in der Wüste*, Infrarot-Reflektographie: vom Hintergrund ausgesparte Figur, Frankfurt a. M., Städel Museum

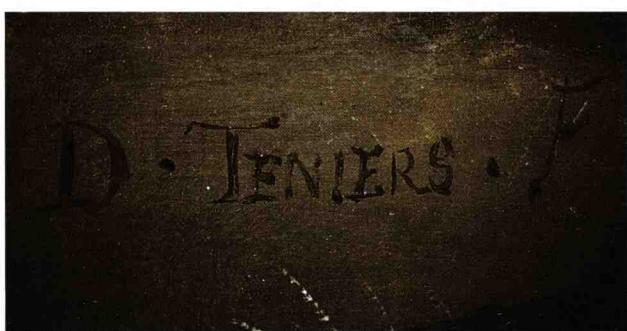


Abb. 2: David Teniers d. J., *Der hl. Hieronymus in der Wüste*, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Göbel und Janss restaurierten die „gesprungene“ Tafel zwischen dem 25. Oktober und 5. November 1877 (Archiv. 1877/78, S. 35r, Inv. Nr. 1044, Kat. Nr. 133; Inventar 1872, Inv. Nr. 1044).

Ca. 13 cm langer Riss, vertikal verlaufend vom oberen Bildrand entlang der rechten Felskante. Vertikaler Riss in der rechten Hand. Größere und kleinere Delle am linken Bildrand. Kratzer im Himmel am oberen Bildrand. Bestoßungen entlang der Bildränder, v. a. unten. Unregelmäßige Bildkanten oben und an den Seiten weisen auf eine Beschneidung hin. Bereibungen in der oberen linken Bildecke. Leichte Verputzungen im Gesicht, im Gewand, im Felsen, in den Pflanzen entlang der Felskontur und in den Baumkronen am rechten Bildrand. Retuscherter Ausbruch und Einläufer am rechten Bildrand im Himmel über dem Felsen. Lasurartige Retuschen links und rechts am unteren Bildrand sowie im Boden unterhalb der Signatur. Kleinere Retuschen im Himmel und im Felsen. Unter UV-Licht wird ein gleichmäßig aufgetragener älterer Firnis sichtbar.

Signiert rechts unten auf einem Stein: „D·TENIERS-F“ (Abb. 2). Die ersten Buchstaben sind größer mit einem leicht aufgefächerten Pinsel angegeben. Der braune Buchstabe „D·“ im Aufstrich mit kleinem schwarzbraunen Akzent; „TENI“ in schwarzbrauner Farbe; „ERS-F“ in brauner Farbe und – v. a. das „E“ – feiner geschrieben. Das Craquelé durchläuft das erste „E“ und das „N“.

Rückseite gedünnt und parkettiert. In Bleistift zweimal „1044“, in roter Kreide „3428“¹. Auf den Parkettleisten mit rotem Stift „1044“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies elf Splintholzjahrringe und einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1622 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1633. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1635 denkbar. Eher ist jedoch bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1639 zu vermuten.

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.



Abb. 3: David Teniers d. J., *Der hl. Hieronymus in der Wüste*, um 1640–45, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: David Teniers d. J.,
Der hl. Hieronymus in der
Wüste, Amiens,
Musée de Picardie

PROVENIENZ

spätestens seit 1719 Sammlung Graf Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Fürstbischof von Bamberg, Kurfürst und Erzbischof von Mainz, Schloss Weißenstein, Pommersfelden
erworben in der Verst. Slg. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot, Pillet) 17. Mai 1867, Nr. 227 (fcs. 3050) als „David Teniers der Jüngere“

BESCHREIBUNG

Der hl. Hieronymus sitzt vor einer hohen, spärlich bewachsenen Felswand und liest aufmerksam in einem großen Buch, das er mit beiden Händen auf seinen Beinen abstützt. Der barfüßige Eremit ist mit einer weiten, langen, roten Kutte bekleidet. Ein üppiger weißgrauer Bart und schüttere Haare an den Schläfen rahmen das greise Gesicht. Sein kahles, von einem dünnen goldenen Reif nimbiertes Haupt ist unbedeckt. Sein Kardinalshut hängt an einem Nagel, der hinter ihm in die Felswand geschlagen ist. Ein kleiner Steinblock links des Heiligen

dient als Tischchen, auf dem ein brauner Totenkopf sowie eine braunrote Sanduhr stehen. Eines der beiden am Fuß des Steinblocks angelehnten Bücher ist aufgeschlagen. Rechts steht ein Löwe in der hellen grünbraunen Landschaft, die nach hinten in eine von wenigen Laubbäumen durchsetzte Hügellandschaft übergeht.

FORSCHUNGSSTAND

Die Tafel befand sich spätestens seit 1719 in der Sammlung von Graf von Schönborn in Pommersfelden, wo sie anfangs in der „Churfürstlichen Retirade“ als „Hieronymus in der Wüste/Figur 10. Zoll. V. Teniers.“ neben Brouwers „Fußoperation“², später in einem religiösen Sujets vorbehaltenen Raum³ hing.⁴ Bei der Pariser Versteigerung der Schönbornschen Sammlung am 17. Mai 1867 wurde das Gemälde für 3050 fcs. bzw. 1423 fl. als „David Teniers der Jüngere“ über Kohlbacher vom Städel Museum erworben und am 1. Juni dem Museum übergeben.⁵ Das Inventar von 1872 vermerkt mit 1600 fl. einen gestiegenen Schätzpreis.⁶

In den Inventaren und Verzeichnissen des Städel Museums wurde das Gemälde bis 1924 als signiertes Werk von Teniers d. J. geführt.⁷ Levin hielt die Signatur „D. Teniers f.“ für eine „höchst geschickte Fälschung“ und schrieb das Bild aufgrund des „unglaublichen Löwen“ und der Gliedmaße des Heiligen ab.⁸ Van den Branden und Rosenberg betrachteten es hingegen durchaus als authentisches Werk.⁹ Rosenberg machte auf den „mit besonderer Feinheit und Liebe“ ausgeführten Heiligen aufmerksam, dessen Typus er auch im Abrahamsopfer in Wien und in „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“ im Louvre wiedergegeben sah.¹⁰

Davidson wies die Zuschreibung wiederum zurück und plädierte für eine Einordnung als qualitätsvolle Kopie des 17. Jahrhunderts, die möglicherweise durch einen Schüler ausgeführt und anschließend vom Meister signiert worden sein könnte.¹¹ Sie erwog, dass das Bild ein unbekanntes Original überliefert oder auf die Bildinven-

2 Seit 1867 im Städel, siehe den Katalogeintrag zu Inv. Nr. 1039.

3 Als „David Teniers Hieronymus in der Wüste“ im fünften Zimmer. HELLER 1845, S. 38.

4 Maßangabe: 1 Nürnberger Schuh = 30 cm, 1 Nürnberger Zoll = 2,5 cm. Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 221, Nr. 8 (alte Zählung), S. 75. Siehe EBD., Abb. 221 irrtümlich Abbildung eines hl. Hieronymus in einer Kopie Lucas Gassels. „Tenier / Der H. Hieronymus in der Wüste. 10. Zoll Fig. 1/6, 1/–“. Kat. POMMERSFELDEN 1774, S. 27, Nr. 220. Ich danke Frau Feldmann, Sammlung Schönborn, Pommersfelden, für die Überprüfung der nicht öffentlich zugänglichen Kataloge.

5 Annotation in Verst. Kat. Slg. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot, Pillet) 17.5.1867, S. 89, Nr. 227. INVENTAR 1865, Inv. N. 563, Alt Inv. Nr. 1044. Verz. 1866, [handschriftlicher] Nachtrag gedruckt 1867, S. 165b, Nr. 485. Siehe auch die abweichende Angabe des Erwerbungspreises mit fl. 1400 (Verz. 1870, S. 105, Nr. 133; Verz. 1873, S. 107, Nr. 133). Kat.

POMMERSFELDEN 1894, S. 15.

6 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1044. Ebenso in Verz. 1883, S. 117, Nr. 152.

7 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1044. INVENTAR 1865, Inv. N. 563, Alt Inv. Nr. 1044. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1044. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1044. Ebenso in Archiv. 1877/78, S. 35r, Inv. Nr. 1044, Kat. Nr. 133. Siehe die Angabe der Signatur als „D. TENIERS F.“ (Verz. 1897/1900, S. 38, Nr. 152) und die Transkription Weizsäckers als „D·TENIERS· F“ (Verz. 1900, S. 330, Nr. 152).

8 LEVIN 1886/87, Sp. 675. DERS. 1887/88a, Sp. 254.

9 VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988. ROSENBERG 1901², S. 60.

10 David Teniers d. J., „Abrahams Dankopfer“, Lwd., 132 x 103 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 710). Ders., „Die sieben Werke der Barmherzigkeit“, Kupfer, 56,5 x 77 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 1879).

11 Alternativ könnte die Signatur auch eine sehr gute Fälschung sein. DAVIDSON 1975, S. 126, 128f.

tion des Schülers zurückgehen könne. Die Figur des hl. Hieronymus beurteilte sie trotz ihrer ungewöhnlichen Größe als überzeugend, das Kolorit erinnere an die reife Phase Teniers' und auch in Komposition und Stil gebe es enge Parallelen zu authentischen Werken. Als Abschreibungskriterien führte sie den etwas schweren Pinselduktus, statische und schwerfällige Bildpartien sowie die unbeholfene Wiedergabe des Löwen an.

Nachdem das Bild in den Städel-Verzeichnissen von 1932 und 1991 unerwähnt blieb, nahmen Sander und Brinkmann es 1995, nun aber als „Nachfolger?“ von Teniers, wieder auf.¹²

Klinge beurteilte die Tafel hingegen als ein eigenhändiges Werk von Teniers, räumte aber auch weniger qualitätvolle Stellen ein, die es neben gut ausgeführten Partien wie der Landschaft gebe.¹³

DISKUSSION

Teniers widmete sich vor allem in seiner Brüsseler Spätzeit religiösen Sujets.¹⁴ Aber auch sein Frühwerk zeigt gelegentlich die Auseinandersetzung mit biblischen Themen, die in eine Landschaft oder Grotte eingebettet sind oder im Falle der „Versuchung des hl. Antonius“ die Möglichkeit zur Darstellung des Grotesken bot.¹⁵ Die Figur des hl. Hieronymus (um 347–419/20), der zwei Jahre in der Wüste von Chalkis lebte ehe er die Priesterweihe empfing und einer der bedeutendsten lateinischen Kirchenschriftsteller wurde, erscheint in der Frankfurter Tafel als weißhaariger, bäriger Greis mit abgelegtem Kardinalshut im Typus des gelehrten Einsiedlers.¹⁶ Beigegeben sind ihm Vanitassymbole wie der Totenschädel und die Sanduhr ebenso wie sein wichtigstes Attribut, der Löwe, den er der Legende nach von einem Dorn in seiner Pranke befreit hat. Teniers stellte die Figur des Heiligen in einer ähnlichen Komposition in Amiens dar, die dem Städel-Bild aufgrund der Figurenbehandlung vermutlich vorausgeht (Abb. 4).¹⁷

Eine früheste Entstehung der Städel-Tafel kann durch den dendrochronologischen Befund ab 1639 vermutet werden. Für eine rasche Verarbeitung der Tafel in der ersten Hälfte der 1640er Jahre spricht die Malweise, die Parallelen zu dem um 1642/43 datierbaren Gemälde



Abb. 5: David Teniers d. J., *Der hl. Hieronymus in der Wüste*,
Mikroskopaufnahme: Ohr,
Frankfurt a. M., Städel Museum

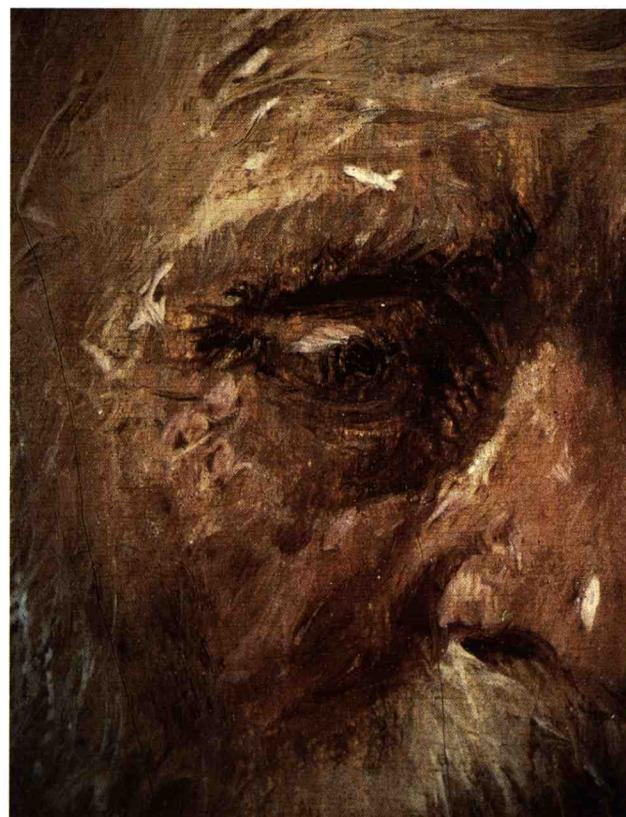


Abb. 6: David Teniers d. J., *Der hl. Hieronymus in der Wüste*,
Mikroskopaufnahme: Gesichtsdetail,
Frankfurt a. M., Städel Museum

12 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 56.

13 Besuch von Margret Klinge, Düsseldorf, und Dietmar Lüdke, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, am 28.4.2003 im Städel Museum (Notiz von Mirjam Neumeister, vormals Städel Museum, Frankfurt a. M., jetzt Bayerische Staatsgemäldesammlungen München).

14 Siehe die „Fünfzehn Mysterien des Rosenkranzes“ und „Lot und seine Töchter“ in Neuburg (Staatsgalerie, Inv. Nr. 1818 und Inv. Nr. 1820–1834) sowie „Abrahams Dankopfer“ von 1653 in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 710). Zu den Neuburger Bildern siehe Renger, in: Kat. NEUBURG 2005, S. 278, 293–301.

15 Siehe die 1634 datierte Tafel „Die büßende Maria Magdalena“

und das Pendant „Der büßende Petrus“, Holz, 31,3 x 53,4 cm/31,1 x 53,5 cm. London, Dulwich Picture Gallery (Inv. Nr. 323/8A und 314/8B). Zu frühen Darstellungen des hl. Antonius siehe hier die DISKUSSION zur „Südlichen Landschaft mit Antonius dem Einsiedler“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1224).

16 LCI, Bd. 6, Sp. 519–529.

17 David Teniers d. J., „Der hl. Hieronymus in der Wüste“, Holz, 33,6 x 27,6 cm. Amiens, Musée de Picardie (Inv. Nr. M.P.P. 3037–876). Siehe auch ein weiteres Gemälde mit der „Vision des hl. Hieronymus“ (Kupfer, 36,4 x 51 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, Legs Anthelme et Edma Trimblet, 1878, Inv. Nr. CA T76).

„Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1227) zeigt.¹⁸ Die Figuren wurden jeweils vom Hintergrund ausgespart und direkt auf die helle Grundierung gemalt (Abb. 1). Vergleichbar ist auch der virtuose, pastige Farbauftag im Himmel und die offene, strichelnde, teils die Formen auflösende Malweise, die sich insbesondere im Gesicht des „Hieronymus“ bemerkbar macht und die Grundierung in die Bildwirkung miteinbezieht (Abb. 5). Inkarnat und Haare gehen bei dem Heiligen allerdings anders als bei den „Tanzenden Bauern“ ohne Konturen direkt ineinander über, wobei einzelne Haarsträhnen mit lockeren Pinselstrichen in die angrenzende Farbe gezogen wurden (Abb. 6). Ähnlich ist wiederum das pastos gemalte Blau am Horizont aufgetragen; die Farbe der darunter anschließenden Landschaft wurde hier mit dem Pinsel weggedrückt.

Der Vergleich mit gesicherten Werken Teniers' spricht für die Authentizität des „Hl. Hieronymus in der Wüste“ und für eine Entstehung um 1640–45.

LITERATUR

Verz. 1866, [handschriftlicher] Nachtrag gedruckt 1867, S. 165b, Nr. 485, Nachtrag 1867, S. 171, Nr. 485; 1870, S. 105, Nr. 133; 1873, S. 107, Nr. 133; 1879, S. 115, Nr. 152; 1883, S. 117, Nr. 152; 1888, S. 126, Nr. 152; 1892, S. 40, Nr. 152; 1897/1900, S. 38, Nr. 152; 1900, S. 330, Nr. 152; 1905/07, S. 30, Nr. 152; 1907, S. 29, Nr. 152; 1910, S. 36, Nr. 152; 1914, S. 37, Nr. 152; 1915, S. 98, Nr. 152; 1919, S. 130, Nr. 1044; 1924, S. 219, Nr. 1044; 1936, S. 16; 1995, S. 56, Abb. 98

Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 221, Nr. 8 (alte Zählung), S. 75

Kat. POMMERSFELDEN 1746, fol. F 2v, Nr. 84

Kat. POMMERSFELDEN 1774, S. 27, Nr. 220

HELLER 1845, S. 38

Kat. POMMERSFELDEN 1857, Nr. 140

VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988

LEVIN 1886/87, Sp. 675

LEVIN 1887/88a, Sp. 254

Kat. POMMERSFELDEN 1894, S. 15

ROSENBERG 1901², S. 60, Abb. 49 auf S. 56

DAVIDSON 1975, S. 126, 128f., Abb. 60

18 Vgl. auch weitere Werke aus der ersten Hälfte der 1640er Jahre wie „Le bonnet blanc“ von 1644 (Holz, 49 x 68 cm, Privat-

sammlung; signiert und 1644 datiert). Klingen, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 108, 114, 118, Nr. 31, 33, 35.

DAVID TENIERS D. J.

SÜDLICHE LANDSCHAFT MIT ANTONIUS DEM EINSIEDLER

INV. NR. 1224

Um 1645/46–50

Eichenholz, 26,2 x 24,2 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige, gedünnte Eichenholztafel (26,2 x 24,2 x 0,5 cm) mit einer hellen, elfenbeinfarbenen Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1).

Kleine Delle im Felsmassiv links am oberen Bildrand. Leichte Bereibungen durch den Zierrahmen am linken und oberen Bildrand. Reste des verbräunten Firnis und Schmutz in den Vertiefungen, die den Farbeindruck v. a. im Himmel verfälschen. Vereinzelt hochstehende Craqueléränder, besonders im Felsblock, auf den sich Antonius stützt. Möglicherweise als Folge eines Lösemittelschadens großflächige Verputzungen und Lochfraß in den dunklen Farbpartien, die winzige punktartige weiße Fehlstellen erzeugen. Stellenweise leichte Krepierungen im linken Felsmassiv. Ausbrüche am rechten und oberen Bildrand sowie im Totenkopf. Teilweise gekittete und retuschierte Fehlstellen in der linken Bildecke und entlang des linken Bildrandes – dort auch jüngere Retuschen. Jeweils eine ältere Retusche im Himmel oberhalb des Gebäudes am rechten Bildrand, im Gestein in der Mitte des unteren Bildrandes und in der rechten unteren Bildecke.

Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar, der bis auf den linken Bildrand, den Partien um Antonius und in der vorderen, mittleren Landschaft weitgehend reduziert worden ist. Bezeichnet links unten auf einem Stein in brauner Farbe: „DT·F“ [T in D eingeschrieben] (Abb. 2). Das Monogramm besitzt ein entstehungszeitliches Craquelé.

Rückseitig parkettiert. Klebezettel auf einer Parkettstrebe mit „M. Reichardt 5“ mit brauner Tinte in Schreibschrift. Auf weiteren Parkettstreben mit schwarzer Tinte „Staedel“, mit schwarzem Filzstift „1224“, mit Bleistift „1224“, mit roter Kreide „3325/55“¹.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring



Abb. 1: David Teniers d. J., *Südlische Landschaft mit Antonius dem Einsiedler*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

aus dem Jahr 1629 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1638. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1640 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1646 zu vermuten.



Abb. 2: David Teniers d. J., *Südlische Landschaft mit Antonius dem Einsiedler*, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städelsches Kunstinstitut, Akte 678.

PROVENIENZ

spätestens seit 1869 Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „David Teniers der Ältere“

AUSSTELLUNG

München, Königliches Kunstausstellungsgebäude, Ausstellung von Gemälden älterer Meister, 1869, Nr. 215

BESCHREIBUNG

Hinter einem braunen Felsmassiv, das am linken Bildrand hoch aufragt, öffnet sich der Blick in eine lichtdurchflutete, grünbraune, zum Horizont hin blau getönte Uferlandschaft. Gesteinsbrocken und ein dünnes Holzgeländer bilden im rechten Mittelgrund einen schmalen Steg über den Fluss, der sich in der Ferne zu einem See ausdehnt. Dahinter ragen eine braune Felsklippe mit Laubbaumbewuchs und ein flacher Sandstrand von rechts in das Gewässer hinein, das von einem Segelboot befahren wird. Auf der Anhöhe am rechten Bildrand steht ein herrschaftlicher Gebäudekomplex. Links vorne am Fuß des Massivs sitzt Antonius in einer braunen Kutte und liest in einem Buch, das er mit der linken Hand auf seinen Beinen hält. Sein greises, bartiges Haupt stützt er mit der Rechten auf einem Felsblock ab, auf dem er einen Totenkopf und eine mit einem weißen Papierstopfen verschlossene Glasflasche mit Flüssigkeit platziert hat. An einem kleineren Felsbrocken lehnen zwei Bücher, ein weiteres Buch liegt auf dem Boden.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich spätestens seit 1869 in der Frankfurter Sammlung des Städel-Administrators Moritz Gontard, als dessen Vermächtnis es vom Städel Museum am 11. September 1892 als „David Teniers der Ältere“ erworben wurde. Der Schätzwert der weiterhin als Teniers d. Ä. bezeichneten Tafel wurde im Inventar von

1880 mit 2000 M. angegeben.² In den Städel-Verzeichnissen wurde die Zuschreibung in David Teniers d. J. korrigiert.³ Lediglich die Annotation „D. Teniers d. Älttere?“ im Verzeichnis von 1924 verweist auf die alte Einordnung.⁴

Davidson, die das Bild erstmals in der kunsthistorischen Literatur behandelte, verwies auf dessen hohe malerische Qualität und sorgfältige, wenn auch rasche Ausführung.⁵ Sie meinte, die Städel-Landschaft gehöre zu Teniers' reifem Werk, das sich durch ein helles, tonales Kolorit auszeichne, und plädierte für eine Datierung in die frühen 1660er Jahre bzw. um 1663.⁶ Klinge beurteilte die Tafel gleichfalls als hochrangiges Werk David Teniers d. J.⁷

DISKUSSION

Der Einsiedler und Vorläufer des christlichen Mönchtums Antonius Abbas (der Große) lebte um 251/52–356.⁸ In der Frankfurter Tafel erscheint er als greiser Eremit, der im Schutz einer Felswand in ein Buch vertieft ist. Als einzige Attribute sind neben ihm ein Totenkopf, eine mit einem Papierpfropfen verschlossene Glaskaraffe⁹ und weitere Bücher platziert. Teniers behandelte die Figur des hl. Antonius über seine gesamte Schaffenszeit hinweg zumeist anhand des Sujets der „Versuchung des hl. Antonius“, das den Einsiedler in der Bosch-Bruegel-Tradition umgeben von diabolischen und grotesken Wesen zeigt.¹⁰ Eine Ausnahme stellt neben der Frankfurter Tafel auch das Londoner Gemälde „Die Heiligen Paulus und Antonius“ dar, wo die beiden Eremiten in einer ähnlichen Landschaftskomposition eingebettet sind (Abb. 4).¹¹ Vergleichbar ist auch das auf der Anhöhe rechts im Hintergrund eingefügte Kastell, das als Gegenbild zur Askese des Eremitenlebens für Herrschaft und Reichtum zu stehen scheint.¹²

Teniers verwendete für den hl. Antonius im Londoner und Frankfurter Bild jeweils den gleichen Typus des bartigen, weißhaarigen Greises. Spezifische physiognomische Ähnlichkeiten liegen jedoch ebenso wenig vor wie bei den Antoniusfiguren der „Versuchungsszenen“. Vielmehr erinnert die Heiligenfigur im Städel-Bild an ei-

2 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1224.

3 Zuletzt unter dieser Zuschreibung bei Sander und Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 55.

4 Verz. 1924, S. 220, Nr. 1224. Siehe das Exemplar des Städel.

5 DAVIDSON 1975, S. 110. DIES. 1980, S. 10, 34f., 73.

6 DAVIDSON 1975, S. 53f., 110. DIES. 1980, S. 10, 34f., 73.

7 Besuch von Margret Klinge, Düsseldorf, und Dietmar Lüdke, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, am 28.4.2003 im Städel Museum (Notiz von Mirjam Neumeister, Städel, Frankfurt a. M., jetzt Bayerische Staatsgemäldesammlungen München).

8 LCI, Bd. 5, Sp. 205–217.

9 Das für Teniers gängige Motiv der Glaskaraffe könnte hier auf das sogenannte Antonius-Wasser anspielen, das den vom An-

tonius-Feuer Befallenen verabreicht wurde.

10 Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 46, Nr. 9 (1635), S. 134, Nr. 41 (um 1645), Abb. 41a (1647), S. 262, Nr. 90 (2. Hälfte der 1660er Jahre). Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 102, Nr. 7 (1634). Siehe auch die „Versuchung des hl. Antonius“ in Bar le Duc (Holz, 43 x 43 cm, Musée Barrois, Inv. Nr. MNR 917). Photo in der Bildakte.

11 David Teniers d. J., „Die Heiligen Paulus und Antonius“, Lwd., 63,5 x 97,5 cm. London, Privatsammlung. Bezeichnet: „D.TENIERS.F“. Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 218, Nr. 75.

12 Siehe ausführlich Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 218, Nr. 75.

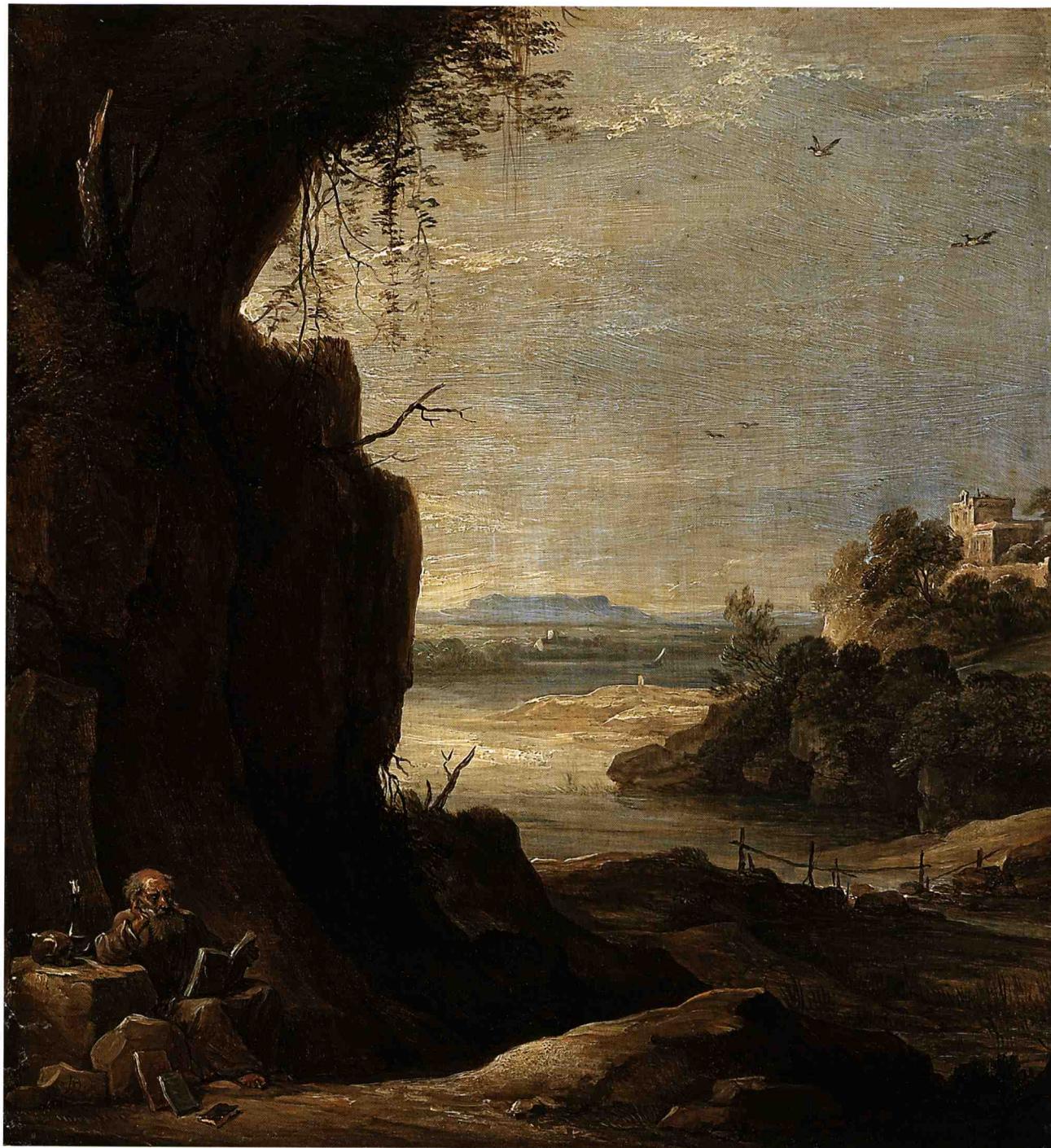


Abb. 3: David Teniers d. J., Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler, um 1645/46–50,
Frankfurt a. M., Städel Museum

nen von Teniers in der zweiten Hälfte der 1640er Jahre mehrmals für Bauern herangezogenen Figurentypus.¹³ Eine Datierung des Städels-Bildes in diese Zeitspanne wird durch den dendrochronologischen Befund gestützt, wonach eine früheste Entstehung des Gemäldes ab 1646 zu vermuten ist. Die Einordnung des Frankfurter Gemäldes um 1646–50 korrespondiert mit der flüssigen, raschen Malweise, die sich durch einen pastosen, deckend nass in nass ineinander gearbeiteten Farbauftrag und dünne dunkelbraune Töne auszeichnet. In der Gestaltung des Inkarnates erinnert die Tafel an die um 1646 ausgeführte „Landschaft mit melkender Magd und Hirte“ des Städels Museums (Inv. Nr. 1108): Die verschatteten Partien sind ähnlich mit dünnen, dunklen Tönen vorgelegt, die Höhungen mit lockeren Pinselstrichen aufgetragen (Abb. 5, 11 bei Inv. Nr. 1108).¹⁴ Teniers setzte die Figuren jeweils auf die erste Anlage des Hintergrunds (Abb. 1) und bettete die Akzente stärker ein als etwa in dem durchgehend recht offen gemalten Bild „Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus“ des Städels Museums (Inv. Nr. 1227).¹⁵ Parallelen zur „Malkenden Magd“ zeigen sich auch in der Verwendung von reinweißen Höhungen und dem lichten, kühlen Kolorit, das sich in der Frankfurter „Antonius“-Tafel an Stellen, die weniger durch Schmutz und verbräunten Firnis beeinträchtigt sind, ankündigt. Vergleichbar ist auch der gezielte Einsatz unterschiedlicher Farbdichten und Strukturen, die den Gegenständen erst ihre Plastizität verleihen. So kräuseln sich die weißen Wolkenränder pastos auf dem streifigen Blau des Himmels, das



Abb. 4: David Teniers d. J., *Die Heiligen Paulus und Antonius*, London, Privatsammlung

13 Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 178, Nr. 59 (um 1646). Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 174, Nr. 41 (um 1645), S. 216, Nr. 60 (um 1650), S. 266, Nr. 84 (Anfang der 1650er Jahre). Siehe auch die Diskussion um einen ähnlichen Figurentypus in David Teniers d. J. (Schule), „Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft“ (INV. NR. 1070).

14 Vergleichbar auch in Teniers’ „Drei Bauern beim Kaminfeuer“

(Holz, 22,8 x 16,5 cm, Schweiz, Privatsammlung; bezeichnet: „D.TENIERS“). Zur Datierung in die zweite Hälfte der 1640er Jahre siehe Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 148, Nr. 47.

15 Die Figuren in den zeitlich vorausgehenden Gemälden des Städels (Inv. Nr. 1226, 1227, 1044, 1225) sind direkt auf die Grundierung gemalt.

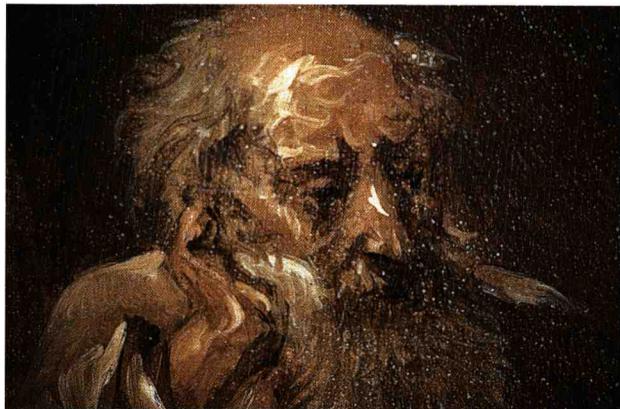


Abb. 5: David Teniers d. J., Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler, Mikroskopaufnahme: Antonius, Frankfurt a. M., Städel Museum

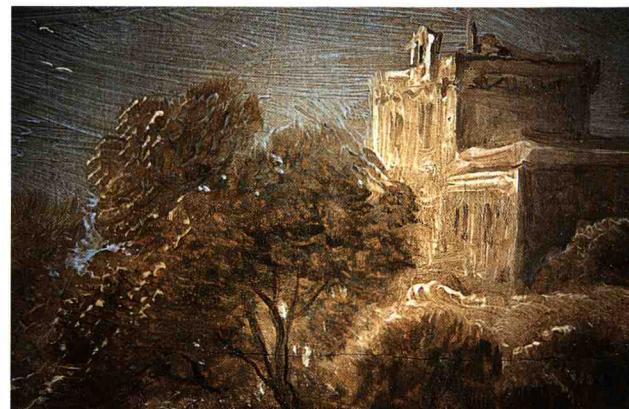


Abb. 6: David Teniers d. J., Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler, Mikroskopaufnahme: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

Laub wurde mit dem Pinsel aufgestupft und die einzelnen Architekturelemente des Gebäudekomplexes auf der Anhöhe scheinen tatsächlich hervorzustehen (Abb. 6). Ein interessantes maltechnisches Detail ist ferner bei der Gestaltung der feingliedrigen, von der Felswand herabhängenden Äste zu beobachten: Mit pastiger Farbe wurde der Pinsel durch die noch feuchte Hintergrundfarbe gezogen, wodurch die Farbe seitlich zu den Stegen des Pinselstrichs weggedrückt wurde und eine dünne Furche entstand (Abb. 7). Andere Farbpartien und Glanzlichter wurden in die noch feuchte Farbe hineingewischt.

Stilistische Kriterien, das als entstehungszeitlich bezeugte Monogramm (Abb. 2) und der dendrochronologische Befund sprechen daher für die Einordnung als eigenhändiges Werk um 1645/46–50.

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 116, Nr. 150a; 1897/1900, Nachtrag A, S. 112f., Nr. 150a; 1900, S. 330f., Nr. 152A; 1905/07, S. 30, Nr. 152a; 1907, S. 29, Nr. 152a; 1910, S. 36, Nr. 152a; 1914, S. 37, Nr. 152a; 1915, S. 98, Nr. 152a;



Abb. 7: David Teniers d. J., Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler, Mikroskopaufnahme: Äste, Frankfurt a. M., Städel Museum

1919, S. 131, Nr. 1224; 1924, S. 220, Nr. 1224; 1936, S. 16; 1995, S. 55, Tafel 140

DAVIDSON 1975, S. 53f., 110, 153, Abb. 1

DAVIDSON 1980, S. 10, 34f., Abb. 1

DAVID TENIERS D. J.

LANDSCHAFT MIT MELKENDER MAGD UND HIRTE

INV. NR. 1108

Um 1646

Kupfer, 48,9 x 65,1 cm (Maße der Kupfertafel)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel in parkettierte Presspappe mit Holzleisten eingelassen. Helle elfenbeinfarbene Grundierung und sehr dünne, braun pigmentierte, vermutlich ölhaltige Isolierungsschicht. In der Infrarot-Reflektographie wer-

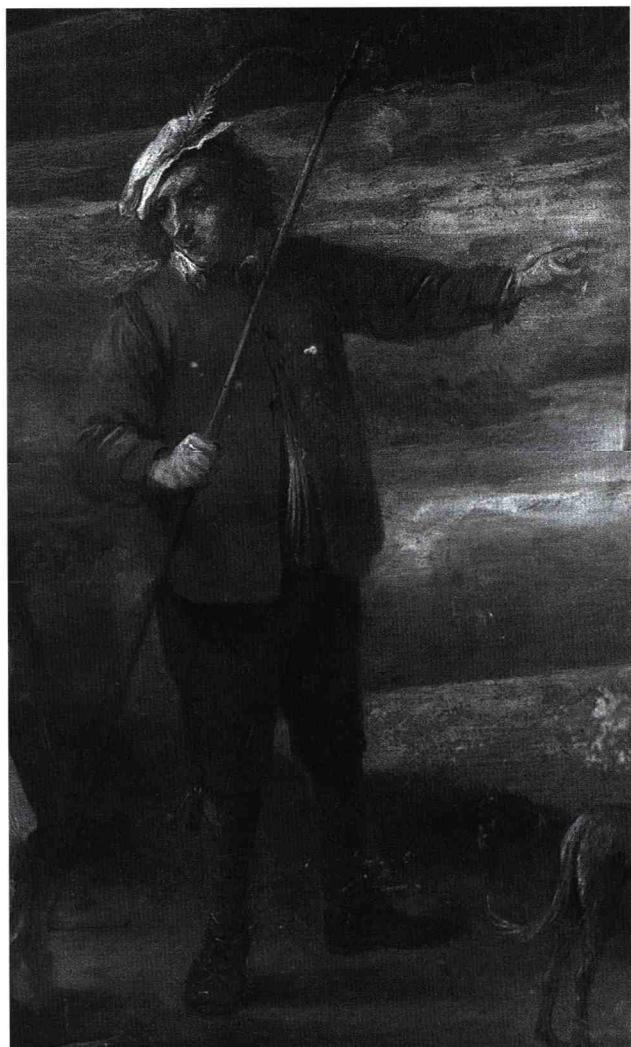


Abb. 1: David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte, Infrarot-Reflektographie: Pentimenti zweier Tiere, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte, Infrarot-Reflektographie: Pentiment eines Schweines, Frankfurt a. M., Städel Museum

den keine Unterzeichnungen, aber Pentimenti sichtbar (Abb. 1, 2).

Susanne Silbermann führte im Oktober 2005 folgende Restaurierungsmaßnahmen durch (Restaurierungsbericht in der Bildakte der Restaurierungswerkstatt): Reinigung der Tafelvorder- und rückseite, Abnahme des alten, stark vergilbten, craquelierten und vergrauten Firnis sowie der teilweise stark verfärbten Retuschen, teilweise Korrektur der alten Kittungen, Kittung punktartiger Fehlstellen (wahrscheinlich infolge eines Lösemittelschadens v. a. in den braunen und gelblichen Tönen der Landschaft und in den Wolkensäumen). Auf dem Zwischenfirnis Aufbringen der Retuschen (v. a. an den Bildrändern und im Himmel). Nach Abnahme des alten Firnis und der alten Retuschen wurden Pentimenti bzw. weitere Tiere sichtbar, die bei der Restaurierungsmaßnahme wieder abgedeckt wurden: ein zusätzliches Schwein rechts des Messingkruges und hinter dem vorderen Schwein (Abb. 2), im Mittelgrund zwischen Hirte und Hund eine nach rechts stehende Kuh und davor ein nach links gerichteter Widder (Abb. 1). Die hintere Rückenpartie der Kuh, die bei einer früheren Restaurierungsmaßnahme abgerundet worden war, wurde wieder in ihren ursprünglich kantigen Zustand versetzt. Bei der Restaurierung wurden die alten Retuschen rechts auf dem Bergkamm abgenom-



Abb. 3: David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte, um 1646, Frankfurt a. M., Städel Museum

men, wodurch ein Hirte mit Herde und ein Regenbogen zum Vorschein kamen.

Tafel stellenweise leicht eingedellt, um die Signatur und an der linken unteren Bildecke geknickt. Vereinzelt Verputzungen im Fuß und in den Haaren des Hirten und im Laub des linken Baumes.

Unter UV-Licht wird ein jüngerer, schwach fluoreszierender Firnis sichtbar.

Bezeichnet in schwarzbrauner Farbe unterhalb des Hirten: „DAVID·TENIERS.“ (Abb. 4). Mit bloßem Auge nicht erkennbar markiert sich in der Infrarot-Reflektographie nach dem Namen ein „F“ für „Fecit“, das steiler nach rechts ausgerichtet ist und sich schwächer abzeichnetet, was die Verwendung einer anderen Malfarbe vermuten lässt (Abb. 5). Unter dem Mikroskop ist keine Übermalung der Malschicht in dieser Partie er-

kennbar. Die Signatur weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Rückseitig Abdruck eines Siegelstempels in rotem Siegellack „TP.“ [Sammlerstempel für Paul Tesse] (Abb. 6). Klebezettel „G. 1108.“. Mit rotem Buntstift „4359“.

PROVENIENZ

Slg. Thomas Emmerson (?-1856), London
Verst. Slg. T. Emmerson, London (Phillips) 1. Mai 1829,
Nr. 145 (Pfund 122,16/116 gs.) an Norton
seit 1829 Slg. David Baillie Esq., London
Slg. Paul Tesse, Paris
Verst. Slg. P. Tesse, Paris (Christie's) 11. März 1876,
Nr. 14 an den Frankfurter Kunstverein
erworben am 12. April 1876 vom Frankfurter Kunstverein (RM 2439,84) als „David Teniers der Jüngere“

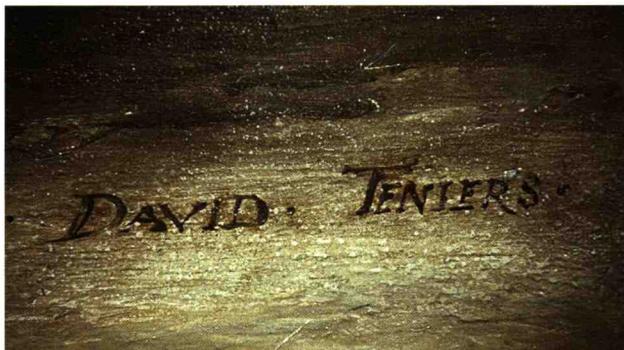


Abb. 4: David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

AUSSTELLUNG

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, David Teniers der Jüngere 1610–1690, Alltag und Vergnügen in Flandern, 2005/06, Nr. 45

VARIANTE

David Teniers d. J., Kupfer, rund/Durchmesser: 41 cm. Middletown (Connecticut), Davidson Art Center Collection, Wesleyan University, Gift of Mrs Helen B. Smith (Inv. Nr. 61.30.2). Bezeichnet unten links: „D·TENIERS f. 1646.“¹ Hirte und Landschaft leicht verändert. (Abb. 7)

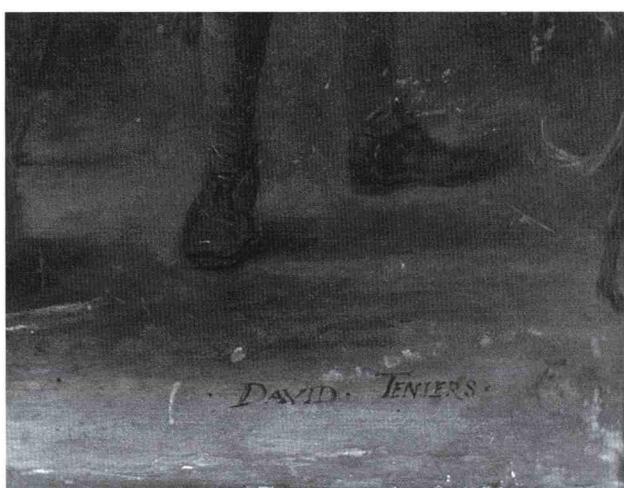


Abb. 5: David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte, Infrarot-Reflektographie: Signatur, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

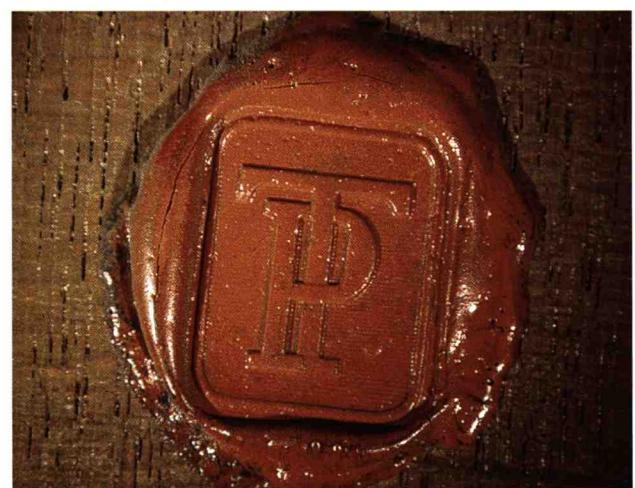


Abb. 6: David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte, Sammlerstempel auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

¹ Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, Nr. 48A und Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 182, Abb. 45/a.



Abb. 7: David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte, 1646, Middletown (Connecticut),
Davidson Art Center Collection, Wesleyan University

BESCHREIBUNG

Im Vordergrund auf einer kleinen Anhöhe spricht ein Hirte mit einer Magd, die eine braunweiße Kuh melkt. Die kleine Gruppe wird links von einer hoch aufragenden Baumgruppe gerahmt, während sich rechts eine weitläufige, sanfte Hügellandschaft erstreckt. Einziger Hinweis auf eine Besiedelung inmitten der Wiesen und Laubbäume sind ein paar einfache Gebäude im Mittelgrund und die sich am fernen Horizont abzeichnende Kirche. Die Frau sitzt vor der Kuh mit dem Rücken zum Betrachter und wendet ihr Gesicht im verlorenen Profil nach rechts zu dem stehenden Hirten. Zu ihr herabblickend deutet dieser mit ausgestrecktem Arm nach

rechts zu den unten im Tal weidenden Schafen, denen auch die Aufmerksamkeit seines Hundes gilt. Links von der Magd stehen ein paar Gefäße, darunter ein großer Messingkrug, und ein paar Schweine suchen nach Nahrung. Die aus den dunklen Wolken fallenden Sonnenstrahlen tauchen die Landschaft in ein grünbläulich, silbrig schimmerndes Licht. Am rechten Bildrandzeichnet sich über dem Bergkamm ein Regenbogen ab.

FORSCHUNGSSTAND

Die „Landschaft mit melkender Magd und Hirte“ befand sich Anfang des 19. Jahrhunderts in der Londoner

Sammlung von Thomas Emmerson und wurde am 1. Mai 1829 für 122,16 Pfund bzw. 116 gs.² an Norton verauktioniert. Noch im selben Jahr wechselte das Gemälde in die englische Sammlung von David Baillie.³ Später gelangte es nach Paris in den Besitz von Paul Tesse und wurde mit dessen Sammlung in Paris am 11. März 1876 an den Frankfurter Kunstverein versteigert, der die Tafel einen Monat später als „David Teniers der Jüngere“ für 2439,84 RM an das Städel Museum weiterverkauft.

Das Gemälde wurde im Inventar von 1872 auf den Erwerbspreis taxiert und in sämtlichen Inventaren⁴ und Verzeichnissen⁵ des Städel Museums als eigenhändiges Werk von Teniers d. J. vermerkt.

Smith verzeichnete das Bild 1831 als eigenhändiges Werk, das in einem klaren und silbernen Farbton gemalt sei⁶ und auch Van den Branden erwähnte es unter den „drie Landschappen met figuren“ von Teniers in Frankfurt.⁷ Einzig Levin meinte, in dem Bild liege aufgrund einer gefälschten Signatur das Werk eines Imitators vor.⁸

In jüngerer Zeit bescheinigte Klinge der Malerei eine sehr hohe Qualität und vermutete, dass die Signatur nachgezogen sein könnte.⁹ Kurz darauf plädierte sie für eine Entstehung in der reifen Antwerpener Zeit um 1646, kurz vor oder nach dem 1646 datierten Tondo in Middletown (Abb. 7), das das Figurenmotiv sehr ähnlich wiedergibt und dessen Pendant eine Fischerszene zeigt.¹⁰ Anders als das Städel-Bild habe das Rundbild einen engeren Bildausschnitt, eine kleinere Baumgruppe und keine Schweine. Außerdem präsentiere sich der Hirte im Rundbild wie ein verliebter Schäfer, indem er sich der Magd ganz zuwendet und nicht auf die Landschaft deutet. Klinge hob hervor, dass Teniers in seiner Antwerpener Schaffenszeit landschaftliche Bilder bevorzugt habe, die von Erholung und Entspannung und weniger von bäuerlicher Arbeit geprägt seien und die

gemäß der Tradition der bukolischen Dichtung die Tugenden des einfachen Lebens preisen würden. Als Resümee schloss sie daher, dass das Städel-Bild und seine Variante in Middletown ein „friedvolles Bild des genügsamen Landlebens“ vermittelten, das im 17. Jahrhundert zu einer Wunschvorstellung des Adels und wohlhabenden Bürgertums wurde.

DISKUSSION

Die „Landschaft mit melkender Magd und Hirte“ des Städel Museums kehrt ähnlich in einem Tondo von 1646 (Abb. 7) wieder, das mit einer „Landschaft mit Fischern“ Pendants formt.¹¹ Während Magd und Kuh in Haltung und Farbgebung getreu übernommen wurden, trägt der Hirte im Rundbild eine blaue Jacke und wendet sich vollständig der Magd zu. Landschaft, Hund und Schafherde sind nur leicht verändert, die Schweine am linken Bildrand entfallen aufgrund des enger gefassten Bildfelds im Tondo. Auf dem Bergkamm am rechten Bildrand kann man im Rundbild eine ähnliche Hirtenszene erahnen wie sie im Städel-Bild nach der jüngsten Restaurierung wieder aufgedeckt wurde. Vergleichbar ist ferner der kantige Rückenverlauf der Kuh, der in der Städel-Tafel bei einer früheren Restaurierung abgemildert worden war und nun wieder in seinen Ursprungszustand versetzt ist.

Kuhmelkerin und Hirte kehren bei Teniers auch in weiteren Bildern mehr oder weniger frei variiert wieder.¹² Während das Motiv der melkenden Magd in der Tradition der Darstellungen des Monats April oder Mai steht, ist die Kombination eines Milchmädchen mit einem Hirten seit Lucas van Leydens Stich „Die Milchmagd“ von 1510 deutlich erotisch konnotiert (Abb. 8).¹³ In den Bildern von Teniers in Frankfurt und Middletown ist dieser Aspekt einer vielleicht noch leicht amourösen, aber überwiegend harmlosen, fried-

2 SMITH 1831, III, S. 405, Nr. 540.

3 SMITH 1831, III, S. 404f., Nr. 540.

4 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1108. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1108. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1108.

5 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 55.

6 SMITH 1831, III, S. 404f., Nr. 540.

7 VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988. Die anderen beiden Landschaften mit Figuren können aufgrund von Sujet und Provenienz als Inv. Nr. 1069 und 1070 identifiziert werden.

8 LEVIN 1886/87, Sp. 675. DERS. 1887/88a, Sp. 254.

9 Besuch von Margret Klinge, Düsseldorf, und Dietmar Lüdke, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, am 28.4.2003 im Städel Museum (Notiz von Mirjam Neumeister, vormals Städel Museum, Frankfurt a. M., jetzt Bayerische Staatsgemäldesammlungen München).

10 Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 182, Nr. 45. Siehe VARIANTE. David Teniers d. J., „Landschaft mit Fischern“, Kupfer, rund/Durchmesser: 41 cm. Privatsammlung. Bezeichnet: „D·TENIERS·F 1646“.

11 Siehe VARIANTE. Zum Pendant „Landschaft mit Fischern“ siehe Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 151, Nr. 48B. Siehe auch die rückansichtig melkende Magd mit rechts daneben stehendem Hirten in einem Stall in weiteren Gemälden von Teniers und seiner Werkstatt (Holz, 42,9 x 63,5 cm, Verst. London [Christie's] 13.12.1985, Nr. 29; signiert). Siehe auch eine seitenverkehrte Variante in einem Stall mit einer sich umdrehenden Melkerin in Wien (Holz, 69 x 98 cm, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1296; signiert).

12 Holz, 46 x 58,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 1365). Bezeichnet: „D TENIERS“. Lwd., 74 x 98 cm. 1907, Sammlung Sedelmeyer, Paris. Kat. PARIS 1907a, S. 70, Nr. 59. Siehe auch SMITH 1831, III, S. 294, Nr. 124, S. 431, Nr. 649.

13 THE NEW HOLLSTEIN 1996, X, 158. Siehe auch den Katalogbeitrag zu Lucas van Valckenborchs „Viehweide“ von 1573 des Städel Museums (Inv. Nr. 1221). Vgl. Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 260–263, unter Nr. 52.

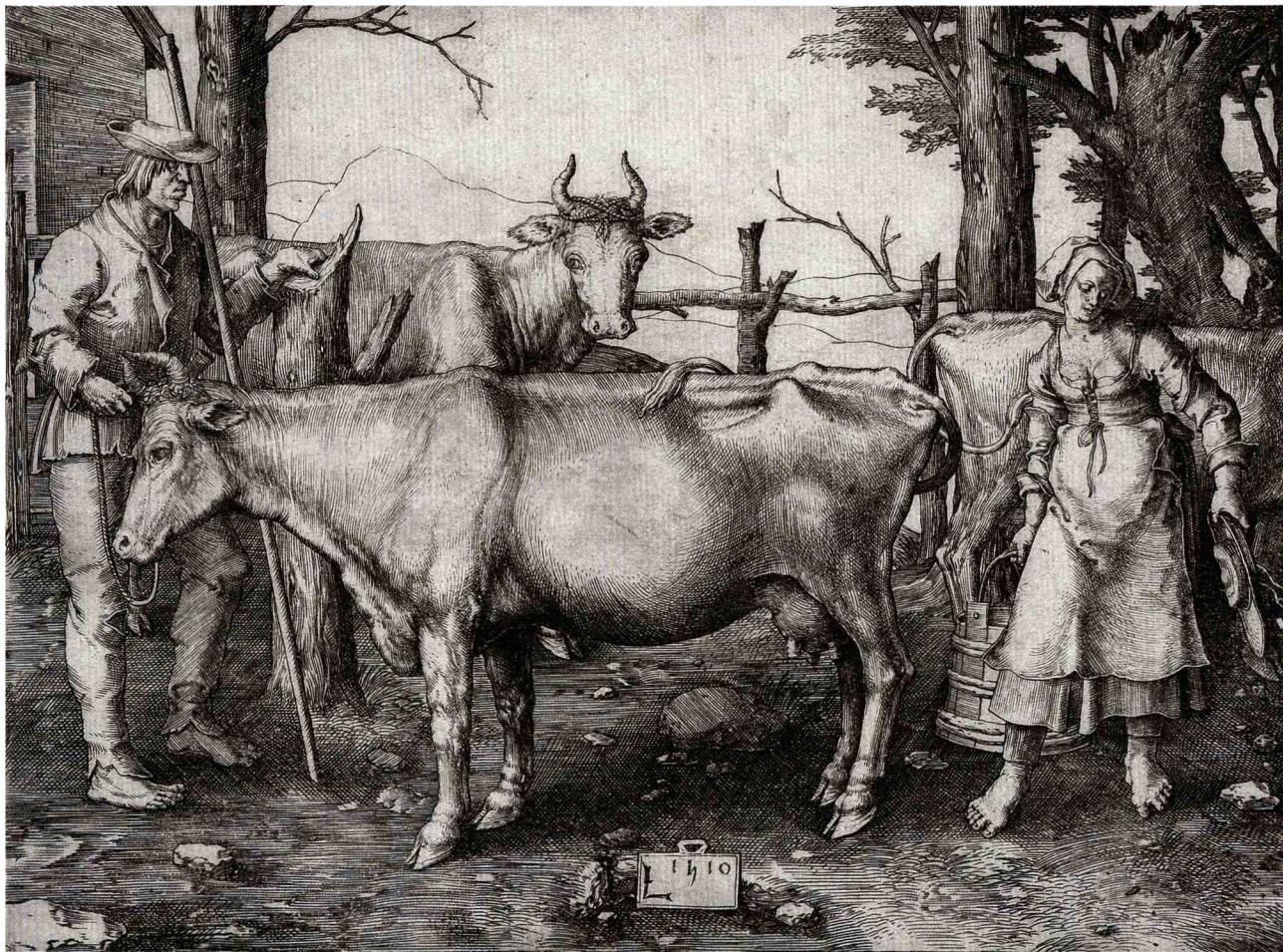


Abb. 8: Lucas van Leyden, *Die Milchmagd*, 1510, Kupferstich, Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung

lichen Stimmung gewichen.¹⁴ Das Interesse Teniers' galt seit den 1640er Jahren verstärkt der Gestaltung der Atmosphäre und verschiedenen Wetterlagen, was hier mit dem Regenbogen sowie dem Wechsel von starkem Lichteinfall und dunklen Wolken anklingt.¹⁵ Teniers verarbeitete damit Einflüsse von Rubens – möglicherweise angeregt durch Lucas van Uden, der durch Kopien nach Rubens-Landschaften als Vermittler fungiert haben könnte und mit dem Teniers als Staffagemaler seiner Landschaften in Kontakt stand.¹⁶

Die Eigenhändigkeit der Frankfurter Tafel ist durch mehrere Pentimenti und die für Teniers charakteristische Malweise, die derjenigen im Tondo in Middletown nahesteht, bezeugt. Der Befund der Mikroskopuntersuchung, wonach die Signatur der Städel-Tafel ein entstehungszeitliches Craquelé aufweist und keine Übermalung der Malschicht in dieser Partie erkennbar ist, gibt keinen Hinweis, dass die Signatur nachgezogen wurde (Abb. 4).¹⁷

¹⁴ Laut Klinge spielt der verliebte Schafhirte im Tondo auf die natürliche Fruchtbarkeit der Erde an. Sie vermutete eine ursprüngliche Konzeption als Vier-Elemente-Zyklus oder eine Anspielung im Sinne von Vergil auf das harmonische Leben in der Natur. Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 151, Nr. 48A, 48B. Siehe auch Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 182, Nr. 45.

¹⁵ Vgl. Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 37. Siehe Reuter, in: EBD., S. 178, Nr. 43, S. 292–294, Nr. 94. Siehe auch „Flusslandschaft mit zwei Bauern im Vordergrund“, Lwd., 27 x 38,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Kat. Nr. 859A).

¹⁶ Siehe etwa eine Landschaft Van Udens mit Regenbogen aus den frühen 1640er Jahren, in die Teniers tanzende Bauern eingefügt hat (Lwd., 122,2 x 218 cm, Dublin, National Gallery, Inv. Nr. 41; Bezeichnet: „Lucas / Van Vden“ und „DT [T im D]“) oder Van Udens „Landschaft mit Regenbogen“, eine kleinformatige Kopie von um 1635–40 nach Rubens (Holz, 63,7 x 84 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 681). Zum Dubliner Gemälde siehe Oldfield, in: Kat. DUBLIN 1992, S. 155–157, Nr. 41. Zur Kopie Van Udens' nach Rubens siehe Schütz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 356, Nr. 131 und allgemein zu Landschaften von Rubens siehe Renger, in: EBD., S. 331–337.

¹⁷ Siehe TECHNISCHER BEFUND.



Abb. 9: David Teniers d. J., *Landschaft mit melkender Magd und Hirte*, Mikroskopaufnahme: Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 10: David Teniers d. J., *Landschaft mit melkender Magd und Hirte*, Mikroskopaufnahme: Kuh, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 11: David Teniers d. J., *Landschaft mit melkender Magd und Hirte*, Mikroskopaufnahme: Hirte, Frankfurt a. M., Städel Museum

Nach der jüngsten Restaurierung kam ein klares, helles, silbernes Kolorit zum Vorschein, wie es Anfang des 19. Jahrhunderts für das Gemälde noch beschrieben wurde.¹⁸ Deutlich sichtbar wird nun auch der Einsatz von Pinselstrukturen in Grundier- und Malschicht im Himmel, um den starken Lichteinfall am rechten Bildrand, die Wolkensäume und Laubmassen zu präzisieren (Abb. 9). Ein pastoser Farbauftrag mit bewusst eingesetzten Pinselstrichen arbeitet auch die unterschiedlichen Texturen und Formen heraus, die mit stärker vertriebenen Tönen und einer sichtbaren unteren dünnen, gräulichen Farbschicht in den Schatten kontrastieren (Abb. 10). Die Figuren sind auf die erste Landschaftsanlage gemalt (Abb. 11), die Schweine, Schafe und die Figuren im Hintergrund wurden hingegen auf die vollständig mit grünen Lasuren ausgeführte Landschaft gesetzt und in ihrer Anzahl und Anordnung im Malprozess verändert (Abb. 1, 2).

Da das 1646 datierte Tondo in Middletown (Abb. 7) nicht nur eine in Motiv und Behandlung verwandte Figurengruppe aufweist, sondern auch eine ähnlich dicke Malweise mit strukturierendem Pinselduktus, kann das Städel-Bild ebenfalls um 1646 datiert werden.

LITERATUR

Verz. 1879, S. 115, Nr. 151; 1883, S. 117, Nr. 151; 1888, S. 125, Nr. 151; 1892, S. 40, Nr. 151; 1897/1900, S. 38, Nr. 151; 1900, S. 330, Nr. 151; 1905/07, S. 30, Nr. 151; 1907, S. 28, Nr. 151; 1910, S. 36, Nr. 151; 1914, S. 37, Nr. 151; 1915, S. 98, Nr. 151; 1919, S. 130, Nr. 1108; 1924, S. 220, Nr. 1108; 1936, S. 16; 1995, S. 55, Abb. 95

SMITH 1831, III, S. 404f., Nr. 540

VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988

LEVIN 1886/87, Sp. 675

LEVIN 1887/88a, Sp. 254

Klinge, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 182, Nr. 45

18 SMITH 1831, III, S. 404f., Nr. 540.

DAVID TENIERS D. J.

DER RAUCHER IM BAUERNWIRTHSHAUS

INV. NR. 1040

Um 1659

Eichenholz, 32,0 x 46,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige Eichenholztafel (32,0 x 46,5 x ca. 0,6 cm) mit streifig aufgetragener heller, elfenbeinfarbener Kreidegrundierung und einer dünnen, hellgrauen Ölgrundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar (Abb. 1). Als Pentiment markiert sich in der Infrarot-Reflektographie am anderen Ende des Zündstückchens eine zweite Glut mit Rauchfahne. Ein weiteres, auch mit bloßem Auge sichtbares Pentiment ist die stehengebliebene erste Pinselanlage des Hundeschwanzes, der zunächst weiter links geplant war.

Göbel und Janss besserten zwischen dem 22. und 25. Februar 1878 „kleine Beschädigungen“ aus (Archiv. 1877/78, Nr. 134; Inventar 1872, Inv. Nr. 1040). 1974 wurde das Gemälde von Helmut Tomaszek gereinigt, neu gefirniert und in einigen Partien neu retuschiert (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5).

Leichte Verwölbung am oberen Bildrand. Riss in Faserrichtung links oben, rückseitig durch ein Klötzchen gesichert. Bestoßungen an allen Bildkanten, v. a. an der oberen, und an der unteren linken Bildecke. Kerbe am rechten Bildrand. Delle in der hinteren Körperpartie des Hundes und neben dem rechten Kohlebecken. Über die Bildfläche verteilt feine Kratzer. Größere, in jüngerer Zeit retuschierte Kratzer unterhalb des rechten Fußes des Rauchers und mit Abplatzungen auch am rechten Türrahmen.

Verputzungen in den dunklen Tönen des Rauchers, im Hund sowie in der Figurenszene und im Raum im Hintergrund.

Kleine Ausbrüche im weißen Tuch und oberhalb des Kohlebeckens neben dem Raucher. Retuschierter Ausbruch links neben dem anderen Kohlebecken am rechten Bildrand. Kleine retuschierte Ausbrüche in der Nase des Rauchers und oberhalb der Signatur. In jüngerer Zeit retuschierter Ausbruch oberhalb des Wandnagels. Unter UV-Licht markieren sich wenige jüngere Retuschen. Dünner, schwach fluoreszierender Firnis und Reste eines alten Firnesses.



Abb. 1: David Teniers d. J., *Der Raucher im Bauernwirtshaus*,
Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M.,
Städel Museum

Bezeichnet unten rechts in dunkelbrauner Farbe: „D·TENIERS·FEC·“ (Abb. 2). In dieser Partie ist kein Malschichtcraquelé zu erkennen. Die Jahreszahl, die sich vormals unter der Signatur befand, ist heute nicht mehr sichtbar. Die anlässlich der Restaurierung am 27. April 1974 angefertigten Photographien zeigen Reste einer Jahreszahl, die als dritte Ziffer eine „4“ vermuten lassen. Die ersten beiden Ziffern („16“) sind kaum zu erkennen; bei der vierten Ziffer könnte es sich um eine „6“ oder „8“ handeln.

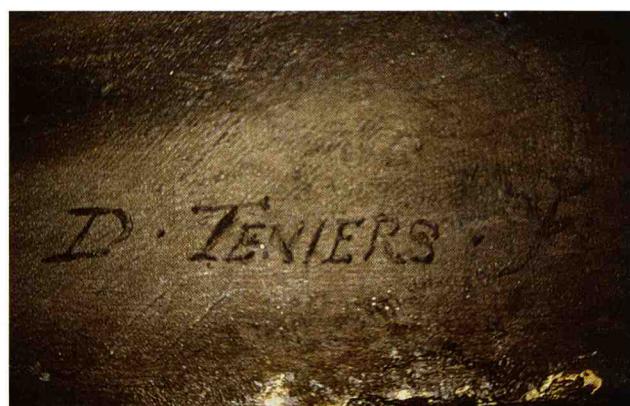


Abb. 2: David Teniers d. J., *Der Raucher im Bauernwirtshaus*,
Mikroskopaufnahme: Signatur,
Frankfurt a. M., Städel Museum

Tafelrückseite rechts und unten abgefast. Sägespuren. Brandstempel „F / DB“.¹ Klebezettel, darauf in schwarzer Tinte „N° 1040.“ Klebezettel mit Auszug aus dem Versteigerungskatalog der Sammlung Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 226: „TENIERS (DAVID) le jeune / 226. Le Fumeur. / Jeune paysan assis près d'un tonneau renversé, sur lequel un / rechaud et un verre de bière. Près de lui, par terre, une grande / cruche. En arrière, un homme vu de dos. A droite, en une / pièce reculée, cinq fumeurs près de la cheminée. En avant, un / plat de moules et un chien noir, couché et endormi. / Signé en toutes lettres. N° 366 du Cat. 1857. B. – H. 0^m, 33. – L., 0^m, 46.“ Klötzen zur Sicherung des Risses links oben, das anstelle eines größeren angebracht wurde. Reste einer alten Papierabklebung. Vormals in weißer Kreide „3325/43“, „132“ und „83“ (heute nicht mehr vorhanden, aber durch eine Photographie von 1974 dokumentiert). Rückseite gebeizt und mit Schellack eingeschrieben.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1628 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1637. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1639 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1645 zu vermuten.

PROVENIENZ

spätestens seit 1719 Sammlung Graf Lothar Franz von Schönborn (1655–1729), Fürstbischof von Bamberg, Kurfürst und Erzbischof von Mainz, Schloss Weißenstein, Pommersfelden erworben über Kohlbacher in der Verst. Slg. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17. Mai 1867, Nr. 226 (fcs. 9000) als „David Teniers der Jüngere“

KOPIEN/VARIANTEN²

a) David Teniers d. J. (?), Leinwand, 19,5 x 25 in. Verst. E. Schwerdt, New York 25. April 1928, Nr. 66 (als David Teniers d. J.). Bezeichnet unten rechts.³ Getreue Kopie.

- b) David Teniers d. J. (?), Kupfer, 49 x 64 cm. 1938, Kunsthändlung Gebr. Douwes, Amsterdam. Bezeichnet unten rechts. Rückenfigur am linken Bildrand nicht angeschnitten.
- c) David Teniers d. J. (?), Leinwand, 49 x 54 cm. 1928, Kunsthändlung Gebr. Douwes, Amsterdam. Bezeichnet. Rückenfigur am linken Bildrand nicht angeschnitten.
- d) David Teniers d. J. (?), Holz, 34 x 48 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Bezeichnet: „D. TENIERS F“. Teilkopie des sitzenden Rauchers, im Vordergrund um vier Bauern und eine Frau erweitert, im Hintergrund verringerte Figurenanzahl.
- e) Anonym, Leinwand, ca. 32,0 x 46,5 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Um 1866 Paris, Sammlung Mad[ame] Well.⁴
- f) Anonym, Technik und Maße unbekannt. London, Apsley-House.⁵

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Johann Eissenhardt, Radierung, 12,3 x 18,5 cm (Darstellungsmaß), 17,6 x 22,6 cm (Plattenmaß). In: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, II, Taf. 24. Seitengleich.

BESCHREIBUNG

Ein jüngerer Raucher sitzt im abgetrennten Bereich einer Schankstube, in den er sich zusammen mit einem weiteren Bauern zurückgezogen hat. Rechts in dem hinteren dämmrigen Raumteil sind sechs Zechbrüder um eine Holzbank am Kamin gruppiert und warten auf das Essen, das eine durch die Tür tretende alte Magd aufträgt. Der Bursche im Vordergrund wendet seinen Kopf mit ernstem Blick dem Betrachter zu. Zu seiner blauen Hose trägt er ein graubraunes Wams, unter dem an Ärmeln und Kragen ein weißes Hemd hervorschaut. Sein dunkles, halblanges Haar wird von einem hohen, verbeulten Hut bedeckt, dessen schmale Krempe eine lange Hahnenfeder zierte. Er hat sich eine Tonpfeife angezündet und presst den Rauch des ersten Zuges durch seine Lippen. In der linken Hand hält er das noch brennende Zündstückchen, bevor er es in dem Kohlebecken auf dem Fass rechts daneben ausdrücken wird. Dort hat er auch sein hohes Bierglas abgestellt und ein weißes Tuch hingelegt. Am Boden liegt eine weitere, allerdings zerbrochene Tonpfeife unweit eines verglimmenden Zündstückchen. Die nur dünn verputzte Mauer

1 Zeichen des Antwerpener Tafelmachers Frans I. de Bont (de Bout), der zwischen 1637 und 1643/44 tätig war. VAN DAMME 1990, S. 234. WADUM 1998a, S. 179–198.

2 Zu KOPIE/VARIANTE a) – d) Photo jeweils im RKD, Den Haag.

3 Provenienz: Sammlung Kingsley.

4 „In Paris (Kohlbacher) bei Mad. Well eine Copie in gleicher Größe“. Verz. 1866, Nachtrag 1867, S. 171f., Nr. 486. Vgl. INVENTAR 1865, Inv. Nr. 559, Inv. Nr. 1040.

5 „Geringe alte Copie in Apsley-House in London“. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 332, Nr. 153. Eventuell mit KOPIE/VARIANTE a) – e) identisch.



Abb. 3: David Teniers d. J., *Der Raucher im Bauernwirtshaus*, um 1659, Frankfurt a. M., Städel Museum

schmückt lediglich eine Bleistiftzeichnung mit dem Brustbild eines Bauern, während an der abschließenden Holzstütze daneben ein messingfarbener Kerzenhalter hängt. Der Gefährte des Rauchenden steht mit dem Gesicht zur Wand, um in eine am Boden stehende Schüssel zu pinkeln. Rechts vorne schlafst ein Hund neben einer Holzbank, auf der ein weiteres Kohlebecken steht und vor der zwei Holzscheite an einem Fass lehnen.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde ist seit 1719 im „kleinen Cabinet neben Ihro Churfürstlichen Gnaden Retirade“ der Sammlung Graf Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden als „Ein Holländisches Baurenstück mit verschiedenen Figuren V. Tenniers. (1/1, 1/7)“ verzeichnet.⁶ Heller hielt in seiner Beschreibung der Schönbornschen Gemäldesammlung fest, dass es sich bei der Tafel an der hinteren langen Wand der kleinen Galerie um ein mit „D. Teniers f.“ signiertes „schönes Bildchen in seinem sogenannten Silberton“ handele.⁷ Als ein Teil der Schönborn-Kollektion in Paris zur Versteigerung kam, wurde die Tafel am 17. Mai 1867 über Kohlbacher für 9000 fcs. oder 4200 fl. als „David Teniers der Jüngere“ erworben und am 1. Juni dem Städel Museum übergeben.⁸ Das Inventar von 1872 und eine Annotation im Städel-Verzeichnis von 1883 vermerken einen höheren Schätzwert von 4850 fl.⁹

Das Gemälde wird in den Inventaren¹⁰ und Verzeichnissen des Städel Museums durchgehend als eigenhändiges Werk von David Teniers d. J. geführt. Einzig die Transkription der Bezeichnung unterscheidet sich jeweils. In den Städel-Verzeichnissen von 1870 bis 1888 wurde nur „D. Teniers f.“ wiedergegeben.¹¹ 1892 bis 1897/1900 erkannte man auch eine Jahreszahl und gab die Bezeichnung insgesamt als „D. TENIERS F. 1650“ wieder.

Weizsäcker, der die Tafel als ein „vorzügliches Werk aus der ersten Reifezeit des Meisters“ nannte, las „D. TENIERS. FEC“ und vermerkte darunter Reste der Jahreszahl „1639 (?)“.¹² Signaturform und Datierung wurden in den nachfolgenden Verzeichnissen übernommen.¹³ Valentin führte das Bild 1877 als ein authentisches Werk von Teniers mit einer geschickten Beleuchtung in die Literatur ein.¹⁴ Levin zweifelte 1887/88 hingegen, die Eigenhändigkeit des Gemäldes sei „mehr als fraglich, soll aber vorerst außer Ansatz bleiben.“¹⁵

Das Städel-Verzeichnis von 1915 verwies auf eine Ausführung des Bildes in Teniers’ Frühzeit. Klinge widersprach jüngst der Datierung in das Jahr 1639 und meinte, eine Entstehung im Jahr 1659 wäre eher wahrscheinlich.¹⁶

Engelhart bemerkte in seiner Rezension der durch Bott erfolgten Neuauflage des Gemäldekataloges der Schönbornschen Sammlung von 1721, dass das Städelbild nicht identisch mit einem ähnlich beschriebenen Werk sei, das in der Pariser Auktion 1867 unter Nr. 132 zusammen mit einem Pendant als „Zwey Stuck / in einem 4. Personen Toback rauchend: Im andern ein pfeiffendes Weib nebst ihrem caressirenden Mann / jedes Von David Teniers. (– 10 ? – 8 1/2)“ gelistet ist.¹⁷

DISKUSSION

Teniers widmete sich in zahlreichen Werken dem Rauhen und Trinken in der Schenke. Auch in „Der Raucher im Bauernwirtshaus“ kombinierte er beides in der Figur des jugendlichen Bauern. Die im Kohlebecken stakenden Zündhölzer und die zerbrochene Tonpfeife am Boden verraten, dass es sich nicht um die erste Tonpfeife handelt, die sich der Raucher angezündet hat. Das im 17. Jahrhundert als neumodisches, eitles Laster verurteilte Rauchen wurde häufig mit dem Trinken von Alkohol gleichgesetzt, da beide Genussmittel benommen machen und das austrocknende Tabaktrin-

6 Maßangabe: 1 Nürnberger Schuh = 30 cm, 1 Nürnberger Zoll = 2,5 cm. Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 324, Nr. 21 (alte Zählung), S. 92, 96. Ebenso Kat. POMMERSFELDEN 1746, fol. C 2v, Nr. 22. Ich danke Frau Feldmann, Sammlung Schönborn, Pommersfelden, für die Überprüfung der nicht öffentlich zugänglichen Kataloge. ENGELHART 2002, S. 354.

7 HELLER 1845, S. 27.

8 Die handschriftliche Annotation im Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel vermerkt als Schätzpreis 6000 fcs. und als Zuschlagpreis 9000 fcs. sowie die Erwerbung durch das Städel über Kohlbacher. Verst. Kat. Slg. Graf von Schönborn, Paris (Hôtel Drouot) 17.5.1867, S. 89, Nr. 226. Siehe ebenso in INVENTAR 1865, Inv. N. 559, alt Inv. 1040 und in Verz. 1866, [handschriftlicher] Nachtrag gedruckt 1867, S. 165a, Nr. 486. Kat. POMMERSFELDEN 1894, S. 15.

9 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1040. Verz. 1883, S. 117, Nr. 153.

10 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1040. INVENTAR 1865, Inv. N. 559, alt Inv. 1040. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1040. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1040.

11 Ohne Datierung in INVENTAR 1865, Inv. N. 559, alt Inv. 1040 („D. Teniers“) und INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1040 („D. Teniers f.“).

12 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 331f., Nr. 153.

13 Zuletzt unter Verweis auf die verputzte Malschicht auch bei Sander und Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 55.

14 EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 15.

15 LEVIN 1887/88b, Sp. 285.

16 Besuch von Margret Klinge, Düsseldorf, und Dietmar Lüdke, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, am 28.4.2003 im Städel Museum (Notiz von Mirjam Neumeister, Städel Museum, Frankfurt a. M., jetzt Bayerische Staatsgemäldesammlungen München).

17 ENGELHART 2002, S. 354.

ken oder „roockdrincken“ den Alkoholkonsum erhöhen würden.¹⁸

Die Ansicht eines Schankraumes mit einem verschatteten hinteren Bereich und einer durch eine Wand abgetrennte, beleuchtete Ecke im Vordergrund gehört zu den bevorzugten Kompositionsschemata Teniers'.¹⁹ Auch die urinierende Rückenfigur und die Bleistiftzeichnung mit einem Bauernkopf entstammt dem gängigen Repertoire, mit dem Teniers seine Wirtshausszenen gerne ausstattete. Die an „tronies“ erinnernden Bildnisstudien wurden wahrscheinlich als Karikatur verstanden, zumal sie auf eine unter Bruegels Namen publizierte radierte Serie von Bauernköpfen zurückgehen, in der Spottnamen auf schlechte Charaktereigenschaften oder körperliche Gebrechen anspielten.²⁰

Das Städel-Gemälde zeichnet sich im Vordergrund durch eine dichte, stärker ausgearbeitete Malweise aus, während die nahezu monochrome Figurenszene im Hintergrund in einer freien Manier ausgeführt ist. Dennoch ist die hintere Partie nicht so transparent gemalt wie etwa das Gemälde „Zwei Rauchende Bauern am Kohlenfeuer“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1225).

Die Vordergrundfigur ist dünnflüssig in einer Nass-in-Nass-Technik und alla prima gemalt, wobei die Farbpalette aus raffiniert und differenziert gemischten Tönen besteht. Nur an wenigen Stellen, etwa in den Hosenfalten des vorderen Rauchers, wurde eine Schichttechnik verwendet (Abb. 4). Die Figuren sind auf die erste Anlage des später herangeführten Hintergrundes gemalt. Vermutlich ging eine vorbereitende Pinselzeichnung in dünnflüssiger, kaum pigmentierter schwarzer oder dunkelbrauner Farbe voraus, wie das Pentiment links des Hundeschwanzes verrät. Nur in der Infrarot-Reflektographie markiert sich ein weiteres Pentiment: Das Zündstückchen, das der Raucher in der Hand hält, besaß zunächst am anderen Ende die Glut mit Rauchfahne (Abb. 1). Ein maltechnisches Detail ist bei der aus dem Mund aufsteigenden, fast ohne Farbe gezogenen Rauchfahne im Städel-Bild zu erkennen: Nachdem der erste Pinselstrich keine Farbe hinterließ, wurde leicht versetzt eine zarte hellblaue Linie aufgetragen, ohne den bereits entstandenen Grat zu beachten (Abb. 5).

Die geschmeidige Malweise, mit der das Gesicht modelliert ist, erinnert an den 1660 datierten „Raucher“ in

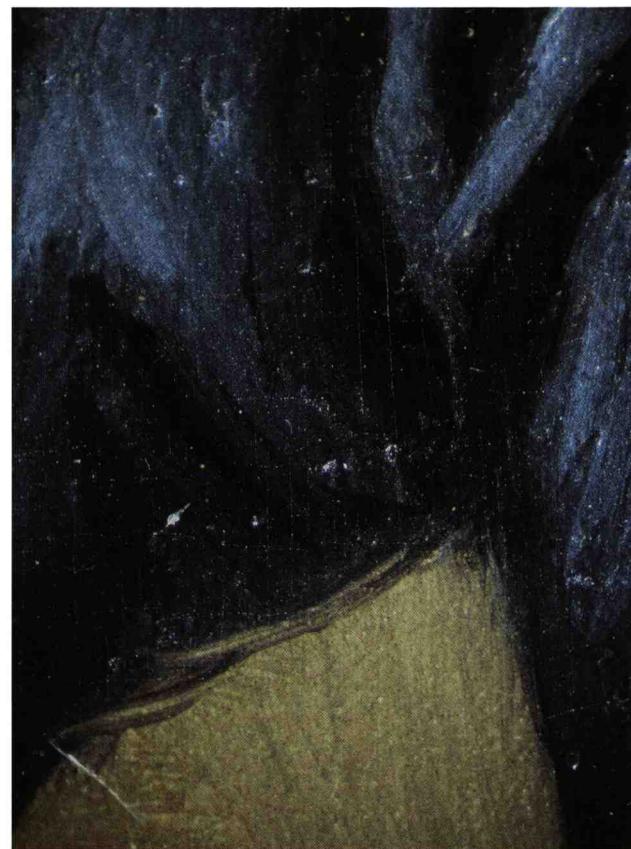


Abb. 4: David Teniers d. J., *Der Raucher im Bauernwirtshaus*, Mikroskopaufnahme: Hosenbein des Rauchers, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: David Teniers d. J., *Der Raucher im Bauernwirtshaus*, Mikroskopaufnahme: Detail des Gesichtes des Rauchers: Pinselstrich ohne Farbe, Frankfurt a. M., Städel Museum

18 Siehe auch den Katalogeintrag zu Teniers' „Zwei Rauchende Bauern am Kohlenfeuer“ (Inv. Nr. 1225) und NEUMEISTER 2005, S. 261f.

19 Siehe die Raucherszenen Teniers' von 1634 in Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 1902), von ca. 1644/45 in Montpellier (Musée Fabre, Inv. Nr. 836–4–66) und von 1644 in London (Wallace Collection). Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 94, 166, Nr. 3, 37. Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, Abb. 6 auf S. 19. Siehe auch: Verst. München 28.4.1932, Nr. 162; Verst. L. Ta-

bourier 20.6.1898, Nr. 185; Slg. Graf Wachtmeister, Wanås, Schweden sowie Kopien nach diesen Darstellungen. Photos im RKD. Siehe auch die freie Leinwandkopie nach dem Städel-Bild mit erweiterter Figurenszene im linken Vordergrund von einem Teniers-Nachfolger aus der Sammlung des polnischen Königs Stanislaus II. August Poniatowski, Łazienki-Park, Warschau. 1947 München Collecting Point, Nr. 17546/12. Photo im RKD unter Teniers-Schule.

20 RENGER 1987b, S. 284f., Abb. 10.



Abb. 6: David Teniers d. J., *Der Raucher*, 1660, Luxemburg, Musée J.-P. Pescatore

Luxemburg (Abb. 6).²¹ Das Inkarnat der beiden Raucher ist jeweils in Brauntönen angelegt, die in den Schattenpartien stehengelassen sind. Vergleichbar ist auch der strichelnde Auftrag von hellgelben und rosa Fleischtönen in den beleuchteten Partien sowie die kurzen, schraffurartigen dunkelbraunen Pinselhiebe, um Augenbrauen und Kinnbart zu gestalten (Abb. 5).

Die bisherige, heute nicht mehr erkennbare Datierung des Städel-Gemäldes geht auf Weizsäcker zurück, der Reste der Jahreszahl „1639“ unterhalb der Signatur zu erkennen glaubte.²² Zuvor hatte man sie als „1650“ gelesen,²³ was insofern plausibel erscheint, als die Holztafel anhand des dendrochronologischen Befundes und des rückseitig aufgebrachten Brandstempels „F / DB“ bereits um 1643/44 präpariert wurde.²⁴ Da der Malstil allerdings weniger den Werken Teniers' der zweiten Hälfte der 1640er Jahre entspricht, sondern vielmehr Parallelen zu dem Gemälde von 1660 in Luxemburg (Abb. 6) bestehen, wird die Städel-Tafel erst um 1659 entstanden sein.

LITERATUR

Verz. 1866, [handschriftlicher] Nachtrag gedruckt 1867, S. 165a, Nr. 486; 1870, S. 105, Nr. 134; 1873, S. 107, Nr. 134; 1879, S. 115, Nr. 153; 1883, S. 117, Nr. 153; 1888, S. 126, Nr. 153; 1892, S. 40, Nr. 153; 1897/1900, S. 38, Nr. 153; 1900, S. 331f., Nr. 153; 1905/07, S. 31, Nr. 153; 1907, S. 29, Nr. 153; 1910, S. 36, Nr. 153; 1914, S. 37, Nr. 153; 1915, S. 97f., Nr. 153, Abb. 14; 1919, S. 130, Nr. 1040; 1924, S. 219, Nr. 1040; 1936, S. 16; 1966, S. 116; 1971, S. 57; 1986, S. 34, Nr. 6; 1987, S. 98; 1995, S. 55, Tafel 138

Kat. POMMERSFELDEN 1719/1997, Nr. 324, Nr. 21 (alte Zählung), S. 96

Kat. POMMERSFELDEN 1746, fol. C 2v, Nr. 22

HELLER 1845, S. 27

EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 15, II, Taf. 24

Kat. Pommersfelden 1857, Nr. 366

LEVIN 1887/88b, Sp. 285

Kat. POMMERSFELDEN 1894, S. 15

ENGELHART 2002, S. 354

21 David Teniers d. J., „Der Raucher“, Holz, 55 x 43 cm. Luxemburg, Musée J.-P. Pescatore (Inv. Nr. 341). Bezeichnet rechts unten: „D· TENIERS· F.“ Datiert auf der Zeichnung: „A 1660“. Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 238, Nr. 82. Vgl. auch den vergleichbaren Farbauftag in Teniers' „Der alte Raucher“ in Hannover (Inv. Nr. PAM 1030), der Ende der 1660er Jahre datiert wird. Hartwieg/Wegener, in: Kat. HANNOVER 2000, S. 335, Nr. 175.

22 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 331, Nr. 153.

23 Siehe die Städel-Verzeichnisse von 1892 bis 1897/1900. Die anlässlich der Restaurierung von 1974 angefertigten Photos zeigen schwache Reste einer Jahreszahl, die vielleicht als „1646“ oder „1648“ zu ergänzen sind. Dies bleibt jedoch vage, da selbst die erhaltene Signatur aufgrund des fehlenden Mal-schichtcraquelés nicht gesichert ist.

24 Der dendrochronologische Befund verweist auf eine frühest-mögliche Entstehung ab 1645, das Zeichen des Antwerpener Tafelmachers Franchois I. de Bont (de Bout) entstand zwi-schen 1637 und 1643/44. VAN DAMME 1990, S. 234.

DAVID TENIERS D. J. (Art des)

EIN ARZT BETRACHTET IN SEINEM STUDIERZIMMER EIN URINGLAS

INV. NR. 1211

Um 1640–50

Eichenholz, 48,7 x 65,8 cm

Bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Dreiteilige Eichenholztafel (Brett I: 11,5 x 65,8 cm; Brett II: 19,0 x 65,8 cm; Brett III: 19,0 x 65,8 cm) von 0,5–0,7 cm Stärke. Einzelne Bretter durch eine überlappende Verleimung aneinandergefügt. Allseits unregelmäßig abgefast. Helle, elfenbeinfarbene Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar,

aber es wird deutlich, dass die Figuren auf den ausgeführten Hintergrund gemalt wurden (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie zeichnen sich nicht näher deutbare dunkle Schattenpartien rechts oberhalb der Uhr und rechts neben der Säule ab (Abb. 3), die nicht zur ausgeführten Komposition gehören. Pentimenti bei den Kopfbedeckungen von Arzt und dem hinteren Knaben. Die Mütze des Arztes war ursprünglich kleiner und tiefer in die Stirn gezogen. Der Röntgenbefund liefert kein Ergebnis. Das Gemälde wurde 1830 von Johann Ludwig Ernst Morgenstern restauriert (Archiv. Ordner 6; Johann Ludwig Ernst Morgenstern: Verzeichnis der für's Städelische Kunstinstitut gefertigten Restaurierungen; nach



Abb. 1: David Teniers d. J. (Art des),
Ein Arzt betrachtet in seinem
Studierzimmer ein Uringlas,
Infrarot-Reflektographie: Detail,
Frankfurt a. M., Städel Museum

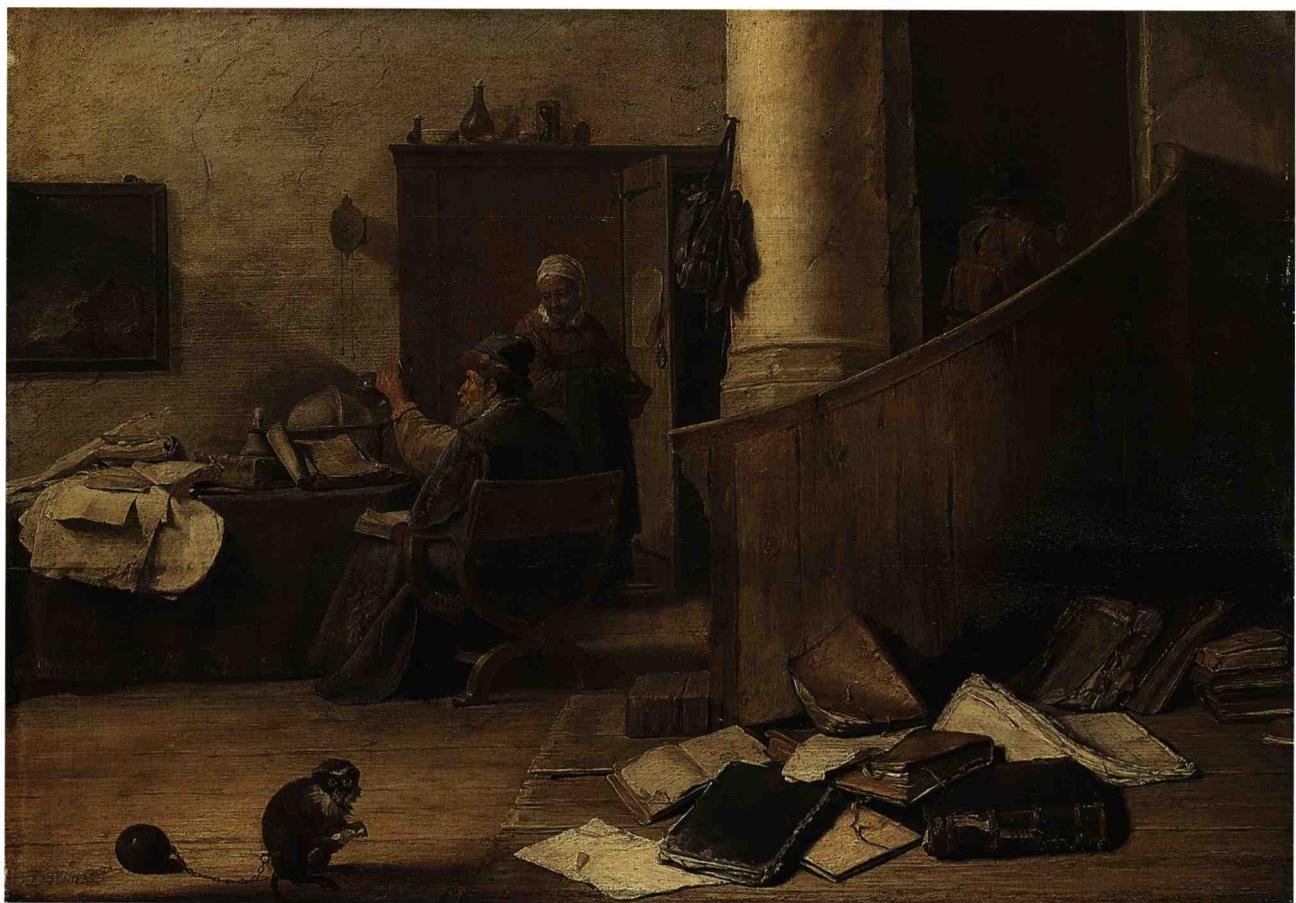


Abb. 2: David Teniers d. J. (Art des), *Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Uringlas*, um 1640–50,
Frankfurt a. M., Städel Museum

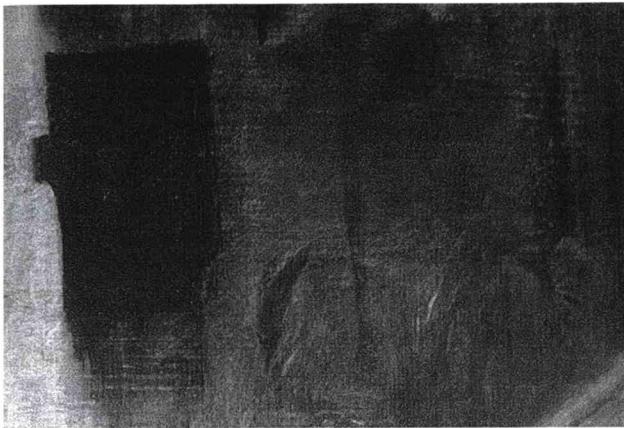


Abb. 3: David Teniers d. J. (Art des), Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Uringlas, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

den handschriftlichen Aufzeichnungen des Malers im Besitz der Familie).

Bestoßungen der beiden oberen Bildecken und zusammen mit einem kleinen Riss auch der rechten unteren Bildecke. Kleine Kerbe am oberen und zwei kleine Kerben am rechten Bildrand. Obere Brett烽e in der linken Bildhälfte leicht geöffnet; untere Brett烽e links vermutlich einst gleichfalls geöffnet.

Kleine Bereibungen an den Bildrändern durch den Zierrahmen. Ausbrüche am unteren und rechten Bildrand, in der rechten unteren Bildecke, unterhalb der Stuhlrückenslehne und in der Säule. In einem schmalen Streifen entlang der unteren Brett烽e in der rechten Bildhälfte Rasterabdruck vielleicht durch Verpressung. Starkes Schwundrisscraquelé in den dunklen Schattentönen in der rechten Bildhälfte, schwächer auch im Affen, in sei-

ner Kugel, in der Frau, im Arzt, in der Stuhllehne und im Tischtuch. Starke Verputzungen in den Gesichtern des Paars und im Kragen der Frau. Leichte Verputzungen im Affengesicht, in seiner Kugel, in der Frau, im Arzt, in den Schattenpartien zwischen den Büchern auf dem Tisch, im Gemälde und in den Gegenständen auf dem Schrank. Ältere Retuschen, teils lasurartig, in der rechten oberen Bildecke und in den Büchern der linken Bildhälfte. Grstenteils jüngere Retuschen entlang der gesamten unteren Brett烽e sowie vereinzelt auch am rechten Bildrand, im Stuhl und am linken Rand des Dilenbodens. Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, alter Firnis sichtbar.

Bezeichnet links unten in hellbrauner Farbe: „D. TENIERS F.“ (Abb. 4). Die Signatur weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Der Aufstrich des „D“, der Querstrich des „T“ und die letzten Buchstaben „ERS F.“ wurden aufgrund des dort zugeschwemmten Craquelés vermutlich nachgezogen. Das erste „E“ zeigt zwei Mittelstriche.

Tafel-Rückseite mit dunkelbrauner Farbe bestrichen. Bearbeitungsspuren von Säge und Stecheisen. Deutlicher Überstand beim obersten Brett. In weißer Kreide „68/16“. Klebezettel mit „B. 387.“ und dem Stempel „STÄDTISCHE SAMMLUNG FRANKFURT A/M.“. Auf einem zweiten Klebezettel gestempelt oder mit Schablone „G 1211“. Die untere Brett烽e war früher mit einer Leiste gesichert, die dicke Leimreste hinterlassen hat.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1612 nach. Alle drei Bretter stammen aus einem Baum. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich für beide Bretter ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1621. Bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1629 zu vermuten.

PROVENIENZ

Nach 1820 Slg. Johann Georg Christian Daems (1774–1856), Kaufmann, Frankfurt a. M.

1856 als Vermächtnis von J. G. C. Daems an die Stadt Frankfurt a. M.

seit 1857 im Bethmannschen Museum, seit 1867 im Saalhof, seit 1877 im Archivgebäude ausgestellt¹

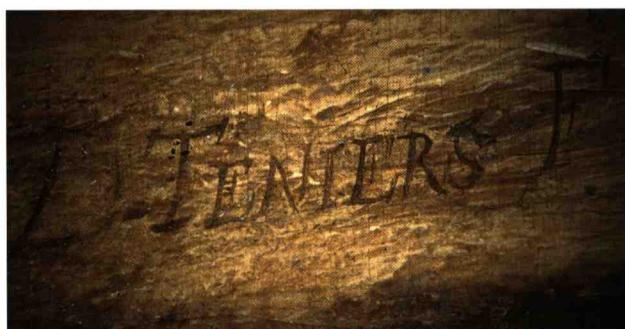


Abb. 4: David Teniers d. J. (Art des), Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Uringlas, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Ich danke Wolfgang Cillessen und Janine Burnicki, Historisches Museum, Frankfurt a. M., für Auskünfte zur Provenienz. E-Mail vom 30.5.2007 und 16.8.2007 in der Gemäldeakte. Siehe die in Vorbereitung befindliche Dissertation von Janine

Burnicki „Von der bürgerlichen Privatsammlung zum öffentlichen Museum. Analyse der Gemäldesammlung des Johann Georg Christian Daems (1774–1856) in Frankfurt am Main“ (Arbeitstitel).



Abb. 5: David Teniers d. J. (?), *Der Arzt*, 1640 (?), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

erworben am 10. Mai 1892 von der Städtischen Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände, Frankfurt a. M., im Austausch gegen sieben Passionsbilder von Hans Holbein d. Ä. (Inv. Nr. 1017–1023) als „David Teniers d. J.“

KOPIEN/VARIANTEN

- a) David Teniers d. J. (?), Eiche, 49,8 x 64,2 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 194). Bezeichnet r. u.: „D. Teniers“.² (Abb. 5)
- b) Anonym, Technik und Maße unbekannt. Privatbesitz C. Zilva, London.³ Teilkopie der linken Bildhälfte.
- c) Pieter Steenwijck, Holz, 44,5 x 53,5 cm. Slg. Generalkonsul R.⁴ Enger gefasste Kopie ohne die Beurteilung der Flüssigkeit und ohne Frau und Rückenfigur.

d) Anonym, Leinwand, 31 x 36 cm. Verst. Brüssel (Nackers) 20. April 1966, Nr. 95 (als David Teniers d. J.). Schwächere Kopie.

BESCHREIBUNG

In der linken Hälfte eines geräumigen Zimmers steht eine alte Bäuerin vor einem Arzt, der in Rückenansicht schräg nach links in einem Lehnstuhl sitzt. Die Frau hält ihre Hände unter der Schürze und wendet den mit einem weißen Tuch umwickelten Kopf nach links zu dem Mann. Prüfend hebt dieser ein bauchiges Glasgefäß mit Flüssigkeit gegen das von links oben einfallende Licht empor, das sich an der dahinter liegenden Wand deutlich abzeichnet. Zu einer weiten blauvioletten Schaube trägt der Bärtige eine blaue, mit Pelz verbrämte Mütze. Auf seinem Schoß liegt ein geöffnetes Buch und auf dem

² Jahreszahl unleserlich, 1920 als 1640 angegeben. Lauts, in: Kat. KARLSRUHE 1966, S. 291, Nr. 194. Vey 2004, S. 120f.

³ Photo in der Bildakte.

⁴ Provenienz: Verst. Nachlass Louis Jay und Conrad Binding, Frankfurt a. M., Generalkonsul R., Frankfurt a. M. (Helbing) 31.5.1934, Nr. 108. Vgl. BAUCH 1960, Anm. 207 auf S. 268. Photo im RKD.

Tisch häufen sich weitere Schriftwerke und Papierrollen nebst einem Globus und einer erloschenen Kerze. An der Wand über dem Tisch hängen ein vom linken Bildrand überschnittenes Gemälde mit der Darstellung einer in Rückenansicht knienden Figur und weiter rechts eine Pendeluhr. Auf dem Wandschrank stehen verschiedene Gefäße und eine Sanduhr. Das Zimmer wird in der Mitte durch eine breite Rundsäule geteilt, um die sich in der rechten Raumhälfte eine Treppe emporwindet. Sie führt zu einer geöffneten Tür, durch die ein Bauer mit Krempenhut gerade den Raum verlässt. Im Vordergrund unterhalb des komplett mit Holzbrettern verschalteten Geländers liegen große, zerfledderte, teils in Leder gebundene Bücher durcheinander auf dem Dienstboden. Unweit sitzt ein Affe, der ein Stück Papier zwischen seinen Pfoten hält und an einer schweren Bleikugel angekettet ist.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich in der Sammlung des Frankfurter Kaufmanns Johann Georg Christian Daems und kam 1856 als dessen Vermächtnis in den Besitz der Stadt Frankfurt.⁵ Das Städel Museum erwarb die Tafel am 10. Mai 1892 als „David Teniers d. J.“ von der Städtischen Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände im Tausch gegen sieben Passionsbilder von Hans Holbein d. Ä.

Im Inventar⁶ und in den Verzeichnissen des Städel Museums wurde die Tafel seither als eigenhändiges Werk von David Teniers d. J. vermerkt. Weizsäcker datierte sie in die frühe Zeit Teniers' entsprechend der Karlsruher Variante⁷ von 1640 (Abb. 5), die er für eine eigenhändige Wiederholung mit geringen Abweichungen hielt. Er meinte ferner, dass das Frankfurter Gemälde noch entschiedener als das Karlsruher Brouwer-Einflüsse zeige, und interpretierte das Bild an der Wand als „Seestück“.⁸

Auch in der kunsthistorischen Literatur wurde das Gemälde zunächst als eigenhändiges Werk von Teniers d. J. behandelt.⁹ Bauch führte es als Beispiel für den engen Anschluss Teniers' an den frühen Rembrandt an.¹⁰ Er

bemerkte, dass der Raum mit Säule und Treppenansatz aus den Werken Rembrandts und seines Umkreises übernommen worden sei. Den nach Dürer wiedergegebenen Affen, das „Rembrandtsche Bücherstilleben“ und die Uhr an der Wand bezeichnete er als Vanitassymbole eines Gelehrtenbildes und urteilte die Motive als zusammenhanglos aneinandergefügt.

Lauts hielt die signierte Wiederholung in Karlsruhe (Abb. 5) für eine eigenhändige Replik des Bildes im Städel Museum.¹¹ Wie zuvor Weizsäcker gab er die inzwischen unleserliche Datierung der Karlsruher Version mit 1640 an, wobei er sich auf die noch bis 1920 erfolgte Wiedergabe der Jahreszahl in älteren Galeriekatalogen berief.

Sander und Brinkmann zweifelten die Echtheit der Signatur an, ohne jedoch die Authentizität des Werkes in Frage zu stellen.¹²

Klinge stufte das Städel-Bild erstmals als ein Werk der Teniers-Nachfolge ein.¹³ Sie meinte, dass es zum Beispiel nicht von Mattheus van Helmont stammen könne und eine bessere Qualität besitze als das Karlsruher Gemälde.

Ähnlich erwähnte Lüdke die Frankfurter Tafel als besser erhaltene zweite Ausführung des Karlsruher „Arztes“ (Abb. 5), der lange Zeit als eigenhändiges Werk galt, inzwischen aber Teniers abgeschrieben wurde.¹⁴

DISKUSSION

Im Gegensatz zu Teniers' oft beifallheischenden Quacksalbern und Wunderheilern gibt sich der Arzt im Städel-Bild als ernsthafter Akademiker, der sich abgewandt in eine Raumecke zurückgezogen hat.¹⁵ Sein Erscheinungsbild als älterer, bärtiger Mann, angetan mit einer Schaube wie sie Gelehrte zu tragen pflegten¹⁶ und umgeben von Büchern, Schriftrollen und einem Globus, kennzeichnen ihn als vertrauenswürdigen Vertreter der Medizinerzunft. Seine Konzentration gilt der Diagnose mittels Uroskopie, auf die eine alte Bäuerin wartet. Bäuerinnen sind in Gemälden Teniers zwar häufig mit den Händen unter der Schürze dargestellt, in diesem Kontext könnte das Motiv aber auf

5 Siehe Jacob Grimmers „Landschaft mit großem Baum“ (Inv. Nr. HM 48; als Leihgabe des Historischen Museums im Städel, dortige Inv. Nr. B 538) als weiteres flämisches Gemälde aus der Sammlung Daems.

6 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1211.

7 Siehe KOPIE/VARIANTE a).

8 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 334, Nr. 157A. Zum Brouwer-Einfluss auch in: Verz. 1915, S. 98, Nr. 157a. Das Bild an der Wand als Seestück gleichfalls bei Lauts, in: Kat. KARLSRUHE 1966, S. 291, Nr. 194.

9 BAUCH 1960, S. 242. Lauts, in: Kat. KARLSRUHE 1966, S. 291, unter Nr. 194.

10 BAUCH 1960, S. 242.

11 Lauts, in: Kat. KARLSRUHE 1966, S. 291, Nr. 194.

12 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 55.

13 Besuch von Margret Klinge, Düsseldorf, und Dietmar Lüdke, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, am 28.4.2003 im Städel Museum (Notiz von Mirjam Neumeister, vormals Städel Museum, Frankfurt a. M., jetzt Bayerische Staatsgemäldesammlungen München).

14 Lüdke, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 25.

15 Teniers widmete sich insbesondere seit Anfang der 1640er Jahre Alchemistenszenen. Siehe auch Lüdke/Mack-Andrick, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 278, 312, Nr. 88, 103.

16 Zur Bekleidung von Ärzten siehe Mack-Andrick, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 302, Nr. 98.

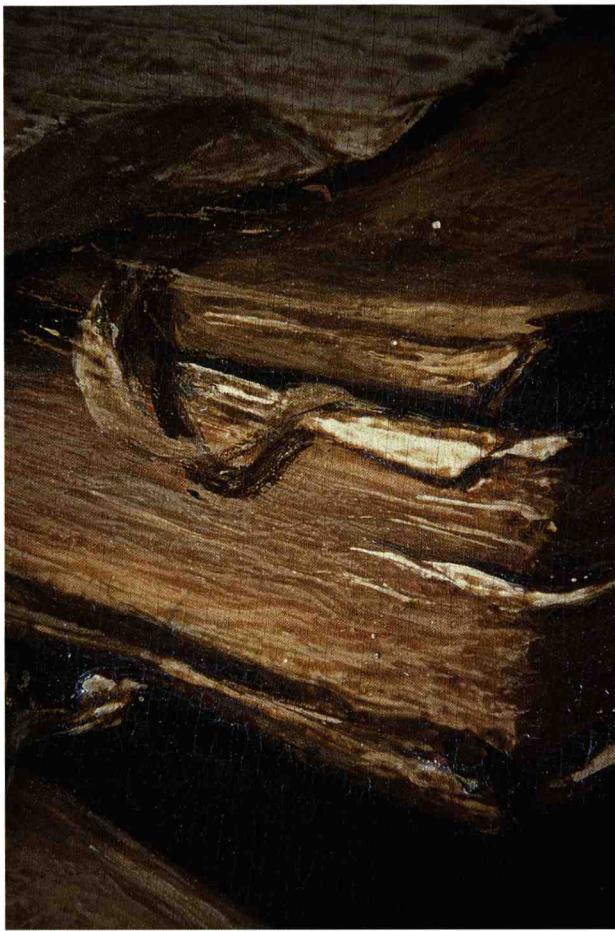


Abb. 6: David Teniers d. J. (Art des), *Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Uringlas, Mikroskopaufnahme: Bücher*, Frankfurt a. M., Städel Museum

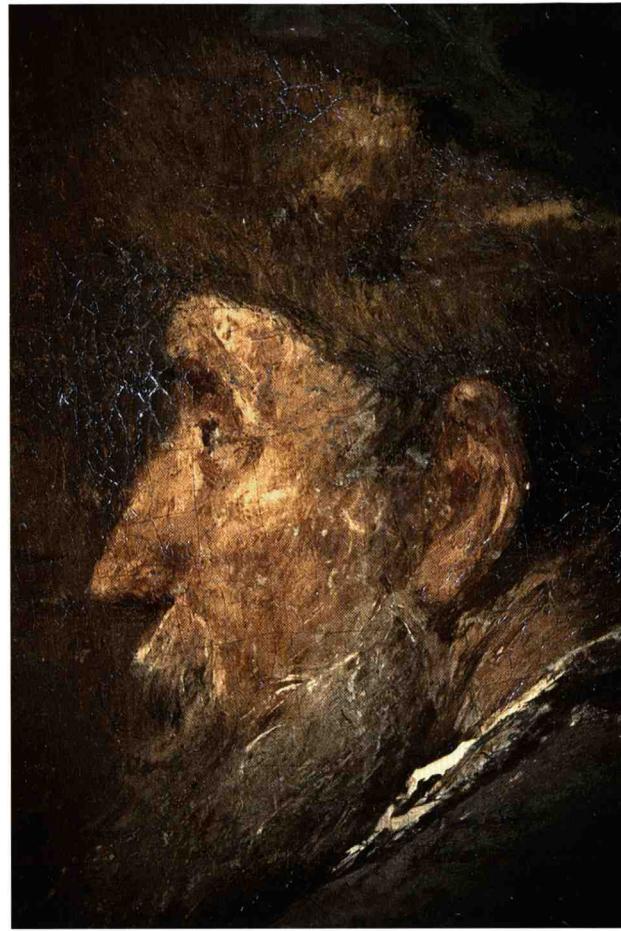


Abb. 7: David Teniers d. J. (Art des), *Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Uringlas, Mikroskopaufnahme: Arzt*, Frankfurt a. M., Städel Museum

ein Unterleibsleiden oder eine Schwangerschaft verweisen, zumal es auch in anderen Arztszenen erscheint.¹⁷ Die sich unordentlich auf dem Tisch türmenden Papierrollen und die achtlos auf dem Boden verteilten Folianten stören den wissenschaftlichen Eindruck.¹⁸

Einen Hinweis zum eigentlichen Bildgehalt liefert der mit einer Kugel angekettete Affe, der den Sünder oder die Sündhaftigkeit versinnbildlicht und wie auch in weiteren Gemälden Teniers' mit Affen beim Verrichten von menschlichen Tätigkeiten das Handeln der Men-

schen rügt.¹⁹ Hier scheint das Stück Papier zwischen seinen Pfoten das Studium von vermeintlich wissenschaftlichen Texten zu parodieren.

Auch in Teniers' „Vanitas-Allegorie“²⁰ oder einer weiteren Arztszene²¹ kommentiert jeweils ein Affe die Darstellung moralisierend. Das Gemälde im Hintergrund zeigt ferner eine vor einem Feuer in Rückenansicht kniende Gestalt, die sich vielleicht auf das alttestamentarische Gleichnis des brennenden Dornbuschs (Exodus 3, 1–6) bezieht und die Berufung Moses' durch die Erscheinung Jahwes in einer Feuerflamme aus einem

17 Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 60, 270, Nr. 14,93. Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 302, Nr. 98.

18 Zu Teniers als Maler von Stillleben siehe Lüdke, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 64–75.

19 Laut Van den Branden war das Tiermotiv eine Neuerung und spitzfindige Darstellung, durch die das Handeln der Menschen gerügt werden konnte. VAN DEN BRANDEN 1883, S. 984. Siehe etwa Teniers' „Affenfest“ (Kupfer, 33 x 41,5 cm, Privatbesitz) von 1633 und das in etwa zeitgleich entstandene „Affensoldatenlager“ (Holz, 41,5 x 58 cm, Den Haag, Rijksdienst Beeldende Kunst, Inv. Nr. NK 1897). Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 34, Nr. 5, S. 38, Nr. 6. Siehe auch die bei SMITH 1831,

III, S. 491 gelisteten Affendarstellungen. Zur Symbolik des Affen siehe DITTRICH 2004, S. 23, 25f.

20 David Teniers d. J., „Vanitas-Allegorie“, Holz, 46,5 x 70 cm. Privatsammlung. Bezeichnet: „33“ (?). Zur Deutung des Affen als Allegorie des Gesichts innerhalb einer Fünf-Sinne-Darstellung siehe Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 32, Nr. 4.

21 David Teniers d. J., „Beim Dorfarzt“, Lwd., 39,5 x 47 cm. Privatsammlung. Bezeichnet: „D.TENIERS.FEC“ und „1678“. Zur Interpretation des Affen mit dem Apfel als Paradiesfrucht als Sünder siehe Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 270, Nr. 93.

Dornbusch wiedergibt. Auffallend ist die Analogie der als Bild im Bild dargestellten Szene zur Haltung des Arztes und zum Gegenlicht, durch das sich der Arzt bei der Harnschau Erkenntnis erhofft. In anderen Versionen oder Kopien ist das Sujet am linken Bildrand weniger stark beschnitten, wobei im Karlsruher Bild (Abb. 5) auch eine Mondsichel in der rechten oberen Ecke des Bildes zu erkennen ist, die das Gemälde als Nachtstück ausweist.²² Die erloschene Kerze und die Pendeluhr unterstützen den Vanitas-Charakter des Bildes.²³

Wie in der Infrarot-Reflektographie ersichtlich wird, wurden die Figuren auf den ausgeführten Hintergrund aufgebracht (Abb. 1).²⁴ In der in der Forschung mittlerweile angezweifelten Karlsruher Version (Abb. 5) sind die Figuren hingegen vom Hintergrund ausgespart.²⁵ Der Bücherhaufen in der rechten Bildhälfte weist dort wie auch in den übrigen Partien im Vergleich zum Städel-Bild einen glatteren, dünneren Farbauftrag über einer gleichfalls hellen Grundierung auf.

Einige der Varianten und Kopien lassen vermuten,²⁶ dass es eine eigenhändige Fassung gegeben haben muss, die links einen größeren Bildausschnitt besaß. Das Original könnte auch nur aus der linke Bildhälfte bestanden haben.²⁷ Tatsächlich mutet die rechte Bildpartie in der Raumgestaltung²⁸ und dem Bücherstillleben²⁹ (Abb. 6) holländisch an und scheint wie ein Pasticcio in die Stä-

del-Tafel und anderen Versionen eingefügt worden zu sein.³⁰ Aufgrund des kleineren Bildausschnitts und der überwiegend kompakten, dichten Malweise ist das Frankfurter Bild als Werk in der Art von Teniers einzutragen (Abb. 6).³¹ Laut dendrochronologischem Befund könnte es zwar bereits ab 1629 entstanden sein, die Figurentypen (Abb. 7) und die überlieferte Datierung des Karlsruher Gemäldes³² sprechen jedoch für eine Ausführung in den 1640er Jahren.³³ Das Beschauzeichen der Antwerpener Hände (ohne Burg) auf der Rückseite der Karlsruher Tafel legt auch für die Frankfurter Tafel eine Entstehung in Antwerpen nahe.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 41, Nr. 157a; 1897/1900, S. 39, Nr. 157a; 1900, S. 333f., Nr. 157A; 1905/07, S. 31, Nr. 157a; 1907, S. 30, Nr. 157a; 1910, S. 37, Nr. 157a; 1914, S. 38, Nr. 157a; 1915, S. 98, Nr. 157a; 1919, S. 131, Nr. 1211; 1922, S. 54f., Nr. 1211; 1924, S. 220, Nr. 1211; 1936, S. 16; 1995, S. 55, Abb. 96

BAUCH 1960, S. 242, Abb. 212

Lauts, in: Kat. KARLSRUHE 1966, S. 291, unter Nr. 194
Lüdke, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE
2005/06, S. 25

- 22 Die technische Untersuchung liefert keinen Hinweis auf eine Beschneidung des Städel-Bildes am linken und unteren Bildrand. Siehe die weiter gefassten Gemälde KOPIE/VARIANTE a) und b).
- 23 Vgl. BAUCH 1960, S. 242.
- 24 Siehe die vom Hintergrund ausgesparten oder auf die erste Anlage des Hintergrundes gemalten Figuren in authentischen Werken Teniers' im Städel Museum (Inv. Nr. 1226, 1225, 1227, 1044, 1040, 1224, 1108).
- 25 Lüdke, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 25.
- 26 Siehe KOPIE/VARIANTE a) und b).
- 27 Siehe auch weitere Darstellungen von uroskopierenden Ärzten mit einer alten Frau, jedoch mit unterschiedlichen Kompositionen wie z. B. in Brüssel (Holz, 28 x 37 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 456; bezeichnet: „D. TENIERS F.“).
- 28 Vgl. BAUCH 1960, S. 242. Siehe das 1629 datierbare „Emmausmahl“ von Rembrandt in Paris (Musée Jacquemart-André, Inv. Nr. 409) und den nach 1631 entstandenen „Zinsgroschen“ aus dem engen Rembrandt-Umkreis in Ottawa (The National Gallery of Canada, Inv. Nr. 15.231). CORPUS REMBRANDT 1, 1982, S. 196–201, A16, S. 488–496, C7.
- 29 Siehe die frühe Leidener Stilllebenmalerei und die Zusammenarbeit von Teniers mit Jan Davidsz. de Heem, der 1636 nach Antwerpen kam. BAUCH 1960, S. 242, Anm. 211 auf S. 268.
- 30 Der Röntgenbefund liefert keinen Hinweis zu einer möglichen Zweitverwendung der Frankfurter Tafel.
- 31 Vgl. andere im Bildausschnitt nur leicht veränderte Fassungen, die als eigenhändige Repliken oder alte Werkstatt-Kopien gelten. Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 108, Nr. 31, Abb. 31a, b.
- 32 Siehe die Marke „F. D. B.“ auf der Rückseite des Karlsruher Bildes, die für den von 1637 bis 1643/44 tätigen Antwerpener Tafelmacher Franchois I. de Bont steht. Ebenso auf der Tafelrückseite von Teniers' „Der Raucher im Bauernwirtshaus“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1040). Zu Franchois I. de Bont siehe VAN DAMME 1990, S. 234 und WADUM 1998a, S. 179–198. Siehe den Restaurierungsbericht von Wolff-Hartwig Lipinski vom 23.5.2003 (unter der Leitung von Karin Achenbach). Ich danke Dietmar Lüdke und dem Restaurator Jens Baudisch, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, für die Einsicht der Restaurierungsakten und die Möglichkeit der Betrachtung des Gemäldes bei einem Depotbesuch am 27.10.2005.
- 33 Vgl. den sich auf einen Stock stützenden bärtigen Alten in einem um 1648/49 entstandenen „Bauerntanz“. Lüdke, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 206, Nr. 55.

DAVID TENIERS D. J. (Kopie)

ZWEI BAUERN AM KAMIN

INV. NR. 608

Um 1650–1700

Kupfer, 22,4 x 16,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Sehr dünne Kupfertafel (22,4 x 16,5 cm) mit dunkelgrauer Ölgrundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1). Das als „blind“ bezeichnete Gemälde wurde am 10. September 1877 von Göbel restauriert (Archiv. 1877/78, Nr. 136; Inventar 1872, Inv. Nr. 608).

Tafel unregelmäßig zugeschnitten, leicht gewölbt und verbeult. Knicke in den beiden rechten Bildecken. Kleine Kratzer im Tonkrug und unter dem linken Fuß des stehenden Bauern. Verputzungen in den beiden vorderen Figuren, partiell im Hintergrund links des Stehenden und im Papier auf dem Schemel. Leichte Krepierungen im Hintergrund links des Stehenden. Verputzungen in den verschatteten Gewandpartien des Stehenden. Winzige Ausbrüche über das gesamte Bildfeld verteilt, insbesondere zwischen den beiden Figuren, in den Bildecken und an den seitlichen Bildrändern. Kleine ältere Retuschen in den beiden vorderen Figuren, im Kamin, im rechten Hintergrund und im Schemel links vorne.

Unter UV-Licht wird ein stark fluoreszierender, dicker, alter Firnis sichtbar.

Signiert links unten am Boden in schwarzer Farbe: „D · TENIERS · F“ (unten am Aufstrich des „R“ ein Häckchen nach links). Firnis-, aber kein Malschichtcraquelé erkennbar.

Rückseite der Kupfertafel ehemals durch ein aufgeleimtes Holzparkett verstärkt. In schwarzem Filzstift „608“. Zwei Klebezettel: „608“ und „G. 608“.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M. erworben 1817 als Vermächtnis von Dr. jur. J. G. Grambs als „Dav: Teniers d. Sohn“

KOPIE

Johann Ludwig Ernst Morgenstern, Holz, 11,9 x 9,6 cm, 1802. Im Morgenstern'schen Miniaturenkabinett, Schrank II, linker Flügel. Frankfurt a. M., Goethe-Museum, Leihgabe der Bethmann-Bank. Rückseitig bezeichnet: „das Original von D. Teniers ist 9 1/2 Zo: ho:



Abb. 1: David Teniers d. J. (Kopie), *Zwei Bauern am Kamin*, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Teniers d. J. (Kopie), *Zwei Bauern am Kamin*,
Mikroskopaufnahme: Sitzender Bauer,
Frankfurt a. M., Städel Museum

⁷ Zo: br: JLE Morgenstern pinx an 1802“, mit Bleistift oben rechts am Rahmen „18“ darunter „18“.¹ Seitengleich.

BESCHREIBUNG

Rechts vor einem brennenden Kamin sitzt ein Bauer auf einer Holzkiste in Profilansicht nach links und zündet sich eine Tonpfeife an. Seine braune Kleidung und der braune Krempenhut heben sich kaum von dem Schankraum ab, dessen einziger Schmuck eine Zeichnung mit dem Profil eines Bauern an der oberen Kamineinfassung ist. Das Feuer wird an den Gliedmaßen und an dem bauchigen Krug neben dem Sitzenden reflektiert. Am Boden liegen eine kurze Tonpfeife und ein noch glimmender Fidibus, von dem eine feine Rauchfahne emporsteigt. Vor dem Raucher steht breitbeinig ein zweiter Bauer, dessen Silhouette sich deutlich von dem hinter ihm flackernden Kammeuer abhebt. Seine Arme auf dem Rücken verschränkt blickt er mit hochgezogenen Schultern vor sich auf den Boden. Eine rote Mütze bedeckt seinen Kopf. Der blaue Wams wird von einem schmalen Gürtel, in dem ein Futteral mit einem Messer steckt, zusammengerafft und lässt sein weißes Unterhemd an der am Bauch auseinanderklaffenden Knopfleiste sichtbar werden. Auf einem Schemel in der linken unteren Bildecke sind ein Kohlepfännchen mit gebrauchten Fidibussen und ein Blatt Papier abgelegt.

1 Angaben von Petra Maisak, Leiterin Goethe-Haus, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe Museum, Frankfurt a. M. Die Morgenstern'schen Kabinette sind mit Kopien nach den Werken ausgestattet, die Morgenstern für Frankfurter Sammler und Händler restauriert hatte. Sehr wahrscheinlich wurde das Städel-Bild daher vor dem Vermächtnis von Grambs durch Morgenstern restauriert und anschließend in einer farbgetreuen Kopie festgehalten. Siehe Ausst. Kat. FRANKFURT 1988, S. 123, 130, Nr. 18.

2 Archiv. 1817, S. 23, Nr. 26.

Rechts im Hintergrund steht ein dritter, dunkelbraun gekleideter Mann mit Hut, der mit dem Gesicht zur Wand pinkelt. Über ihm hängt ein Krug an einem Nagel, und weitere Gefäße werden auf einem einfachen Holzbord verwahrt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Städel-Administrators Johann Georg Grambs und wurde als dessen Vermächtnis 1817 als „Dav: Teniers d. Sohn“ erworben. Im Verzeichnis der Dr. Grambsischen Gemälde wird die Tafel als „Ein Bauernstück von D. Teniers dem jüng.“ erwähnt und auf 400 f. taxiert.² Die Städel-Verzeichnisse von 1819 bis 1858 listeten die Tafel bis auf das Verzeichnis von 1844³ durchgehend als eigenhändiges Werk. In den Inventaren nahm man das Bild zunächst entsprechend auf, später wurde aber trotz Signatur die Zuschreibung in Art des Teniers korrigiert und der Schätzwert auf 100 f. reduziert.⁴ Auch in den Städel-Verzeichnissen von 1866 bis 1879 galt das Bild nun als ein in der Art von Teniers gemaltes Werk. Das Inventar von 1880 nannte es wiederum als Werk Teniers', allerdings mit gleichbleibender Taxierung auf 100f. und mit der Bemerkung von Cavens, dass das Bild eher dem „Theod. v. Abshoven“ zuzuschreiben sei.⁵ Auch Van den Branden verzeichnete es als „Rookende Boeren bij den Haard“ unter den in Frankfurt befindlichen Gemälden Teniers⁶ und in den Städel-Verzeichnissen von 1888 bis 1924 wurde die Tafel erneut als authentisches Werk vermerkt. Im jüngsten Verzeichnis von 1995 ordneten Sander und Brinkmann die Tafel als Kopie nach Teniers ein.⁷

DISKUSSION

Das Gemälde „Zwei Bauern am Kamin“ wurde im Laufe des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts wechselnd als eigenhändiges oder in der Art von Teniers gemaltes Werk beurteilt. Der geschlossene und vertriebene Farbauftrag (Abb. 2), die fehlende Plastizität und flächigen Akzente sowie die insgesamt verhaltene Malweise sprechen indes gegen die Eigenhändigkeit. Die Inkarnate sind mit wenigen Tönen und in einer leicht strichelnden Technik eher schematisch ausgeführt. Nur

3 Als „in der Art des Teniers“ in: Verz. 1844, Nachtrag 1852, S. 144, Nr. 421.

4 INVENTAR 1865, Inv. N. 189, alt Inv. 608. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 608. Siehe auch die nachträgliche Korrektur in: INVENTAR 1817, Inv. Nr. 608.

5 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 608. Siehe auch die annotierte Zuschreibung an Apshoven in Verz. 1883, S. 118, Nr. 157.

6 VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988.

7 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 55f.



Abb. 3: David Teniers d. J. (Kopie), *Zwei Bauern am Kamin*, um 1650–1700, Frankfurt a. M., Städel Museum

vereinzelt in den Schatten oder dunklen Gewandfalten wirkt die dunkelgraue Grundierung mit.

Das Motiv des Bauern, der sich breitbeinig und mit auf dem Rücken verschränkten Armen den Rücken vor einem Kamin stehend wärmt, übernahm Teniers von Adriaen Brouwer. Im Hintergrund seiner Wirtsstuben, etwa in dem Münchner „Bauernquartett“, sind entsprechende Figuren eingefügt (Abb. 4),⁸ die Teniers in einen ähnlichen Kontext setzte, sie aber wie in einem Frühwerk in Kassel stärker herausarbeitete (Abb. 5).⁹ In den Vordergrund gerückt avancierte das Figurenmotiv bei Teniers auch zu einem selbständigen Thema. Ein monogrammiertes und 1645 datiertes Hochformat, das in den

Maßen in etwa mit der Städel-Tafel übereinstimmt, zeigt einen ähnlich vor einem Kamin stehenden Bauern.¹⁰ Auch die Kamineinfassung mit der Bleistiftskizze eines Bauernkopfes ist vergleichbar (Abb. 6). Aufgrund der unterschiedlichen Figurentypen und dem Hinzufügen anderer Nebenfiguren handelt es sich jedoch nicht um eine getreue Kopie oder Replik des Städel-Bildes. In anderen Bildern variierte Teniers die Darstellung, indem der Bauer in Seitenansicht vor dem Kamin erscheint.¹¹ Insgesamt steht die Städel-Tafel im Sujet und in den Figurentypen Werken Teniers' zwar nahe, sie ist aber stilistisch als Kopie aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach einem bislang unbekannten Original Te-



Abb. 4: Adriaen Brouwer, *Bauernquartett*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

8 Adriaen Brouwer, „Bauernquartett“, Holz, 43 x 57,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Inv. Nr. 109). Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 131, Kat. Nr. 3. Siehe auch EBD., S. 131, Kat. Nr. 4.

9 David Teniers d. J., „Die Kartenspieler“, Holz, 31,5 x 53,5 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister (GK 139). Bezeichnet: „1633“. Renger, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1986, S. 58. Zu dem Kasseler Bild siehe Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 30, Nr. 3. Siehe auch Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 108, 114, Nr. 31, 33.

10 David Teniers d. J. (?), „Bauer vor einem Kaminfeuer“, Kupfer, 21,5 x 17 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Bezeichnet: „D. TENIERS.“ und datiert 1645 auf der Zeichnung über dem Kamin. Provenienz: Dezember 1929 A. S. Drey; verkauft an Beachman, London. Photo im RKD. Siehe auch die Kopie nach diesem Gemälde im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Inv. Nr. 1031).

11 Siehe z. B. Klinge, in: Ausst. Kat. NEW YORK-MAASTRICHT 1982, S. 138, Nr. 53 (um 1670). Mack-Andrick, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 168, Nr. 38 (um 1645).



Abb. 5: David Teniers d. J., *Die Kartenspieler*, 1633, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister

niers' einzustufen. Die Handschrift eines Schülers Teniers' wie Thomas van Apshoven ist nicht zu erkennen.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 38, Nr. 72; 1823, S. 20, Nr. 72; 1830, S. 3, Nr. 18; 1833, S. 2; 1835, S. 42, Nr. 17; 1844, Nachtrag 1852, S. 144, Nr. 421; 1858, S. 82, Nr. 137; 1866, S. 84, Nr. 137; 1870, S. 105, Nr. 136; 1873, S. 108, Nr. 136; 1879, S. 116, Nr. 157; 1883, S. 118, Nr. 157; 1888, S. 126, Nr. 157; 1892, S. 41, Nr. 157; 1897/1900, S. 39, Nr. 157; 1900, S. 333, Nr. 157; 1905/07, S. 31, Nr. 157; 1907, S. 29, Nr. 157; 1910, S. 37, Nr. 157; 1914, S. 38, Nr. 157; 1915, S. 98, Nr. 157; 1919, S. 130, Nr. 608; 1924, S. 219, Nr. 608; 1936, S. 16; 1995, S. 55f., Abb. 97

VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988

Abb. 6: David Teniers d. J. (Kopie), *Zwei Bauern am Kamin*, Mikroskopaufnahme: Bleistiftskizze eines Bauernkopfes, Frankfurt a. M., Städel Museum



DAVID TENIERS D. J. (Schule)

LANDSCHAFT MIT EINEM WIRTSHAUS AM FLUSS

INV. NR. 1069



Abb. 1: David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Ende des 17. Jahrhunderts, im 18. oder 19. Jahrhundert allseits angestückt
Leinwand, 93,5 x 160,5 cm (Maße der Originalleinwand)
Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Allseits auf das Format von 114,0 x 169,5 cm angestückte und rückseitig doublierte Originalleinwand mit hellgrauer Ölgrundierung. In den Anstückungen zweischichtig in einem roten und einem darüberliegenden dunkelgrauen Ton grundiert. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1).

Göbel und Janss bezeichneten das Gemälde und sein Pendant (Inv. Nr. 1070) als „vertrocknet u. blasig“ und restaurierten es zwischen dem 19. März und 27. April 1878 (Archiv. 1877/78, Nr. 135a; Inventar 1872, Nr. 1069).

Starke Oberflächenverschmutzung und verbräunter, dicker Firnis. Brüchige Leinwand. Durch die Doublierung sind die Pastositäten teils verpresst. Die Anstückungen unterscheiden sich durch sichtbare Kanten, Verfärbung der Malschicht (unterschiedlicher Farbeindruck auch infolge der dunkleren Grundierung der Anstückung) und die grobe Bemalung deutlich von der ursprünglichen Malerei. Original- und Doublierleinwand an allen Bildecken durchgestoßen. Fehlende Spannnägel. Zahlreiche kleine Löcher oben in der Leinwand der Anstückung.

Langer waagrechter retuscherter Kratzer im Himmel. Kleinere Ausbrüche über die Bildfläche verteilt. Verputzungen in den Figuren, im Hund und in den dunklen Partien unter der rechten Bank. Die im Zuge der Anstückung erfolgte Übermalung der Bildränder reicht links oben am weitesten in das originale Bildfeld hinein. Retuschierte Kittungen am oberen Anstückungsrand. Retuschen im Himmel oberhalb der Mühle. Unter UV-Licht markieren sich neuere Retuschen entlang der oberen, unteren und rechten Anstückungskante, in der unteren rechten Ecke des originalen Bildfelds und in der oberen mittleren Himmelspartie.



Abb. 3: David Teniers d. J. (Schule), *Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss*, Ende des 17. Jahrhunderts, im 18. oder 19. Jahrhundert
allseits angestückt, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss, Mikroskopaufnahme: Bauer, Frankfurt a. M., Städel Museum

Der UV-Befund zeigt einen dicken, verbräunten, alten Firnis, der im originalen Bildfeld stärker fluoresziert als in den Anstückungen.

Bezeichnet rechts an der Bank mit präziser Schreibschrift in dunkelbrauner Farbe: „D. Teniers. F.“ (Abb. 2). Die Signatur erweist sich aufgrund des durchlaufenden Craquelés als entstehungszeitlich.

Rückseitig auf dem Keilrahmen zwei Klebezettel, darauf einmal gedruckt „66.“, einmal in schwarzer Tinte „No. 1069.“. Auf der Mittelstrebe in roter Kreide „2801“.¹

PROVENIENZ

Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.
erworben in der Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 66 (fl. 1400) als „David Teniers d. Jüngere“

BESCHREIBUNG

Drei Männer stehen vor dem Eingang eines strohgedeckten Wirtshauses, in dem ein beleibter, barhäuptiger Wirt ein Bierglas offeriert. Die beiden Jünger tragen einfache braune Kleidung, wobei derjenige mit Tonpfeife und Krug durch eine rote Jacke hervorgehoben wird. Beide drehen sich zu dem älteren Bärtigen mit weiß-grauen Haaren und einem schwarzen Scheitelkäppchen um, der sich knapp hinter ihnen auf einen Stock stützt und den Wirt anschaut. Zu den braunen Kniebundhosen

und der blauen Jacke trägt er eine weiße Schürze. Rechts vor dem Kamin- oder Ofenanbau stehen ein Fass, Krüge und eine Bank, während unter dem vorgezogenen Dach ein weiteres Fass und verschiedene Gerätschaften untergebracht sind. Links unterhalb des sandigen Terrains windet sich ein Fluss durch eine Landschaft, die von wenigen Laubbäumen und einem kleinen Hügel mit einer Windmühle gesäumt wird. In der Ferne markiert sich die Spitze eines Kirchturms.

FORSCHUNGSSTAND

Die Landschaftsdarstellung befand sich wie das Pendant (Inv. Nr. 1070) im Besitz von Antonie Brentano und wurde in der Versteigerung der Frankfurter Sammlung bei Kohlbacher am 4. April 1870 für 1400 fl. als „David Teniers d. Jüngere“ vom Städel Museum erworben.² Entsprechend wurde das Gemälde in den Inventaren und in den Städel-Verzeichnissen von 1870 bis 1924 als eigenhändiges Werk und Gegenstück zu Inv. Nr. 1070 vermerkt.³ Im Inventar von 1865 und im Nachtrag von 1872 zum Städel-Verzeichnis von 1870 wurde auf die allseitigen Anstückungen hingewiesen und die Maße des originalen Bildfelds angegeben. Das nachfolgende Inventar von 1872 hielt fest, dass der Aufsatz im Rahmen verborgen war, und taxierte die Landschaft unter Beibehaltung des Ankaufspreises zusammen mit dem Pendant auf 2560 fl.⁴ Auch Van den Branden verzeichnete das Bild unter den in Frankfurt befindlichen Gemälden Teniers' zusammen mit zwei weiteren Landschaften mit Figuren des Künstlers.⁵ Levin zufolge könnten die beiden Gegenstücke höchstens von David Teniers d. Ä. stammen, wobei er allerdings einschränkte, dass sie für diesen zu schwach seien.⁶ Weizsäcker beurteilte 1900 die Signatur aufgrund der für Teniers ungewöhnlichen Minuskelschrift als nicht einwandfrei, zweifelte aber die Authentizität des Gemäldes nicht an, das er für ein „gutes Bild in der hellfarbigen späteren Manier des Meisters“ hielt.⁷ Sander und Brinkmann stuften die Darstellung 1995 hingegen als Schule des Teniers d. J. ein.⁸

DISKUSSION

Das Gemälde formte spätestens seit 1870 das Gegenstück zur „Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft“

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

2 Siehe die Annotationen „1400“ und „Staedel Institut“ des Verst. Kat. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4.4.1870, S. 31f., Nr. 66. Exemplar des Städel.

3 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1069. INVENTAR 1865, Inv. N. 588, Alt Inv. Nr. 1069. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1069. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1069. Ebenso in Archiv 1877/78, S. 45r, Inv. Nr. 1069, Kat. Nr. 135a.

4 Siehe den gleichen Taxwert 1400 fl. auch in: INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1069.

5 VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988. Die anderen beiden Landschaften können aufgrund von Sujet und Provenienz als Inv. Nr. 1108 und 1070 identifiziert werden.

6 LEVIN 1887/88b, Sp. 285.

7 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 332, Nr. 155.

8 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 56.



Abb. 5: David Teniers d. J., Bauern vor einer Dorfherberge, um 1645, Privatsammlung

(Inv. Nr. 1070), das im Format übereinstimmt und ein ähnliches Sujet mit verwandter Komposition zeigt. Die beiden Pendants gleichen sich auch in ihrem malerischen Aufbau. Die Kernleinwand ist jeweils hellgrau grundierte, die allseitige Anstückung hingegen zweischichtig

in einem roten und dunkelgrauen Ton vorbereitet. Bei de Gemälde wurden vor 1870 erweitert, wobei die Art der Grundierung auf eine Datierung der Anstückung in das 18. oder 19. Jahrhundert hinweist. Die hellgraue Grundierung des originalen Bildfelds ähnelt zwar der



Abb. 6: David Teniers d. J., Landschaft mit Figuren vor einem Haus mit Reetdach, um 1646, Privatsammlung

Präparierung von Leinwänden bei Teniers,⁹ die grobe, summarische Malweise spricht allerdings gegen ein authentisches Werk (Abb. 1, 4). Da in den Inkarnaten und durch das Arbeiten mit Pinselstrukturen ein Anlehnern an den Malstil des Meisters zu beobachten ist, kann das Gemälde, unterstützt durch die für Teniers unübliche Bezeichnung in einer präzisen Schreibschrift, der Schule Teniers' Ende des 17. Jahrhunderts zugewiesen werden. Insgesamt entspricht die Malweise dem Gegenstück, wobei sie in der „Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss“ vor allem in den Figuren besser gelungen ist.¹⁰

Die Landschaftsdarstellung mit wenigen Figuren vor einem Wirtshaus und dem sich nach hinten durch ein leicht hügeliges Terrain windenden Fluss erinnert an ein Gemälde von Teniers, das um 1646 entstanden ist und eine ähnliche, spiegelbildliche Anlage besitzt (Abb. 6).¹¹ Kompositorisch eng mit diesem Gemälde Teniers' verknüpft ist ein

Hochformat aus der Mitte der 1640er Jahre (Abb. 5),¹² in dem darüber hinaus der Figurentypus des alten Mannes mit weißem Bart, schwarzem Scheitelkäppchen, blauem Rock und Stock enthalten ist und an dem sich die Figur im Städels-Bild weitestgehend orientiert.

LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, Nr. 439; 1873, S. 107, Nr. 135a; 1879, S. 116, Nr. 155; 1883, S. 118, Nr. 155; 1888, S. 126, Nr. 155; 1892, S. 41, Nr. 155; 1897/1900, S. 39, Nr. 155; 1900, S. 332, Nr. 155; 1905/07, S. 31, Nr. 155; 1907, S. 29, Nr. 155; 1910, S. 37, Nr. 155; 1914, S. 38, Nr. 155; 1915, S. 98, Nr. 155; 1919, S. 130, Nr. 1069; 1924, S. 219, Nr. 1069; 1936, S. 16; 1995, S. 56, Abb. 99

VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988
LEVIN 1887/88b, Sp. 285

9 Siehe die hellgraue Grundierung in zwei Leinwandgemälden Teniers' in Wien (Kunsthistorisches Museum Inv. Nr. 739 und 9008). Fend/Schaupper, in: Ausst. Kat. WIEN 1996/97, S. 159, 162, Nr. 32, 33. Siehe auch die helle, gelbliche Grundierung und die ockerorangene Imprimitur in einem Leinwandgemälde Teniers' aus der Mitte der 1660er Jahre in Kassel (GK 148). Hilsenbeck-Fritz, in: TIEGEL-HERTFELDER 1994, S. 47.

10 Siehe den höheren Schätzpreis, den man im 19. Jahrhundert diesem Gemälde im Gegensatz zum Pendant gab. Siehe FORSCHUNGSSTAND.

11 David Teniers d. J., „Landschaft mit Figuren vor einem Haus mit Reetdach“, Holz, 45 x 73,3 cm. Privatsammlung. Bezeichnet: „D.TENIERS.F“. Zu diesem Gemälde siehe Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 142, Nr. 45.

12 David Teniers d. J., „Bauern vor einer Dorfherberge“, Lwd., 67 x 54,5 cm. Privatsammlung. Bezeichnet: „D.TENIERS.F“. Zu diesem Gemälde siehe Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 140, Nr. 44.

DAVID TENIERS D. J.

(Schule)

LANDSCHAFT MIT BAUERN VOR IHREM GEHÖFT

INV. NR. 1070

Ende des 17. Jahrhunderts, im 18. oder 19. Jahrhundert allseits angestückt

Leinwand, 94,0 x 161,0 cm (Maße der Originalleinwand)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Allseits auf das Format von 114,0 x 169,0 cm angestückte und rückseitig doublierte Originalleinwand mit hellgrauer Ölgrundierung. In den Anstückungen zweischichtig in einem roten und einem darüberliegenden dunkelgrauen Ton grundiert. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1).

Göbel und Janss bezeichneten das Gemälde und sein Pendant (Inv. Nr. 1069) als „vertrocknet u. blasig“ und restaurierten es zwischen dem 19. März und 27. April 1878 (Archiv. 1877/78, Nr. 135b; Inventar 1872, Inv. Nr. 1069).

Starke Oberflächenverschmutzung und stark verbräunter, dicker Firnis. Brüchige Leinwand. Teils verpresste Pastositäten und durchgedrückte Leinwandstruktur infolge der Doublierung. Original- und Doublierleinwand an allen Bildecken durchgestoßen. Die Anstückungen unterscheiden sich durch sichtbare Kanten, Verfärbung der Malschicht (unterschiedlicher Farbeindruck auch infolge der dunkleren Grundierung der Anstückung) und die grobe Bemalung deutlich von der ursprünglichen Malerei. Einige Spannnägel fehlen. Zahlreiche kleine Löcher in der Leinwand der oberen Anstückung. Retuschierte waagrechter Riss im Giebel. Kleinere Ausbrüche über die Bildfläche verteilt, insbesondere in der rechten Bildhälfte. Beschädigung im Himmel. Verputzungen und Abplatzungen in den vorderen Figuren. Verputzungen in den Bäumen, in der Landschaft am Horizont links des Hauses, im Hund und in der Figur im Türrahmen. Retuschierte Kittungen an allen Anstückungsranden und oberhalb des Schweinstalls. Die im Zuge der Anstückung erfolgte Übermalung reicht oben am weitesten in das originale Bildfeld hinein. Retuschen in der unteren und links in der oberen Anstückung und im Himmel.



Abb. 1: David Teniers d. J. (Schule),
Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft, Infrarot-
Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum

Der UV-Befund zeigt einen dicken, verbräunten, alten Firnis, der im originalen Bildfeld stärker fluoresziert als in den Anstückungen.

Bezeichnet rechts unten am Futtertrog mit präziser Schreibschrift in dunkelbrauner Farbe: „D. Teniers. F.“. Die Signatur ist in die umliegende Malschicht eingebettet und ähnlich verputzt. Das Malschichtcraquelé scheint durch die Signatur durchzugehen.

Rückseitig auf dem Keilrahmen Reste eines Klebezettels mit „No. 1070.“ in schwarzer Tinte, die Zahl ist auf dem Keilrahmen ergänzt. Daneben auf dem Abdruck eines Klebezettels in scharzer Tinte „1070“. In roter Kreide „2803“.¹

PROVENIENZ

Slg. Antonie Brentano, geb. Birkenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.
erworben in der Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 67 (fl. 1160) als „David Teniers d. Jüngere“

BESCHREIBUNG

Ein älterer Bauer mit weißgrauem Bart weist einer jungen Magd mit ausgestrecktem rechten Arm den Weg, während er in der Linken einen Spaten hält. Er ist mit einer blauen Jacke und einer braunen Kniebundhose bekleidet, die von einer weißen Schürze fast vollständig bedeckt wird. Auf dem weißgrauen Haar sitzt eine weiße Kappe. Die junge Frau mit weißem Hemd, rotem Mieder, weißer Schürze und braunem Rock transportiert auf ihrem Kopf einen Messingkrug, während an dem Arm, den sie unter die Schürze gesteckt hat, ein Henkelkörbchen hängt. Aus der Eingangstür des dahinter liegenden Bauernhauses schaut eine Frau zu den beiden hinüber und der kleine vorausspringende Hund wendet sich gleichfalls zu ihnen um. Links vom Bauernhaus, an dessen Giebelseite ein Stall mit Futtertrog angebaut ist, verläuft ein Fluss. Am gegenüberliegenden Ufer weiden Kühe und Schafe und in der Ferne ist ein Dorf zu sehen.

FORSCHUNGSSTAND

Die Landschaftsdarstellung befand sich wie das Pendant (Inv. Nr. 1069) im Besitz von Antonie Brentano und



Abb. 2: David Teniers d. J., Dorfansicht, London, Brod Gallery

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.



Abb. 3: David Teniers d. J. (Schule), *Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft*, Ende des 17. Jahrhunderts, im 18. oder 19. Jahrhundert
allseits angestückt, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: David Teniers d. J., Bleistiftskizze, Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques

wurde in der Versteigerung der Frankfurter Sammlung bei Kohlbacher am 4. April 1870 für 1160 fl. als „David Teniers d. Jüngere“ vom Städel Museum erworben.² Entsprechend wurde das Gemälde in den Inventaren und Verzeichnissen von 1870 bis 1924 des Städel Museums als eigenhändiges Werk und Gegenstück zu Inv. Nr. 1069 vermerkt.³ Im Inventar von 1865 und im Nachtrag von 1872 zum Städel-Verzeichnis von 1870 wurde auf die allseitigen Anstückungen hingewiesen und die Maße des originalen Bildfelds angegeben. Das Inventar von 1872 hielt fest, dass der Aufsatz im Rahmen verborgen war, und taxierte die Landschaft unter Beibehaltung des Ankaufspreises zusammen mit dem Pendant auf 2560 fl.⁴

Auch Van den Branden verzeichnete das Bild unter den in Frankfurt befindlichen Gemälden Teniers zusammen mit zwei weiteren Landschaften mit Figuren des Künstlers.⁵ Levin zufolge könnten die beiden Gegenstücke im Städel

Museum höchstens von David Teniers d. Ä. stammen.⁶ Einschränkend fügte er aber hinzu, dass sie für diesen zu schwach seien. Weizsäcker urteilte 1900 die Signatur wie diejenige des Pendants aufgrund der für Teniers ungewöhnlichen Minuskelschrift zwar als nicht einwandfrei, er zweifelte aber die Authentizität des Gemäldes ebenso wenig an.⁷ Sander und Brinkmann stuften die Darstellung 1995 wie sein Pendant als Schule des Teniers d. J. ein.⁸

DISKUSSION

Die Figur des nach links weisenden bärtigen Mannes mit Spaten kehrt in gleicher Haltung und Kleidung in mehreren Gemälden Teniers' der 1640er Jahre wieder.⁹ Zu einem dieser Bilder mit einer „Dorfansicht“ (Abb. 2) existieren zwei Zeichnungen, die den Alten zusammen mit der dahinter über einem Fass gebeugt stehenden Magd vorbereiten (Abb. 4).¹⁰ Ohne Kopfbedeckung und mit der Jacke über der Schürze getragen weist der Mann ferner einem vornehmen Paar in einer weiteren Landschaft Teniers', die kurz nach 1646 datierbar ist, den Weg.¹¹ Die Komposition der Frankfurter Flusslandschaft kehrt mit leicht variiert Figurengruppe in einem weiteren Gemälde Teniers' wieder.¹²

Das Städel-Bild kann wie sein Pendant (Inv. Nr. 1069) aufgrund der schematischen, wenig differenzierten Malweise (Abb. 1, 5) als ein Werk der Schule Teniers' aus dem späten 17. Jahrhundert eingereiht werden, das im 18. oder 19. Jahrhundert allseits angestückt wurde.¹³ Beide Gemälde verarbeiten Figurenmotive und Kompositionen aus den Gemälden Teniers' der 1640er Jahre. Die qualitativen Unterschiede in der Figurenbehandlung der „Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft“ hängen vermutlich damit zusammen, dass allein für den Bauern auf ein Vorbild von Teniers zurückgegriffen wurden, nicht aber für die Magd.¹⁴

- 2 Siehe die Annotationen „1160“ und „Staedel Institut“ des Verst. Kat. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4.4.1870, S. 32, Nr. 67. Exemplar des Städel.
- 3 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1070. INVENTAR 1865, Inv. N. 589, Alt Inv. Nr. 1070. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1070. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1070.
- 4 Siehe den gleichen Taxwert 1160 fl. auch in: INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1069.
- 5 VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988. Die anderen beiden Landschaften können aufgrund von Sujet und Provenienz als Inv. Nr. 1108 und 1069 identifiziert werden.
- 6 LEVIN 1887/88b, Sp. 285.
- 7 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 332f., Nr. 156.
- 8 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 56.
- 9 David Teniers d. J., „Interieur mit Figuren vor einem Kamin“, Holz, 31 x 55 cm. Sammlung Baron Willem van Dedem. Signiert: „D.TENIERS“. Um 1646/47 laut Klinge, in: Ausst. Kat. NEW YORK-MAASTRICHT 1982, S. 92, Nr. 30. Siehe die Einordnung im RKD als Schule Teniers d. J. Siehe auch Umgebung David Teniers d. J., „Bauern in einem Stall“, Lwd., 42,5 x 59,5 cm. Verst. London (Christie's) 15.6.1984, Nr. 107.

10 David Teniers d. J., „Dorfansicht“, Holz, 41 x 62 cm. London, Brod Gallery. Signiert: „D.TENIERS.F“. Ders., „Skizze zur Dorfansicht“, schwarze Kreide, 12,7 x 18,2 cm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 20532 recto). Siehe die Bleistift-Studie in Besançon (Musée des Beaux-Arts). Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 102, Nr. 29, Abb. 29a, b.

11 David Teniers d. J., „Adelige bei einer Wasserbüch“ Lwd., 77 x 110 cm. Montpellier, Musée Fabre (Inv. Nr. 836-4-61). Bezeichnet: „D.TENIERS. F“. Zur Datierung siehe Klinge, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 1991, S. 178, Nr. 59.

12 David Teniers d. J., „Flusslandschaft mit Weg weisenden Bauern“, Holz, 17,8 x 22,5 cm. Verst. Slg. Wolfgang Zorer, Berlin, und verschiedener Kunstbesitz, Berlin (Lange) 5.4.1940, Nr. 67a, Tafel 10. Bezeichnet: „DT“. Photo im RKD unter David Teniers d. J.

13 Siehe ausführlich im Katalogbeitrag zum Pendant (Inv. Nr. 1069).

14 Die schwache Figurenbehandlung bedingte im 19. Jahrhundert auch den niedrigeren Schätzpreis im Vergleich zum Pendant. Siehe FORSCHUNGSSTAND.



LITERATUR

Verz. 1870, Nachtrag 1872, Nr. 440; 1873, S. 107f., Nr. 135b; 1879, S. 116, Nr. 156; 1883, S. 118, Nr. 156; 1888, S. 126, Nr. 156; 1892, S. 41, Nr. 156; 1897/1900, S. 39, Nr. 156; 1900, S. 332f., Nr. 156; 1905/07, S. 31, Nr. 156; 1907, S. 29, Nr. 156; 1910, S. 37, Nr. 156; 1914, S. 38, Nr. 156; 1915, S. 98, Nr. 156; 1919, S. 130, Nr. 1070; 1924, S. 219f., Nr. 1070; 1936, S. 16; 1995, S. 56, Abb. 100

VAN DEN BRANDEN 1883, S. 988

LEVIN 1887/88b, Sp. 285

Abb. 5: David Teniers d. J. (*Schule*), *Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft*, Mikroskopaufnahme: Bauer,
Frankfurt a. M., Städel Museum

DAVID TENIERS D. J. (Kopie)

LANDSCHAFT MIT MÄHENDEN UND KEGELSPIELENDEN BAUERN

INV. NR. ES 1

Um 1700

Leinwand, 42,7 (links) / 42,4 (rechts) x 58,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 11 x [nicht ermittelbar] Fäden/cm²), allseits beschnitten, doubliert und an den Kanten zweifach mit normalem und Zeitungspapier abgeklebt. Dicke, mittelgraue Ölgrundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar (Abb. 1). Starke Verschmutzung und stark vergilbter Firnis. Verpresste Pastositäten und sich abzeichnende Leinwandstruktur. Als Folge der Doublierung zerbrochene Farbschollen und auffälliges Malschichtcraquelé. Großflächige Übermalungen, teils über Verputzungen und Ausbrüchen. Einzig das Kornfeld weist weniger stark ausgeprägte Schäden und keine Übermalungen auf. Die Figuren im Vordergrund sind nicht gleich-

mäßig durchcraqueliert; v. a. bei hellen Akzenten in Stirn oder Nase wurden Verputzungen mit Übermalungen ausgebessert (Abb. 2). Unter UV-Licht markieren sich Retuschen in der vorderen Landschaftspartie rechts und an den Bildrändern und ein dicker älterer Firnis.

Signiert am unteren Bildrand rechts des Bildstocks in brauner Farbe: „D TENIERS F“ (Abb. 4). Die teils verriebene Signatur zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé.

Rückseitig auf dem Keilrahmen in schwarzem Filzstift „Eysen-Stiftung“ und zweimal „ES 1“. In roter Kreide „Stadt – Eysen (?)“, „2976“¹. Auf der Doublierleinwand Schriftreste in weißer Kreide.

PROVENIENZ

Sammlung Jenny Eysen, Frankfurt a. M.
seit 1922 Leihgabe der Eysen-Stiftung an die Städtische Galerie



Abb. 1: David Teniers d. J. (Kopie), Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: David Teniers d. J. (Kopie), Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern, Mikroskopaufnahme: Stirn des Bauern, Retusche teils über, teils unter dem Craquelé, Frankfurt a. M., Städel Museum

¹ Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.



Abb. 3: David Teniers d. J. (Kopie), *Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern*, um 1700,
Frankfurt a. M., Städel Museum

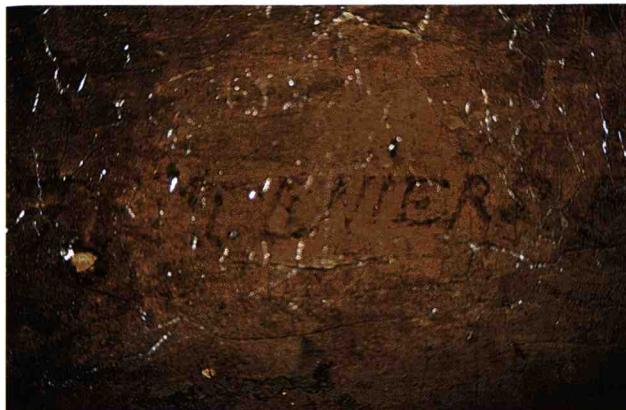


Abb. 4: David Teniers d. J. (Kopie), Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: David Teniers d. J. (Kopie), Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern, Mikroskopaufnahme: Bauern, Frankfurt a. M., Städel Museum

EIGENHÄNDIGE FASSUNG

David Teniers d. J., Leinwand, vormals Holz, 49,5 x 69,5 cm. St. Petersburg, Eremitage (Inv. Nr. GE 2778). Bezeichnet: „D. TENIERS F.“. Um 1645.²

KOPIEN/VARIANTEN³

- a) David Teniers d. J.?, Leinwand, 53 x 83,5 cm. 1968 Kunsthandlung J. Rosenthal, Amsterdam.⁴ Erweitert.
- b) David Teniers d. J.?, Leinwand, 57 x 84 cm. Privatsammlung H. Brocard, Moskau, Nr. 1486.
- c) David Teniers d. J.?, Technik und Maße unbekannt. Kunsthandlung D. Katz, Dieren.
- d) Anonym, Leinwand, 31,5 x 42,1 cm. Verst. Berlin (Gerd Rosen) 11. Mai 1959, Nr. 309 (als Art des David Teniers d. J.). Undeutlich bezeichnet. Leicht variierte Teilkopie.
- e) Anonym, Leinwand, 48 x 78 cm. Verst. Köln (Heberle) 4. April 1906, Nr. 49. Bezeichnet.

BESCHREIBUNG

Rechts vorne vor einem Bauernhaus vergnügen sich vier Bauern beim Kegelspiel. Ein jüngerer Bursche zielt für den nächsten Stoß, während seine Kameraden den Spielverlauf kommentieren. Ihre einfache braune und blaue Kleidung wird von wenigen roten Farbakzenten aufgelockert. Links im Hintergrund erstreckt sich ein

niedriger gelegenes Feld, in dem vorne ein Mann und eine Frau mit dem Mähen und Bündeln des Getreides beschäftigt sind und ein weiterer Arbeiter herbeiläuft. Angrenzend erhebt sich eine sanfte Anhöhe mit wenigen Häusern und eine Laubbau Reihe, hinter der weitere Gebäude verdeckt sind. Nur ein großer Kirchenbau ragt weit über die Bäume hinaus. Die dunkelgraue Bewölkung kündigt ein aufziehendes Unwetter an.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde ist eine Leihgabe der Eysen-Stiftung von 1922 an die Städtische Galerie. Das Städel-Verzeichnis von 1924 vermerkte das Bild als David Teniers d. J. und verwies auf die Bezeichnung. Sander und Brinkmann stuften es 1995 als Schule des David Teniers d. J. ein.⁵

DISKUSSION

Die „Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern“ ist eine verkleinerte Kopie mit enger gefasstem Bildfeld nach dem um 1645 entstandenen Gemälde in St. Petersburg.⁶ Teniers stellte gerne Bauern beim Kegel- und Boulespiel oder beim Bogenschießen dar.⁷ Im Frankfurter und St. Petersburger Bild werden die Kegelspieler mit Feldarbeitern vor einer Kirche kombiniert, wobei der inhaltliche Gegensatz von müßigen und fleißigen Bauern in der originalen Fassung durch ei-

2 Provenienz: vor 1915 Privatsammlung, Petrograd.

3 Mehrfachnennungen möglich, da von KOPIEN/VARIANTEN b) und c) keine Abbildungen vorliegen.

4 Provenienz: Sammlung Herzog de Lorge, Paris. Laut Annotation auf der Abbildung im RKD alte Kopie nach dem St. Petersburger Gemälde.

5 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 56.

6 Siehe EIGENHÄNDIGE FASSUNG und Reuter, in: Ausst.

Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 58, Abb. 9. Möglicherweise ist auch das St. Petersburger Gemälde beschnitten, da KOPIE/VARIANTE a) ein größeres Format besitzt und am rechten Bildrand zusätzlich eine Magd beim Waschen am Brunnen zeigt.

7 Zu Beispielen siehe Reuter, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 58.

ne erweiterte Figurenszene und den über dem Feld eingefügten Regenbogen sinnfällig verstärkt ist. Im Städel-Bild fehlen die beiden Feldarbeiter links außen, aber auch die vordere am Tisch sitzende Bauernrunde, ein Haus im Hintergrund und die Gebäude am rechten Bildrand sind stärker angeschnitten. Die reduzierte Darstellung scheint jedoch keine Folge einer Leinwandbeschneidung oder Übermalung zu sein,⁸ da am rechten Bildrand noch die Tischkante wiedergegeben ist, nicht aber diejenigen Bauern der Tischrunde, die dort Platz gehabt hätten. Darüber hinaus wurden weitere Motive weggelassen oder vereinfacht wie der aus dem Bild zum Betrachter blickende zweite Kegelspieler sowie der bereits großflächig gemalte Feldabschnitt und die darin arbeitenden Figuren. Das von den Übermalungen nicht betroffene Getreidefeld enthält nur drei Schnitter, die aus dem St. Petersburger Gemälde getreu übernommen sind,⁹ wobei der schreitende Feldarbeiter weiter nach vorne versetzt wurde.

Die original erhaltene Malerei im Kornfeld zeigt eine ebenso grobe und schematische Ausführung wie die Figuren im Vordergrund (Abb. 1), wo der dünne, strichelnde Pinselduktus von Teniers schematisch nachgeahmt wurde und einzelne Pinselhiebe untypisch für Teniers isoliert stehenbleiben (Abb. 5).

Das Städel-Bild ist folglich, auch aufgrund der Verwendung einer eher dunklen Grundierung,¹⁰ als eine um 1700 entstandene Kopie nach Teniers einzustufen. Durch die gleichbleibende Buchstabengröße und das „S“ mit einer größeren oberen S-Kurve besteht keine Verwandtschaft mit authentischen Signaturen von Teniers (Abb. 4).¹¹

LITERATUR

Verz. 1924, S. 220f., Nr. E. S. 1; 1936, S. 16; 1995, S. 56, Abb. 101 (als Schule des David Teniers d. J.)

8 Die im Städel-Bild fehlenden Motive kehren z. T. in den KOPIEN/VARIANTEN wieder: Die Tischrunde und der zweite Kegelspieler in a), d) und e), die beiden Feldarbeiter und das Haus am linken Bildrand in a) und e), der Regenbogen in a).

9 Der seine Sense zum Schlag ausholende Schnitter kehrt ähnlich in Teniers’ „Sommer“ (Rijswijk/Amsterdam, Netherlands Institute of Cultural Heritage, als Leihgabe im Noordbrabants Museum, s’Hertogenbosch, Inv. Nr. 11.364) wieder, das Anfang der 1660er Jahre für einen Vier Jahreszeiten-Zyklus entstand. Reuter in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 58, 292f., Nr. 94.

10 Siehe die hellgraue Grundierung in zwei Leinwandgemälden Teniers’ in Wien (Kunsthistorisches Museum Inv. Nr. 739 und 9008). Fend/Schaupper, in: Ausst. Kat. WIEN 1996/97, S. 159, Nr. 32, S. 162, Nr. 33. Siehe auch die helle, gelbliche Grundierung und ockerorangefarbene Imprimitur in einem weiteren Leinwandgemälde Teniers’ aus der Mitte der 1660er Jahre in der Museumslandschaft Hessen Kassel (Gemäldegalerie Alte Meister, GK 148). Hilsenbeck-Fritz, in: TIEGEL-HERTFELDER 1994, S. 47.

11 Vgl. Detailabbildungen von Signaturen Teniers von 1648 und aus der ersten Hälfte der 1660er Jahre in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 201, 203, 303, Nr. 53, 54, 98.

LUCAS VAN UDEN

Antwerpen 1595 – 1672 Antwerpen

Der Landschaftsmaler Lucas van Uden, geboren am 18. Oktober 1595 als Sohn des Antwerpener Stadtmalers Artus van Uden und seiner Frau Johanna Trannoy, lernte vermutlich bei seinem Vater, in dessen Werkstatt er anfänglich als Vergolder und Fassmaler tätig gewesen sein soll. Außerdem belieferte er die Antwerpener Tepich- und Seidenweberei seines Großvaters Peter van Uden mit Landschaftsvorlagen. 1626/27 ist er als Meisterssohn in der Antwerpener St. Lukasgilde erfasst. Am 14. Februar 1627 heiratete er Anna van Woelput. Den Urkunden nach war er am 31. Dezember 1649 nicht in Antwerpen wohnhaft und hielt sich im folgenden Jahr in einer anderen Stadt, möglicherweise in Brüssel, auf. In den Liggeren der Antwerpener St. Lukasgilde sind

für Van Uden 1640/41 zwei Schüler verzeichnet sowie 1641/42 Philips Augustijn Immenraet, der sich später auf italienisante Landschaften spezialisierte. Jean Baptiste Bonnecroy und die Söhne Van Udens waren, ohne offiziell registriert zu sein, gleichfalls bei ihm in der Lehre. Van Udens Bruder Jacob sowie dessen Sohn und Enkel übten in Antwerpen gleichfalls den Beruf eines Malers aus. Lucas van Uden starb am 4. November 1672 und wurde, wie seine bereits 1667 verstorbene Frau, in der Antwerpener St. Jakobskirche beigesetzt. Van Uden schuf kleinformatige Kopien nach den Landschaften von Rubens oder entlehnte daraus einzelne Motive. Eine Mitarbeit in der Rubens-Werkstatt ähnlich wie bei Jan Wildens kann jedoch nicht nachgewiesen werden.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 240f.; HOOBRACKEN 1, 1718, S. 158f.;
VAN DEN BRANDEN 1883, S. 687–690; THIÉRY 1953, S. 62–66; DIES.
1987, S. 167–174; Hans Devisscher, Lucas van Uden, in: DICTIONARY OF ART 31, 1996, S. 521–523

LUCAS VAN UDEN

(nach Peter Paul Rubens)

FLUSSLANDSCHAFT MIT BAUERN AUF DEM WEG ZUM MARKT

INV. NR. SG 544

Um 1629–30

Eichenholz, 47,3 (links) / 47,8 (rechts) x 70,6 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige, seitlich abgefaste Eichenholztafel (Brett I: 24,0 (links) / 24,4 (rechts) x 70,6 cm; Brett II: 23,3 (links) / 23,4 (rechts) x 70,6 cm) von 0,5–0,9 cm Stärke mit heller Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird in den Figuren und in einigen Bodenpartien ein mit Pinsel ausgeführter erster Entwurf sichtbar (Abb. 1). Leichte Verwölbung des obersten Brettes. Kleinere Ausbrüche am oberen, zur linken Bildecke leicht abgearbeiteten Bildrand. Unebenheiten an der unteren Bildkante. Kleiner waagrechter Einläufer am rechten oberen Bildrand.

Malerei vermutlich durch Regenerierung und Reinigung der hellen Bildpartien beeinträchtigt. Als Folge Verputzungen im Himmel, in der Staffage, v. a. in den Brauntönen, und teils in den Grüntönen am Horizont sowie Schwundrisscraquelé in den dunklen Partien, insbesondere in der Baumgruppe am linken Bildrand. Bereibungen und Ausbrüche an den Bildrändern, v. a. seitlich. Malkante seitlich und am unteren Bildrand retuschiert. Ältere lasurartige Retuschen in den Figuren im Mittelgrund und im Felsen rechts des Reiters mit der roten Jacke. Ältere großflächige Retuschen im Himmel und vermutlich in der linken unteren Bildecke. Jüngere Retusche im Baum auf dem Hügel am rechten oberen Bildrand.

Unter UV-Licht werden über der Landschaft und der linken Baumgruppe dicke, ältere, stark fluoreszierende Firnisschichten sichtbar. Der Firnis wurde über dem Himmel fast vollständig abgenommen und am Horizont in der Bildmitte und über dem Fluss rechts wurde er stark gedünnt. Reste von verbräuntem Firnis in den Vertiefungen der Flusspartie am Horizont.

Auf der Rückseite Bearbeitungsspuren von Säge und Stecheisen. Klebezettel, darauf in Bleistift „SG 544“



Abb. 1: Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens),
Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt, Infrarot-
Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum

und in roter Kreide „44[?]“¹. Mit schwarzem Filzstift „SG 544“. Reste einer Zahl in weißer Kreide. Mit blauem Buntstift „SG 544“. Rotes Siegel [nicht identifizierbares Wappen] (Abb. 2). Marke „MV“ [ligiert] auf Brett I an der Brettfläche in der Mitte der Tafel (Abb. 3). Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1611 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1620. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1622 denkbar. Bei einem Median von 15



Abb. 2: Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens),
Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt, Stempel
auf der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

¹ Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.



Abb. 3: Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens),
Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt, Marke auf
der Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine Entstehung des Gemäldes jedoch eher ab 1628 zu vermuten.

PROVENIENZ

Slg. Ritter Gaston von Mallmann (1860–1917), österreichischer Privatsammler, seit 1907 Galerist in Berlin Verst. Slg. von Mallmann, Berlin (Lepke) 12. Juni 1918, Nr. 108 (als Peter Paul Rubens-Werkstatt, vielleicht Lucas van Uden)

Slg. Hugo Kessler (1856–1929), Bankier, Frankfurt a. M. erworben 1934 als Vermächtnis von H. Kessler als „Peter Paul Rubens“

AUSSTELLUNG

Brüssel, Nouveau Palais, Exposition d'Art Ancien, L'Art Belge au XVIIe Siècle, 1910, Nr. 329

EIGENHÄNDIGE FASSUNG

Peter Paul Rubens, Leinwand, 143 x 223 cm. Windsor Castle, Collection of H. M. The Queen. Ca. 1618.² (Abb. 5)

KOPIEN/VARIANTEN³

- a) Lucas van Uden, Holz, 55 x 97,4 cm. 1939, Westfälischer Privatbesitz. Bezeichnet: „Lucas. van Vden, A. 1629.“⁴
- b) Anonym, Holz, 140 x 217 cm. Madrid, Slg. Herzog Alba. Provenienz: Verst. Slg. Berwick de Alba, Paris 7. oder 17. April 1877, Nr. 2.⁵
- c) Anonym, Technik unbekannt, 58 x 83 cm. Verst. Slg. Kardinal Valentini, Amsterdam 18. Mai 1763, Nr. 16.
- d) Lucas van Uden (?), Holz, 69,5 x 95 cm. Vormals Slg. Dr. Pavel Bächer, Prag.⁶
- e) Lucas van Uden, Kupfer, 26 x 40 cm. Verst. Slg. P. V. Bremen, Berlin (Lange) 25. Januar 1940, Nr. 36. Reduzierte, veränderte Staffage, kein Gebäude am rechten Bildrand, Weg leicht verändert.
- f) Lucas van Uden, Technik unbekannt, 134,6 x 200,5 cm. Verst. Earl of Caledon u. a., London (Christie's) 9. Juni 1939, Nr. 87. Mit „Flucht nach Ägypten“ ausstaffiert. Linke vordere Baumgruppe leicht variiert.
- g) Lucas van Uden, Holz, 41,5 x 64 cm. Verst. Brüssel (Giroux) 4. Mai 1956, Nr. 46.
- h) Peter Paul Rubens oder Lucas van Uden, Kreide, Pastell, weiß gehöht, 705 x 490 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 20.289). Detail der linken Baumgruppe.⁷
- i) Peter Paul Rubens, Zeichnung, 540 x 105 mm. St. Petersburg, Eremitage (Inv. Nr. 5528). Detail der mittleren Partie im Hintergrund.⁸

BESCHREIBUNG

Bauern durchqueren auf dem Weg zum Markt eine weite Flusslandschaft, die am linken Bildrand von hoch aufragenden Bäumen begrenzt wird. Umgestürzte Baumstämme, ein Baumstumpf, Felsbrocken und auskeimende Weiden flankieren den Pfad, der sich mittig entlang des Flusses bildeinwärts schlängelt. Häuser und Bauernkaten sowie eine Kirche deuten im Hintergrund eine dünne Besiedlung an. Eine ältere, auf einen Stock gestützte Frau mit einem Korb bricht von der rechten Anhöhe aus auf und lässt den Hirten beim Schweinehüten zurück. Weiter unten führt ein Mann mit roter Mütze auf dem mittleren Weg ein Pferd, das vor einen Gemüsekarrnen gespannt ist. Ein Anderer trägt ein erlegtes

2 Provenienz: Sammlung George Villiers, zweiter Herzog von Buckingham, York House, London; wahrscheinlich 1648 in Antwerpen mit dem Rest der herzöglichen Sammlung veräußert; 1748 erworben von Frederick, Prinz von Wales. Entstanden ca. 1618. ADLER 1982, S. 88–92, Nr. 22.

3 Die Kopien und ihre Zuschreibungen gehen zurück auf ADLER 1980, S. 74, Anm. 9, g, I–IV und DERS. 1982, S. 88f., Nr. 22, Kopien 1–3, 5–6.

4 Laut Adler ein authentisches Werk Van Udens.

5 Radierung von G. Greux im Versteigerungskatalog, Abbildung

bei Angel M. DE BARCIA, Catalogo de la Colección de Pinturas de Duque de Berwick de Alba, 1911, Nr. 207. Als Werkstattbild in GLÜCK 1945, S. 57, Nr. 9.

6 Als Lucas van Uden in BURCKHARDT 1940, S. 25, unter Nr. 9 und GLÜCK 1945, S. 57, Nr. 9.

7 Provenienz: Verst. Slg. P. J. Mariette, Paris 1775, Nr. 998. Laut Lüttich, Burckhardt und Glück von Van Uden. BURCKHARDT 1940, S. 25, unter Nr. 9. GLÜCK 1945, S. 57, Nr. 9.

8 Provenienz: 1768 Slg. Graf Cobenzl.



Abb. 4: Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens), Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt, um 1629–30,
Frankfurt a. M., Städel Museum

Wild neben einem Bauern mit rotem Wams, grauer Hose und grauem Hut, der mit einem Warenbündel auf einem Lasttier reitet. Dem sich gen Horizont fortbewegenden Zug vorangestellt ist eine seitlich auf einem Pferd sitzende Marktfrau, an deren Arm ein Messingkrug hängt. Die Kuhherde vor ihr erreicht bereits den Mittelgrund, wo sich ein Tal öffnet, in dem ein Hirte mit einer Schafherde und in der Ferne ein von Bäumen umstandener Fluss sichtbar ist.

FORSCHUNGSSTAND

Das Städel Museum erwarb die „Flusslandschaft“ 1934 als Vermächtnis des Frankfurter Bankiers Horst Kessler als „Peter Paul Rubens“. Zuvor galt es im Vermächtnis von 1929 noch als „Rubens-Schule: Landschaft (nach der Landschaft in Windsor Castle)“, wo es mit einem Schätzpreis von 1800 RM geführt wurde,⁹ und in der 1932 erstellten Liste der Werke aus dem Kessler-Bestand als „Rubens (?)“. 1995 wurde das Bild erstmals in das Städel-Verzeichnis aufgenommen und von

Sander und Brinkmann als Rubens-Umkreis eingeordnet.¹⁰

Unbeachtet tauchte das Bild allerdings bereits 1909 in Voss' Beschreibung der österreichischen Privatsammlung des Ritters Gaston von Mallmann auf, der seit 1907 in Berlin eine Galerie betrieb.¹¹ Voss erkannte die enge Beziehung zur Rubens-Landschaft „Der Sommer“¹² in Windsor Castle (Abb. 5) und folgerte, es handle sich um die zugehörige Skizze von Rubens. Als Begründung führte er die rauhe, nur andeutende Malweise an, die er als Indiz für ein frühes Stadium hielt. 1910 wurde das Gemälde in Brüssel daher als eigenhändige Skizze von Rubens für die Windsor-Landschaft ausgestellt und gegen 1614 datiert.¹³ Nach Mallmanns Tod wurde es 1918 auf der Berliner Auktion als Rubens-Werkstatt für 6100 RM verkauft.¹⁴ Diese Einordnung geht auf Eduard Plietzsch zurück, der in Katalogeintrag und Vorwort gleichzeitig zum ersten Mal bemerkte, die Landschaft stelle eine veränderte, verkleinerte Wiederholung des „Sommers“ in Windsor dar und könne aufgrund der Malweise und des „silbrig-grünen Gesamttons“ viel-



Abb. 5: Peter Paul Rubens, *Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt, um 1618*, Windsor Castle, Collection of H. M. The Queen

⁹ Vermächtnis von Hugo Kessler, Frankfurt a. M., vom 7.6.1929. Städelisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Archiv, Signatur 759, zu Hugo Kessler.

¹⁰ Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 49f.

¹¹ VOSS 1909, S. 46.

¹² Siehe EIGENHÄNDIGE FASSUNG.

¹³ Ausst. Kat. BRÜSSEL 1910, S. 95, Nr. 329.

¹⁴ Verst. Kat. Slg. von Mallmann, Berlin (Lepke) 12.6.1918, S. 6, 44, Nr. 108. Lugt 77953. Die Annotation im Exemplar des Städels nennt den Preis von 6100 RM.

leicht von Lucas van Uden stammen. Kieser hielt das Gemälde 1926 jedoch nach wie vor für eine eigenhändige Rubens-Skizze zum Windsor-Bild.¹⁵

Nach dem Erwerb durch das Städel Museum griffen in der Forschungsliteratur Burckhardt, Glück und Kieser, der damit seine frühere Meinung revidierte, die These von Plietzsch auf und plädierten dafür, dass das Gemälde eine Kopie Van Udens nach dem Original von Rubens in Windsor zeige.¹⁶ Gerson und Ter Kuile ergänzten dies mit dem Hinweis, dass das Gemälde ein Beispiel für die frühen Werke Van Udens zeige, dessen Landschaften häufig mehr oder weniger frei nach Rubens angefertigt seien.¹⁷ Adler, der das Städel-Gemälde 1980 noch nicht unter den Kopien nach dem in Windsor befindlichen Original von Rubens nannte, nahm es zwei Jahre später ohne Angabe des aktuellen Aufbewahrungsortes als Werk Van Udens auf.¹⁸

Im RKD ist das Gemälde unter Van Uden als ein frei nach Rubens entstandenes Werk erfasst. Die Einordnung als authentisches Gemälde Van Udens nach Rubens wurde jüngst durch De Kinkelder bestätigt.¹⁹

DISKUSSION

Die „Flusslandschaft“ des Städel Museums ist eindeutig das Gemälde, das vormals in der Sammlung Gaston von Mallmann war.²⁰ Annähernd getreu gibt sie im verkleinerten Maßstab das in Windsor Castle verwahrte, ca. 1618 entstandene Gemälde „Der Sommer“²¹ von Rubens (Abb. 5) wieder, von dem sich zahlreiche Kopien erhalten haben.²² Mehrere stammen von Van Uden, der bereits in der Mitte der 1630er Jahre kleinformatige Kopien nach dessen Landschaften wie die Landschaft in Barnard Castle²³ (Abb. 8) anfertigte.²⁴ Van Uden über-

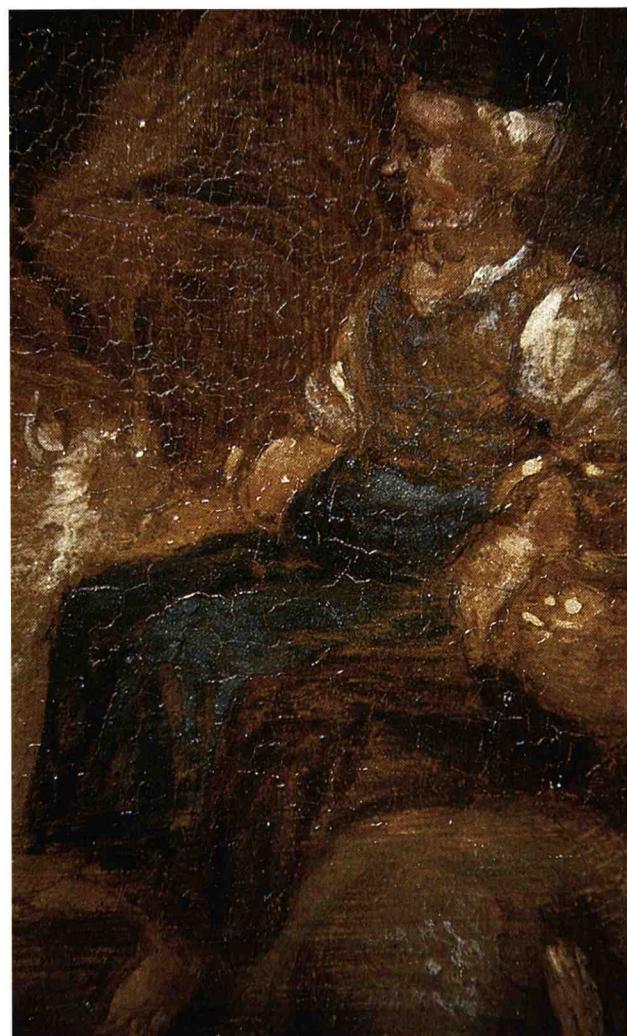


Abb. 6: Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens),
Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt,
Mikroskopaufnahme: reitende Bäuerin,
Frankfurt a. M., Städel Museum

15 Das Gemälde in Windsor schrieb er allerdings wegen der dumpfen und schweren Farbigkeit und der groben Ausführung Rubens ab. KIESER 1926, S. 43, Anm. 5.

16 BURCKHARDT 1940, S. 25, unter Nr. 9. GLÜCK 1945, S. 57, unter Nr. 9. Emil Kieser, Würzburg, wies generell darauf hin, dass solche Bilder unter dem Namen Van Udens einzuordnen seien und dass Rubens in jedem Fall ausgeschlossen werden könne. Siehe Notiz der mündlichen Mitteilung vom 27.10.1951 in der Gemäldeakte des Städel.

17 GERSON/TER KUILE 1960, S. 152.

18 ADLER 1980, S. 74, Anm. 19, g, I-IV. DERS. 1982, S. 89, Kopie 4 unter Nr. 22.

19 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 30.11.2005.

20 Siehe die Übereinstimmung von Format und Technik. Siehe Voss 1909, Abb. 3. Möglicherweise handelt es sich bei dem auf der Tafelrückseite aufgebrachten Siegel um das Familienwappen Von Mallman. Die schwer erkennbare Darstellung konnte bislang nicht gedeutet werden.

21 Siehe EIGENHÄNDIGE FASSUNG. Das Städel-Gemälde wurde nach der im Laufe des Malprozesses vorgenommenen Erweiterung des Originals ausgeführt (Originaltafel: 121,9 x 162,6 cm; Anstückungen links: ca. 31,7 cm, rechts: ca. 26 cm,

unten: ca. 20,9 cm). Zur vormals angezweifelten, heute anerkannten Eigenhändigkeit siehe: ADLER 1982, S. 91, Nr. 22. VLIEGHE 1998, S. 190f. Vgl. MILLAR 1977b, S. 632. Die Komposition scheint auf ein verlorenes Gemälde von Pieter Bruegel d. Ä. zurückzugehen, von dem sich eine in München verwahrte Nachzeichnung erhalten hat. ADLER 1982, Nr. 22, S. 91.

22 Siehe KOPIEN/VARIANTEN a)–g).

23 Lucas van Uden nach Peter Paul Rubens, „Landschaft mit Odysseus und Nausikaa“, Holz, 52,1 x 74,3 cm. Durham, The Bowes Museum, Barnard Castle (Inv. Nr. BM 16). Bezeichnet: „lucas / Van Uden / 1635“. Renger, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 358, Nr. 132. Zum Original von Rubens (Holz, 126,5 x 205,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Inv. 1912 Nr. 9) siehe ADLER 1982, S. 106–108, Nr. 28.

24 Van Uden kopierte auch andere Rubens-Landschaften mehrfach. Siehe die sechs Kopien nach Rubens’ „Viehränke“ in der National Gallery, London. ADLER 1980, S. 74, Anm. 19, f. BALIS sah eine entsprechende Tätigkeit Van Udens bereits zu Rubens’ Lebzeiten erwiesen, da Van Uden eine Landschaft von Rubens nachgestochen hat, bevor Rubens einige Motive abschließend wieder übermalte. BALIS, in: Ausst. Kat. TOKYO 1994, S. 117.



Abb. 7: Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens), *Landschaft mit Odysseus und Nausikaa*, Infrarot-Reflektographie, Durham, The Bowes Museum, Barnard Castle

nahm zudem in eigenen Kompositionen gerne die Staffage von Rubens.²⁵ Obgleich Van Uden nicht als Mitarbeiter von Rubens belegbar ist, scheint er Zugang zu seiner Werkstatt gehabt zu haben, wo ein Großteil der Rubens-Landschaften bis zum Tod des Meisters verblieb.²⁶ Van Udens gemalte und radierte Kopien unterscheiden sich nicht allein durch das kleinere Format von seinem Vorbild, sondern auch in Stil, Malweise und Kolorit.²⁷

Dem schlechten Zustand des Städels-Bildes zuzuschreiben ist die im Vergleich zum Rubens-Original fehlende Darstellung der atmosphärischen Gewitterstimmung und die nur noch vermindert wahrnehmbare Vegetation am Flussufer links vorne, die in den übrigen Kopien Van

Udens aber enthalten ist.²⁸ Ansonsten orientierte sich der Kopist bis auf die geringfügig vom Original abweichende Begrenzung des Weges weitgehend und selbst in den Farben der Gewänder am Windsor-Bild.²⁹

Dass in der Frankfurter Tafel die dem Windsor-Bild vorangehende Skizze vorliegt,³⁰ kann aus stilistischen Gründen und aufgrund des dendrochronologischen Befundes, wonach die Tafel frühestens ab 1628 und damit nach dem Windsor-Bild entstanden ist, zurückgewiesen werden.

Für die Zuschreibung der Frankfurter Kopie an Van Uden sprechen die kugeligen Laubbäumchen, die als diffuse grüne Masse summarisch angelegt und am Rand mit pastoser, hellgelb ausgemischter Farbe ak-

25 Dies führte irrtümlich zu der Annahme, Rubens habe die Figuren in Van Udens Bildern eingefügt oder Van Uden sei Landschaftsmitarbeiter von Rubens gewesen. Siehe ADLER 1980, S. 10f., 17–21. Zu Van Udens Verwendung der Staffage von Rubens siehe auch den Katalogeintrag zum Städels-Bild Inv. Nr. 1128.

26 De Bie und Houbraken erwähnen in Van Udens Vita Rubens weder als Vorbild noch hinsichtlich einer Zusammenarbeit. Erst Van den Branden verwies auf den Einfluss von Rubens auf Van Uden. VAN DEN BRANDEN 1883, S. 688.

27 Eine Liste der Kopien Van Udens nach Gemälden von Rubens bei ADLER 1980, S. 73–75, Anm. 19.

28 Siehe KOPIE a), e) und f).

29 Das Gesamtkolorit, das im Windsor-Bild als kühles Grün mit weißen, grünlichgelben und blauen Glanzlichtern vorherrscht, kann im Städels-Bild nicht mehr beurteilt werden. ADLER 1982, S. 91, Nr. 22.

30 Siehe VOSS 1909, S. 46. KIESER 1926, S. 43, Anm. 5. Zur Problematik der Anwendung des Skizzenbegriffes auf Rubens-Landschaften siehe HELD 1980, I, S. 617–621.



Abb. 8: Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens), *Landschaft mit Odysseus und Nausikaa*, 1635, Durham, The Bowes Museum, Barnard Castle

zentuiert sind (Abb. 9),³¹ sowie der skizzenhafte Charakter und die abgetönten Glanzlichter der Tier- und Figurenbehandlung (Abb. 6).³² Vergleichbar ist ferner die Vorbereitung mittels eines Pinselentwurfs (Abb. 1), wie er auch in Van Udens Frankfurter „Flachlandschaft“ (Inv. Nr. 1128) und der 1635 angefertigten Landschaftskopie nach Rubens in Barnard Castle³³ wiederkehrt (Abb. 7).

Eine von Van Udens Kopien nach Rubens’ „Sommer“ ist 1629 – zwei Jahre nach Van Udens Ernennung zum Meister – datiert³⁴ und stellt damit einen Anhaltspunkt auch für die Entstehung des Städel-Bildes dar. Wie lange das Original (Abb. 5) in der Rubens-Werkstatt aufbewahrt wurde, bevor es in die Londoner Sammlung von George Villiers, dem zweiten Herzog von Bu-



Abb. 9: Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens), *Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt*, Mikroskopaufnahme: Landschaftsdetail, Frankfurt a. M., Städel Museum

Frankfurter „Flachlandschaft“ ist auf kompositorische Änderungen zurückzuführen. Siehe den Katalogeintrag zu Van Udens „Flachlandschaft“ des Städel Museums (Inv. Nr. 1128).

31 Vgl. THIÉRY 1953, S. 64. DERS. 1987, S. 174. Vgl. Van Udens um 1635–40 entstandene Kopie nach Rubens „Landschaft mit Regenbogen“ in Wien (Holz, 63,7 x 84 cm, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 681). Schütz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 356, Nr. 131. Zum Original von Rubens im Louvre und der Van Uden zugeschriebenen Kopie siehe auch: ADLER 1982, S. 135–138, Nr. 40.

32 Die pastos und dicht aufgetragene Staffage rechts in der

33 Ich danke Emma House, Durham, The Bowes Museum, für die Zusendung der Infrarotaufnahmen. Siehe E-Mail vom 28.02.2006 in der Gemäldeakte.

34 Siehe KOPIE a).

ckingham (1628–1687), überging, ist unbekannt.³⁵ Es ist jedoch davon auszugehen, dass Van Uden das Original noch bei Rubens gesehen hat:³⁶ zum einen wegen des dendrochronologischen Befundes der Frankfurter Tafel, der die Echtheit der Datierung auf der Kopie im Privatbesitz stützt, zum anderen wegen der Schlagmarke „MV“ auf der Tafel-Rückseite, die für den von 1605 bis 1636/37 in Antwerpen tätigen Tafelmacher Michiel Vriendt steht und für die Ausführung des Gemäldes in Antwerpen spricht (Abb. 3).³⁷ Auszuschließen ist, dass Van Uden den nach 1652 entstandenen Kupferstich von Theodoor van Kessel verwendet hat, da dieser seitenverkehrt ist.³⁸

Aufgrund des größeren Formates ging die 1629 datierte Kopie sehr wahrscheinlich derjenigen des Städel Museums voraus, zumal sie noch stärker dem Vorbild von Rubens verpflichtet ist. Van Uden glich die Komposition im Städel-Bild dem eigenen Stil an. Womöglich fehlt daher auch ein Gitternetz zur exakten Übertragung wie in der Van Uden-Landschaft in Barnard Castle

(Abb. 7). Eine Betrachtung der 1629 datierten Kopie im Original und in der Infrarot-Reflektographie könnte hinsichtlich des Werkprozesses genaueren Aufschluss geben. Insgesamt ist die Städel-Tafel als eine kurz nach 1629 entstandene Kopie Van Udens nach dem Rubens-Original in Windsor Castle einzustufen.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 49f., Abb. 78

- VOSS, in: Der Cicerone, 1. Jg., 2., 1909, S. 46, Abb. 3
- Ausst. Kat. BRÜSSEL 1910, S. 95, Nr. 329
- PLIETZSCH, in: Verst. Kat. Slg. von Mallmann, Berlin (Lepke) 12.6.1918, S. 6, 44, Nr. 108.
- KIESER 1926, S. 43, Anm. 5
- BURCKHARDT 1940, S. 25, unter Nr. 9
- GLÜCK 1945, S. 57, unter Nr. 9
- GERSON/TER KUILE 1960, S. 152
- ADLER 1982, S. 89, Kopie 4 unter Nr. 22

- ³⁵ Im Mai 1627 hatte Rubens bereits einen größeren Gemäldebestand an den Vater, Georg Villier, den ersten Herzog von Buckingham, verkauft, der seine Sammlung von 1618 bis 1628 aufbaute. MULLER, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 62f. Vgl. GORDENKER, in: Ausst. Kat. FRANKFURT-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 196. Möglicherweise befand sich das Bild noch unter den nicht identifizierbaren eigenhändigen Landschaften in Rubens' Nachlassinventar. Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 330.
- ³⁶ Das Gemälde kehrte 1648 in eine Antwerpener Sammlung zurück, wohin der Herzog es während des englischen Bürgerkrieges hat bringen und versteigern lassen. Siehe den Eintrag im Sammlungskatalog des Herzogs „By Rubens. A large

- piece, being a landskape full of figures, horses, and carts. 5f.0 x 7f.7“. FAIRFAX 1758, S. 15, 29. Vgl. ADLER 1982, Nr. 22, S. 88.
- ³⁷ Zu Michiel Vriendt siehe VAN DAMME 1990, S. 234. GEPTS 1954–60, S. 84f., 87, Abb. 6. WADUM 1998a, S. 179–198. Vgl. gleichfalls mit der Marke MV gestempelte Rubens-Skizzen in Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. 1760, 1760a). HAVERKAMP BEGEMANN 1975, S. 95f., 102, Nr. 1a, 2a, Abb. 90, 91.
- ³⁸ Stich, 318 x 426 mm. VOORHELM SCHNEEOVGT 1873, S. 237, Nr. 55. HOLLSTEIN IX, 128. Vgl. ADLER 1982, Nr. 22, S. 89. Es handelt sich um die früheste bekannte Reproduktionsgraphik des Gemäldes, weitere Stiche fertigten John Browne und Arthur Willmore im 18. und 19. Jahrhundert an.

LUCAS VAN UDEN

FLACHLANDSCHAFT MIT WIESEN UND BAUMGRUPPEN

INV. NR. 1128

Um 1650–60

Leinwand, 40,0 x 58,6 cm (Keilrahmenmaße)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 13 x [nicht ermittelbar] Fäden/cm²) mit heller elfenbeinfarbener Kreidegrundierung. Mit einer feingewebten, zweiten Leinwand doubliert und an den Kanten allseits abgeklebt. In der Infrarot-Reflektographie werden mit Pinsel ausgeführte Unterzeichnungen sichtbar, die von der ausgeführten Komposition abweichen (Abb. 1, 2). Röntgenaufnahme ohne Befund.

In den Vertiefungen Reste von stark verbräuntem Firnis. Großflächige Verputzungen, teils lasierend übermalt, in den unteren Bildecken, in der Baumgruppe und Wiese im Mittelgrund, in den Baumkronen am linken Bildrand, in der linken Figurengruppe, in den Pferden und Wolken. Die Großflächigkeit der Verputzungen sowie die schwarze Farbe in großen Teilen der Craquelésprünge weisen vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme hin. Gekittete und retuschierte Ausbrüche entlang der Spannkanten. Retuschierte Ausbrüche entlang des unteren Bildrandes. Retuschen in der Wiese und den Baumkronen im Mittelgrund, in einem Pferd, im Boden vorne in der Mitte und am linken Bildrand auf



Abb. 1: Lucas van Uden, *Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

mittlerer Höhe. Unter UV-Licht markieren sich jüngere Retuschen am oberen linken Bildrand und in den unteren Bildecken sowie eine kleinere Retusche im Himmel rechts der Mitte.

Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Bezeichnet in einem hellen Ockerton unterhalb des Baumstammes links der vier zentralen Bäuerinnen: „Lucas v. vdn.“ (Abb. 3). Die Signatur weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf.

Rückseitig auf dem Keilrahmen zwei Klebezettel, darauf jeweils in schwarzer Tinte: „Nro. 43.“ und „G. 1128.“. In Bleistift: „l. IV.“. Mit weißer Kreide: „14(6?)“.



Abb. 2: Lucas van Uden, *Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen*, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

PROVENIENZ

Slg. Edmund Hardy (1816–1878), Apotheker, Mainz erworben in der Verst. Slg. E. Hardy, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 14. Oktober 1878, Nr. 157 (RM 535,50) als „Lucas van Uden“

BESCHREIBUNG

In einer weiten von Wiesen und Laubbäumen durchsetzten Flachlandschaft gehen acht Bäuerinnen unterschiedlichen Tätigkeiten nach: Im Mittelgrund tragen zwei Frauen große Strohballen, während die vier Vorderen die Feldarbeit bereits beendet haben. Mit Rechen und Proviant, der in Henkelkorb und Schürze verstaut ist, laufen sie auf sandigem Weg nach rechts zu einem Teich, der teils von hohem Gebüsch verdeckt wird. Am Ufer knieend schöpft eine Bäuerin Wasser in einen Messingkessel. Ihre Begleiterin balanciert einen bauchigen Messingkrug auf dem Kopf und hält mit dem rechten Arm einen Wäschekorb. Im Mittelgrund hinter dem Teich weiden Pferde.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde bei der Auktion der Sammlung Edmund Hardy von 1878 in Frankfurt a. M. zusam-



Abb. 3: Lucas van Uden, Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Derselbe Taxationspreis auch in INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1128. Im Städel-Verzeichnis von 1879 ist der Versteigerungspreis mit RM 510 angegeben.

2 Annotation in Verz. 1879, S. 112, Nr. 141. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1128.

3 Annotation in Verz. 1883, S. 114, Nr. 141.

4 Verz. 1883, S. 114, Nr. 141. Verz. 1888, S. 122, Nr. 141.

5 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 344f., Nr. 141.

6 LEVIN 1886/87, Sp. 675. DERS. 1887/88a, Sp. 254.

7 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 56.

8 Woermann rechnete es nicht zu denjenigen, die in Zusammenarbeit mit einem Staffagemaler entstanden sind. WOERMANN 1888, 1, S. 468.

9 Lucas van Uden, „Abendlandschaft“, Holz, 42 x 64,3 cm.

men mit einer „Thal-Landschaft“, angeblich das zugehörige Gegenstück, als Werk des Lucas van Uden angeboten und ohne das Pendant für 535,50 RM erworben.¹ Seit 1879 wird es in den Städel-Verzeichnissen als eigenhändiges Werk geführt. Die Signatur wurde unterschiedlich wiedergegeben: „Lucas. v. van: Uden“,² „Lucas. V. Van: Uden“,³ „Lucas v. Uden.“⁴ sowie in den Städel-Verzeichnissen von 1897/1900 bis 1966 als „Lucas v. uden.“ – jedoch mit Ausnahme von Weizsäcker, der „Lucas. v. vdm“ las⁵. Levin meinte, dass die ursprüngliche Bezeichnung später nachgezogen worden sei⁶ und auch das Städel-Verzeichnis vermerkte 1892, der Namenszug „Lucas v. van uden (sic).“ sei „in ungeschickt aufgefrischter Schrift“ ausgeführt. Sander und Brinkmann gaben zuletzt die Signatur mit „Lucas v. vde[.]“ an.⁷

Auch in der kunsthistorischen Literatur wird das Gemälde als authentisches Werk erwähnt.⁸ Wilenski bemerkte, dass die Figuren wie in Van Udens Wiener Landschaft auf die fertig ausgeführte Landschaft im richtigen Maßstab gesetzt wurden.⁹ Thiéry wies erstmals darauf hin, dass es sich um ein Pasticcio der Polderlandschaften von Rubens handle und nicht allein die Bildanlage an Rubens erinnere, sondern auch einzelne Motive wie die Milchmagd mit dem Krug oder bestimmte Baumformen und -gruppierungen.¹⁰ Adler¹¹ und Vergara schlossen sich Thiéry an, wobei letztere als Vorbild eine Rubens-Landschaft der Sammlung Liechtenstein nannte, aus dem die Figuren von Van Uden spiegelbildlich übernommen seien (Abb. 6).¹²

DISKUSSION

Die Frankfurter Landschaft verarbeitet in der Art eines Pasticcios Stiche nach zwei Gemälden von Rubens. Mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie lässt sich der Entstehungsprozess rekonstruieren (Abb. 1, 2): Van Uden hatte zuerst eine getreue Kopie nach Rubens’ „Rückkehr von der Ernte“ in Florenz (Abb. 5) geplant.¹³ Dabei orientierte er sich an dem Seitenverkehrten Stich von Schelte Adamsz. Bolswert (Bolsward ca.

Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6209). Signiert. Figuren von David Teniers d. J. WILENSKI 1960, I, S. 277.

10 THIÉRY 1953, S. 64, 197. DIES. 1987, S. 172.

11 ADLER 1980, Abb. 290 (als Lucas van Uden nach Rubens).

12 Peter Paul Rubens, „Teich mit Kühen und Milchmädchen“, Holz, 75,9 x 106,7 cm. Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen (Inv. Nr. 412). VERGARA 1982, Anm. 29 auf S. 94.

13 Peter Paul Rubens, „Rückkehr von der Ernte“, Holz, 122 x 195 cm. Florenz, Palazzo Pitti (Inv. Nr. 14). Laut Burchard und Adler ca. 1635 entstanden. Das Städel-Gemälde ist nicht bei Adler unter den (Teil-)Kopien verzeichnet. ADLER 1982, Nr. 48, S. 151–153.



Abb. 4: Lucas van Uden, Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen, um 1650–60, Frankfurt a. M., Städel Museum

1586–1659 Antwerpen) (Abb. 7),¹⁴ der seit ca. 1617 in der Plantin Presse arbeitete und 1621 zusammen mit seinem Bruder Boëtius das Privileg für die Herstellung und den Vertrieb von Stichen erhalten hatte.¹⁵ Van Uden übernahm seitengleich aus dem Stich, der annähernd dasselbe Format besitzt, einen Großteil der Landschaftsanlage. Das sich dunkel und voluminös diagonal nach rechts hinten erstreckende Wolkenband hatte Van Uden zwar ähnlich konzipiert, jedoch weniger markant zur Ausführung gebracht. In einer ersten Anlage hatte Van Uden dem Stich auch den Fuhrwagen in der rech-

ten vorderen Bildecke entliehen, der in der Infrarot-Reflektographie zu erkennen ist (Abb. 2). Er gab das Motiv jedoch auf, ohne es anscheinend wie bei Rubens bzw. im Stich mit einem Pferdegespann und Reiter vervollständigt zu haben. Stattdessen übermalte er diese Partie mit einem Teich, an dem zwei Bäuerinnen Wasser holen. Hiefür orientierte er sich an einem anderen Stich, den Schelte Adamsz. Bolswert Seitenverkehrt nach Rubens' „Teich mit Kühen und Milchmädchen“ hergestellt hat (Abb. 6, 8).¹⁶ Den Kopf der Knienden drehte er jedoch ins Profil.¹⁷



Abb. 5: Peter Paul Rubens, Rückkehr von der Ernte, Florenz, Palazzo Pitti

14 Schelte Adamsz. Bolswert, „Ansicht von Mechelen“, Stich, ca. 477 x 641 mm. Aus der Folge „Sechs Große Landschaften“ nach Rubens, die erst nach dem Tod von Rubens begonnen und von Gillis Hendricx herausgegeben wurde. Das letzte Blatt stammt von Pieter Clouwet. HOLLSTEIN III, 299–304, 302. Zur Stichfolge siehe auch Ausst. Kat. KÖLN 1977b, S. 59. Die Identifizierung der Stadt als Mechelen wurde angezweifelt in Ausst. Kat. ANTWERPEN 1976, S. 88, Nr. 55. Die Stadtkulisse fehlt im Frankfurter Bild.

15 VAN HOUT, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-QUÉBEC 2004/05, S. 116–123.

16 Schelte Adamsz. Bolswert, „Teich mit Kühen und Milchmädchen“, Stich, 320 x 442 mm. Bezeichnet links: „P. P. Rubens pinxit. / S. à Bolswert sculpsit“, rechts: „Gillis Hendricx excudit Antverpiae.“. Aus der 20 Blätter umfassenden Serie der „Kleinen Landschaften“ nach Rubens, die in einer Erstausgabe bis 1645 bei Martin van den Enden publiziert wurde und anschließend in einer zweiten Auflage bei Gillis Hendricx er-

schien. Eines der Blätter ist mit einem dreifachen Privileg oder Urheberschutz sowie der Datierung 1638 versehen und zeigt, dass es von Rubens autorisiert war. HOLLSTEIN III, 305–325, 312. Zur Stichfolge siehe auch Ausst. Kat. KÖLN 1977, S. 58f. Das Rubens-Vorbild zum Stich bei Adler um 1614, in der Forschung teils auch nach 1616 datiert. Das Städels-Gemälde ist bei Adler nicht als (Teil-)Kopie verzeichnet. ADLER 1982, Nr. 17, S. 69–72.

17 Der Infrarotbefund gibt keinen Aufschluss darüber, ob Van Uden zunächst die Frontalansicht geplant hat. Van Uden setzte sich mit dem Motiv einer stehenden und einer knienden Bäuerin ein weiteres Mal auseinander, als er einen Stich nach Rubens' „Farm in Laeken“ (London, Buckingham Palace) angefertigt hat. Stich, 19,6 x 29,8 cm. HOLLSTEIN XXX, 43. Von Van Uden soll auch eine gemalte Version stammen: Verst. Wien (Dorotheum) 21.3.1932, Nr. 45. Das Motiv kehrt z. B. auch in einer großformatigen Landschaft Van Udens wieder (Leihgabe des Brüsseler Museums im Antwerpener Rubenshuis).



Abb. 6: Peter Paul Rubens, Teich mit Küben und Milchmägden, Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen

Zur ersten Anlage gehören darüber hinaus Figuren im Mittelgrund, die gleichfalls nur in der Infrarot-Reflektographie sichtbar gemacht und mit der zentralen Gruppe der bildeinwärts schreitenden Bäuerinnen aus dem Stich nach Rubens' Florentiner Bild (Abb. 5, 7) identifiziert werden können (Abb. 1). Van Uden hatte also ursprünglich neben dem Fuhrwagen auch die zentrale Figurengruppe, mindestens aber drei der Frauen aus dem Stich entlehnt, diese Motive aber – vielleicht noch vor Beendigung der gesamten Darstellung – verworfen. Stattdessen entschied er sich die Partien rechts vorne und im Zentrum zu übermalen. Die Figurengruppe, die Van Uden schließlich bildauswärts laufend wiedergab, ist zusammen mit den zwei Heu tragenden Schnitterinnen dahinter das einzige Bildmotiv, das Van Uden nicht direkt von Rubens entliehen hat und vielmehr an eine ähnliche Gruppe von Jan Brueghel d. Ä. erinnert.¹⁸

Die Authentizität der Signatur (Abb. 3), die in den Städel-Verzeichnissen unterschiedlich wiedergegeben und 1892 als nachgezogen beschrieben wurde, ist durch die Einbettung in ein entstehungszeitliches Craquelé und die für Van Uden charakteristische Schreibweise bezeugt.¹⁹ Auch die Malweise spricht für die Eigenhändigkeit, obgleich ihre Beurteilung durch den Zustand beeinträchtigt ist. Manche Landschaftspartien, die ursprünglich durch eine abschließende Lasurschicht einen stärkeren farblichen Zusammenhang und Tiefe besaßen, sind heute infolge von Verputzungen verflacht. Dennoch ist wie in Van Udens Frankfurter „Flusslandschaft“ (Inv. Nr. SG 544) die für Van Uden charakteristische Baumgestaltung erkennbar (Abb. 9).²⁰ Das Motiv der Baumreihe mit schmalen Stämmen, das Van Uden mehrfach aufgriff, taucht auch in der Dresdener Landschaft „Am Waldbach“ von 1656 zusammen mit einem

18 Vgl. die Bäuerinnen in „Waldiges Flusstal mit Fahrweg“ von Jan Brueghel d. Ä. (Kupfer, 33 x 47,5 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Inv. Nr. 1089) aus der Zeit um 1602. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 157, Nr. 33.

19 Siehe die Signatur in Van Udens Kopie nach Rubens' „Odysseus und Nausikaa“ (Holz, 52,1 x 74,3 cm, Barnard Castle, The

Bowes Museum) von 1635 (Abb. 8 bei Inv. Nr. SG 544). Ich danke Emma House, The Bowes Museum, für die Zusendung der Detailaufnahme. Siehe E-Mail vom 28.02.2006. Vgl. auch die Signatur in einer „Flachlandschaft“ der Staatsgalerie Neuburg a. d. Donau (Inv. Nr. WAF 1092): „Lucas / uan uden / in ventoer“ [„u“ im Nachnamen mit Schnörkel].

20 Siehe den Katalogbeitrag zu Inv. Nr. SG 544.

ähnlichen Baumschlag wieder auf (Abb. 10).²¹ Im Gegensatz zur feinmalerisch ausgeführten Landschaft, sind die Figuren summarisch mit deckender, pastoser Farbe gemalt. Die Physiognomie der Figuren ist durch strichelnd auf den einheitlichen Inkarnatton gesetzte Höhungen modelliert (Abb. 11) und erinnert an die Figuren der „Flusslandschaft“ (Inv. Nr. SG 544). Das Gesicht der rechten am Flussufer knienden Frau besitzt – vermutlich um Pentimenti abzudecken – eine starke Pastosität, wobei der Pinsel in der nassen Farbe deutliche Furchen hinterlassen hat (Abb. 12). Van Uden fertigte wie in der „Flusslandschaft“ (Inv. Nr. SG 544) seitengleiche, kleinere Landschaftskopien di-

rekt nach den Gemälden von Rubens an. Teils arbeitete er mit Gitternetzen, die einer möglichst exakten Wiedergabe dienten. Die abweichende Herangehensweise in der „Flachlandschaft“ des Städel Museums spricht für eine spätere Entstehung. Nach dem Tod von Rubens verlegte sich Van Uden auf das Kopieren nach den seiterverkehrten Landschaftsstichen, die er im Fall des Städel-Bildes zunächst im gleichen Maßstab übernahm und anschließend variierte. Möglicherweise gelangte er auf diesem Weg zu mehreren pasticciohaft anmutenden Landschaften.²² Das Städel-Bild kann durch den Vergleich mit der Dresdener Landschaft von 1656 um 1650–60 datiert werden.



Abb. 7: Schelte Adamsz. Bolswert (nach Rubens), Ansicht von Mechelen, Kupferstich, München, Staatliche Graphische Sammlung



Abb. 8: Schelte Adamsz. Bolswert (nach Rubens), Teich mit Kühen und Milchmädchen, Kupferstich, München, Staatliche Graphische Sammlung

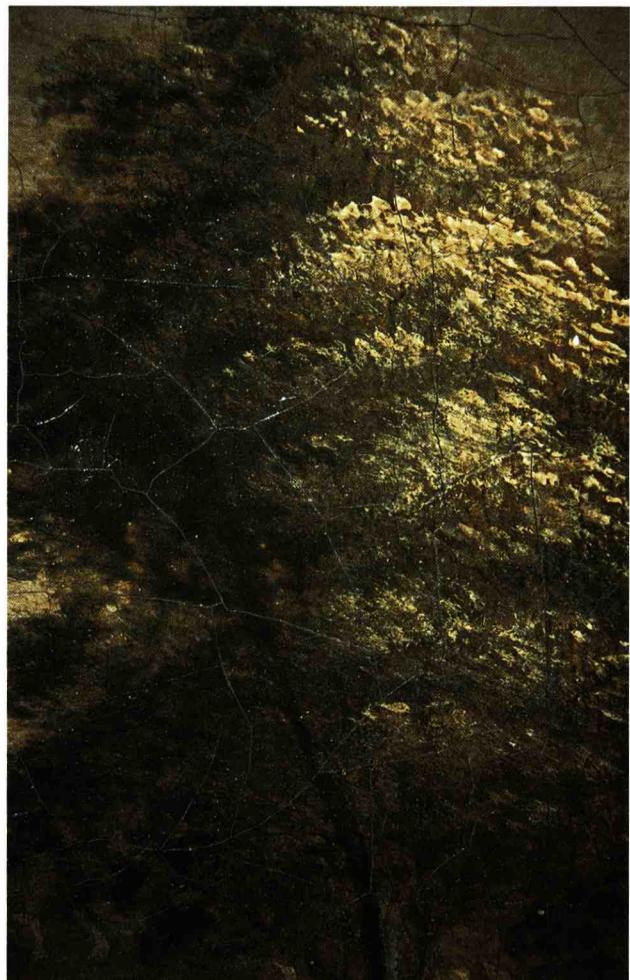


Abb. 9: Lucas van Uden, Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen, Mikroskopaufnahme: Laubbehandlung, Frankfurt a. M., Städel Museum

21 Lucas van Uden, „Am Waldbach“, Holz, 22,5 x 35 cm. Dresden, Gemäldegalerie (Inv. Nr. 1136). Bezeichnet: „L. V. V. 1656“.

22 Siehe auch weitere Pasticci von Van Uden nach Rubens. THIÉRY 1986, S. 172.



Abb. 10: Lucas van Uden, *Am Waldbach*, 1656, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 11: Lucas van Uden, *Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen*, Mikroskopaufnahme: Stehende, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 12: Lucas van Uden, *Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen*, Mikroskopaufnahme: Knieende, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1879, S. 112, Nr. 141; 1883, S. 114, Nr. 141; 1888, S. 122, Nr. 141; 1892, S. 38, Nr. 141; 1897/1900, S. 36, Nr. 141; 1900, S. 344f., Nr. 141; 1905/07, S. 28, Nr. 141; 1907, S. 26, Nr. 141; 1910, S. 33, Nr. 141; 1914, S. 34, Nr. 141; 1915, S. 92, Nr. 141; 1919, S. 136, Nr. 1128; 1924, S. 231, Nr. 1128; 1966, S. 121; 1995, S. 56, Abb. 105

LEVIN 1886/87, Sp. 675
LEVIN 1887/88a, Sp. 254
WOERMANN 1888, I, S. 468
THIÉRY 1953, S. 64, 197
WILENSKI 1960, I, S. 277, II, Abb. 602
ADLER 1980, Abb. 290.
VERGARA 1982, Anm. 29 auf S. 94, Abb. 66
THIÉRY 1987, S. 172

MATTHIJS SCHOEVAERDTS

Brüssel? um 1665 – nach 1702 Brüssel?

Die genauen Lebensdaten von Matthijs Schoevaerdt sind nicht bekannt. Schoevaerdt schuf Dorfszenen und Märkte in der Tradition von Jan Brueghel d. Ä. und arbeitete vermutlich auch als Staffagemaler. Mit seinem Eintritt in die Lehre bei dem Brüsseler Maler Adriaen Frans Boudewyns am 25. Juni 1682 ist Schoevaerdt erstmals fassbar. Geht man davon aus, dass er zu diesem Zeitpunkt etwa 15 oder 17 Jahre alt war, könnte er um 1665 vermutlich in Brüssel geboren sein. Am 28. Sep-

tember 1690 wird er als Meister in die Brüsseler Malergilde aufgenommen, der er von 1692 bis 1996 als Dekan vorstand. Im Jahr 1693 ist für ihn ein Schüler verzeichnet. Sein Bruder François und sein Neffe Pieter waren gleichfalls Maler, allerdings ist nicht bekannt, ob sie sich der Landschaftsmalerei widmeten oder gar bei Matthijs gelernt haben. Da seine spätesten Bilder von 1702 datieren, kann Schoevaerdt Todesjahr nach 1702 angesetzt werden.

LITERATUR: Zooge von Mantteuffel, Matthijs Schoevaerdt, in: THIEME-BECKER XXX, 1936, S. 239; THIÉRY/KERVYN DE MEE-RENDRÉ 1987, S. 18–27

LUCAS VAN UDEN
(Nachfolge)
UND MATTHIJS SCHOEVAERDTS (STAFFAGE)

LANDSCHAFT MIT STAFFAGE

INV. NR. 1059

Um 1685–90

Eichenholz, 17,8 x 25,0 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige und allseits leicht abgefaste Eichenholztafel (17,8 x 25,0 x 0,4 cm) mit heller, streifig aufgetragener Kreidegrundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden mit Pinsel ausgeführte Unterzeichnungen in Architektur und einzelnen Bäumen im Mittel- und Hintergrund sichtbar (Abb. 1). Im Vordergrund markieren sich als Pentimenti übermalte Figuren und links eine übermalte Kutsche. Das Röntgenbild gibt das in der Infrarot-Reflektographie sich markierende Stadium schwächer und bei der Partie in der linken vorderen Bildecke verunklärt wieder.

Die Holztafel wurde zwischen 23. November und 1. Dezember 1877 restauriert (Archiv. 1877/78, S. 39v, Nr. 111).

Holztafel leicht gewölbt. Bestoßungen der oberen und rechten Bildkante. Bereibungen an den Bildrändern. Leichtes Schwundrissraquelé um die beiden Bäume am linken Bildrand und im Vordergrund, v. a. in der Staffage. Verputzungen in der Hintergrundlandschaft. Teils in jüngerer Zeit retuschierte Ausbrüche in der linken unteren Bildecke und am rechten unteren Bildrand. Jeweils eine Retusche am linken mittleren Bildrand und über den Häusern in der linken Bildhälfte. Punktartige, neuere Retuschen links im Himmel. Unter UV-Licht markiert sich ein dicker, fluoreszierender, älterer Firnis mit fleckigem Auftrag. Rückseitig mehrere Klebezettel: in schwarzer Tinte „Lucas / van Uden“, gedruckt „L. van Uden“, in schwarzer Tinte „N°. / 576“, gedruckt „181.“, gedruckt „Ex collectione / Senatoris D^{ris}. Gwinner / Francofurti ad Moen.“, in schwarzer Tinte „No. 1059.“. Zwei Brandstempel „F / DB“ und Wappenschild (horizontal geteilt, oben ein heraldisch nach rechts steigender Löwe, unten dunkle Fläche).



Abb. 1: Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdts (Staffage), Landschaft mit Staffage, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnungen und Pentimenti, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Die Tafel stammt aus dem Raum Westdeutschland/Niederlande. Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1634 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1641. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1643 denkbar. Eher ist bei einem Median von 17 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1653 zu vermuten.

PROVENIENZ

Slg. Gotthard Martinengo (1765–1857), Regierungsrat, Würzburg

Verst. Slg. G. Martinengo, Würzburg (Manz) 30. September 1861, Nr. 203 (fl. 39 für Inv. Nr. 1059 und 1222)

Slg. Dr. jur. Philipp Friedrich Gwinner (1796–1868), Kommunalpolitiker und Kunsthistoriker, Frankfurt a. M. erworben in der Verst. Slg. Dr. jur. P. F. Gwinner, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 24. Mai 1869, Nr. 181 (fl. 95) als „Lucas van Uden“

BESCHREIBUNG

Vor einer sanft nach rechts ansteigenden Landschaftskulisse, an dessen Bergkamm sich das von links einfallende Licht bricht, erstreckt sich eine weite Ebene. Während am fernen Abhang zwischen Laubbäumen eine einfache Siedlung mit Kathedrale liegt, prunkt in der Mitte des Platzes ein herrschaftliches Gebäude mit geschweiften, volutenverzierten Giebeln. An seiner Vorderseite unter einem schrägen Vordach hat ein Stand eröffnet, der bereits ein Grüppchen Neugieriger und Händler angezogen hat. Andere befinden sich mit ihrer Ware, in Körben, Kiepen oder Säcken geschultert oder auf dem Kopf transportierend, auf dem Weg dorthin. An das Gebäude grenzt rechts eine schmale Hafenbucht mit zwei großen Frachtkähnen und einem unbefahrenen Boot. Im Vordergrund fährt ein elegant gekleidetes Paar in einer zweirädrigen, offenen Kutsche, die von zwei Schimmeln gezogen wird. Hinter ihnen reitet ein weiteres vornehmes Paar bildeinwärts auf den Hafen zu. Rechts vorne streckt ein Bettler mit Kopfverband, der am Boden sitzt, einem Herrn seinen leeren Hut entgegen. Der Platz wird rechts von einem hohen,

vom Bildrand überschnittenen Haus gesäumt, das nach links einen weiten Schatten wirft. In der gleichfalls abgedunkelten Bodenzone links vorne ruht sich ein Bauer mit Kiepe aus und ein Paar ist in ein Gespräch vertieft. Einer der herumstreunenden Hunde stillt an den Pfützen seinen Durst.

FORSCHUNGSSTAND

Die „Landschaft mit Staffage“ und eine weitere Tafel des Städel Museums, „Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick“ (Inv. Nr. 1222), wurden im 19. Jahrhundert vom Kunsthandel als Gegenstücke von Lucas van Uden geführt. Bei der Versteigerung der Sammlung Martinengo in Würzburg 1861 wurden beide für insgesamt 39 fl. veräußert. Das Gemälde „Landschaft mit Staffage“ wurde in der Auktion der Sammlung Gwinner 1869 vom Städel Museum als Lucas van Uden für 95 fl. erworben, während das Pendant, ebenfalls als Van Uden, für 110 fl. an den Städel-Administrator Moritz Gontard ging. Der Preisunterschied muss durch die unterschiedliche Beurteilung der Staffage entstanden sein, die man hier Pieter Bout, bei der anderen Tafel David Teniers d. J. zuschrieb.¹

Die 1870 und 1873 publizierten Verzeichnisse sowie die Inventare des Städel Museums führten die „Landschaft mit Staffage“ unverändert als Werk Van Udens, in dem die Staffage von Pieter Bout stammen könnte.² Seit 1879 wird die Frage nach der Beteiligung eines Staffagekünstlers in den Städel-Verzeichnissen nicht mehr weiterverfolgt. Woermann vermerkte das Gemälde ebenfalls als Van Uden, ohne die Beteiligung eines Staffagemalers in Erwägung zu ziehen.³ Levin machte hingegen auf das Kostüm der Figuren in der Kutsche aufmerksam und sprach sich gegen Van Uden als Künstler aus.⁴ Auch Weizsäcker stufte das Bild als Van Uden-Nachfolge ein.⁵ Seither wird es als solches in den Städel-Verzeichnissen geführt. Sander und Brinkmann verzeichneten es 1995 als „Lucas van Uden (Nachfolger?)“ und Gegenstück zu der „Landschaft mit Viehherde“ (Inv. Nr. 1222).⁶

De Kinkelder beurteilte das Gemälde jüngst als Nachfolge oder Umkreis Van Udens.⁷ Die Qualität schätzte sie als schlechter ein als bei dem anderen Städel-Bild (Inv. Nr. 1222). Sie bezweifelte, dass es sich bei den beiden Gemälden tatsächlich um Pendants handelt, da Figuren und Architektur der „Landschaft mit Staffage“ auf eine spätere Entstehungszeit verweisen. Die Figuren

1 Vgl. Verst. Kat. Slg. Dr. jur. P. F. Gwinner, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 24.5.1869, S. 40, Nr. 181.

2 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1059. INVENTAR 1865, Inv. N. 578, Alt Inv. Nr. 1059. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1059. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1059.

3 WOERMANN 1888, 1, S. 468.

4 LEVIN 1887/88b, Sp. 284.

5 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 345, Nr. 140.

6 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 56.

7 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für die Gespräche am 30.11.2005 und 17.1.2007.



Abb. 2: Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdt, *Landschaft mit Staffage*, um 1685–90,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdt (Staffage), Landschaft mit Staffage, Mikroskopaufnahme: Baum im Mittelgrund, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdt (Staffage), Landschaft mit Staffage, Mikroskopaufnahme: Staffage mit Kutsche, Frankfurt a. M., Städel Museum

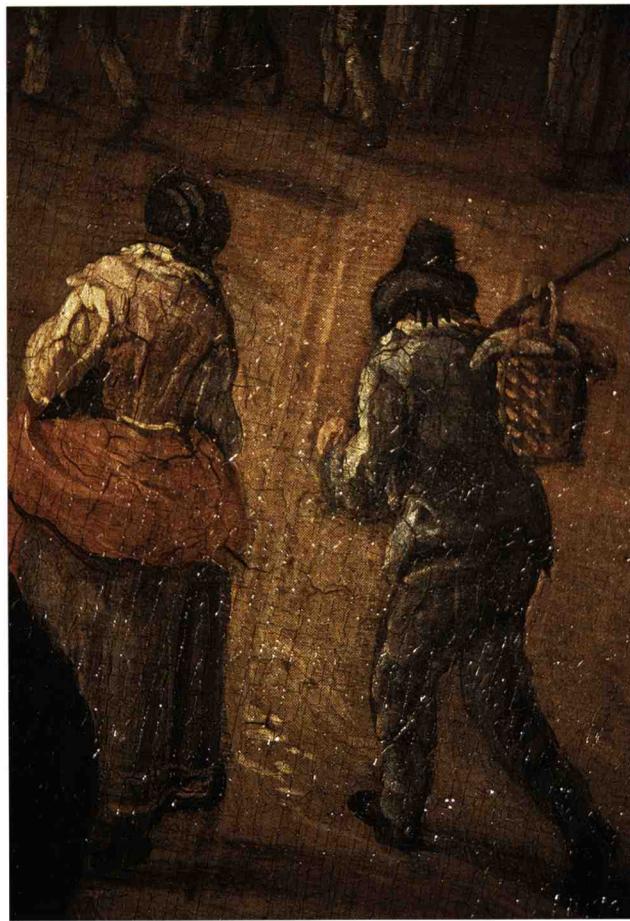


Abb. 4: Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdt (Staffage), Landschaft mit Staffage, Mikroskopaufnahme: Staffage links neben der Kutsche, Frankfurt a. M., Städel Museum

seien in der Art von Pieter Bout oder eher Matthijs Schoevaerdt.

DISKUSSION

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt das Gemälde als Gegenstück zur „Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick“ (Inv. Nr. 1222), die der Werkstatt Lucas van Udens zugeschrieben und um 1665 datiert werden kann. Die beiden Tafeln besitzen mit 17,5 x 24,7 cm (Inv. Nr. 1222) und 17,8 x 25,0 cm (Inv. Nr. 1059) zwar annähernd dasselbe Format, sie stellen jedoch aus stilistischen und entstehungszeitlichen Gründen kein Gemäldepaar dar.⁸ Die dendrochronologische Untersuchung ergab darüber hinaus Abweichungen in der Herkunft und Datierung der beiden Holztafeln. Der Vergleich mit den authentischen Gemälden Van Udens im Städel Museum zeigt, dass sich die bisherige Einordnung in erster Linie auf die Beurteilung des Hintergrundes mit den charakteristischen dicht gesetzten, runden Laubbäumchen stützt (Abb. 3). Ungewöhnlich für Van Uden erscheint hingegen die Komposition im Mittel- und Vordergrund sowie das rechts überschnittene, hoch aufragende Gebäude. Auch für die Architekturformen und Kostüme finden sich keine Parallelen.

Die Komposition im vorderen Bereich steht in der Tradition der Kirmesszenen von David Vinckboons,⁹ die noch bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts vielfach rezipiert wurden.¹⁰ Entsprechend verweist in

⁸ Siehe auch DISKUSSION zu Inv. Nr. 1222.

⁹ Thiéry/Kervyn de Meerendré verwiesen auf die monogrammierte und 1610 datierte Kirmes im Antwerpener Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 495). Von Goossens

nicht als eigenhändig akzeptiert. GOOSSENS 1977, S. 145. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 4.

¹⁰ Siehe z. B. eine Kirmesszene Pieter Gysels von 1687. THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 4, Abb. auf S. 9.



Abb. 6: Balthasar Beschey, Flachlandschaft mit Windmühlen, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie

der Städel-Tafel auch die Mode bereits auf das späte 17. Jahrhundert: Nach 1650 zeigten die Frauen Dekolleté und die Männer trugen lange Haare. Der Mann, der vorne rechts im Städel-Bild auf den Bettler herabblickt, ist mit einem knielangen Mantel und einem Rock bekleidet, durch dessen geschlitzte oder aufgeknöpfte Ärmel ein andersfarbiger Futterstoff hervorbauscht. Anstelle einer Halskrause schmückt ein schlichter flacher Plattenkragen das Revers, während der Dreispitz im 18. Jahrhundert üblich wurde.¹¹ Auch das herrschaftliche Haus im Bildzentrum mit seinen geschwungenen Giebelformen und Volutenverzierungen entstammt dem späten 17. Jahrhundert, als zunehmend dekorative Details in Profanbauten Eingang fanden und die abgetreppte Giebelform ablösten.¹²

Die Figuren wurden einst Pieter Bout oder seinem Umkreis zugeschrieben. Der Vergleich mit Bouts „Strand

von Scheveningen“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1094) zeigt jedoch wenig Parallelen. Im Unterschied zu Bout, der die Farben meist unvermischt mit sichtbaren Pinselstrichen auftrug und Akzente klar voneinander abgrenzte, ist die Malweise hier recht vertrieben und detailliert (Abb. 4, 5). Auch der Figurentypus unterscheidet sich von der etwas runderen Staffage Bouts. Während die Landschaft insbesondere im Hintergrund so dünn gemalt ist, dass die streifig aufgetragene Grundierung durchschimmert, ist der Vordergrund pastoser gemalt, um die verworfenen Figuren und die Kutsche, die sich unter Infrarot abzeichnen, abzudecken (Abb. 1). Sowohl die Staffage als auch einige Partien der Landschaft sprechen für eine Zuschreibung an den Brüsseler Maler Matthijs Schoevaerdts. Seine Dorf- und Kirmeszenen sind häufig an einem Gewässer angesiedelt,¹³ seine Figuren besitzen vergleichbare schmale, längliche

11 Vgl. RAUPP 1995, S. 7–12.

12 Vgl. VLIEGHE 1998, S. 276.

13 Die Kirche im Hintergrund könnte mit ihren beiden Türmen die Kathedrale des Saints-Michel-et-Gudule in Brüssel darstellen.



Abb. 7: Matthijs Schoevaerdts,
Küstenszene, Aufbewahrungs-
ort unbekannt

Körper und schwarze Knopfaugen¹⁴ und selbst Repousoirzonen sowie hoch aufragende, vom Bildrand knapp beschnittene Gebäude kehren ähnlich in gesicherten Werken Schoevaerdt's wieder.¹⁵

Der Brandstempel „F / DB“ auf der Rückseite ist mit dem Zeichen des Antwerpener Tafelmachers Francois I. de Bont (de Bout) identifizierbar, der etwa von 1637 bis 1643/44 tätig war.¹⁶ Die Präparierung der Tafel in Antwerpen durch De Bont wird durch den dendrochronologischen Befund, wonach eine früheste Entstehung des Gemäldes ab 1643 zu vermuten ist, gestützt. Die Bemalung der Tafel zumindestens im Vorder- und Mittelgrund durch den Brüsseler Schoevaerdt's stammt hingegen aus späterer Zeit. Dass Schoevaerdt's eine erste Darstellung übermalte, ist mittels Infrarot-Reflektographie oder Röntgenstrahlen nicht nachweisbar. Auffallend sind jedoch die Übereinstimmungen v. a. in der linken Repousoirzone mit dem Gemälde „Flachlandschaft mit Windmühlen“¹⁷ von Balthasar Beschey (Abb. 6) sowie mit einer „Küstenszene“ von Schoevaerdt's (Abb. 7), die wie

diejenige Beschey's (Abb. 6) in der Brueghel-Tradition steht.¹⁸

Die eklektisch wirkende Komposition lässt vermuten, dass Schoevaerdt's die Tafel um 1685–90, noch vor seiner Ernennung zum Meister, bemalte und dabei die in der Infrarot-Reflektographie sichtbare vorausgegangene Komposition, die der Van Uden-Nachfolge zuzuordnen ist, abdeckte.

LITERATUR

Verz. 1870, S. 100, Nr. 111; 1873, S. 102, Nr. 111; 1879, S. 112, Nr. 140; 1883, S. 114, Nr. 140; 1888, S. 122, Nr. 140; 1892, S. 38, Nr. 140; 1897/1900, S. 36, Nr. 140; 1900, S. 345, Nr. 140; 1905/07, S. 28, Nr. 140; 1907, S. 26, Nr. 140; 1910, S. 33, Nr. 140; 1914, S. 34, Nr. 140; 1915, S. 92, Nr. 140; 1919, S. 136, Nr. 1059; 1924, S. 231f., Nr. 1059; 1995, S. 56, Abb. 103

LEVIN 1887/88b, Sp. 284
WOERMANN 1888, 1, S. 468

14 Siehe Schoevaerdt's „Dorflandschaft mit Kirmes“ (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 5590) oder „Küstenlandschaft mit tanzenden und rastenden Bauern vor einem Palast“ (Verst. London [Christie's] 17.4.1936, Nr. 48). Vgl. auch THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987, S. 18–27, 247.

15 Siehe folgende signierte Bilder Schoevaerdt's: „Landschaft mit Dorfszene“ (Kupfer, 29 x 40,8 cm, 1982, Brüssel, Galerie De Jonckheere), „Der Hampelmann auf dem Wasser“ (Kupfer, 31 x 40,5 cm, Verst. London [Christie's] 11.12.1981, Nr. 29) und „Figuren vor einem Schloss“ (Holz, 32 x 44,5 cm, Verst. London [Sotheby's] 28.3.1979, Nr. 188). THIÉRY/KERVYN DE MEE-

RENDRÉ 1987, Nr. 6, 18, 20, Abb. auf S. 21, 25, 247.

16 VAN DAMME 1990, S. 234. WADUM 1998a, S. 179–198. Die Marke kehrt bei Teniers' „Der Raucher“ (Inv. Nr. 1040) wieder.

17 Balthasar Beschey, „Flachlandschaft mit Windmühlen“, Holz, 23 x 28,4 cm. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Inv. Nr. 393). Zu diesem Gemälde siehe Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 33, Nr. 393.

18 Matthijs Schoevaerdt's, „Küstenszene“, Holz, 47,5 x 64 cm. Verst. New York (Christie's) 27.1.2000, Nr. 7 (mit Pendant). Signiert.

LUCAS VAN UDEN

(Werkstatt)

LANDSCHAFT MIT VIEHHERDE VOR TIEFEM LANDSCHAFTSAUSBLICK

INV. NR. 1222

Um 1665

Eichenholz, 17,5 x 24,7 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige, allseits – am unteren Bildrand etwas schmäler – abgefaste Eichenholztafel (17,5 x 24,7 x 0,5 cm) mit heller, streifig aufgetragener Kreidegrundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden sparsam gesetzte Unterzeichnungen in der Landschaft sichtbar, die im Hintergrund nicht alle Bäume vorbereiten und teils von der Ausführung abweichen (Abb. 1). Die Bäume rechts vorne sind nur in den Stämmen unterzeichnet. Ein nicht ausgeführter schmaler Baumstamm markiert sich dort als Pentiment.

Horizontaler Riss über die gesamte Bildbreite im oberen Bilddritt, rückseitig mit einer Holzleiste gesichert, gekittet und retuschiert. Anobienlöcher an der unteren, unregelmäßig beschnittenen Bildkante. Möglicherweise wurde der befallene Teil entfernt. Bestoßungen an den beiden rechten Bildecken und rechts an der oberen

Bildkante. Zwei Kerben an der oberen rechten Bildkante. Bereibungen vom Zierrahmen am rechten Bildrand. Ein Kratzer und Bestoßungen am linken oberen Bildrand. Verbreitertes Schwundrissraquelé in der Staffage und teils in den braunen Tönen der Landschaft. Verputzungen in den Schattenpartien des Schimmels. Zwei gekittete Ausbrüche in der Baumkrone rechts. Vereinzelt Retuschen über den Pinselpuren des Gründierungsauftrages in der vorderen Zone, um die Linien abzudecken, die in den Riefen durch zusammengelau- fene Farbe, Firnis und Verschmutzungen entstanden sind. Vereinzelt winzige Retuschen über dem Hügel am Horizont und im Himmel. Retusche im Hausgiebel. Unter UV-Licht wird ein dicker, fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Auf der Rückseite Bearbeitungsspuren mit einem Stech- eisen. Reste einer alten Papierabklebung. Brandstempel mit Wappenschild (heraldisch nach rechts steigender Löwe), der durch die aufgeleimte Querleiste fast vollständig verdeckt ist. Vier Klebezettel von oben nach unten: in schwarzer Tinte „G 1222“ und „N°. 577“, gedruckt „Ex collectione / Senatoris Dr^{ris}. Gwinner / Francofurti ad Moen.“ und Textausschnitt der Katalognum-



Abb. 1: Lucas van Uden (Werkstatt), Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick, Infrarot-Reflektographie:
Unterzeichnungen in der Landschaft, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

mer aus dem Versteigerungskatalog der Sammlung Dr. jur. P. F. Gwinner, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 24. Mai 1869: „UDEN / (Lucas van). / Geb. 1595, † 1662 / 180. – Landschaft nach Sonnenuntergang. / Im Vordergrund hüten Hirten ihre Kühe und Schafe, bei / ihnen hält ein Bauer auf seinem Schimmel, während im / Mittelgrund ein Reiter und einige Fußgänger nach dem / rechts auf der Anhöhe stehenden Haus ziehen. Zur / Linken öffnet sich ein durch Dörfer, Baumgruppen und / weiden-de Heerden belebtes Thal, dessen Horizont blaue / Berge begrenzen. Holz H. 18. Br. 25. / Sehr zart und sorgsam ausgeführt. Reizend ist die Wirkung / der abendländlichen Beleuchtung nach hinter den Bäumen untergegangener Sonne. Die Staffage dürfte dem Dav. Teniers. ange-/[...].“ [die letzte Zeile fehlt; „dürfte dem Dav. Teniers ange“ durchgestrichen;]. Auf dem Klebezettel in schwarzer Tinte annotiert „Staedel“ und mit anderer Hanschrift „[Staff]age ist von / Michau [?]“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1646 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frü-

hestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1655. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1657 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1663 zu vermuten.

PROVENIENZ

Slg. Gotthard Martinengo (1765–1857), Regierungsrat, Würzburg

Verst. Slg. G. Martinengo, Würzburg (Manz) 30. September 1861, Nr. 204 (fl. 39 für Inv. Nr. 1059 und 1222)

Slg. Dr. jur. Philipp Friedrich Gwinner (1796–1868), Kommunalpolitiker und Kunsthistoriker, Frankfurt a. M. Verst. Slg. Dr. jur. P. F. Gwinner, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 24. Mai 1869, Nr. 180 (fl. 110)

Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städels-Administrator, Frankfurt a. M.

erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Lucas van Uden“



Abb. 2: Balthasar Beschey, Landschaft mit Wirtshaus, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie



Abb. 3: Lucas van Uden (Werkstatt), *Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick*, um 1665,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Lucas van Uden (Werkstatt), Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick, Mikroskopaufnahme: Laubbäume, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum



Abb. 6: Lucas van Uden (Werkstatt), Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick, Mikroskopaufnahme: Fell des Schimmels im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

KOPIE

Balthasar Beschey, Holz, 23 x 28,4 cm. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Inv. Nr. 392). Bezeichnet: „b. bescheij“.¹ Staffage nur teils übernommen. (Abb. 2)

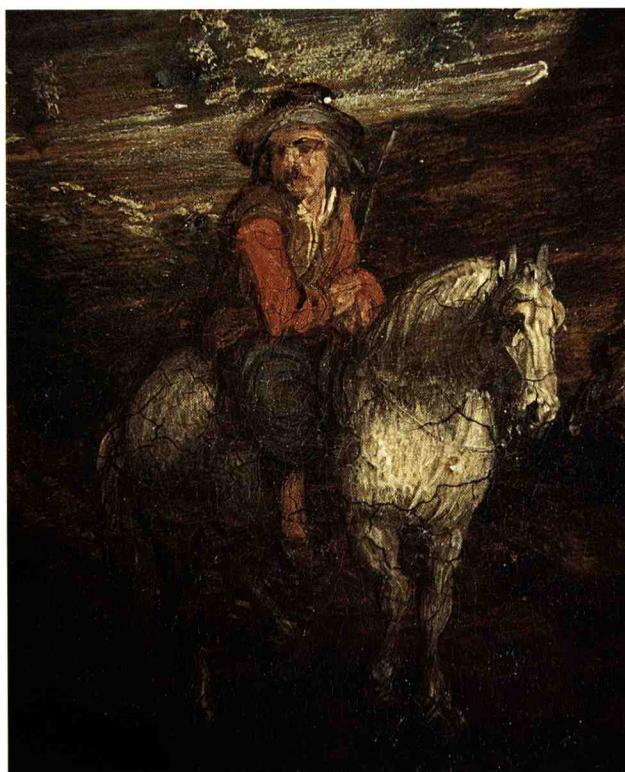


Abb. 5: Lucas van Uden (Werkstatt), Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick, Mikroskopaufnahme: Reiter im Vordergrund, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

BESCHREIBUNG

Unterhalb der Anhöhe im rechten Vordergrund erstreckt sich eine heitere mit kugeligen Laubbaumreihen durchsetzte Landschaft, die mit zwei Anglern, Hirten und weidendem Vieh staffiert ist und zum Horizont hin hügeliger wird. Auf dem Bergvorsprung sitzt ein Bauer auf einem gemächlich trabenden Schimmel. Weiter rechts hütet ein Hirte eine Schafherde und zwei Kühe. Er unterhält sich mit einem Mann und der Bäuerin, die sich neben ihm mit einem Korb am Boden niedergelassen haben. Oben auf der Anhöhe liegt ein Wirts- oder Bauernhaus hinter hohen Bäumen mit lockeren Laubkronen. Ein paar Bauern und Reisende zu Fuß oder Pferd befinden sich auf dem Weg dorthin, während ein Reiter bereits das Haus erreicht hat und sich mit einer davor stehenden Frau unterhält.

FORSCHUNGSSTAND

Die beiden Gemälde „Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick“ und „Landschaft mit Staffage“ (Inv. Nr. 1059) wurden vom Kunsthandel im 19. Jahrhundert als Pendants von Lucas van Uden geführt. In der Versteigerung der Sammlung Martinengo in Würzburg am 30. September 1861 wurden beide Bilder für 39 fl. veräußert, in derjenigen der Sammlung Gwinner vom 24. Mai 1869 erbrachte die „Landschaft mit Viehherde“ allein 110 fl.² Im Auktionskatalog von 1869 wurde vermutet, dass die Staffage in diesem Bild David Teniers d. J. zuzuschreiben sei, wobei eine Annotation dies in „Michau [?]“ kor-

1 Provenienz: Seit 1877 in der Amalienstiftung Dessau nachweisbar. Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 33, Nr. 392.

2 Vgl. Verst. Kat. Slg. Dr. jur. P. F. Gwinner, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 24.5.1869, S. 40, Nr. 180 („Sehr zart und sorgsam

ausgeführt. Reizend ist die Wirkung der abendlichen Beleuchtung nach hinter den Bäumen untergegangener Sonne. Die Staffage dürfte dem Dav. Teniers angehören.“; annotiert: „110). Siehe Klebezettel auf der Tafelrückseite.



Abb. 7: Lucas van Uden, Landschaft mit Göttermahl, Staatsgalerie Neuburg

rigierte.³ Als die Tafel am 11. September 1892 als Vermächtnis des Städel-Administrators Moritz Gontard vom Städel Museum erworben wurde, galt sie zunächst als „Lucas van Uden“ und wurde mit 500 M. taxiert.⁴ Weizsäcker stufte das Gemälde 1900 erstmals als ein Werk eines Nachfolgers Van Udens ein.⁵ Mit dieser Zuordnung wurde das Bild zusammen mit der „Landschaft mit Staffage“, die weiterhin als zugehöriges Pendant galt, im Städel Museum geführt. Sander und Brinkmann verzeichneten beide Gemälde 1995 als Gegenstücke und nannten als Zuschreibung „Lucas van Uden (Nachfolger?)“.⁶

De Kinkelder ordnete das Gemälde als Nachfolge oder Umkreis Lucas van Udens ein und wies darauf hin, dass der vordere Reiter zwar weniger, die übrigen Figuren jedoch gut gegückt seien.⁷ Insgesamt meinte sie, dass das Gemälde eine bessere Qualität besitze als das Pendant „Landschaft mit Staffage“ (Inv. Nr. 1059).

DISKUSSION

Lucas van Uden malte häufig weite Überblickslandschaften, die er meist zur rechten Seite mit einer höher liegenden Zone versah. Die jeweils sparsam eingesetzte Figurenstaffage führte er entweder selbst aus oder überließ sie anderen Künstlern wie David Teniers d. J. Neben der Komposition der „Landschaft mit Viehherde“ erinnert auch die weite, von kugeligen Laubbäumen durchsetzte Talebene (Abb. 4) an für Van Uden gesicherte Gemälde, etwa im Liechtenstein Museum, in Stuttgart oder Neuburg (Abb. 7).⁸ Im Vergleich fällt der Bruch zwischen der vorne eingeschobenen Anhöhe und der sich unterhalb erstreckenden Panoramalandschaft in der Frankfurter Tafel auf. Die Malweise spricht trotz der qualitätvollen Ausführung gleichfalls nicht für ein eigenhändiges Werk.⁹

Die Staffage ist nass in nass mit unverbundenen Farbtönen auf die Landschaft gesetzt und teils schwarz kon-

3 Siehe Klebezettel auf der Tafelrückseite.

4 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1222.

5 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 345, Nr. 141A.

6 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 56f.

7 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für die mündliche Beurteilung am 30.11.2005.

8 Lucas van Uden, „Landschaft mit Göttermahl“, Holz, 73 x 115,7 cm. Staatsgalerie Neuburg (Inv. Nr. 2072). Bezeichnet u. r.: „Lucas van Vden.“. Kat. NEUBURG 2005, S. 308. Ders., „Der Frühling“, Holz, 15,5 x 24,5 cm. Wien, Liechtenstein

Museum, Fürstliche Sammlungen (Inv. Nr. G 489). Ders., „Der Winter“, Holz, 17 x 24,5 cm. Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen (Inv. Nr. G 488). Beide Gemälde sind jeweils mit „L. V. V.“ bezeichnet. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 276, Nr. 101, 102. Ders., „Landschaft mit Flucht nach Ägypten“, Lwd., 57 x 83 cm. Stuttgart, Staatsgalerie. Bezeichnet: „Lucas V Vden 1654“.

9 Vgl. die eigenhändigen Werke Van Udens im Städel Museum (Inv. Nr. SG544, 1128).

turiert (Abb. 5). Das Tierfell wurde jeweils farblich differenzierend abschattiert, wobei die Schafe in einem unterschiedlich dicken Auftrag mit hellen Ockertönen, Blauakzenten und weißen Glanzlichtern effektvolle Strukturen aufweisen. Im Schimmel erinnert die zu Furchen erstarrte nasse Farbe an die Malweise im Gesicht der knienden Frau in Van Udens „Flachlandschaft“ im Städel Museum (Abb. 12 bei Inv. Nr. 1128) (Abb. 6). Um die Zügel wiederzugeben, ritzte der Künstler mit dem Pinselstiel in die noch nasse Farbe. Das Schwundrisscraquelé, das sich allein auf die Staffage begrenzt, entstand sehr wahrscheinlich, da der Hintergrund beim Malen der Figuren nicht vollständig getrocknet war. Die einst vermutete Beteiligung eines Staffagekünstlers ist daher eher auszuschließen.

Laut dendrochronologischer Untersuchung entstand die Holztafel frühestens ab 1663. Angesichts der Paral-

lelen in der Baum- und Figurenbehandlung ist zu vermuten, dass die Tafel um 1665 noch zu Lebzeiten Van Udens in seiner Werkstatt angefertigt wurde. Dass sie eine noch im 18. Jahrhundert bekannte Komposition überliefert, bezeugt ein Gemälde von Balthasar Beschey in Dessau (Abb. 2).¹⁰ Dieses Bild formt seit spätestens 1877 mit einer „Flachlandschaft mit Windmühlen“¹¹ (Abb. 6 bei Inv. Nr. 1059) ein Gemäldepaar.

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 116, Nr. 141a; 1897/1900, Nachtrag A, S. 112, Nr. 141a; 1900, S. 345, Nr. 141A; 1905/07, S. 28, Nr. 141a; 1907, S. 26, Nr. 141a; 1910, S. 33, Nr. 141a; 1914, S. 34, Nr. 141a; 1915, S. 92, Nr. 141a; 1919, S. 136, Nr. 1222; 1924, S. 232, Nr. 1222; 1995, S. 57, Abb. 104

¹⁰ Siehe KOPIE.

¹¹ Zum Gegenstück siehe Werche, in: Kat. DESSAU 2001, S. 33, Nr. 393.

FREDERIK VAN VALCKENBORCH

Antwerpen 1566 – 1623 Nürnberg

Der 1566 in Antwerpen geborene Frederik van Valckenborch emigrierte 1586 aus religiösen Gründen nach Frankfurt a. M. Seine erste Ausbildung erhielt er vermutlich bei seinem Vater Marten I. – dem Landschaftsmaler und Bruder von Lucas van Valckenborch. 1590 bis 1596 unternahm Frederik zusammen mit seinem vier Jahre jüngeren Bruder Gillis I. eine Italienreise. Anfangs hielten sie sich in Venedig auf, wo Frederik von italo-flämischen Künstlern beeinflusst wurde. 1592 sind die

Brüder in Rom dokumentiert. Frederik weilte auch am Hof in Mantua. Nach seiner Rückkehr erhielt er 1597 das Frankfurter Bürgerrecht. Auf Wanderungen durch Bayern, Tirol, das Salzkammergut und das Donaugebiet schuf er topographisch genaue Zeichnungen. 1602 übersiedelte er nach Nürnberg, wo er Aufträge für die Erzherzöge Maximilian und Matthias ausführte und bis zu seinem Tod im Jahr 1623 ansässig blieb. Zwei seiner vier Söhne ergriffen gleichfalls den Malerberuf.

LITERATUR: ZÜLCH 1932, S. 225f.; FAGGIN 1963, S. 2–9; Hans Devisscher, Frederik van Valckenborch, in: DICTIONARY OF ART 31, 1996, S. 805–807; VLIEGHE 1998, S. 187f.

GEBIRGS LANDSCHAFT MIT REISENDEN AN EINEM BRUNNEN

INV. NR. 1952

Um 1610–20

Leinwand, 41,9 x 56,7 (oben) / 57 (unten) cm (Malfeldmaße)

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 13 x 11 Fäden/cm²) mit rotbrauner Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Restaurierung im Februar 1987 durch Peter Waldeis (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5). Eine handschriftliche, undatierte Notiz zu einer Gesamtrestaurierung vermerkt „große Ausbrüche“ (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5).

Originale Spannkanten abgeschnitten. Reste alter Randabklebung. Knick entlang des rechten Bildrandes, vermutlich durch vormaliges Umschlagen der Leinwand. Durch die ältere Kleisterdoublierung verpresste Pastositäten und durchgedrückte Leinwandstruktur.

Ausgeprägtes Craquelé. In den Craquelésprüngen teils schwarze Substanz, die vermutlich auf eine Regenerierungsmaßnahme zurückgeht. Kleine Löcher im Farbfilm könnten auf Auswaschungen durch zu scharfe Lösemittelanwendungen zurückgehen. Großflächige Verputzungen. Ausbrüche entlang der oberen Bildkante, kleinere auch in der Bildmitte und am oberen linken Bildrand. Je-weils eine retuschierte Kittung rechts am oberen Bildrand und im Turm am linken Bildrand. Retuschen entlang der Bildränder, punktartig auch links im Himmel.

Unter UV-Licht wird ein schwach fluoreszierender, jüngerer Firnis und Reste eines älteren Firnis sichtbar.



Abb. 1: Frederik van Valkenborch, Gebirgslandschaft mit Reisenden an einem Brunnen, Mikroskopaufnahme: Signatur, Frankfurt a. M., Städel Museum

Bezeichnet rechts unten in der rechten Hälfte der Längsseite des kleinen Brunnentroges in rötlichbrauner Farbe: „FRI / VON - FAL“ (Abb. 1). Die leicht verputzte, in Resten erhaltene Signatur erweist sich aufgrund des durchlaufenden Craquelés und der umliegenden Malschicht als entstehungszeitlich.

Auf der Rückseite Klebezettel mit Stempel „STAEDELSCHE KUNSTINSTITUT / 1952 / FREDERIK VAN VALKENBORGH“. In roter Kreide „1199/54“. Kreuz in weißer Kreide.

PROVENIENZ

erworben 1940 mit Mitteln der Carl Schaub-Stiftung von dem Kunsthändler Grünwald, Frankfurt a. M. als „Frederik van Valkenborch“

BESCHREIBUNG

An einem Brunnen am Waldrand rasten Reisende und zwei Bäuerinnen. Zwei Reiter tränken ihre Pferde an einem schlichten Trog, während ein Junge seinen Durst mit einer Schöpfkelle stillt. Die Bäuerinnen und ein Mann, der wie die Reiter mit Umhang, Hut und Wanderstab ausgestattet ist, ruhen sich am Wegesrand sitzend von den Strapazen der Reise aus. Rechts vorne auf der schmalen Steinbrücke naht ein Bauer mit geschultertem Sack. Zwei Holzkreuze und ein Galgen flankieren den Weg an einer Biegung im Hintergrund. Dahinter liegt eine in Licht getauchte Wiese, auf die am Fuß des sich auftürmenden Gebirges ein paar Häuser folgen. Links erstreckt sich ein Gewässer, durch das ein Ruderboot mit Anglern gleitet und in dem Schwäne schwimmen. Kräftige, von links oben einfallende Sonnenstrahlen bescheinen die bizarr geformten, knorrigen Wurzeln und abgestorbenen Äste am unteren Bildrand.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1940 von dem Frankfurter Kunsthändler Grünwald als „Frederik van Valkenborch“ erworben und seither in den Städel-Verzeichnissen als eigenhändiges Werk geführt. Im Verzeichnis von 1966 wurde die Signatur mit „FRI VON FAL.“, 1995 bei Sander und Brinkmann als „FRE VON FAL“ wiedergegeben.¹

1 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 57.

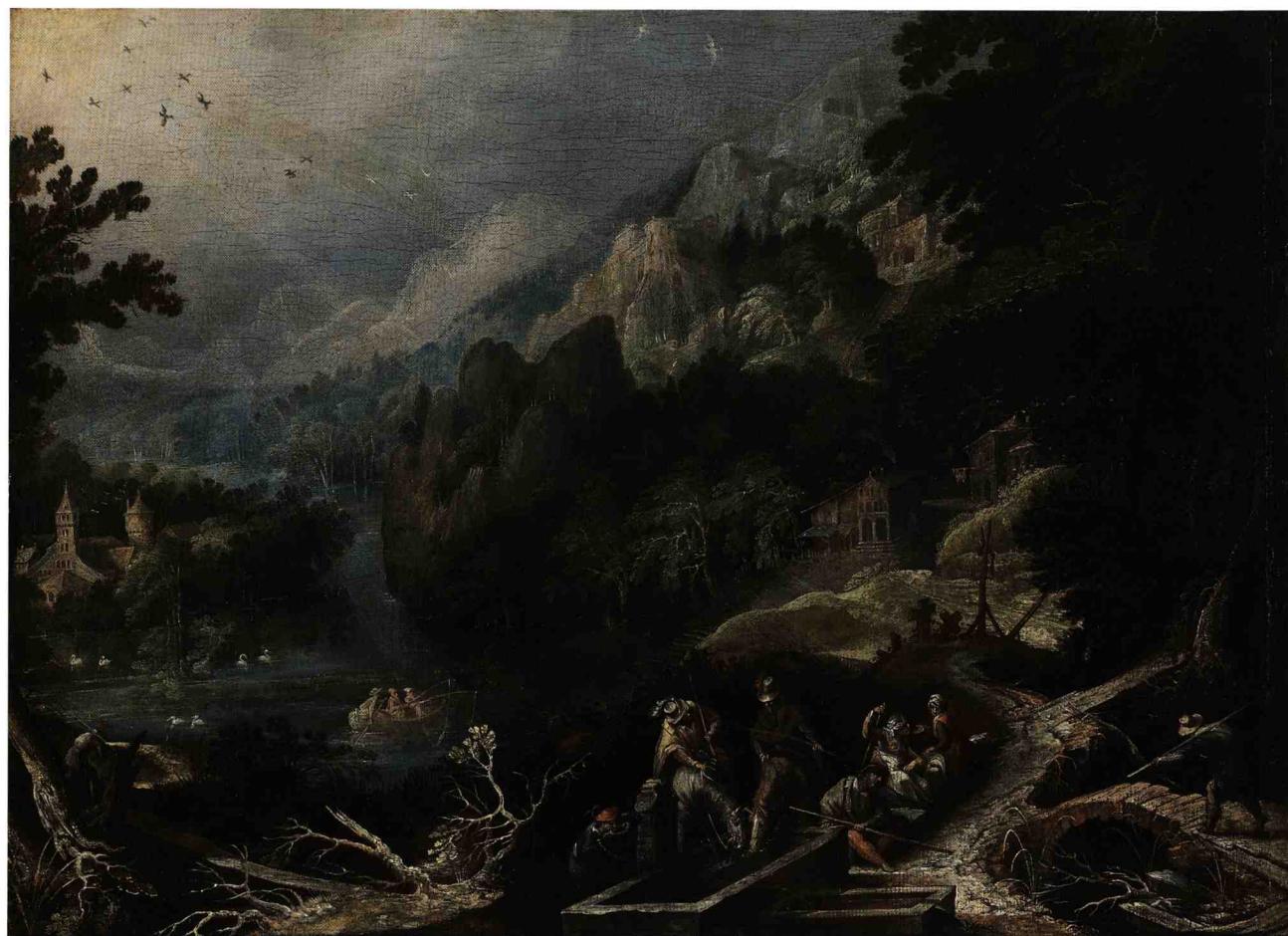


Abb. 2: Frederik van Valckenborch, *Gebirgslandschaft mit Reisenden an einem Brunnen*, um 1610–20,
Frankfurt a. M., Städel Museum

In der Forschungsliteratur fand das Gemälde bislang nur wenig Beachtung. Koch und Salerno erwähnten es als authentisches Werk,² wobei Koch darauf hinwies, dass der malerisch stilisierte Baumschlag des Hintergrunds differenzierter als bei Adam Elsheimer sei. Wied plädierte jüngst für die Einordnung des Städels-Bildes in Valckenborchs späte Phase und verwies auf das Gemälde in Sibiu als Vergleichsbeispiel (Abb. 3).³

DISKUSSION

Die Frankfurter „Gebirgslandschaft“ mit ihrer spotlichtartigen Beleuchtung, dem bizarren Wurzel- und

Ästegewirr und den fragilen Bauten, die vom Hang abzurutschen drohen, weist zwar irreale, phantastische Züge auf, das Sonnenlicht, das idyllisch anmutende Gewässer und die Staffage mildern diese jedoch weitgehend ab. Einzig die Kreuze am Wegesrand erinnern an die Gefahren, die damals eine Reise mit sich brachte. Abweichend von der Bruegel-Tradition, in der auch Lucas van Valckenborch stand,⁴ tauchen bei Frederik van Valckenborch Ende der 1580er Jahre manieristische Tendenzen auf. Seine Bilder wurden in Italien unter dem Einfluss der italoflämischen Malerei um Lodewijk Toeput (Pozzoserrato) (Abb. 4) zunehmend unreal,⁵ während seit den 1610er Jahren auch gemäßigtere Land-



Abb. 3: Frederik van Valckenborch, *Landschaft mit Raubüberfall*, Sibiu/Hermannstadt, Museum Brukenthal

2 KOCH 1977, S. 159. SALERNO 1977–78, Bd. 1, S. 38. Ebenso unter den authentischen Werken gelistet bei BAUMGARTL/LAUTERBACH/OTTO 1993, S. 156.

3 Frederik van Valckenborch, „Landschaft mit Raubüberfall“, Lwd., 58 x 82 cm. Sibiu/Hermannstadt, Museum Brukenthal (Kat. 1901 Nr. 1149). Möglicherweise dritte Ziffer der Datierung in Kat. SIBIU 1909, S. 356, Nr. 1192 „F: V: / FALC / 165(?)“ falsch wiedergegeben oder Datierung nicht original. Ich danke Alexander Wied, Kunsthistorisches Museum Wien, für das Gespräch am 7.8.2007.

4 Siehe hier die Katalogeinträge zu Lucas van Valckenborch Inv. Nr. 158, 668, 1221 und 1857.

5 Lodewijk Toeput, „Landschaft mit Sturz des Phaeton“, Lwd., 59,8 x 81,8 cm. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

(Inv. Nr. KM4). Bezeichnet: „LTOE / 159(?)9“). Wegener, in: Kat. HANNOVER 2000, S. 337–339, Nr. 178. Siehe auch die vormals Toeput, jetzt Pauwels Franck zugeschriebene Zeichnung „Berglandschaft mit Fluss“ (Feder in Braun, schwarze Kreide, 218 x 313 mm, Modena, Galleria Estense, Inv. Nr. 1172). GERSZI 1990, S. 173f. VIEGHE 1998, S. 187. Vgl. Frederik van Valckenborch, „Südliche Felsenküste mit Schiffbruch“ von 1603 (Lwd., 100 x 199,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv. Nr. 2644) und „Gebirgslandschaft mit Raubüberfall“ von 1605 (Kupfer, 27 x 35 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. SK-A 1506; bezeichnet: „1605/F.V. FALCKE[...]“). Zur Ausbildung phantastischer Landschaften in der flämischen Malerei siehe Neidhardt, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 305–309, v. a. S. 308.



Abb. 4: Lodewijk Toeput, *Landschaft mit Sturz des Phaeton*, 159(?)9, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

schaften mit weniger dramatischen und bewegten Themen und Gestaltungselementen wie beispielsweise seine „Landschaft mit Anglern“ von 1618 (Abb. 5) entstanden.⁶

Bereits in den römischen Werken arbeitete Valckenborch mit kräftigen Warm-Kalt-Kontrasten.⁷ Diese erzeugen in der unteren Malschicht zusammen mit der Verwendung einer rotbraunen Grundierung auch in der Frankfurter „Gebirgslandschaft“ eine künstliche Stim-



Abb. 5: Frederik van Valckenborch, *Landschaft mit Anglern*, 1618, Aufbewahrungsort unbekannt

6 Frederik van Valckenborch, „Landschaft mit Anglern“, Maße und Technik unbekannt. 1974, Amsterdam, Kunsthandel P. de Boer. Gerszi nannte neben dieser auch die „Landschaft mit Jäger“ (Lwd., 130 x 238 cm, Rom, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Inv. Nr. 18934) von 1613. GERSZI 1990, S. 188f., Abb. 40, 41. Vgl. VLIEGHE 1998, S. 187f. Siehe auch das dramatisch inszenierte „Gewitter“ von 1621 (Holz, 48,4 x 64,3 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1832; bezeichnet: „1621 / F v F“), in dem Valckenborch auf ein früher entstandenes Bild in Budapest zurückgriff. GERSZI 1990,

S. 187f. Vgl. Tacke, in: Kat. NÜRNBERG 1995, S. 268f., Nr. 141. Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 322, Nr. 118. 7 Gerszi beschrieb diese Maltechnik anhand einer sechsteiligen Gemäldeserie in Rom in der Galleria Borghese (Lwd., vier Bilder je 66 x 90 cm, zwei Bilder 84 x 111 cm und 78 x 106 cm), von der fünf Bilder Frederik van Valckenborch zugeordnet und 1595–96 datiert werden. Das sechste Bild schrieb er Paul Bril und einem Werkstattgehilfen zu, den er als Frederik van Valckenborch zu identifizieren überlegte. GERSZI 1990, S. 180–183, Abb. 19, 22, 23, 25, 26, 27.



Abb. 6: Frederik van Valckenborch, Gebirgslandschaft mit Reisenden an einem Brunnen, Mikroskopaufnahme: Brauntöne des Weges liegen über hellem Blau, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 8: Frederik van Valckenborch, Gebirgslandschaft mit Reisenden an einem Brunnen, Mikroskopaufnahme: dunkle Landschaftspartie auf teils sichtbarer rotbrauner Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

mung.⁸ So ist der linke Weg flächig auf einem helleren Blau angelegt (Abb. 6), während in den dunkel geplanten Laub- und Landschaftsparten die rotbraune Grundierung belassen wurde und stellenweise mitwirkt (Abb. 8). Insgesamt erfolgte der mehrschichtige Farbauftrag in differenzierter Manier nass in nass, wobei die helleren Partien mitunter recht dünn und die Figuren etwas pastoser gemalt sind (Abb. 7).



Abb. 7: Frederik van Valckenborch, Gebirgslandschaft mit Reisenden an einem Brunnen, Mikroskopaufnahme: Reiter am Trog, Frankfurt a. M., Städel Museum

Wegen der ruhigen Atmosphäre kann das Frankfurter Bild in Valckenborchs späte Nürnberger Phase – um 1610–20 – datiert werden, was durch den Vergleich mit der „Landschaft mit Anglern“ von 1618 (Abb. 5) belegt wird. Parallelen in den Bildmotiven und selbst in der Figuren- und Laubbbehandlung weist ferner die Überfallsszene in Sibiu auf (Abb. 3).⁹ Die in ein entstehungszeitliches Craquelé und die umliegende Malschicht eingebundene Bezeichnung „FRI / VON - FAL“ des Städel-Bildes bestätigt schließlich die Eigenhändigkeit (Abb. 1).¹⁰

LITERATUR

Verz. 1966, S. 122; 1971, S. 60; 1986, S. 17, Nr. 4; 1987, S. 102; 1995, S. 57, Tafel 142

SALERNO 1977–78, Bd. 1, S. 38, Abb. 5.2

KOCH 1977, S. 159, Abb. 45, Anm. 96 auf S. 168

BAUMGARTL/LAUTERBACH/OTTO 1993, S. 156

8 Holztafeln grundierte Frederik van Valckenborch wie üblich weiß – so jedenfalls „Das Gewitter“ im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum (siehe Anm. 6). Tacke, in: Kat. NÜRNBERG 1995, S. 268, Nr. 141. Die rotbraune Grundierung des Städel-Bildes scheint nicht (allein) auf die in Italien praktizierte Malweise zurückzugehen wie auch das in Italien entstandene Leinwandgemälde von Toeput in Hannover (Abb. 4) nahelegt, das eine einschichtige graue Grundierung besitzt. Wegener, in: Kat. HANNOVER 2000, S. 337, Nr. 178.

9 Vgl. PIGLER 1962, S. 128, 133, Abb. 3.

10 Siehe TECHNISCHER BEFUND. Siehe die ähnliche Bezeichnung „FR.I. / VO.Fal / 1623“ in Frederik van Valckenborchs „Gebirgslandschaft mit Mühlen und einem Zeichner“ (Lwd., 42 x 82 cm, Olmütz, Muzeum Umění, Inv. Nr O 1062). Hierzu siehe Slavíæk, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 140, Nr. 47.

LUCAS VAN VALCKENBORCH

Löwen um 1535 – 1597 Frankfurt a. M.

Lucas van Valckenborch gehört einer über mehrere Generationen von etwa 1560 bis 1635 tätigen Malerfamilie aus Löwen an, die sich aus religiösen und politischen Gründen in Deutschland ansiedelte. Im Jahr 1535 oder kurze Zeit später in Löwen geboren, fehlen, wie auch für seinen älteren Bruder Marten I., jegliche Quellen zu Lucas' Lehrzeit. Vermutlich absolvierte er seine Ausbildung in Mechelen, wo er am 26. August 1560 in die Malergilde eintrat. Vier Jahre später ist dort Jasper van der Linden als sein Schüler verzeichnet. Noch bevor Lucas 1566 nach Lüttich und anschließend nach Aachen emigrierte, wurde sein Sohn Marten II. in Mechelen geboren. 1574/75 kehrte Lucas aus dem Exil nach Antwerpen zurück und stand seit 1579 in den Diensten von Erzherzog Matthias von

Österreich, der seit 1577 als Statthalter der südlichen Niederlande in Brüssel residierte. Als Matthias 1582 aus dem Amt schied, folgte Lucas ihm vielleicht noch im selben Jahr als Kammermaler nach Linz, wo er sich in den nächsten zehn oder elf Jahren aufhielt. Er unternahm Reisen innerhalb Österreichs und arbeitete später auch für Erzherzog Ernst. Als dieser im Jahr 1593 für das Amt des Statthalters nach Brüssel ging, siedelte Lucas nach Frankfurt a. M. um, wo sein Bruder Marten I. bereits seit 1586 ansässig war. Nachdem Lucas 1594 das Frankfurter Bürgerrecht erhalten hatte, erbat er dasselbe am 28. April 1596 auch für seinen Sohn Marten II. Lucas verstarb am 2. Februar 1597 in Frankfurt a. M. und wurde auf dem St. Peters-Friedhof bestattet.

LITERATUR: CONINCKX 1913, S. 347–355; ZÜLCH 1932, S. 223f.; VAN VALKENBURG 1971; WIED 1990, S. 13–16; VAN MANDER/FLOERKE 1991², S. 250f; Alexander WIED, Lucas van Valckenborch, in: DICTIONARY OF ART 31, 1996, S. 803–805

VIEHWEIDE UNTER BÄUMEN

INV. NR. 1221



Abb. 1: Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen, Mikroskopaufnahme: Pentiment an der Schuhsohle der Magd, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

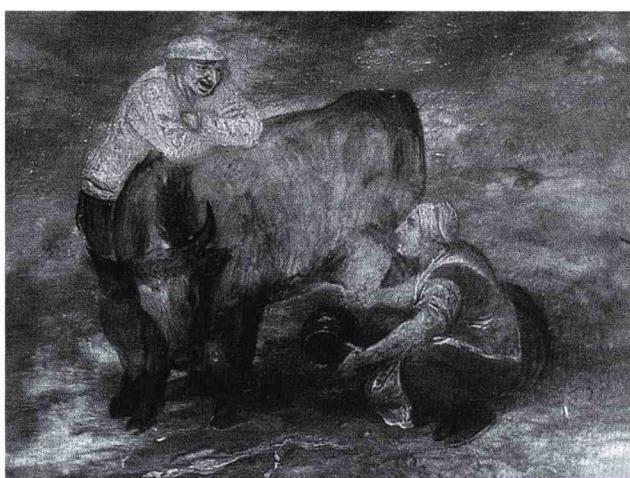


Abb. 2: Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

1573

Eichenholz, 34,5 x 46,8 cm

Monogrammiert und 1573 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige, beidseitig und unten leicht, oben ansatzweise abgefaste Eichenholztafel (34,5 x 46,8 x 0,4–0,6 cm). Helle elfenbeinfarbene Grundierung und ockerbraune Imprimitur. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Die versetzt verlaufende schwarze Konturlinie an der Schuhsohle der Magd verweist auf eine ursprünglich größere Anlage (Abb. 1, 2). Bei der 1982 von Peter Waldeis durchgeführten Restaurierung wurde ein alter, teils fleckig gewordener Firnis abgenommen und ein neuer Firnis sowie einige Retuschen aufgetragen (Archiv der Restaurierungswerkstatt, Ordner 5).

Bestoßene Bildecken. Kratzer oder Ritzungen in der Figurengruppe hinten rechts, im Baum sowie unter dem Vorderhuf der Kuh rechts vorne. Kratzer im Boden rechts neben der Magd. Längerer Kratzer im Rücken der Kuh links vorne.

Schwundrisse in unterschiedlicher Ausprägung: Craquelé in manchen dunkelgrünen und dunkelbraunen Partien; punktuell, v. a. am Übergang zum See im Hintergrund, bis auf die Grundierung gerissene Malschicht; verbreiterter Craquelé in den Ästen der oberen rechten Bildecke. Ausbrüche und Bereibungen entlang der Bildränder, teils retuschiert. Zwei kleine Ausbrüche oben im Stamm des rechten vorderen Baumes. Winziger Ausbruch unterhalb der verschütteten Milch. Retuschierte Ausbrüche unterhalb der Bäume in der rechten Bildhälfte und im Himmel. Zwei gekittete, retuschierte Fehlstellen zwischen den Bäumen im linken Hintergrund. Leichte Verputzungen in den Armen der Magd. Lasurartige Retuschen über Verputzungen in und um die Baumstämme am linken Bildrand, im zentralen Mittelgrund, am rechten Bildrand und links oben im Himmel. Retuschen in der linken oberen Bildecke. Unter UV-Licht wird ein jüngerer, leicht fluoreszierender Firnis sichtbar.

Bezeichnet in schwarzer Farbe am linken der beiden vorderen Bäume: „1573 / L / V V“ (Abb. 4). Die Signatur zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé.

Rückseitig bezeichnet in schwarzer Farbe „Brügel“, „n. 24“, „n° 6“. Zweimal in weißer Kreide und dreimal in



Abb. 3: Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen, 1573, Frankfurt a. M., Städel Museum

Bleistift „1221“. In roter Kreide „3831“.¹! In Bleistift „H 9“. Bearbeitungsspuren von einem Stecheisen. Die dendrochronologische Untersuchung der Eichenholztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1557 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1566. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1568 denkbar. Die Datierung der Malerei auf 1573 bestätigt jedoch die übliche Annahme von einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von etwa zwei Jahren.

PROVENIENZ

Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.
 Verst. Slg. A. Brentano, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4. April 1870, Nr. 70 (fl. 530) als „Lucas van Uden“ an Moritz Gontard
 Slg. Moritz Gontard (1826–1886), Städels-Administrator, Frankfurt a. M.
 erworben am 11. September 1892 als Vermächtnis Moritz Gontards als „Lucas van Uden“

AUSSTELLUNG

Essen, Kulturstiftung Ruhr; Wien, Kunsthistorisches Museum, Die Flämische Landschaft, 2003/04, Nr. 51



Abb. 4: Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städels Museum

BESCHREIBUNG

Auf der Lichtung eines hellen, hochstämmigen Eichenwaldes hat eine Magd eine braune Kuh gemolken, die offenbar gerade den Melkeimer umgetreten hat. Die Hände vorwurfsvoll ausgestreckt, schaut die Magd mit geöffnetem Mund nach oben zu dem Bauern, der sich mit lässig verschränkten Armen auf den Rücken der Kuh lehnt und der Magd antwortet. Sein Wams und seine Mütze stechen durch ein leuchtendes Rot hervor. Links des Paares liegt ein grünlich schimmernder Fischteich, aus dem eine dunkelbraune Kuh im Schilf stehend säuft. Links hinten hütet ein Hirte Schweine. Zwischen Gräsern und Farnen tummeln sich rechts vorne ein paar Frösche, Eidechsen, Schnecken und eine Raupe, ferner sind einige Hasen zu sehen. Nach hinten öffnet sich der Blick durch lockeren Laubbaumbestand auf ein großes klares Gewässer. Das gegenüberliegende Ufer wird von Gebäuden gesäumt, während am vorderen Ufer ein Angler über einen Holzbalken gebeugt steht und sein Begleiter am Boden kniet. Rechts am entfernten Uferweg hat eine ältere Frau und ein jüngerer Mann einen torkelnden alten Mann untergehakt. Hinter ihnen läuft ein Kind.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich bis 1870 in der Frankfurter Sammlung der Antonie Brentano und wurde am 4. April desselben Jahres bei Kohlbacher in Frankfurt für 530 fl. als „Lucas van Uden“ an den Städels-Administrator Moritz Gontard verauktioniert. Als dessen Vermächtnis wurde die Tafel am 11. September 1892 als „Lucas van Uden“ vom Städels Museum erworben. Die Bezeichnung auf der Tafelrückseite „Brügel“ verweist auf eine frühere Zuschreibung an Pieter Bruegel d. Ä. Der Künstlername Van Uden wurde in den Städels-Verzeichnissen von 1892 und 1897/1900 sowie im Inventar² zunächst beibehalten. Spätestens 1900 wurde das Bild durch Weizsäcker, der auch Monogramm und Datierung transkribierte, als ein 1573 entstandenes Werk von Lucas van Valckenborch eingestuft.³ Der Schätzwert belief sich auf 1200 M.⁴

In den Städels-Verzeichnissen⁵ sowie in der Forschung wird das Gemälde seither übereinstimmend als ein eigenhändiges Werk von Lucas van Valckenborch von 1573 behandelt.

Bothe, der das Gemälde 1939 in die kunstgeschichtliche Literatur einführte, erklärte die vormalige Bestimmung

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städels-Archiv, Akte 678.

2 Der Name Lucas van Uden nachträglich durchgestrichen und in „Lucas van Valckenborgh“ korrigiert. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1221.

3 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 350, Nr. 141B.

4 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1221.

5 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 57.

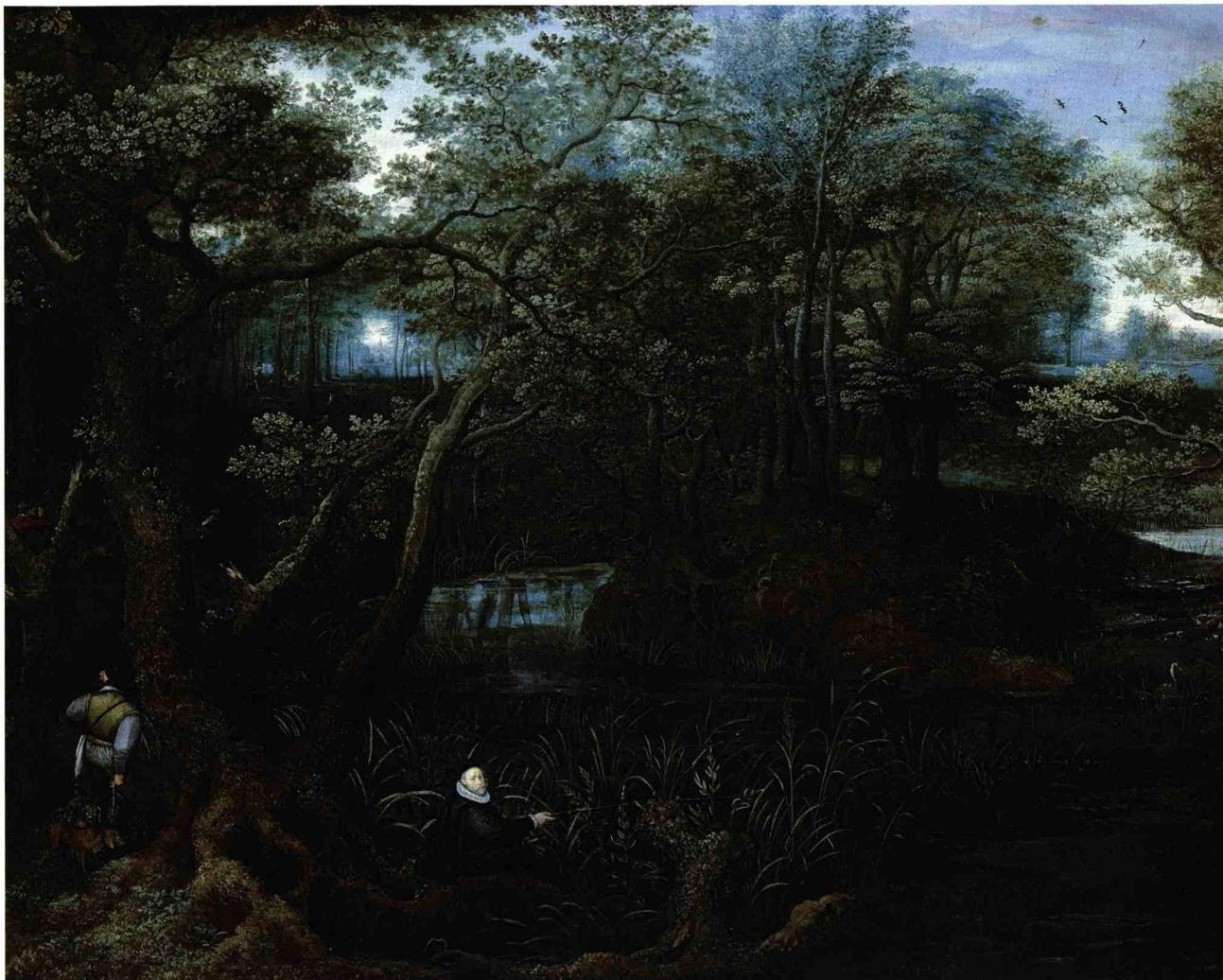


Abb. 5: Lucas van Valckenborch, Angler am Waldteich, 1590, Wien, Kunsthistorisches Museum

als Lucas van Uden durch das falsch gelesene Monogramm.⁶ Er bezeichnete die Tafel als „schlichtes, naturwahres Landschaftsbild“, das der Künstler nach eigener Beobachtung ohne Dreifarbenschema, sondern in einer später auch für Coninxloo charakteristischen einheitlichen Tongebung gemalt habe. Bothe hob die Bedeutung der Frankfurter Landschaft als älteste naturhafte Walddarstellung hervor und bezeichnete Valckenborch als Schöpfer eines neuen Landschaftstils, der Coninxloo vorausgehe.

Ebenso wie nachfolgend in unterschiedlicher Gewichtung auch Wied⁷ und Devisscher⁸ schloss sich auch Wellensiek Bothes Einschätzung an, indem sie in der Frankfurter „Viehweide“ eine vorweggenommene, später bei

Coninxloo umgesetzte Waldatmosphäre sah.⁹ In dem zwanglosen Bildaufbau und zufälligen Bildausschnitt gebe es zwar mit Coninxloo keine direkte Übereinstimmung, aber durchaus in der Wiedergabe von Schilf und Farnkräutern, in der Lichtbehandlung und den Figurenmotiven wie etwa dem Angler, der die stille Waldatmosphäre verstärke. Wesentliche Anregungen empfing Coninxloo laut Wellensiek auch durch die „unaufdringliche, aber genaue Charakterisierung der einzelnen Blätter und die Behandlung der rauen rissigen Rinde“ der Frankfurter „Viehweide“.

Franz bemerkte in der „Viehweide“ zwar eine sich bereits ankündigende Neigung zur geschlossenen Baumlandschaft und das Bemühen, einseitige Ausblicke und

6 BOTHE 1939, S. 48–50.

7 Laut Wied bereitete die Frankfurter Tafel die Waldlandschaften von Coninxloo gleichzeitig und vermutlich unabhängig von Hans Bol vor. WIED 1971, S. 139, 150, Anm. 77 auf S. 154, 194, Nr. 13. DERS. 1990, S. 18, 20, 137, Nr. 16, S. 163 unter Nr. 60. Ebenso Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, Nr. 51.

8 Devisscher bezeichnete die Frankfurter „Viehweide“ als Vorform der Waldlandschaft und die „Landschaft mit Angler“ von 1590 als echte, Coninxloo vorausgehende Waldlandschaft. Devisscher, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992, S. 199f.

9 WELLENSIEK 1954, S. 141, Nr. A68.

starke Raumkontraste zugunsten einer „abgeschlossenen Nahlandschaft“ zu vermeiden, bezeichnete aber Valckenborchs Wiener Landschaft mit einem „Angler am Waldteich“ (Abb. 5) von 1590 als Vorläufer der Waldlandschaften des Coninxloo.¹⁰ Bei seiner erneuten Besprechung des Gemäldes im darauffolgenden Jahr ging Franz näher auf die Malweise des Frankfurter Bildes ein.¹¹ Neben der breiten, tupfigen Manier der Laubbehandlung im Vordergrund beschrieb er die Blattgestaltung im Mittelgrund als neuartige Punktmanier auf dunklem Grund, die wie bereits in der verlorenen „Ansicht von Lüttich“ von 1567¹² die schematische Manier der früheren Bilder Valckenborchs beendet habe.

Wied, demzufolge die Frankfurter Tafel als Frühform der Waldlandschaft an die frühe „Landschaft mit Angler auf dem Steg“¹³ aus den 1560er Jahren anschließt und in dem Wiener „Angler am Waldteich“ (Abb. 5) von 1590 vervollständigt wird,¹⁴ stellte die Frankfurter „Viehweide“ als „einen ersten Höhepunkt im frühen Schaffen des Künstlers“¹⁵ und eines „der gelungensten Wer-

ke Valckenborchs überhaupt“ heraus, wobei er betonte, dass sich die Landschaft erstmals durch eine bestimmte Stimmung und eine „sichere, harmonische Farbenwahl“ auszeichne.¹⁶ Er verglich die Komposition mit einer weiteren „Waldlandschaft“, in der die Figurengruppe mit Bauern, Kuh und Melkerin wieder aufgegriffen werde und die aufgrund der stärkeren Tiefeinwirkung und weiterentwickelten Komposition um 1575 datiert werden könne.¹⁷ Diese später entstandene Tafel ordnete er mit der am Beginn stehenden Frankfurter „Viehweide“ in eine Reihe von Waldlandschaften ein.¹⁸ Den Angler im Frankfurter Bild sowie in weiteren Gemälden Valckenborchs sah Wied möglicherweise durch eine Version des Stiches „Landschaft mit der Versuchung Christi“ (Abb. 6) von Hieronymus Cock nach Pieter Bruegel d. Ä. angeregt, die gleichfalls einen Angler enthält.¹⁹

Gerszi, und später etwas abgeschwächt auch Devisscher,²⁰ stufte Valckenborch als einen „sehr mittelmäßigen“ Maler ein, vermerkte aber gleichzeitig, dass dieser

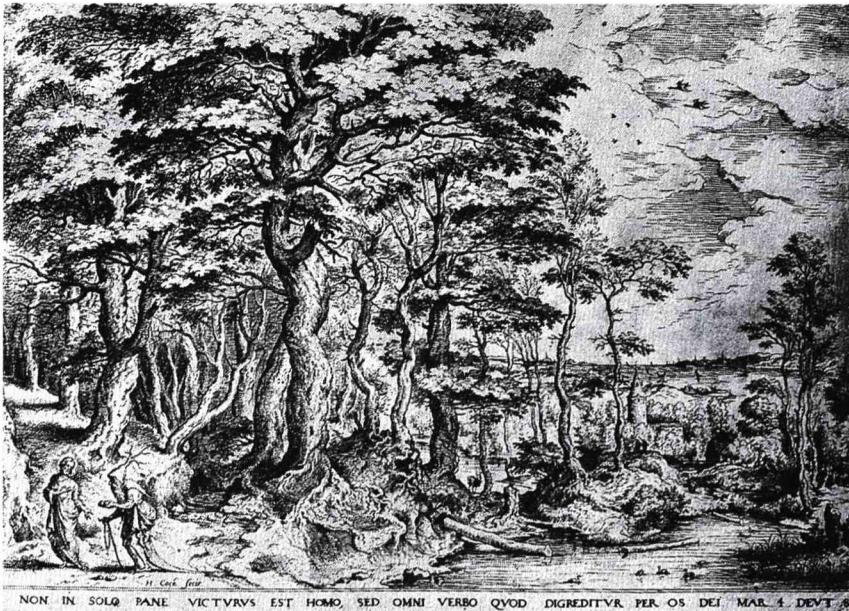


Abb. 6: Hieronymus Cock (nach Pieter Bruegel d. Ä.), *Landschaft mit der Versuchung Christi*, Radierung

10 Lucas van Valckenborch, „Angler am Waldteich“, Holz, 47 x 56 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1073). FRANZ 1968, S. 17f. Ebenso DERS. 1969, I, S. 207f.

11 FRANZ 1969, I, S. 201f.

12 Lucas van Valckenborch, „Ansicht von Lüttich“, Holz, 57,5 x 72 cm. 1945 verbrannt, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich Museum (Nr. 1657).

13 Lucas van Valckenborch, „Landschaft mit Angler auf dem Steg“, Holz, 35 x 30,5 cm. Kunsthandel, zuletzt 1998 Richard Green, London. Siehe WIED 1990, S. 129, Nr. 1. Ders., in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, Nr. 51.

14 WIED 1971, S. 139, 154. DERS. 1990, S. 18.

15 WIED 1971, S. 154. DERS. 1990, S. 21.

16 WIED 1990, S. 21.

17 Lucas van Valckenborch, „Waldlandschaft mit Bauern und Adelsgesellschaft“, Holz, 82 x 112,2 cm. Vormals Österreich,

Privatbesitz. 2005 Johnny Van Haeften, London. WIED 1971, S. 154f., 197, unter Nr. 22. DERS. 1990, S. 21, 47, 142 unter Nr. 26. Kat. LONDON 2005, unter Nr. 33.

18 WIED 1990, S. 47, 142, Nr. 26, 163f., Nr. 60, 169f., Nr. 68. In diese Reihe auch eine „Frühlingslandschaft mit eleganter Gesellschaft“ von 1597. EBD., S. 47, 183f., Nr. 90.

19 Radierung von Hieronymus Cock (Plattenmaß: 318 x 437 mm) nach einer Zeichnung Pieter Bruegels d. Ä. von 1554 (Prag, Nationalgalerie). HOLLSTEIN IV, 2. WIED 1971, S. 203, unter Nr. 50. DERS. 1990, S. 163f., unter Nr. 60.

20 Devisscher zufolge sei die frühe „zukunftweisende Bildfindung“ des Städels-Bildes aufgrund des eher mittelmäßigen Künstlers Van Valckenborch auf den Einfluss von Pieter Bruegels d. Ä. Washingtoner Zeichnung oder einem anderen verwandten Werk zurückzuführen. Devisscher, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992, S. 199f.

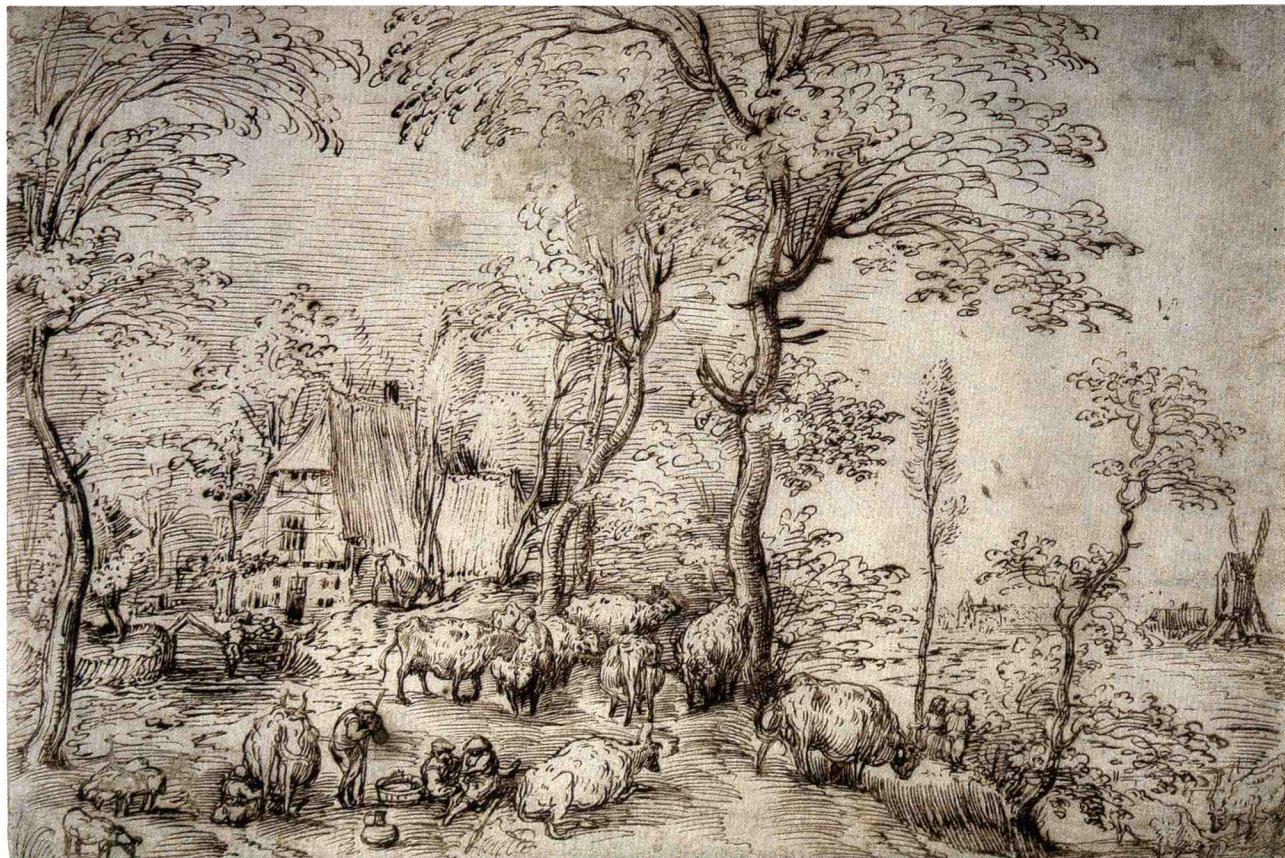


Abb. 7: Pieter Bruegel d. Ä., *Kuhweide vor einem Bauernhaus*, Federzeichnung, Washington, National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Fund

eine „vollkommene und neuartige Komposition“ geschaffen habe. Die Frage nach den künstlerischen Wurzeln Valckenborchs beantwortete er mit dem Einfluss Pieter Bruegels d. Ä. Hinsichtlich Bildkonstruktion, Blickpunkt und Figurenmotiven könnte die Frankfurter „Viehweide“ durch Bruegels Zeichnung „Kuhweide vor einem Bauernhaus“ (Abb. 7) inspiriert worden sein, während es zudem zwischen Valckenborchs See im Hintergrund und Bruegels Pariser Zeichnung „Bäume im Wasser“ Parallelen gebe.²¹

Lenz beschrieb das Frankfurter Bild als Zeugnis für Valckenborchs Interesse an prägnanter und detaillierter Naturdarstellung,²² während Genaille neben der genauen Naturbeobachtung auch die traditionelle Bildkomposition hervorhob.²³

Vergara sah die Frankfurter „Viehweide“ in einem bukolisch-amourösen, zugleich leicht komischen Kontext, deren erotische Komponente der Bildtradition von Joachim Beuckelaer und Lucas van Leyden (Abb. 8 bei Inv. Nr. 1108) angehört und auch den Landschaften von Rubens zu eigen ist.²⁴

Hanschke gab in ihrer Abhandlung zur flämischen Waldlandschaft in Bezug auf Wellensieks Interpretation der Frankfurter „Viehweide“ als Vorläufer zu Coninxloo zu bedenken, dass die Genreszene erheblichen Raum einnehme und der Landschaft eine ruhige und heitere Alltagsatmosphäre verleihe, die zu der phantastischen Urwaldstimmung Coninxloos im Kontrast stehe.²⁵ Der „Wald als bildtragendes Element“ kennzeichnete erst den „Angler am Waldteich“ von 1590 (Abb. 5).²⁶

21 Pieter Bruegel d. Ä., „Kuhweide vor einem Bauernhaus“, Feder in rötllichem Braun, 236 x 342 mm. Washington, National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Fund (Inv. Nr. 1973.21.1). Paul Bril (?) nach Pieter Bruegel d. Ä., „Bäume im Wasser“, Feder in Braun auf weißem Papier, 257 x 384 mm. Paris, Sammlung F. Lugt, Fondation Custodia, Institut Néerlandais (Inv. Nr. 6667). GERSZI 1976, S. 225, Abb. 20, 23.

22 LENZ 1978b, o. S.

23 GÉNAILLE 1983, S. 156, Anm. 75.

24 Als Beispiel führte Vergara Joachim Beuckelaers „Marktszene“

(Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, Inv. Nr. 4069) und Lucas van Leydens Stich „Milchmagd“ von 1510 (THE NEW HOLLSTEIN 1996, X, 158) an. VERGARA 1982, S. 170, 175.

25 HANSCHKE 1988, S. 60–62.

26 HANSCHKE 1988, S. 62, 172. Hanschke sah in ihr die erste auf flämischen Boden entstandene Waldlandschaft, bemerkte aber auch hier aufgrund der ihr eigenen vertrauten Atmosphäre Unterschiede zu den „Urwaldlandschaften“ Coninxloos und anderer Künstler.

Hinsichtlich der Vorbilder zu den Figurenmotiven der „Viehweide“ verwies Hanschke gleichfalls auf Pieter Bruegel d. Ä. Die differenziert wiedergegebene Wiese sei ferner ein Überbleibsel der altniederländischen Malerei und die paarweise Anordnung der Tiere ein mögliches Relikt aus Paradiesgartendarstellungen.

Wied ergänzte 2003 seine Ausführungen von 1971 und 1990, indem er auch hinsichtlich der Baumgruppierung die „Landschaft mit der Versuchung Christi“ (Abb. 6) erwähnte.²⁷ Er bezeichnete das Frankfurter Bild im Gegensatz zu dem nach Bruegel radierten Blatt erneut als „harmonische Waldidylle“, deren Stimmung er nun aber in diesem wie auch in weiteren Gemälden Valckenborchs durch den fröhlichen Zeitvertreib des Angelns als „Sinnbild der Beschaulichkeit“ verstärkt sah.²⁸ Als Vorbild für das Motiv nannte Wied statt der 1990 angeführten „Landschaft mit der Versuchung Christi“ (Abb. 6) eine Zeichnung Bruegels in Brüssel,²⁹ die ferner die Anregung zu dem roten Farbakzent der Bauernfigur geliefert habe.

In seiner Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften um 1600 bezeichnete Bartilla die Frankfurter Tafel als frühes Beispiel eines lichten, naturnah wiedergegebenen Waldes und stellte fest, dass „die außergewöhnliche Auffassung“ ohne eigentliche Nachfolge blieb.³⁰ Mit den anschließenden Waldlandschaften Valckenborchs von etwa 1575 und 1590 im Kunsthandel bzw. in Wien sei der den Darstellungen von Jan Brueghel d. Ä. und Coninxloo vorausgehende „Typus des ‚Waldinterieurs‘“ entstanden. Das Wiener Bild von 1590 (Abb. 5) hob Bartilla als erste Umsetzung eines nahezu vollständig abgeschlossenen Waldinneren

in der niederländischen Malerei hervor. Da es in den meisten Waldlandschaften keine Nutzung durch den Menschen gebe, ging Bartilla näher auf das Figurenmotiv der Städels-Tafel ein.³¹ Seiner Interpretation nach sei der Milcheimer umgekippt, da sich die Magd von dem Bauern habe ablenken und verführen lassen. Als Nachweis nannte er literarische und bildliche Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts, wonach das „Melken“ für den Sexualakt stehe und die „friedvolle“ Szene die „Laszivität der Bauern“ widerspiegle.³²

DISKUSSION

Einst galt das Gemälde als Werk des Pieter Bruegel d. Ä. Die später erfolgte Zuschreibung an den fast drei Generationen jüngeren Antwerpener Landschaftsmaler Van Uden mag auf die fortschrittliche Komposition ohne Dreigründeschema und hohen Horizont zurückzuführen sein.³³ Die von den Bildrändern überschnittenen Baumkronen vermitteln einen intimen Blick in einen einheitlich gestalteten lockeren Laubwald. Damit stellt das Bild eine Vor- oder Frühform der Waldlandschaft dar, die in Valckenborchs Wiener „Landschaft mit Angler am Waldteich“³⁴ (Abb. 5) von 1590 verdichtet ist³⁵ und den kurz vor 1600 entstandenen, ersten bekannten Waldlandschaften von Jan Brueghel d. Ä. und Gillis van Coninxloo vorausgeht (siehe Abb. 5 und 6 bei Inv. Nr. 1285).³⁶ Als Anregungen könnten Valckenborch seit Mitte der 1550er Jahre entstandene Zeichnungen und Stiche von Pieter Bruegel d. Ä. gedient haben.³⁷ Zeitgleich, aber unabhängig von Valckenborch experimentierten Jacob Grimmer³⁸ und in den 1580er

27 Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, Nr. 51.

28 Wied verwies in diesem Zusammenhang auf den „Angler am Waldteich“ von 1590 in Wien, wo Van Valckenborch ein Selbstporträt als Angler eingefügt hat. Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, Nr. 51.

29 Pieter Bruegel d. Ä., „Weiher mit Angler“, Feder in Rotbraun, 345 x 235 mm. Nachträglich bezeichnet: „Bruegel F: 1554“. Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I. (Inv. Nr. S.II 113 145).

30 BARTILLA 2005, S. 23.

31 BARTILLA 2005, S. 132.

32 Bartilla verwies auf den Stich von Phillips Galle nach Maerten van Heemskerck, „Frühling“ von 1563, in dem eine ähnliche Figurengruppe dargestellt sei und der Milchkübel aber noch stehe. THE NEW HOLLSTEIN 1994, II, 538. BARTILLA 2005, Anm. 789 auf S. 262.

33 Siehe die beiden Werke von Lucas van Uden im Städels Museum (Inv. Nr. SG 544, 1128).

34 Vgl. WIED 1990, S. 163f., Nr. 60. Ders., in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, unter Nr. 51.

35 Vgl. BOTHE 1939, S. 48–50. WELLENSIEK 1954, S. 141. WIED 1990, S. 137, Nr. 16. Devisscher, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992, S. 199f. BARTILLA 2005, S. 23. Siehe hierzu auch die entgegengesetzten Meinungen von FRANZ 1968, S. 17f. und HANSCHKE 1988, S. 61f., die in der Frankfurter Tafel keine frühe Waldlandschaft sahen, sondern als solche erst

die Wiener „Landschaft am Waldteich“ von 1590 bezeichneten. Siehe hierzu den bei Hanschke enger definierten Begriff der Waldlandschaft. Als wesentliche Kriterien führte sie eine staffagefreie allein durch Bäume bestimmte Landschaft und eine sich daraus ableitende zivilisationsfremde Stimmung an. HANSCHKE 1988, S. 7–12, 170–172.

36 Siehe Jan Brueghels d. Ä. „Waldschneise mit Bach“ (Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. Nr. 74,f-20) und Gillis van Coninxloos „Waldlandschaft“ von 1598 (Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen, Inv. Nr. G751). Vgl. Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 156, Nr. 52, S. 162, Abb. 1. Zur Geschichte der Waldlandschaft siehe auch PAPENBROCK 2001, S. 179–182. BARTILLA 2005, S. 20–25.

37 Siehe die Radierung „Landschaft mit der Versuchung Christi“ von Hieronymus Cock nach Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 6). HOLLSTEIN IV, Nr. 2. Vgl. Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, Nr. 51. Siehe die auch für die Figurenmotive relevanten, unten genannten Beispiele.

38 Siehe Grimmers 1571 datierte Landschaft „Sommer“ (Holz, 31 x 50 cm, 1975, Galerie Weinmüller, München) mit vom oberen Bildrand überschnittenen Laubkronen und lockerem Baumbestand. DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991, S. 59, Nr. X. Papenbrock führte eine Zeichnung Grimmers von 1589 in Wien (Österreichische Nationalbibliothek) an, die eine reine Waldlandschaft zeigt. PAPENBROCK 2001, S. 200.



Abb. 8: Lucas van Valckenborch, *Viehweide unter Bäumen*, Mikroskopaufnahme: Tümpel vorne links mit opaken Sumpfpartien und lasurartiger Wasserfläche, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum



Abb. 9: Lucas van Valckenborch, *Viehweide unter Bäumen*, Mikroskopaufnahme: lockere Wolkenformationen auf waagrecht strukturiertem Himmel, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

Jahren auch Pieter van der Borcht sowie Hans Bol mit ähnlichen Bildkonzeptionen.³⁹

Valckenborchs „Landschaft mit Angler auf dem Steg“⁴⁰ aus den 1560er Jahren weist bereits vergleichbare Tendenzen wie die Frankfurter „Viehweide“ auf. In der „Waldlandschaft mit Adelsgesellschaft“, die aufgrund der weiterentwickelten Komposition um 1575 datiert werden kann, kehrt zudem die Gruppe von Bauer, Kuh und Melkerin in ähnlicher Weise wieder.⁴¹ Das Figurenmotiv ist von der Washingtoner Zeichnung „Kuhweide vor einem Bauernhaus“⁴² von Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 7) inspiriert, in der sich ein Bauer neben einer melkenden Magd stehend auf einen Stab stützt und zu einem am Boden hockenden Liebespaar hinüberschaut. Auch die im Hintergrund über ein Gatter oder einen Pfosten lehnende Rückenfigur könnte Valckenborch als Vorbild für seinen Angler in der „Viehweide“ gedient haben.⁴³ Der erotische Gehalt der Bruegel-Zeichnung findet sich bereits in ähnlichem Kontext in Lucas van Leydens Stich „Die Milchmagd“⁴⁴ (Abb. 8 bei Inv. Nr. 1108) und

wird in dem 1624 publizierten Band „Nova poemata, Nieuwe Nederduytsche gedichten ende raedtselen“ in der Inschrift eines anonymen Stiches, der wiederum eine melkende Magd und einen sich auf einen Stab unterstützenden Mann im Gespräch zeigt, nur allzu deutlich formuliert.⁴⁵

Die detaillierte Malweise der Städelschen Tafel ist dem Bruegel-Umkreis des späten 16. Jahrhunderts verpflichtet. Effektvoll wechselt in dem Tümpel links vorne opake, dichte Sumpfpartien mit einer Wasserfläche, die sich lasurartig über den streifigen Untergrund legt und in der sich das Ufer spiegelt (Abb. 8). Der Himmel wird ähnlich von waagrechten Streifen strukturiert, die von locker mit sichtbarem Pinselstrich geformten Wolken durchbrochen werden (Abb. 9). Bei den beiden prominent platzierten Baumstämmen bezog Valckenborch die Pinselstruktur des Himmels sogar in die Modellierung der Rinde ein (Abb. 10)⁴⁶ und auch die Beschaffenheit von Fell und Stoff wird von einem strichelnden Farbauftrag beschrieben (Abb. 1). Das Laub bildet durch die

39 FRANZ 1968, S. 15–38, v. a. S. 23f. DERS. 1969, I, S. 196f., 215. Siehe hierzu auch BARTILLA 2005, S. 22–25.

40 Vgl. WIED 1990, S. 129, Nr. 1. Ders., in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, Nr. 51.

41 Vgl. WIED 1990, S. 21, 47, 142 unter Nr. 26.

42 Siehe Anm. 21. Laut Winner, in: Ausst. Kat. Berlin 1975, S. 41f., Nr. 38 um 1552/54. MIELKE 1996, S. 36, Nr. 8.

43 Auch das Angler-Motiv und das sich hinter den Baumstämmen erstreckende Gewässer scheinen durch Zeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä. und seinem Umkreis angeregt zu sein. Siehe Bruegels „Weiher mit Angler“ in Brüssel und das Blatt aus der Lüg-Sammlung „Bäume im Wasser“, das Mielke als Kopie nach Pieter Bruegel d. Ä. einordnet. MIELKE 1996, S. 41f., Nr. 19, S. 49, Nr. 51. Vgl. GERSZI 1976, S. 225. Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, Nr. 51.

44 Vgl. VERGARA 1982, S. 170, 175. Winner führte als Vorbild für Bruegels pastorale Figurenszene aufgrund der maßstäblich großen Figuren in Van Leydens „Milchmagd“ Holzschnitte Tizians an. Winner, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 41f., unter

Nr. 38. Zur erotischen Bedeutung von Van Leydens „Milchmagd“ siehe auch Sonnabend, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 2006a, S. 12.

45 Fol. fv: „Een senuachtich ding heeft sy met vreucht gevat,/ Gestreecken op en neer soo langen tijt, tot dat / Sy daer ded’ met een greep een seer soet Sap wtlopen:/ Dit heeft sy in een hol tusschen haer been gedaen.“ Luijten, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 260–263, unter Nr. 52, v. a. S. 261, Anm. 6 auf S. 263, Abb. 2. Der Stich von Philips Galle nach Maerten van Heemskerck von 1563 ist zwar mit dem Städelschen Bild motivisch verwandt, meint aber der Inschrift zufolge eine Personifikation des Frühlings ohne erotische Gehalt. Ich danke Barbara Noeske-Winter, Städelsches Kunstmuseum, Frankfurt a. M., und Stephanie Beißler, Universität Frankfurt a. M., für die Übersetzung aus dem Lateinischen. THE NEW HOLLSTEIN 1994, II, 538. Vgl. BARTILLA 2005, Anm. 789 auf S. 262.

46 Vgl. Grimmer, der in einer Landschaft von 1588 im Städelschen Museum (Inv. Nr. HM48) den Baum aussparte.



Abb. 10 Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen,
Mikroskopaufnahme: vordere Baumgruppe,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 11: Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen,
Mikroskopaufnahme: Raupe in der Wiese rechts vorne,
Frankfurt a. M., Städel Museum

übereinanderliegenden Lasuren und unterschiedlich aufgestupften Blättchen ein zartes Relief aus (Abb. 10)⁴⁷ und erinnert in der präzisen Malweise wie auch durch die pastos auf den dünnflüssigen Untergrund gesetzten Tiere, Gräser- und Farnsorten (Abb. 8) an zeitgleiche Werke Valckenborchs.⁴⁸

Valckenborch malte die „Viehweide“ 1573 in Aachen, bevor er nach Antwerpen zurückkehrte. Die Datierung wird durch stilistisch vergleichbare Gemälde und den dendrochronologischen Befund gestützt. Valckenborch könnte die Bruegel-Zeichnungen (Abb. 7) noch vor seiner Emigration nach Lüttich und Aachen 1566 gesehen haben. Denkbar wäre auch, dass er einen selbst angefertigten Kopienvorrat mit sich führte oder im Exil Nachzeichnungen von fremder Hand benutzte. Die Ausführung dieser Vorform einer Waldlandschaft abseits des Antwerpener Wirkungskreises stellt ein weiteres Indiz für Valckenborchs Leistung für die Entwicklung des neuen Bildtypus' dar.

LITERATUR

Verz. 1892, Nachtrag, S. 116, Nr. 141b; 1897/1900, Nachtrag A, S. 112, Nr. 141b; 1900, S. 350, Nr. 141B; 1905/07, S. 28, Nr. 141b; 1907, S. 26, Nr. 141b; 1910, S. 33, Nr. 141b; 1914, S. 34, Nr. 141b; 1915, S. 94,

Nr. 141b; 1919, S. 138, Nr. 1221; 1924, S. 234, Nr. 1221; 1966, S. 123; 1971, S. 61; 1986, S. 18, Nr. 7; 1987, S. 102; 1995, S. 57, Tafel 143 (ebs.)

WOERMANN 1888, 1, S. 92

BOTHE 1939, S. 48–50, Tafel 13

WELLENSIEK 1954, S. 141

FRANZ 1968, S. 18

FRANZ 1969, I, S. 201f., II, Abb. 242

WIED 1971, S. 139, 150, 153f. (Anm. 77 auf S. 154), 170, 194, Nr. 13, S. 197, unter Nr. 22, S. 203, unter Nr. 50, Abb. 109

GERSZI 1976, S. 225, Abb. 24

LENZ 1978b, o. S.

VERGARA 1982, S. 170, 175, Abb. 109

GÉNAILLE 1983, S. 156, Anm. 75

HANSCHKE 1988, S. 60–62

WIED 1990, S. 18, 20f., 47, 49, 137, Nr. 16, S. 142 unter Nr. 26, S. 152 unter Nr. 45, S. 163f. unter Nr. 60, Farbtafel 3

Devisscher, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992, S. 199f., Abb. 11

Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 154, Nr. 51

Kat. LONDON 2005, unter Nr. 33

BARTILLA 2005, S. 23, 132

47 Zur Blattgestaltung vgl. FRANZ 1969, I, S. 201f.

48 Lucas van Valckenborch, „Landschaft mit Bauerntanz“, Holz,

Rundbild D: 30 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (Inv. Nr. 658). Bezeichnet: „1574 / LVV“.

LUCAS VAN VALCKENBORCH

WINTERLANDSCHAFT BEI ANTWERPEN MIT SCHNEEFALL

INV. NR. 1857

1575

Eichenholz, 61,0 x 82,5 cm

Monogrammiert und 1575 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Dreiteilige, rechts abgefaste Eichenholztafel von 0,6–0,8 cm Stärke (Brett I: 11,6 x 82,5 cm; Brett II: 23,1 x 82,5 cm; Brett III: 26,3 x 82,5 cm) mit heller Grundierung und hellgelblicher Imprimitur (Abb. 1). Rechter Bildrand unregelmäßig beschnitten; dadurch Verluste bei einigen Figuren, die vormals im größeren Umfang oder vollständig dargestellt waren. Beschnidung der Tafel vermutlich auch an der oberen Kante (siehe angeschnittene Buchstaben auf der Rückseite). Untere Bildkante aufgrund dort auslaufender Farbe unberührt. In der Infrarot-Reflektographie werden vereinzelt Unterzeichnungen sichtbar, die sich in den Häuserdächern und bei einzelnen Figuren markieren und von der Ausführung abweichen (Abb. 2–4). Die Figuren im rechten Vordergrund zeichnen sich im Röntgenbild als Silhouetten ab, während diejenigen im Hintergrund – selbst bei Figuren mit gleicher Farbe – mit ausgemalten Flächen erscheinen (Abb. 5).

Tafel leicht gewölbt. Bestoßungen an allen Bildecken. Am rechten Rand zwischen Brett I und II leicht geöffnete Leimfuge (ca. 13 cm), die mit einer Eisenklammer gesichert ist. Kleinere Risse in der unteren rechten Bildcke. Vereinzelt Dellen rechts der roten Figur im Vordergrund und im Himmel.

Bereibungen und Beschädigungen durch den Zierrahmen und Reste schwarzer Farbe entlang der Bildkanten. Auffälliges Craquelé mit stellenweise hochstehenden Schollenrändern in den weißen, pastosen Farbschichten. Leichtes Schwundrisscraquelé in der Stadtkulisse am Horizont. Partiell Verputzungen in den dünn aufgetragenen dunklen Farbtönen (Äste, Vögel, Signatur) und in den blaugrauen Tönen im Mittelgrund. Zwei retuschierte Kratzer rechts des rot gekleideten Mannes im Vordergrund. Winzige Ausbrüche in der Wurzel rechts vor dem Holzhaufen und in den unteren Bildecken. Retuschierte Ausbrüche in der unteren linken und oberen rechten Bildecke sowie, auch gekittet, in der Eisfläche rechts des rot gekleideten Mannes im Vordergrund und oben im Geäst des zweiten vorderen Baumes von links.



Abb. 1: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, Mikroskopaufnahme: helle Grundierung und hellgelbliche Imprimitur, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnungen, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnungen, Frankfurt a. M., Städel Museum

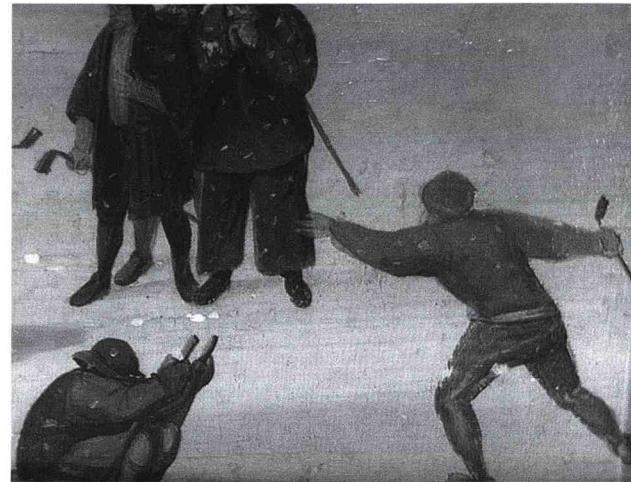


Abb. 4: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnungen, Frankfurt a. M., Städel Museum

Retuschen und Ausbruch entlang der Leimfuge am rechten Bildrand zwischen Brett I und II. Kleinere retuschierte Ausbrüche und Retuschen gehäuft im Vordergrund und im vorderen weißen Häuserdach am linken Bildrand. Retuschen über Kittungen und v. a. über Verputzungen im Himmel. Unter UV-Licht wird ein älterer, stark fluoreszierender Firnis sichtbar.

Bezeichnet unten links in schwarzer Farbe: „+1575+ / L / VV“ (Abb. 7). Die Bezeichnung besitzt ein entstehungszeitliches Craquelé und ist in die umliegende Mal schicht eingebettet.

Rückseite am mittleren Brett grob zugerichtet. Klebezettel: in schwarzer Tinte „L/VV Lukas van / Valkenberg / 1540 – 1625 / EWG / XI. XII.[?] 1922 / 12² mn.“

und mit blauem Stift „44“. In schwarzer Farbe „C=F=G=RP[?]“ am oberen Bildrand leicht ange schnitten. Eingeritzt „7137.“. Mit blauem Buntstift „613“ und zweimal „G. d.“. Mit rotem Stift „11.“. In ro tem Siegellack Abdruck eines Siegelstempels mit Wappen. In dessen Schild acht [3,2,3] Lilien, darüber Helm zier mit nach heraldisch rechts steigendem Schwan (Abb. 8).¹

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1560 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1569. Eine frühest mögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer mi

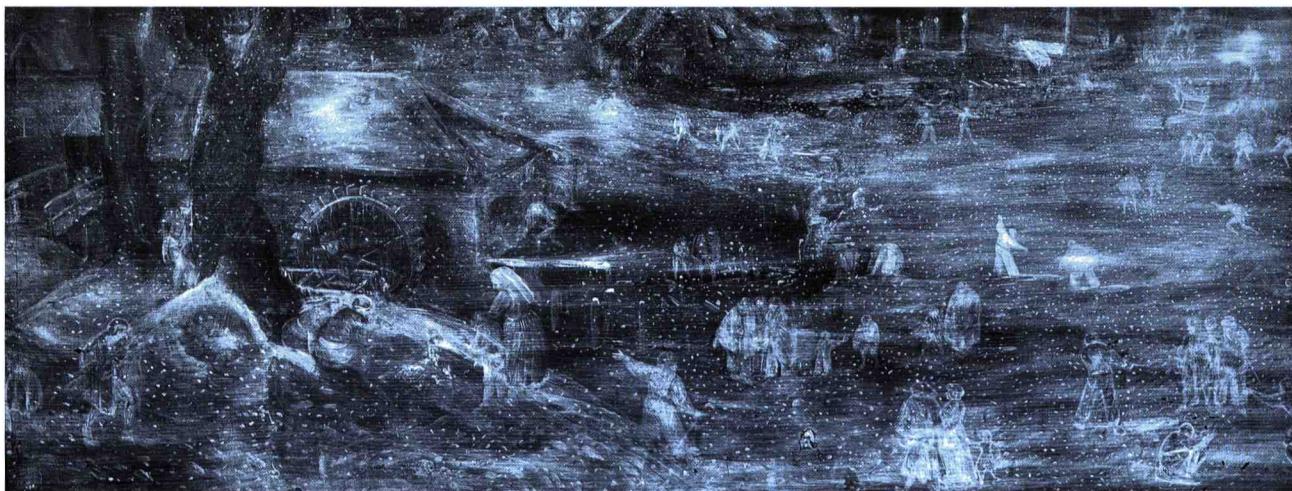


Abb. 5: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, Röntgenaufnahme: untere Bildhälfte, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Zur Identifizierung des Wappens der Familie Malapert siehe Anm. 13.

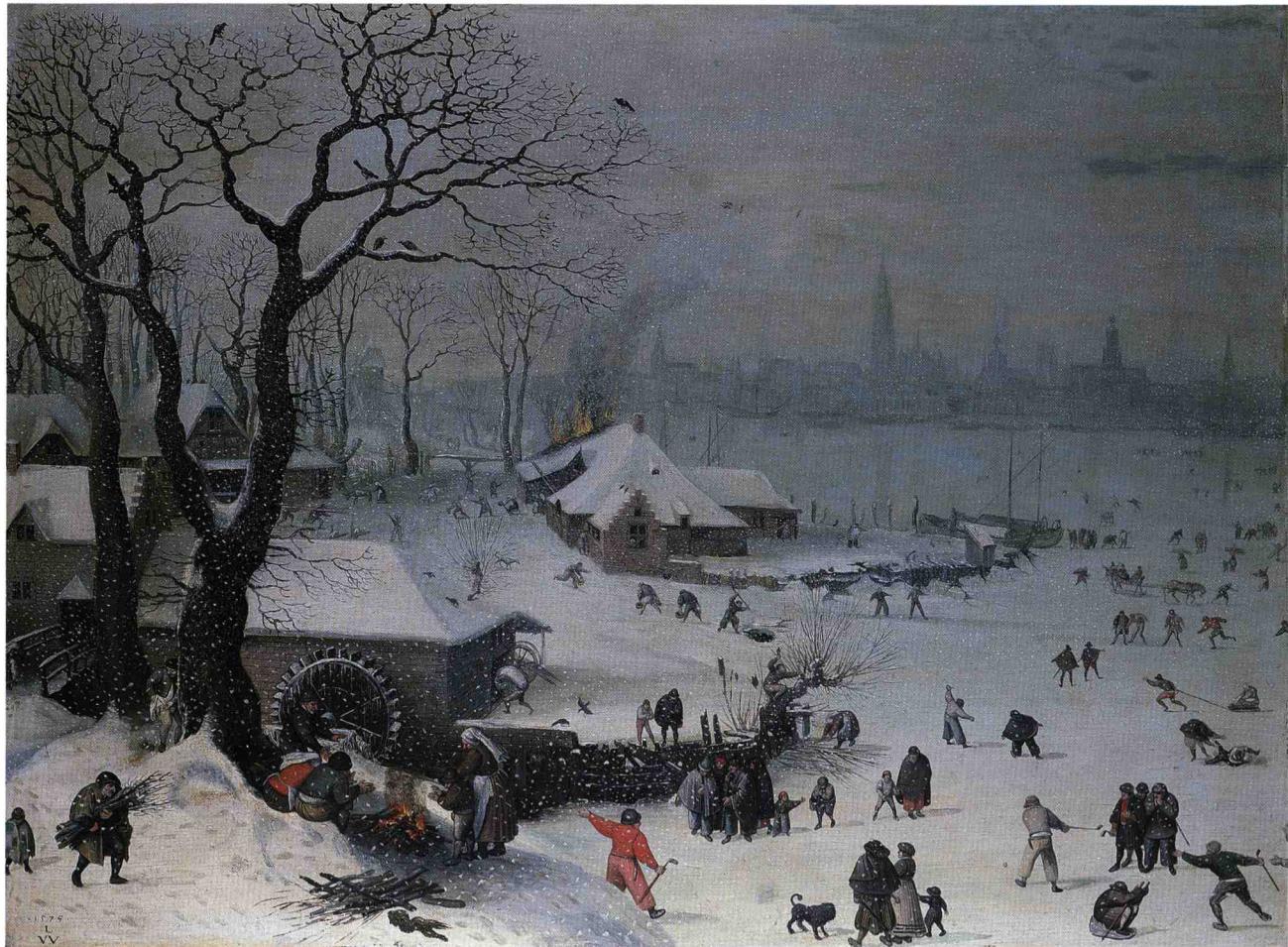


Abb. 6: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, 1575, Frankfurt a. M., Städel Museum

nimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1571 denkbar. Die Datierung der Malerei auf 1575 bestätigt jedoch die übliche Annahme von einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von etwa zwei Jahren.

PROVENIENZ

Slg. Familie von Malapert, Antwerpen und Frankfurt a. M.
 Slg. Fürst zu Isenburg-Birstein
 erworben in der Verst. Slg. Fürst zu Isenburg-Birstein, Frankfurt a. M. (Helbing) 3. Mai 1932, Nr. 112 (RM 2288) aus Mitteln der Carl Schaubischen Stiftung als „Lucas van Valckenborch“

BESCHREIBUNG

Zahlreiche Figuren tummeln sich im Schneegestöber auf der gefrorenen Schelde, während sich am Horizont die von Dunst verschleierte Silhouette der Stadt Anwerpen graublau abzeichnet. Die Dächer der umliegenden Häuser am Scheldeufer sind wie die Landschaft von dichtem Schnee bedeckt. Auf der kleinen Anhöhe links vorne wärmen sich einige Bauern an einem Lagerfeuer. Ein Mann schleppt ein Reisigbündel herbei, ein anderer verrichtet hinter einem Baum seine Notdurft. Der Dachstuhl eines Gehöfts links im Mittelgrund hat Feuer gefangen. Die Bewohner laufen aus dem Gebäude hinaus, während Helfer mit Wasserkübeln herbeieilen.

Für die Löscharbeiten wird nah am Ufer ein Loch in die Eisdecke gehauen oder ein schon vorhandenes vergrößert. Rechts auf dem gefrorenen Fluss ist von Kälte, Gefahr und Hektik nichts zu spüren: Männer und Frauen laufen über das Eis, Kinder spielen „Kolf“ und ein Pferdeschlitten zieht weiter hinten nach rechts. Wenige Kleidungsstücke sowie die beiden Feuerstellen verleihen dem vorwiegend weißgrauen bis graublauen Kolorit rote, grüne und gelbe Farbakzente.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 3. Mai 1932 in der Frankfurter Versteigerung der Sammlung Fürst zu Isenburg-Birstein für 2288 RM aus Mitteln der Carl Schaubischen Stiftung als „Lucas van Valckenborch“ erworben.² In den Städeler Verzeichnissen läuft es seit 1966 als 1575 datiertes Werk von Lucas van Valckenborch,³ was auch in der Forschung allgemein anerkannt ist.⁴

Wied führte die Frankfurter Tafel als Indiz dafür an, dass Valckenborch spätestens 1575 aus dem Exil nach Antwerpen zurückgekehrt sei, da das Bild die zugefrorene Schelde und die Antwerpener Stadtsilhouette im Hintergrund zeigt.⁵ Ferner wies er darauf hin, dass Figuren, die ihre Notdurf verrichten oder im Vordergrund auf etwas hindeuten, bei Valckenborch mehrfach wiederkehren.⁶ Wied ging auch auf mögliche Vorbilder der Frankfurter „Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall“ ein.⁷ Das Schneegestöber sei zuvor in Winterbildern fläm-

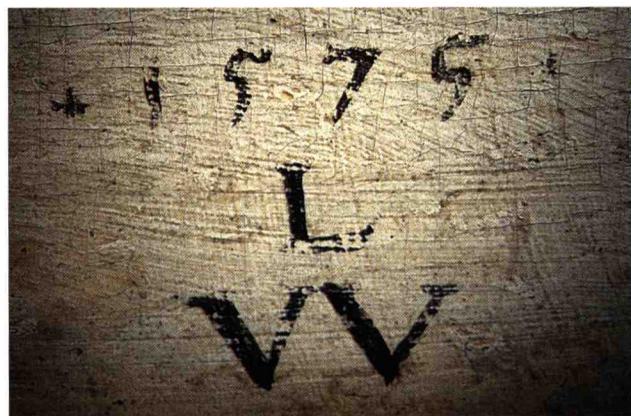


Abb. 7: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 8: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, Mikroskopaufnahme: Abdruck eines Siegelstempels, Frankfurt a. M., Städel Museum

2 Unter demselben Schätzpreis auch in INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1857.

3 Ebenso INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1857. Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 57.

4 Ohne Datierungsangabe bei FAGGIN 1968, Abb. 18. Siehe auch die irrtümliche Datierungsangabe 1578 bei VOET 1974, Abb. auf S. 189.

5 WIED 1971, S. 126, 196f., Nr. 21. Ebenso DERS. 1990, S. 14, 22,

234, der zugleich die nur teils positive politische Situation 1575/76 beschrieb und wegen der spanischen Belagerung Antwerpens im November 1576 gleichermaßen in Betracht zog, dass die Brüder vielleicht auch erst Ende 1576 zurückgekommen sein könnten.

6 WIED 1971, Anm. 75 auf S. 152, S. 196f., Nr. 21. Ebenso DERS. 1990, S. 142, Nr. 25.

7 WIED 1971, S. 156f. DERS. 1990, S. 23.



Abb. 9: Pieter Bruegel d. Ä., *Anbetung der Könige*, 1567, Winterthur, Sammlung Dr. Oskar Reinhart

scher Stundenbücher sowie in der 1567 datierten „Anbetung der Könige“ von Pieter Bruegel d. Ä. in Winterthur (Abb. 9) dargestellt, wobei das Frankfurter Gemälde besonders eng an Bruegels „Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle“ von 1565 anschließe.⁸ In der dunstigen Atmosphäre der Frankfurter Winterlandschaft sah Wied einen Unterschied zum Wiener Winterbild (Abb. 10), das von klarer Kälte beherrscht werde und das Wied als ein weiteres der insgesamt sechs Winterbilder Valckenborchs verzeichnete.⁹

Auch Voet und Lenz betonten Valckenborchs Wiedergabe der winterlichen Atmosphäre, wobei Voet darin ein größeres Interesse als an der präzisen Wiedergabe von Antwerpen und der Umgebung beobachtete.¹⁰

Adler bemerkte in seiner Jan Wildens-Monographie den Einfluss der Bruegel-Nachfolge auf Wildens' Frühwerk. Dessen 1613–16 entstandenes Winterbild „Januar“ verglich er daher auch mit Valckenborchs Frankfur-

ter „Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall“.¹¹ Van Suchtelen hob hervor, dass es sich bei der Frankfurter Tafel um eine der wenigen Winterdarstellungen mit Schneefall handelt, und verwies wie bereits Wied auf die vorangehende „Anbetung der Könige“ Bruegels (Abb. 9).¹² Sie machte ferner darauf aufmerksam, dass neben den unterhaltsamen Aktivitäten wie „Kolfspiele“ und Eislauen verschiedene Motive wie das Löschern eines Brandes und das eingefrorene Wasserrad die Beschwerlichkeiten des Winters thematisieren. Als vorrangigen Grund für das Einfügen von Figuren, die ihre Notdurft verrichten, bezeichnete Van Suchtelen die Absicht, den unkultivierten Bauernstand zu karikieren. Die Beliebtheit dieses Motives in Winterszenen erklärte sie damit, dass bei Feierlichkeiten am Fastnachtstag Dünger und Exkreme im Zusammenhang mit der Verkehrten Welt positiv besetzt werden seien.

⁸ Pieter Bruegel d. Ä., „Anbetung der Könige“, Holz, 35 x 55 cm. Winterthur, Sammlung Dr. Oskar Reinhart. Bezeichnet: „M.D.LXVLL/BRVEGEL“. Ders., „Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle“, Holz, 38 x 56 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 8724). Wied hob später die kompositionelle Nähe zu Bruegels „Winterlandschaft“ hervor. WIED 1990, S. 23. Siehe auch Ders., in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 116, unter Nr. 38.

⁹ Lucas van Valckenborch, „Winterlandschaft (Januar oder Fe-

bruar)“, Lwd., 117 x 198 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1064). WIED 1990, S. 158, Nr. 51.

¹⁰ VOET 1974, Abb. auf S. 189. LENZ 1978b, o. S.

¹¹ Jan Wildens, „Januar“, Lwd., 123 x 191 cm. Genua, Galleria di Palazzo Bianco (Inv. Nr. 93). Signiert. Siehe auch die Kopie einer vielleicht vorbereitenden Zeichnung Wildens', ohne Staffage in Boston (Fogg Art Museum, Harvard University). ADLER 1980, S. 26, 96f., Nr. G13, Abb. 28, 171.

¹² Van Suchtelen, in: Ausst. Kat. DEN HAAG 2001/02, S. 46, 48, Anm. 103 auf S. 157.

DISKUSSION

Die „Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall“ ist monogrammiert und 1575 datiert. Dem dendrochronologischen Befund nach verarbeitete Valckenborch hierfür ähnlich wie bei der Frankfurter „Viehweide“ (Inv. Nr. 1221) eine Holztafel aus einem kurz zuvor geschlagenen Baum. Das Winterbild entstand sehr wahrscheinlich unmittelbar nach Valckenborchs Rückkehr nach Antwerpen, vielleicht als Auftragsarbeit der Familie Malapert, wie der rückseitige Siegelstempel mit dem Wappen dieser vermögenden Antwerpener Seidenhändlerdynastie nahelegt (Abb. 8).¹³ Durch die Malaperts muss das Gemälde als eine Art Erinnerungsbild schließlich nach Frankfurt gelangt sein,¹⁴ denn spätestens Anfang des 17. Jahrhunderts beherrschten die Malaperts die Salzlieferung nach Frankfurt monopolartig.¹⁵ Möglicherweise war die Tafel noch im Besitz von Friedrich Wilhelm von Malapert, der 1773 als

letzter des Geschlechts verstarb, und wurde über seine Tochter, die den Frankfurter Bankier Johann David de Neufville heiratete, weitervererbt. Wann das Gemälde in die Sammlung von Fürst zu Isenburg-Birstein überging, und ob es davor einen weiteren Besitzer gab, ist nicht bekannt.

Unter den sechs für Valckenborch dokumentierten Winterbildern sind neben der hier besprochenen „Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall“ und der „Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde“ (Inv. Nr. 668) eine weitere Landschaft mit dichtem Schneegestöber in Wien (Abb. 10) und drei winterliche Marktszenen bekannt, wobei in den Marktdarstellungen die Landschaft zwar auch bei Schneefall gezeigt wird, dies aber auf den Hintergrund reduziert bleibt.¹⁶

Die Wiener Winterlandschaft (Abb. 10) entstand 1586 in traditioneller Bildform als Teil einer von 1584 bis 1587



Abb. 10: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft (Januar oder Februar), Wien, Kunsthistorisches Museum

13 Das Familienwappen besteht aus neun silbernen Lilien auf blauem Grund mit einem wachsenden silbernen Schwan auf dem Helm. Zu vernachlässigen ist dabei, dass nur acht Lilien dargestellt sind. Ich danke Dr. Moritz Graf Strachwitz, Deutsches Adelsarchiv Marburg, für Deutung und Erläuterung des Wappens. Schreiben vom 25.4.2006 in der Bildakte.

14 Bereits 1583 und 1584 sind einige Familienmitglieder erstmals in Frankfurt nachgewiesen. Es ist verlockend, aufgrund der verwandten Komposition in Jan Wildens' „Januar“ ein Indiz für den Verbleib der Städela-Tafel in Antwerpen bis zur Entstehung von Wildens' im Übrigen schneefall-

freien Bild um 1613–16 zu sehen, die Parallelen beruhen jedoch auch auf der aus der Betrachtung vor der Natur entwickelten Bildanlage. Berger, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-ANTWERPEN 2005/06, S. 72, 80, 108 und insbesondere S. 113. ADLER 1980, S. 26, 96f., Nr. G13, Anm. 170 und 171 auf S. 83, Abb. 28, 171.

15 Von einem zunehmend hohen Rang kündet auch das Bildnis von Abraham de Malapert, das 1641 Jeremias van Winghe angefertigt hat. Berger, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-ANTWERPEN 2005/06, S. 113, Nr. 6.14 m. Abb.

16 WIED 1990, S. 175, Nr. 77, 79, 80.



Abb. 11: Frans Huys (nach Pieter Bruegel d. Ä.), *Eisläufer am St. Georgstor in Antwerpen, 1558/59 (?)*, Kupferstich

geschaffenen, zwölfteilig angelegten Monatsfolge¹⁷ und auch die Marktbilder scheinen einem Jahreszeitenzyklus anzugehören.¹⁸ Da zu den beiden Frankfurter Tafeln keine Frühlings-, Sommer- oder Herbst-Darstellungen bekannt sind, liegt es nahe, dass sie von vornherein aus dem Kontext einer Jahreszeitenserie herausgelöst als Einzelbild mit einer vor der Antwerpener Stadtkulisse genreartig ausgebauten Figurenszene konzipiert wurden.

Schneegestöber¹⁹ sowie vergnügliches Wintertreiben²⁰ schmückten bereits Kalenderminiaturen in Stundenbü-

chern. Als mögliches Vorbild kommt Pieter Bruegels d. Ä. 1567 datierte und oft kopierte „Anbetung der Könige“ in Winterthur (Abb. 9) in Frage, wobei das Schneegestöber für andere Künstler eine Herausforderung dargestellt haben muss, da dieses bis auf zwei Ausnahmen in den zahlreichen Kopien fehlt.²¹ Eisläufer kommen bei Bruegel 1565 in zwei Winterlandschaften ohne Schneefall mehr oder weniger prominent vor – in der „Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle“ und in dem einem Jahreszeitenzyklus angehörenden Bild „Jäger im Schnee“.²² Vorbildcharakter besitzt schließlich der Stich

17 Zu dem Zyklus, von dem sich sieben Bilder erhalten haben, siehe WIED 1990, S. 23, 28f., 153–159, Nr. 46–52.

18 WIED 1990, S. 34–38.

19 Siehe heimkehrende Menschen in verschneiten Landschaften in Monatsdarstellungen des Januar oder das Schweineschlachten im Schneegestöber in Darstellungen des Dezember etwa in dem Andachtsbuch von Jean Bourdichon von 1500–08 (Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. lat. 9474, fol. 4r), in zwei flämischen Stundenbüchern des Meisters des „Hortulus animae“ um 1500 (München, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 28 345, fol. 2r und cod. lat. 28 346, fol. 5r, 15v) und in Gebetbüchern aus der Werkstatt Simon Benings in Brügge um 1510–20 und 1520–30 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2706, fol. 18r, cod. 2730, fol. 6r, 11v). HANSEN 1984, S. 212, 214, 222, 242f., Abb. 2, 3, 5, 269,

280, 282. Vgl. WIED 1990, S. 23. Siehe auch den Überblick zu frühen Winterbildern von Van Suchtelen, in: Ausst. Kat. DEN HAAG 2001/02, S. 36–49 und Schütz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 253–257.

20 Siehe die Illustrationen der Monate Januar und Dezember durch Schneeballschlachten, Schlittenfahrten, Schlittschuhlauf und Ballspiel auf zugefrorenem Eis in einem französischen Stundenbuch (um 1450–60) und in flämischen Kalenderminiaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. HANSEN 1984, S. 203, 205, 224, 234, Abb. 1, 4, 6, 8, 9.

21 Beele, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98, S. 76, unter Nr. 1. Siehe Anm. 8.

22 Siehe Anm. 8. Pieter Bruegel d. Ä., „Die Jäger im Schnee“, Holz, 117 x 162 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1838). Siehe hierzu Demus, in: Kat. WIEN 1989, S. 88, 90.



Abb. 12: Lucas van Valckenborch, *Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall*, Mikroskopaufnahme: Ast mit Vogel, Frankfurt a. M., Städel Museum

„Eisläufer am St. Georgstor in Antwerpen“ von Frans Huys nach einer Zeichnung Bruegels von 1558 oder 1559, in dem das Eislauen gleichfalls mit einer Teilaussicht von Antwerpen kombiniert ist (Abb. 11).²³ Bei der Wiederauflage des Stiches durch Johannes Galle im 17. Jahrhundert wurde der Titel „Slibberachtigheyt van 's menschen leven“ – „Schlüpfrigkeit des menschlichen Lebens“ – eingesetzt. Ob bereits Bruegel einen moralisierenden Gehalt im Sinne von „aufrecht durch das Leben gehen“ oder „Hinfallen“ intendiert hatte, ist nicht sicher belegbar.²⁴ Valckenborchs vergnügliches „Win-

terbild“ verweist mit dunkel verfärbten und gerissenen Eispartien sowie einer ausgerutschten Eisläuferin durchaus auf eine entsprechende Bildtradition. Zusätzlich warnen für den Winter charakteristische Beschwerlichkeiten wie Kälte und Brände vor allzu sorglosem Amusement. Durch die sich im Dunst abzeichnende Antwerpener Stadtkulisse wurde dem Betrachter wie bei dem Stich nach Bruegel ferner ein realer Bezugspunkt an die Hand gegeben.

Die Frankfurter „Winterlandschaft“ gehört zu den Vorfahren des Winterbildes als eigenständiger Landschaftstypus, der sich in der holländischen Malerei um 1600 etablierte und insbesondere durch den Amsterdamer Maler Hendrick Averkamp vertreten wurde. Die atmosphärische Winterstimmung Valckenborchs, die je nach Distanz mit Schneeflocken von unterschiedlicher Größe, Form und Dichte erzeugt wird (Abb. 12), blieb in der niederländischen Landschaftsmalerei ohne Rezeption – möglicherweise auch, weil die Städela-Tafel bald nach Frankfurt gelangte, Valckenborchs Wiener Bild (Abb. 10) in Österreich und seine winterlichen Marktszenen in Frankfurt entstanden sind.²⁵

In der Malweise ähnelt die Frankfurter „Winterlandschaft“ der zwei Jahre zuvor entstandenen „Viehweide“ (Inv. Nr. 1221). Der Himmel ist transparent und streifig gemalt, die übrigen Bildpartien sind vorwiegend mit dünnen Farben in einer dichten, sorgfältigen Manier ausgeführt. Mit lockeren Pinselstrichen wurde das Weiß pastos auf die Gegenstände, etwa über Astgabeln, gelegt (Abb. 12). Figuren, Gebäude und Bäume sind auf den Hintergrund gesetzt, wie etwa das linke Bein des rot gekleideten Eisläufers vorne am Ufer verdeutlicht, das nur bis zum Schneearbhäng ausgeführt ist (Abb. 5). In der Infrarot-Reflektographie und teils mit bloßem Auge sind in den Dächern Unterzeichnungen sichtbar, die von der Ausführung deutlich abweichen (Abb. 2). Auch bei einigen Figuren wirkt stellenweise eine Art Unterzeichnung oder eine erste, fein konturierende Pinselanlage mit (Abb. 3–5, 13). Anders als bei den vorderen, schwarz umrissenen Figuren wurde die maßstäblich kleine Staffage ohne Angabe von Physiognomie oder Faltenwurf im Sinne der Sichtweite an einem dunstigen Wintertag mit Schneefall formelhaft reduziert.

23 Kupferstich, 231 x 293 mm. Vordatiert auf 1553. HOLLSTEIN III, 205. Siehe auch den Kupferstich Pieter van der Borchs „Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern und Blick auf Mechelen“ von 1559 und ohne Seitenverkehrung (HOLLSTEIN III, 468; vgl. De Jongh, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 51, Abb. 3) und Georg Hoefnagel, „Ansicht von Antwerpen mit Eisläufern“ von 1564 (HOLLSTEIN IX, 2).

24 Monballieu verwies auf Redewendungen wie „Iemand opt ijs leyen“ und „op den ijse breghen“ oder „op een krakende ijs staan“ und „op schaatsen gaan“ und vermutete, dass Bruegel durch die Komposition einen Korruptionsskandal in Ant-

werpen im Jahr 1553 anprangern wollte. MONBALLIEU 1981, S. 17–30. Vgl. De Jongh, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 24. Ders., in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1997, S. 49–53, Nr. 2. Van Suchtelen, in: Ausst. Kat. DEN HAAG 2001/02, S. 16–20.

25 Zeitgenössische Kopien der Städela-Tafel, die in Antwerpen verblieben sein könnten, sind nicht bekannt. Siehe aber auch den um 1610 entstandenen „Hexensabbath“ von Frans Francken II. (Holz, 42 x 69,1 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 1987; HÄRTING 1989, S. 360, Nr. 409), in dessen Innenraum ein Landschaftsgemälde mit Hexen bei starkem Schneefall hängt.

LITERATUR

Verz. 1936, S. 15; 1966, S. 123; 1971, S. 61; 1986, S. 17,
Nr. 8; 1987, S. 102; 1995, S. 57, Tafel 145

DELEN 1942, Anm. 23 auf S. 30

FAGGIN 1968, Abb. 18

WIED 1971, S. 126, Anm. 75 auf S. 152, S. 156, 196f.,
Nr. 21, Abb. 114

VOET 1974, Abb. auf S. 189

LENZ 1978b, o. S., Abb. 4

ADLER 1980, S. 26, Anm. 176 auf S. 84, Abb. 326

WIED 1990, S. 14, 22f., 142, Nr. 25, S. 234, Farbtafel 7

Van Suchtelen, in: Ausst. Kat. DEN HAAG 2001/02, S. 46,
49, Abb. 36

Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, Anm. 2 auf
S. 116, unter Nr. 38

Wettengl, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-ANTWERPEN 2005/06, S. 131, Nr. 7.02, Abb. 7.02

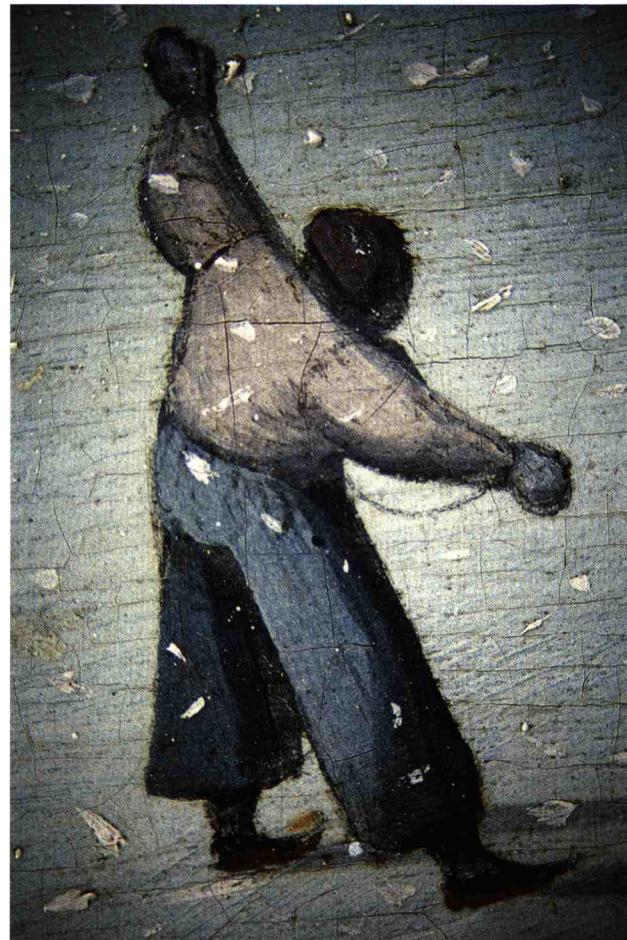


Abb. 13: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall, Mikroskopaufnahme: Unterzeichnung oder erste Pinselanlage bei einer Figur auf dem Eis im rechten Mittelgrund, Frankfurt a. M., Städel Museum

LUCAS VAN VALCKENBORCH

ANSICHT VON LINZ MIT ZEICHNENDEM KÜNSTLER IM VORDERGRUND

INV. NR. 158

1593

Pappelholz, 23,3 x 36,0 cm

Monogrammiert und 1593 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige, allseits abgefaste Pappelholztafel (23,3 x 36,0 x 0,8 cm) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden Unterzeichnungen oder eine erste Pinselanlage in den beiden vorderen Figuren sichtbar (Abb. 1). Motivisch nicht erklärbare Striche im Himmel rechts der Baumgruppe am linken Bildrand. Dünne graue Unterlegung der verschatteten Partien in der vorderen Figurengruppe. Hellbraune Unterlegung in der Hügellandschaft im linken Hintergrund.

In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde der Zustand mit „erhalten“ angegeben (Archiv. 1817, S. 6, Nr. 158).

1878 als „trocken“ bezeichnet, wurde die Holztafel am 1. Dezember desselben Jahres von Göbel und Janss restauriert (Inventar 1872, Nr. 158; Archiv. 1877/78, Nr. 106).

Beschädigungen und Ausbrüche in der Mitte des oberen Bildrandes vermutlich durch eine Befestigung. Kleinere Beschädigungen an den seitlichen Bildrändern und in der Mitte des unteren Bildrandes. Rechter und linker Bildrand nachträglich sehr schmal dunkelbraun übermalt.

Kleine Ausbrüche im verlängerten Rücken der rot gekleideten Figur. Leichte Verputzungen in ihrem Ärmel und Gesicht. Aufgebrochenes (Schwundriss-)Craquelé in den hellen Partien – z. B. im Himmel und kleinteilig auch in der Stadtkulisse. Teils schwarze Farbe in den Craquelésprünge. Unter UV-Licht werden vereinzelt punktartige neuere Retuschen in der rechten unteren Bildhälfte, am linken oberen Bildrand und in der linken unteren Bildecke sichtbar.

Unter UV-Licht markiert sich ein dünner, fluoreszierender Firnis.

Bezeichnet mit Monogramm und Datierung an einem abgebrochenen Baumstamm in der Mitte des Vordergrundes: „1593 / L / VV“ (Abb. 2).

Rückseitig zweifacher brauner Anstrich. Reste eines Klebezettels „G. [...]“, darauf in Bleistift „158“. Eine dendrochronologische Untersuchung ist aufgrund der Holzart nicht möglich.

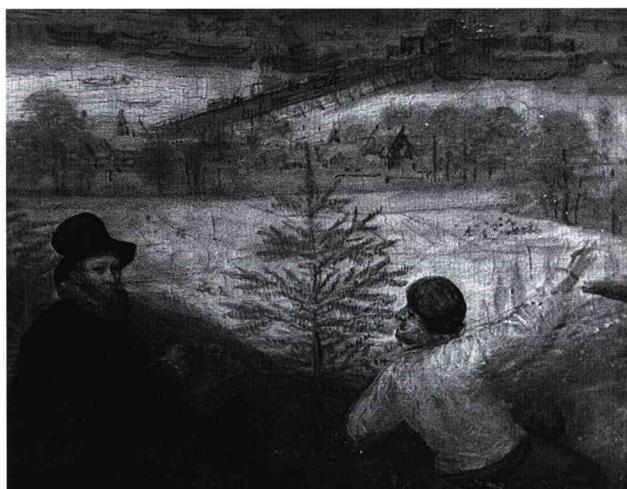


Abb. 1: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund, Infrarot-Reflektographie: Detail, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Lucas van Valckenborch, *Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund*, 1593,
Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

am 3. Januar 1594 Verkauf des Bildes durch den Künstler an Erzherzog Ernst (30 Taler/36fl.)
seit 1594 im Besitz von Erzherzog Ernst von Österreich (1553–1595)
erworben 1816 mit der Slg. des Stifters als „Theodor Valkenburg“

KOPIEN/VARIANTEN

- a) Lucas van Valckenborch, Pinsel in Grün, Blaugrau, Tinte, weiß gehöht, 12,7 x 11,5 cm (linkes Fragment), 22,3 x 34,7 cm (rechtes Fragment). Paris, École des Beaux-Arts, Collection Masson (Inv. M 608, M 609). Monogrammiert und datiert unten in der Mitte: „1593./L/VV“. Bezeichnet von anderer Hand links: „Linz“, verso: „Linz“, auf beiden Fragmenten: „Lucas van Valckenborch“.¹ (Abb. 4)
- b) Georg Hoefnagel, Feder in Schwarzbraun, Graubraun und Graublau, laviert, 35 x 48,8 cm. Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. Nr. 23476). Inschrift links unten: „nach Lucas von falckenburg“, oben Mitte: „LINSVM AVSTRIAEC / vulgo / LINTZ“, oben rechts: „Effigiauit Lucas a Valkenburg. Communicab: G. Houfnaglius. ao 1594“.² (Abb. 5)

GRAPHISCHE REPRODUKTION

Georg Hoefnagel nach Lucas van Valckenborch, Kupferstich und Radierung, 36,5 x 50 cm. Inschrift unten: „Effigiauit Lucas a Valckenburch, Communicauit Georgi(us) Houfnaglius Anno 1594“, oben: „LINSUM AVSTRIAEC vulgo LINTZ“. Rechts oben Kartusche mit Legende der dargestellten Orte. In: BRAUN/HOGENBERG 1572–1618, Bd. V, fol. 52.³ (Abb. 6)

BESCHREIBUNG

Das Bild zeigt die Ansicht der Stadt Linz von dem bewaldeten Hang des Pöstlingberges aus gesehen, der links vorne von zwei hohen Tannen gerahmt in das Bildfeld hineinragt.⁴ Dort sitzen zwei Männer auf dem knappen Landschaftsvorsprung: Der Linke ist nach rechts gerichtet und wendet den Kopf in Dreiviertelan- sicht dem Betrachter zu. Gesichtszüge und Vollbart deuten ein fortgeschrittenes Alter an. Seine schwarze Kleidung bestehend aus Wams, Hose, Umhang und hohem Hut wird durch weiße Manschetten und einem Mühlsteinkragen aufgelockert. Auf seinen Knien hält er ein aufgeschlagenes Skizzenbuch. Rechts von ihm sitzt ein Bauer, der zu einer dunkelbraunen Mütze und einer dunklen Hose ein leuchtend rotes Wams und ein dar-

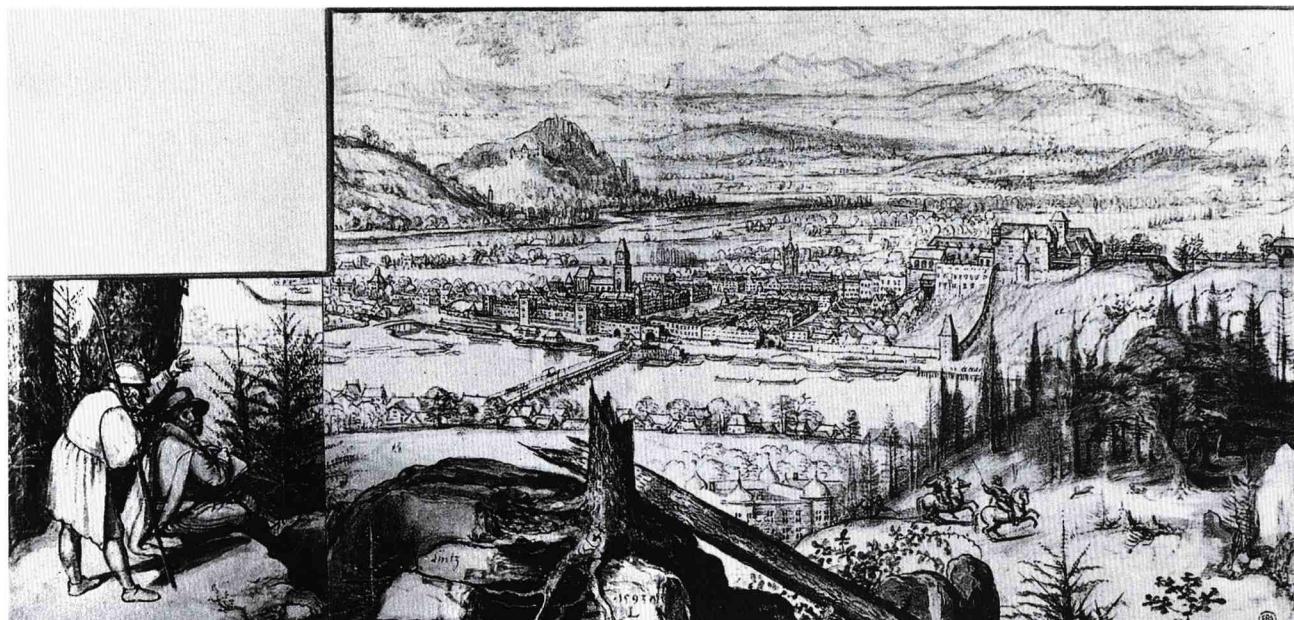


Abb. 4: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund, 1593, Pinselzeichnung, Paris, École des Beaux-Arts, Collection Masson

1 Provenienz: Sammlung Jean Masson; seit 1925 Paris, École des Beaux-Arts. BENESCH 1979, S. 79f., 83. WIED 1990, S. 209, Nr. G11 (als Inv. Nr. L. 829a).

2 Benesch, in: Kat. WIEN 1928, S. 33, Nr. 311 (als Lucas van Valckenborch für Hoefnagels Stich). Anzelewsky, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 129, Nr. 170 (als Georg Hoefnagel). WIED 1971, S. 203f., Nr. 52, S. 219, unter Nr. G11 (als Georg Hoef-

nagel). DERS. 1990, S. 212, Nr. G14 (unter „Fragliche Zeichnungen von Lucas van Valckenborch“). BARTILLA 2005, Anm. 1011 auf S. 280 (als Schüler Valckenborchs?).

3 WIED 1990, S. 220, Nr. G30. HOLLSTEIN IX, 1.

4 Zur genauen Identifizierung von Stadt und Landschaft siehe WIED 1990, S. 50.



Abb. 5: Georg Hoefnagel (nach Lucas van Valckenborch), Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund, 1594, lavierte Federzeichnung, Wien, Graphische Sammlung Albertina

unter hervorschauendes weißes Hemd trägt. Lässig stützt er sich mit dem Ellenbogen seines angewinkelten linken Armes am Boden ab. Mit der Rechten auf die Stadt zeigend hat er im Gespräch seinen Kopf dem Künstler zugewendet. Rechts von ihm begrenzt ein zer splitterter Baumstumpf und der dahinter umgestürzte Stamm den unvermittelt in die Tiefe abfallenden Vordergrund. Unterhalb in dem leicht hügeligen, in zarten Grüntönen gehaltenen Gelände, das von verschiedenen Baumarten in lockerer Anordnung gesäumt wird, sind halbverdeckt die vier Zwiebeltürme des Schlosses Hagen zu erkennen. Unten rechts durchqueren zwei Reiter das Terrain – einer mit einem Jagdvogel auf der Hand –, während links hinter ihnen vier Männer in einer Reihe den steilen Berg emporklimmen. In hellen, graublauen Tönen erstreckt sich im Mittelgrund jenseits der Donau das von der Stadtmauer umgebene Linz. Neben zahlreichen Gebäuden ragen das Rathaus, die Stadtpfarrkirche, der Schmidtorturm und die Minoritenkirche heraus. Rechts oberhalb liegt der Burgberg und dahinter am rechten Bildrand außerhalb der Stadtgrenze das von Bäumen eingebettete Schloss Ebelsberg. Die weiträumige Landschaft wird am linken Bildrand auf mittlerer Höhe von bewaldeten Hügeln gesäumt. Am

fernen Horizont erheben sich blau getönt die Alpen vom Ötscher bis rechts zum Traunstein.

FORSCHUNGSSTAND

Die Frankfurter Tafel „Ansicht von Linz“ wurde als eine Auftragsarbeit identifiziert, für die Lucas van Valckenborch am 3. Januar 1594 durch Erzherzog Ernst von Österreich mit 30 Taler bzw. 36 fl. entlohnt worden war.⁵ Das Städel Museum erwarb das Gemälde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „Theodor Valkenburg“. In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde es als „La vue d'une ville p[etit]. p[ie]ce]. en l[argeur].“ des „von Falkenburg“ erwähnt und auf 44 fl. geschätzt.⁶ Bereits im Inventar von 1817 und im Städel-Verzeichnis von 1819 wurde der Künstler der Tafel mit Lucas van Valckenborch angegeben. Der Zeichner im Vordergrund wurde erstmals im Städel-Verzeichnis von 1835 als Selbstporträt Valckenborchs erkannt.⁷ Die Stadt identifizierte eine Annotation im Städel-Verzeichnis von 1844 als Linz, während ein anderer handschriftlicher Vermerk im Städel-Verzeichnis von 1883 in ihr „vermuthlich die Ansicht von Passau“ sah.⁸ Die gedruckten Ver-

5 Rechnungsbuch von Blasius Hütter, „premier valet de chambre“ und Sekretär von Erzherzog Ernst, geführt von Oktober 1593 bis März 1595: „1594 Janvier / Le 3, à Francfort, à maître Lucas, pour une vue de la ville de Linz, 30 thalers ... fl. 36“. COREMANS 1847, S. 9. Zur Identifikation siehe WACHA 1967, S. 25. WIED 1971, S. 130, 204, Nr. 52, S. 226f. DERS. 1990, S. 15, 165f., Nr. 63, S. 222. LENZ 1978b, o. S.

6 Taxationspreis unter den angenommenen Gemälden. Archiv. 1817, S. 6, Nr. 158. Ebenso in: Verz. 1816, Nr. 158 (als Theo-

dor Valkenburg). Schätzwert ebenso in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 158. INVENTAR 1865, Inv. N. 49 alt Inv. 158. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 158. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 158.

7 Ebenso erstmals vermerkt in INVENTAR 1865, Inv. N. 49 alt Inv. 158.

8 Siehe die Annotation „Linz“ in Verz. 1844, S. 117, Nr. 320. Der Verweis auf Passau handschriftlich in Verz. 1883, S. 109, Nr. 119 und INVENTAR 1880, Inv. Nr. 158. Siehe die annotierten Exemplare im Städel.

sionen behielten weiterhin „Ansicht einer Stadt“ oder „Offene Landschaft“ als Titel bei, bis Weizsäcker 1900 die Darstellung definitiv als Ansicht von Linz in Oberösterreich beschrieb.⁹ Er begründete dies mit einem 1594 datierten Stich derselben Ansicht in Georg Brauns „Civitates Orbis Terrarum“¹⁰ (Abb. 6) und mit einer zweiten etwas größeren Ansicht derselben Stadt von Valckenborch in Oldenburg (Abb. 7).¹¹ Weizsäcker vermutete gleichfalls in dem Zeichner ein Selbstporträt Lucas van Valckenborchs und führte in diesem Zusammenhang erneut das Oldenburger Gemälde sowie eine kleine Landschaft von 1590 in Wien (Abb. 5 bei Inv. Nr. 1221) als Vergleich an,¹² wo jeweils dieselbe Figur wiederkehre. Die bereits seit 1879 erwähnte Bezeichnung mit Monogramm und Datierung in das Jahr 1593 wurde von Weizsäcker transkribiert.¹³

Das Gemälde galt seither in den Städels-Verzeichnissen¹⁴ und in der Forschungsliteratur¹⁵ einvernehmlich als 1593 angefertigte „Ansicht von Linz“ von Lucas van

Valckenborch. Allgemein anerkannt war fortan auch die Identifizierung des Zeichners als das Selbstporträt des Künstlers.¹⁶

Wied resümierte, dass sich Valckenborch zweimal wie im Städels-Bild als zeichnender Künstler im Vordergrund und einmal als Angler dargestellt habe.¹⁷ Diesen Beispielen aus den späten 1580er Jahren bis nach 1593 fügte Wied 1990 drei weitere Beispiele von 1577 und 1597 gleichfalls mit dem Selbstporträt als Assistenzfigur hinzu.¹⁸ Seiner Einschätzung nach sei der Künstler in den beiden Linz-Ansichten in Frankfurt und Oldenburg (Abb. 7) etwa im gleichen Alter festgehalten.¹⁹ Als vorangehende Beispiele von anderer Hand mit dem Motiv des zeichnenden Künstlers nannte Wied Werke von Hans Bol, Roelant Savery (?) und Joris Hoefnagel.²⁰ Hinsichtlich des Motivs einer auf die Landschaft deutenden Figur verwies Wied auf entsprechende Darstellungen bei Valckenborch selbst.²¹ Weber interpretierte die Kopfwendung des Selbstporträts zum



Abb. 6: Georg Hoefnagel (nach Lucas van Valckenborch), Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund, 1594, Kupferstich und Radierung

9 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 348f., Nr. 119.

10 Siehe GRAPHISCHE REPRODUKTION.

11 Lucas van Valckenborch, „Landschaft mit Linz im Hintergrund“, Holz, 42 x 65,5 cm. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte.

12 Lucas van Valckenborch, „Angler am Waldteich“, Holz, 47 x 56 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 1073). Weizsäcker wies darauf hin, dass die Figur im Katalog von 1896 irrtümlich als Erzherzog Matthias identifiziert wurde. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 349, Nr. 119.

13 Verz. 1879, S. 107, Nr. 119. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 348, Nr. 119.

14 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 57.

15 Ohne Datierungsangabe bei Benesch, in: Kat. WIEN 1928, S. 33, unter Nr. 311. BOTHE 1939, S. 54f. BROMIG-KOLLERITZ VON NOVISANCZ 1954, zwischen S. 37 und 38, Textanm. I. SCHMIDT 1965, S. 262, Nr. 10. VAN HALL 1963, S. 338. FRANZ 1970, S. 226. WIED 1971, S. 174, 203f., Nr. 52. WEBER 1977, 34, S. 53, Anm. 119 auf S. 71. LENZ 1978b, o. S. BERGSTRÖM 1983, S. 322. WINNER 1985, S. 86. ELLENIUS 1985, S. 115. WIED 1990, S. 30f. Wright, in: Ausst. Kat. LONDON 1999, S. 158. BARTILLA 2005, S. 171–173.

FAGGIN 1968, Abb. 17. Als Werk von 1595 bei CONINCKX 1913, S. 353.

16 Explizit angeführt: CONINCKX 1913, S. 353. SCHMIDT 1952, Bd. 3, S. 89. BROMIG-KOLLERITZ VON NOVISANCZ 1954, zwischen S. 37 und 38, Textanm. I. SCHMIDT 1965, S. 262, Nr. 10. VAN HALL 1963, S. 338. FRANZ 1970, S. 226. WIED 1971, S. 174, 203f., Nr. 52. WEBER 1977, 34, S. 53, Anm. 119 auf S. 71. LENZ 1978b, o. S. BERGSTRÖM 1983, S. 322. WINNER 1985, S. 86. ELLENIUS 1985, S. 115. WIED 1990, S. 30f. Wright, in: Ausst. Kat. LONDON 1999, S. 158. BARTILLA 2005, S. 171–173.

17 WIED 1971, S. 174.

18 WIED 1990, S. 30, Nr. 31, 32, 60, 63, 64, 68, 92.

19 WIED 1990, S. 31.

20 WIED 1971, S. 203f., Nr. 52. DERS. 1990, S. 165, Nr. 63.

21 WIED 1990, S. 49.



Abb. 7: Lucas van Valckenborch, *Landschaft mit Linz im Hintergrund*, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte

Betrachter in der Frankfurter Tafel als „um Beifall besorgt“.²² Bartilla hob die nahezu übereinstimmende Haltung des Künstlers in der Städel-Tafel und anderen Bildern Valckenborchs (Abb. 7) hervor, durch die er Valckenborchs Porträt zu einem „Markenzeichen“ stilisiert sah.²³

Bothe zog die Städel-Tafel als Vergleich für eine andere Ansicht von Linz im Stadtgeschichtlichen Museum Frankfurt heran, die er als Werk Adam Elsheimers einordnete und die in der Art Valckenborchs ähnlich „sorgfältig, beinahe minutiös“ gemalt sei.²⁴ Schmidt ging ausführlich auf die – außer die Bauwerke links der Stadt – getreu geschilderte Topographie des Städel-Bildes ein, die er vom Hang des Pöstlingbergs knapp oberhalb von Schloss Hagen gesehen verortete.²⁵ Auch Marks hob das Städel-Bild als eine „in den topographischen Details verlässliche Aufnahme des Linzer

Stadtbildes“ hervor,²⁶ während Franz zusätzlich die Darstellung des weiten, dynamischen und spannungsvollen Raumes betonte.²⁷ Seiner Ansicht nach sei der Kontrast zwischen Nah- und Fernlandschaft in der Frankfurter Tafel gegenüber anderen Landschaften der vorangegangenen Jahrzehnte abgemildert. Als Beispiel eines ähnlichen Interesses an topographischen Darstellungen wie in dem Frankfurter Bild führte er Valckenborchs Ansicht „Der Badeort Burtscheid“ bei Aachen²⁸ von 1570 an.

Lenz vermerkte, dass Kolorit und Beleuchtung der fein und minutiös gemalten Frankfurter Tafel eine vereinheitlichende Atmosphäre hervorrufen.²⁹ In dem einzelnen roten Akzent der Bauernjacke sah Lenz eine Bildeinleitung, welche die Leuchtkraft der anderen Farben verstärke. Die Komposition der Frankfurter Tafel sei in Valckenborchs „Ansicht von Lüttich“ von

22 WEBER 1977, S. 53, Anm. 119 auf S. 71.

23 Bartilla verwies auf die „Landschaft mit Linz im Hintergrund“ in Oldenburg und den „Waldspaziergang Kaiser Rudolfs II. beim Neugebäude mit Selbstporträt des Künstlers“ (Kupfer, 21 x 36 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 9863). Bezeichnet: „159(?)/L/VV“. BARTILLA 2005, S. 172f.

24 BOTHE 1939, S. 54f.

25 SCHMIDT 1952, Bd. 3, S. 89. Laut Schmidt ist auch der mit Inseln durchsetzte Donauverlauf unterhalb von Linz getreu

wiedergegeben. SCHMIDT 1965, S. 262, Nr. 10. Siehe auch WACHA 1967, S. 28. LENZ 1978b, o. S. BERGSTROM 1983, S. 322. WIED 1990, S. 50.

26 Marks, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1969/70, S. 24.

27 FRANZ 1970, S. 226f.

28 Lucas van Valckenborch, „Der Badeort Burtscheid“, Holz, 51 x 65 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 486).

29 LENZ 1978b, o. S.

1567 bereits grob angelegt. Eine ähnliche auf Kontrasten aufbauende Atmosphäre wie in der Frankfurter Linz-Ansicht enthalte aber erst die „Ansicht von Antwerpen mit zugefrorer Schelde“ des Städel Museums (Inv. Nr. 668). Als Vorbild verwies Lenz auf die flämische Malerei der Mitte des 16. Jahrhunderts und auf die Donauschule in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Typus' stamme von Überschau-Landschaften ab, während zur Vorstufe für eine natürliche Wiedergabe einer Stadtansicht die Hintergrunddarstellungen der altniederländischen Malerei gehören.

Genaille ordnete die Frankfurter „Linz-Ansicht“ wie auch die gleichfalls im Städel Museum verwahrte „Viehweide unter Bäumen“ (Inv. Nr. 1221) zu den reinen Landschaften, in denen Valckenborch genaue Naturbeobachtung mit traditionellen Bildkompositionen vereinte.³⁰ Ellenius sah nur in Bezug auf das Selbstporträt Gemeinsamkeiten mit dem Wiener „Angler am Waldteich“ von 1590, weniger in der Landschaftsdarstellung, da dort eine private, von Menschenhand unberührte Sicht der Natur realisiert sei und in der Frankfurter Tafel eine topographisch exakt studierte Darstellung vorliege (Abb. 5 bei Inv. Nr. 1221).³¹

Das Verhältnis der Frankfurter Tafel zu zwei Zeichnungen in Paris³² (Abb. 4) und Wien³³ (Abb. 5) wurde ebenso wie die Blätter selbst in der Literatur unterschiedlich diskutiert.³⁴ Die Wiener Zeichnung galt lange Zeit als Valckenborchs Vorzeichnung für sein Gemälde im Städel Museum.³⁵ Mit Bekanntwerden des Blattes in Paris durch Benesch 1962³⁶ wurde jedoch dieses als eigenhändige Vorzeichnung, die Wiener Zeichnung als Vorbereitung – überwiegend als von Hoefnagel selbst ausgeführt – für dessen Stich (Abb. 6) eingestuft.³⁷

Schmidt bemerkte, dass die Wiener Zeichnung (Abb. 5) in den Details mit dem Gemälde übereinstimme und nur in der gesamten Anordnung etwas verschoben sei.³⁸ Laut Wacha habe Hoefnagel das Pariser Blatt (Abb. 4) nicht vollständig abgezeichnet, wodurch der Knick in dem Flussverlauf entstanden sei, der nicht der topographischen Anlage entspreche.³⁹ Vermutlich sei die vor der Natur gezeichnete Ansicht von Valckenborch selbst vor der Ausführung des Städel-Bildes im Atelier⁴⁰ gekürzt worden, da sie für die Landschaftskomposition zu lang war. Wacha meinte aber, dass der kleinere linke Teil von derselben Zeichnung und nicht von einem anderen Blatt stamme. Nachdem Wied zuvor selbst für die Einordnung des Blattes in Wien (Abb. 5) als Vorzeichnung Hoefnagels für den Stich (Abb. 6) plädiert hatte, trat er 1990 für die einstige Zuschreibung an Lucas van Valckenborch ein und für die Bestimmung als eine frühe, nicht endgültige Vorzeichnung zur Radierung.⁴¹ Wie Wacha nannte er die zu große Breitenausdehnung als Erklärung für die Fragmentierung des Pariser Blattes (Abb. 4), die auch im Frankfurter Gemälde zu Verkürzungen geführt habe.⁴² Wied erläuterte, dass die komplette Zeichnung vormals einen noch größeren Teil der Stadt gezeigt habe und im Städel-Gemälde der ganze Stadtteil Wörth fehle.⁴³ Er folgte ferner Wachas Auffassung, dass die linke untere Bildecke der Zeichnung von vornherein zu der Komposition gehört habe und begründete dies mit den dort festgehaltenen Baumstämmen und dem Selbstporträt als Zeichner. Anzelewsky vertrat hingegen, gefolgt von Büttner, die Ansicht, die Zeichnung in Paris sei nicht verkleinert, sondern vielmehr mit dem Fragment einer anderen Zeichnung ergänzt.⁴⁴ Bartilla schließlich schlug jüngst die Einordnung des Wiener Blattes (Abb. 5) als eine von einem Schüler

30 GÉNAILLE 1983, S. 156, Anm. 75. Ebenso WINNER 1985, S. 86.

31 ELLENIUS 1985, S. 115.

32 Siehe VARIANTE a).

33 Siehe KOPIE b).

34 Eine Zusammenfassung der verschiedenen Ansichten, v. a. auch zum Beschnitt der Pariser Zeichnung, siehe auch WIED 1990, S. 50f.

35 Benesch, in: Kat. WIEN 1928, S. 33, Nr. 311. Nan Rosenfeld, in: Ausst. Kat. MONTRÉAL 1978/79, S. 46, 50.

36 BENESCH 1979, S. 79f.

37 SCHMIDT 1952, Bd. 3, S. 89. Van Hasselt, in: Ausst. Kat. PARIS 1965/66, S. 241, Nr. 291. WACHA 1967, S. 28. Höß 1967, S. 141. Marks, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1969/70, S. 24. FRANZ 1970, S. 226f. WIED 1971, S. 203f., Nr. 52, S. 219, unter Nr. G11. Bacou, in: Ausst. Kat. ROM 1972/73, S. 117f., unter Nr. 82. Forster, in: Ausst. Kat. SCHALLABURG 1974, S. 238, Nr. 661. Anzelewsky, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 129, unter Nr. 170. BENESCH 1979, S. 79. Robinson, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-NEW YORK 1986/87, S. 202, unter Nr. 74 (als 1593). Wacha, in: Ausst. Kat. LINZ 1990, S. 23. WIED 1990, S. 50f., 165, Nr. 63,

S. 209, unter Nr. G11. BÜTTNER 2000, S. 139, Anm. 198 auf S. 259. BARTILLA 2005, S. 171f., Anm. 1011 auf S. 280.

38 SCHMIDT 1952, Bd. 3, S. 89. Siehe auch LENZ 1978b, o. S.

39 WACHA 1967, S. 28 und Ders., in: Ausst. Kat. LINZ 1990, S. 23.

40 Siehe auch Zülch, der zuvor bereits anführte, dass die Städeltafel in Frankfurt vollendet wurde und nicht nach der Natur gemalt sein kann, da sich Valckenborch bereits im Februar 1593 in Frankfurt aufhielt. ZÜLCH 1967², S. 372f. Ebenso bereits DERS. 1932, S. 223, wo die Linz-Ansicht ohne Angabe des Aufbewahrungsort genannt ist.

41 WIED 1971, S. 203f., Nr. 52, S. 219, unter Nr. G11. DERS. 1990, S. 50f., 165, Nr. 63, S. 209, unter Nr. G11.

42 WIED 1971, S. 184. DERS. 1990, S. 50f.

43 WIED 1990, S. 50.

44 Ferner sei die Beschneidung laut Anzelewsky, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 129f., unter Nr. 170 nicht durch Valckenborch selbst, sondern durch einen anderen Künstler erfolgt und Hoefnagel habe die Nachzeichnung angefertigt, um die zusammengefügte Komposition zu vereinheitlichen. BÜTTNER 2000, S. 139.

Valckenborchs angefertigte Kopie nach der Zeichnung in Paris (Abb. 4) vor.⁴⁵

Konträre Positionen bezogen Lenz und Winner: Lenz plädierte dafür, in der Pariser Zeichnung (Abb. 4) aufgrund der Abweichungen keine Vorzeichnung für das Frankfurter Gemälde zu sehen.⁴⁶ Valckenborch habe das Blatt vielmehr von vornherein für einen anderen Zweck angefertigt, das dann Hoefnagel als Vorlage für die den Stich vorbereitende Zeichnung in Wien (Abb. 5, 6) gedient habe. Winner gab zu bedenken, dass das Skizzenbuch des Zeichners in der Städels-Tafel nicht mit dem Format der Pariser Zeichnung (Abb. 4) übereinstimmt und vielmehr kleinere Blätter enthalte.⁴⁷ Die tatsächlich vor der Natur angefertigten Skizzen Valckenborchs wären demnach verloren.

DISKUSSION

Valckenborchs Ansicht von Linz im Städels Museum wurde dank der Verbreitung durch den Stich Hoefnagels (Abb. 6) zur bekanntesten topographischen Schilderung von Linz überhaupt.⁴⁸ Nach Valckenborchs Übersiedelung von Österreich nach Frankfurt hatte Erzherzog Matthias am 20. Februar 1593 den Frankfurter Rat ersucht, diesen „gn[edig]lich zu gestatten, d[as] Er Zu erholung seiner Gesundheit und seinen hausgesessenen Brüdern und verwandt[en] alhie aufzuwarten, und sambt den seinigen haußhählich ain Zeitlang sich allhie aufhalten möge.“⁴⁹ Eine Rechnung vom 3. Januar 1594 dokumentiert schließlich, dass der Künstler in Frankfurt 30 Taler „pour une vue de la ville de Linz“ auf Anweisung von Erzherzog Ernst von Österreich erhalten hat.⁵⁰ Vermutlich entstand die kleinformatige Tafel somit als Erinnerungsbild an die Heimat des Erzherzogs, das dieser im Hinblick auf seine Beru-

fung zum Statthalter in die südlichen Niederlande in Auftrag gegeben hatte. Valckenborch scheint die Ansicht in Linz mit Zeichnungen nach der Natur vorbereitet und 1593 in Frankfurt gemalt oder vollendet zu haben. Wahrscheinlich brachte er hierfür die im mittelrheinischen Gebiet wenig gebräuchliche Pappelholztafel aus dem Süden mit.

Getreue topographische Ansichten schuf Valckenborch bereits in den 1560er und 1570er Jahren.⁵¹ Die Stadt Linz hatte er ein weiteres Mal, allerdings freier und weniger raumgreifend als Landschaftsausblick in einem Gemälde in Oldenburg (Abb. 7) festgehalten, in dem er sich wiederum als Zeichner selbst porträtierte – den Kopf aus dem Bild wendend, den Blick aber unbestimmt in die Ferne gerichtet.⁵² Da Valckenborchs Bildnis diesen etwa im gleichen Alter wie in der Frankfurter Linz-Ansicht zeigt, scheint es zeitgleich um 1593 entstanden zu sein.⁵³ Im Unterschied zur Oldenburger Tafel (Abb. 7) erfährt die Frankfurter Linz-Ansicht durch die Reduktion der Staffage eine zusätzliche Betonung auf die nun auch in den Mittelpunkt gerückte Stadtkulisse. Der sich zum Betrachter wendende Zeichner bürgt dabei für die Objektivität und Glaubwürdigkeit dessen, was auch durch die Geste seines Begleiters suggeriert wird: die getreue Wiedergabe der Stadt Linz und seiner Umgebung nach dem Studium vor der Natur.⁵⁴

Die Frage, ob es sich bei der 1593 datierten Pariser Zeichnung (Abb. 4) tatsächlich um die Vorzeichnung der Städels-Tafel desselben Jahres handelt, ist nicht gänzlich zu klären. Es liegt aber nahe, dass Valckenborch die rechte 22,3 x 34,7 cm große Blatthälfte vor der Natur gezeichnet und bei der anschließend im Atelier erfolgten Ausführung in der etwa formatgleichen Holztafel – 23,3 x 36 cm – die Proportionen leicht verändert hat,⁵⁵

45 Die gängige Zuschreibung an Hoefnagel sei insofern umstritten, da die Übernahme des Knicks im Flussverlauf gegen Valckenborch, die Ergänzungen in der linken oberen Ecke und stilistische Gründe gegen Hoefnagel sprechen würden. BARTILLA 2005, Anm. 1011 auf S. 280.

46 LENZ 1978b, o. S.

47 WINNER 1985, S. S. 86.

48 Vgl. WACHA 1967, S. 28. HÖSS 1967, S. 140–145.

49 Zitiert nach WIED 1990, S. 222. 1594 wurde Valckenborch offiziell als Bürger in Frankfurt eingetragen.

50 Vgl. WACHA 1967, S. 25, 28. WIED 1990, S. 15, 165f., Nr. 63, S. 222. Erzherzog Ernst interessierte sich auch für andere Stadtansichten und erwarb im Juni 1594 in Belgien für 40 fl. eine Ansicht der Stadt Mechelen von einem nicht genannten Maler. COREMANS 1847, S. 19.

51 Siehe die Ansichten von Lüttich und Burtscheid bei Aachen von 1567 und 1570. WIED 1990, S. 129f., 134, Nr. 2, 3, 11.

52 WIED 1990, S. 166, Nr. 64. Siehe auch das Selbstporträt als Zeichner in Assistenz im Gemälde „Kaiserlicher Waldspaziergang vor dem kaiserlichen Lustschloss ‚Neugebäude‘“. EBD., S. 169, Nr. 68.

53 Siehe z. B. das Selbstporträt des gealterten Künstlers in „Kai-

serlicher Waldspaziergang mit dem Neugebäude“ (Kupfer, 21 x 36 cm, unbekannter Privatbesitz). WIED 1990, S. 30f., 169f., Nr. 68.

54 Siehe hierzu RAUPP 1984, S. 242–250, v. a. S. 244. Vgl. WEBER 1977, S. 64. Siehe auch die Zeichner in einem Stich Hoefnagels nach Pieter Bruegel d. Ä. von 1553 (HOLLSTEIN III, S. 254). Zur Darstellung von Zeichnern in Landschaften von Bruegel siehe MÜLLER HOFSTED 1979, S. 117–125, v. a. S. 119. Valckenborch fügte viermal sein Selbstporträt auch als Dudelsackspieler, Angler und bei der Weinlese ein. WIED 1990, S. 30, Nr. 31, 32, 60, 92. Zu der aus der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts stammenden Bildtradition von Assistenzfiguren siehe WAETZOLDT 1953, S. 36. Als Vorläufer siehe den Holzschnitt (sog. „Kettenplan“) von Lucantonio degli Uberti, der um 1500/10 nach einen Kupferstich von Francesco Rosselli aus den 1480er Jahren entstand und eine Ansicht von Florenz mit einem auf einer Anhöhe eingefügten Zeichner wiedergibt. SCHULZE ALTAPPENBERG, in: KAT. BERLIN 1994, S. 258, Nr. V.17. Vgl. WIED 1990, S. 31.

55 Vgl. WACHA 1967, S. 28 und Ders., in: AUSST. KAT. LINZ 1990, S. 23. WIED 1971, S. 184. DERS. 1990, S. 50f.



Abb. 8: Lucas van Valckenborch, *Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund*, Mikroskopaufnahme: feinschichtige graue Unterlegung im Gesicht des Zeichners, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 9: Lucas van Valckenborch, *Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund*, Mikroskopaufnahme: grobe Malweise im Gesicht der Rückenfigur, Frankfurt a. M., Städel Museum

um im Vordergrund zwischen der Donaubrücke und dem zersplitterten Baumstamm die Figurengruppe einzufügen zu können.⁵⁶ Für diese These spricht auch, dass der gegenüberliegende Uferverlauf hinter den beiden im Gemälde dargestellten Tannen undeutlich erscheint, als ob dem Künstler hierfür die Vorlage fehlte. Vielleicht um das Figurenmotiv zu erproben oder die Zeichnung für den Stich auszuweisen, wurde das Pariser Blatt am linken Bildrand durch das Papierfragment auf ein Format von 35 x 46,2 cm erweitert oder nach einer Blattverkleinerung wieder zusammengesetzt. Bei der Vereinheitlichung Hoefnagels in einem vergleichbaren Blattformat in Wien (Abb. 5) fügte dieser die beiden Baumkronen und den einen leichten Knick beschreibenden Flussverlauf hinzu. Die kleinteilige Staffage rechts vorne wurde jeweils kaum variiert. Die Frankfurter Linz-Ansicht unterscheidet sich in der Malweise von den Gemälden Valckenborchs aus der Mitte der 1570er Jahre: Die Landschaft und die monochrome Stadtkulisse sind mit lasierenden Schichten angelegt und Details in einer differenzierten, zeichnerischen Manier ausgeführt.⁵⁷ Ferner verwandte Valckenborch in den Schattenpartien eine feinschichtige graue Unterlegung, die in der Rückenfigur in der rechten Hand deutlich erkennbar ist und das Gesicht des Zeich-

ners in der Haar-, Bart- und Stirnpartie abtönt (Abb. 1, 8). Auch die Hügellandschaft im linken Hintergrund wurde durch eine hellbraune Unterlegung vorbereitet. Charakteristisch ist der zwar reduzierte und nicht mehr entsprechend pastose, aber bewusste Einsatz von sichtbaren Pinselstrichen wie bei den nass in nass aufgetragenen Farben in Ohr und Kragen des Zeichners sowie bei den Inkarnattönen der Rückenfigur, die von dem vertriebener gemalten Gesicht des Künstlers abweichen (Abb. 8, 9). Valckenborch scheint nicht jedes seiner Gemälde bzw. manche Gemälde nicht durchgängig mit einer Unterzeichnung oder ersten Pinselanlage vorbereitet zu haben. Hier markieren sich Umrißlinien bei der Angabe der Kopfform des Zeichners und bei der Rückenfigur am rechten Arm sowie an Daumen und Zeigefinger der rechten Hand (Abb. 1). Ob die anhand der Infrarot-Reflektographie teils in der Architektur erkennbaren Konturen ebenso als Vorzeichnung gewertet werden können, ist nicht eindeutig. Die minutiose Darstellung kleinster Figuren (Abb. 10) kehrt sowohl in frühen Werken wie der „Viehweide“ (Inv. Nr. 1221) als auch in späteren wie einer „Landschaft“ von 1595 wieder, die in einem noch kleineren Format als die „Linz-Ansicht“ des Städel Museums ausgeführt ist.⁵⁸

⁵⁶ Als Folge fehlt der Stadtteil Wörth. Vgl. WIED 1990, S. 50. Schmidt merkte gleichfalls an, dass die Partie links der Stadt undeutlich wiedergegeben sei. SCHMIDT 1965, S. 262, Nr. 10.

⁵⁷ Vgl. Valckenborchs „Viehweide“ (Inv. Nr. 1221) und „Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall“ (Inv. Nr. 1857) im Städel Museum.

⁵⁸ Lucas van Valckenborch, „Landschaft (Blick in das Aartal)“, Holz, 11,5 x 20 cm. Antwerpen, Sammlung Maria Verswyver. Bezeichnet: „1595 / L / VV“. In der Tafel (Holzart nicht bekannt, vielleicht auch Pappel?) ist eine sehr ähnliche Craquelébildung wie in der Städel-Tafel zu beobachten. Vgl. auch „Kaiserlicher Waldspaziergang mit dem Neugebäude“ auf einer formatgleichen Kupfertafel.



Abb. 10: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund, Mikroskopaufnahme: präzise dargestellter Falkenjäger rechts vorne im Tal, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 158; 1819, S. 31, Nr. 4; 1823, S. 14, Nr. 4; 1830, S. 7, Nr. 45; 1833, S. 1; 1835, S. 51, Nr. 86; 1844, S. 117, Nr. 320; 1855, S. 23, Nr. 320; 1858, S. 104, Nr. 258; 1866, S. 108, Nr. 258; 1870, S. 99, Nr. 106; 1873, S. 101, Nr. 106; 1879, S. 107, Nr. 119; 1883, S. 109, Nr. 119; 1888, S. 117, Nr. 119; 1892, S. 34, Nr. 119; 1897/1900, S. 32, Nr. 119; 1900, S. 348f., Nr. 119; 1905/07, S. 24, Nr. 119; 1907, S. 22, Nr. 119; 1910, S. 28, Nr. 119; 1914, S. 29, Nr. 119; 1915, S. 94, Nr. 119; 1919, S. 137, Nr. 158; 1924, S. 234, Nr. 158; 1936, S. 15; 1966, S. 122; 1971, S. 60; 1986, S. 18, Nr. 18; 1987, S. 102; 1991, S. 24f., 76, Tafel 5; 1995, S. 57, Tafel 146

WOERMANN 1888, 1, S. 92

CONINCKX 1913, S. 353

Benesch, in: Kat. WIEN 1928, S. 33, unter Nr. 311

ZÜLCH 1932, S. 223

BOTHE 1939, S. 54f., Tafel 14

SCHMIDT 1951, Bd. 1, S. 53

SCHMIDT 1952, Bd. 3, S. 89

BROMIG-KOLLERITZ VON NOVISANCZ 1954, zwischen

- S. 37 und 38, Textanm. I
- STIENNON 1954, S. 21, Nr. 16
- MARKS 1962, S. 17
- VAN HALL 1963, S. 338
- Van Hasselt, in: Ausst. Kat. PARIS 1965/66, S. 241, unter Nr. 291
- SCHMIDT 1965, S. 262, Nr. 10, Tafel 2
- ZÜLCH 1967², S. 372f.
- WACHA 1967, S. 25, 28, Abb. 33
- HÖSS 1967, S. 141, Abb. 33
- FAGGIN 1968, Abb. 17
- Marks, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 1969/70, S. 24, 51, unter Nr. 21
- FRANZ 1970, S. 226f., Abb. 1
- WIED 1971, S. 130, 174, 184, 203f., Nr. 52, S. 219, unter Nr. G11, S. 226f., Abb. 140, 140a
- Bacou, in: Ausst. Kat. ROM 1972/73, S. 118, unter Nr. 82
- Forster, in: Ausst. Kat. SCHALLABURG 1974, S. 238, unter Nr. 661
- Dornik-Eger, in: Ausst. Kat. SCHALLABURG 1974, S. 249, unter Nr. 689b
- Anzelewsky, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 129, unter Nr. 170
- WEBER 1977, 34, S. 53, Anm. 119 auf S. 71
- LENZ 1978b, o. S., Abb. 1
- Nan Rosenfeld, in: Ausst. Kat. MONTRÉAL 1978/79, S. 46, 50, Abb. 3
- GÉNAILLE 1983, S. 156, Anm. 75
- BERGSTRÖM 1983, S. 322, Abb. 9 (Detail)
- WINNER 1985, S. 86, Abb. 6
- ELLENIUS 1985, S. 115, Abb. 6
- Robinson, in: Ausst. Kat. WASHINGTON-NEW YORK 1986/87, Anm. 5 auf S. 202, unter Nr. 74
- Wacha, in: Ausst. Kat. LINZ 1990, S. 23, Abb. (vollständige Abb. und Detail) auf S. 26
- WIED 1990, S. 15, 30f., 35, 49f., 165f., Nr. 63, S. 166 unter Nr. 64, S. 209, unter Nr. G11, Farbtafel 18, Detailabb. 9
- Wright, in: Ausst. Kat. LONDON 1999, S. 158 m. Detailabb.
- BÜTTNER 2000, Anm. 198 auf S. 259
- Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, Detailabb. auf S. 396
- BARTILLA 2005, S. 171–173, Anm. 1011 auf S. 280

LUCAS VAN VALCKENBORCH

ANSICHT VON ANTWERPEN MIT ZUGEFRORENER SCHELDE

INV. NR. 668

1593

Eichenholz, 42,4 x 63,2 cm

Monogrammiert und 1593 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Einteilige Eichenholztafel (42,4 x 63,2 x 0,7–0,9 cm) mit elfenbeinfarbener Grundierung und einer (unpigmentierten?) Imprimitur. Untere und linke Bildkante origi-



Abb. 1: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, Infrarot-Reflektographie: Reste einer ersten Pinselanlage und Pentimenti,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung,
Frankfurt a. M., Städel Museum

nal (Reste der Grundierung sichtbar). Rechter Bildrand mit Malkante und aufgrund der gleichen Brettdicke wie links höchstens minimal, ohne das Bildfeld zu tangieren, beschnitten. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, aber in einigen Figuren Reste einer ersten hellgrauen Pinselanlage und kleinere Pentimenti wie der Hut des Reisigträgers, der anfangs kleiner geplant war (Abb. 1).

Die seinerzeit als „vertrocknet“ bezeichnete Holztafel wurde am 19. November 1877 durch Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 38r, Inv. Nr. 668, Nr. 105; INVENTAR 1872, Inv. Nr. 668). Christiane Haeseler legte 2003 eine Blase in der Figur am linken Bildrand nieder und festigte dort die Malschicht.

Tafel leicht verwölbt. Rechte obere Bildecke ausgebrochen und in älterer Zeit ergänzt und retuschiert (siehe Rückseite). Teils gekittete und retuschierte Ausbrüche am unteren und rechten Bildrand. Zwei kleine Kerben an der oberen Bildkante (unabhängig von den rückseitigen Kerben), eine davon mit retuschiertem Ausbruch. Rissbildung in der Mitte am oberen Bildrand.

Beschädigung der Malschicht durch den Zierrahmen an allen Bildrändern. Verbreiterte Craquelésprünge in der unteren linken Bildecke. Leichtes Schwundrisscraquelé in den dunklen Gewändern der hinteren Figuren auf dem Damm, in der rechten Hälfte der Stadtkulisse und, teils retuschiert, in der unteren rechten Bildecke. Leichte Verputzungen in der Feuerstelle, in den vorderen Figuren auf dem Damm, in den dunklen Lasuren der hinteren Figuren und in den weißen Pastositäten in der unteren rechten Bildecke. Retuschen rechts oben im Himmel. Unter UV-Licht markieren sich jüngere Retuschen im Himmel, am Horizont, am linken, oberen und unteren Bildrand sowie vereinzelt auch in der hinteren Eisfläche.

Unter UV-Licht werden ein schwach fluoreszierender, jüngerer Firnis und ältere Firnisreste sichtbar.

Bezeichnet am dritten Baumstamm links in schwarzer Farbe: „1593 / L. / VV.“ (VV ligiert) (Abb. 2). Dunkelbraune, zur Darstellung gehörende Farbe, die vormals als Teil der Datierung gedeutet wurde, verunklärt die letzte Zahl, die sich aber in der Infrarot-Reflektographie als „3“ markiert (Abb. 4, 5). Die Bezeichnung erweist sich durch das durchgehende Craquelé und die Einbettung in die umliegende Malschicht als entstehungszeitlich.



Abb. 3: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, 1593, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, Mikroskopaufnahme: letzte Zahl der Datierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Rückseitig allseits abgefast. Bezeichnet mit schwarzer Tinte „N°. 137.“ Klebezettel mit „668“ in schwarzer Tinte und mit einem runden Stempel mit den ligierten Buchstaben „SJ“ für Städelsches Institut. An allen Bildkanten jeweils auf gleicher Höhe drei Kerben. Eingeleimtes Klötzchen in der linken oberen Bildecke (siehe Vorderseite).

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1560 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1569. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1571 denkbar. Eher wäre bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1577 zu vermuten. Angesichts der



Abb. 5: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, Infrarot-Reflektographie: Bezeichnung Frankfurt a. M., Städel Museum

Datierung auf 1593 ist von einer zusätzlichen Entfernung von Kernholz bei der Verarbeitung des als Bildträger verwendeten Holzes oder der Bemalung eines alten Brettes auszugehen.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städels-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben 1817 als Vermächtnis von Dr. jur. J. G. Grambs als „L. von Valkenburg“

AUSSTELLUNGEN

Essen, Kulturstiftung Ruhr; Wien, Kunsthistorisches Museum, Die Flämische Landschaft, 2003/04, Nr. 38
Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt a. M.; Antwerpen, Hessenhaus, Glaube Macht Kunst, Antwerpen – Frankfurt um 1600/Faith Power(s) Art, Antwerp – Frankfurt around 1600, 2005/06, Nr. 7.03

KOPIE

Anonym, Technik und Maße unbekannt. Sammlung Jozef Orlent, Zwyndrecht/Belgien.¹

BESCHREIBUNG

Die zugefrorene Schelde verläuft von rechts vorne über eine leichte Linksbiegung im Mittelgrund nach hinten. Unter woligm Himmel und am Horizont von einer blau getönten Landschaft gesäumt zeichnet sich die Antwerpener Stadtkulisse am rechten Ufer ab. Auf dem Eis tummeln sich Erwachsene und Kinder auf Schlittschuhen. Rechts vorne sitzt ein Mann auf einem Schlitten und stößt sich mit einem Stock auf den brüchigen Eisschollen voran. Weiter hinten zieht ein Mann einen anderen Schlittenfahrer an einem Seil und ein Herr in roten Hosen reicht der hellgelb gekleideten Dame die Hand, um ihr nach dem Sturz wieder aufzuhelfen. In der Ferne zeichnen sich Schiffe ab, die teils mit gehissten Segeln im Eis festgefahren sind. Vor dem Einmaster, der links auf mittlerer Uferhöhe be- oder entladen wird, hat sich eine Menschentraube gebildet. Der breite, schneedeckte Damm links des Flusses, den ein paar Laubbäume und Weiden begrenzen, wird von zwei prachtvollen Pferdeschlitten befahren. Im Vordergrund transportieren eine Frau und ein Mann Reisigbündel. Der Mann steuert auf das vorne entfachte Lagerfeuer zu, an dem sich ein paar Bauern aufwärmen. Zwei weitere Männer versuchen vom Flussbett auf den Damm emporzuklettern.

1 Vermerk vom 14.12.1973 in der Gemäldeakte.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde stammt aus dem Besitz des Städel-Administrators Johann Georg Grambs, durch dessen Vermächtnis es 1817 als „L. von Valkenburg“ in die Sammlung des Städel Museums gelangte.

Im Verzeichnis der Dr. Grambsischen Gemälde wurde das Bild als „Ein Winterstück, signiert L. v. Valkenburg 1599“ erwähnt und auf 220 fl. taxiert.² Die Inventare von 1817 und 1865 übernahmen den Schätzwert und identifizierten die Darstellung als Landschaft bei Antwerpen.³ Die Bezeichnung mit Monogramm und Datierung wurde in den Inventaren⁴ sowie in den Städel-Verzeichnissen von 1879 bis 1897/1900 festgehalten, wobei die Jahreszahl nun mit 1559 wiedergegeben wurde. Weizsäcker las hingegen 1590 und korrigierte, dass es sich nicht etwa um das früheste datierte Bild Valckenborchs, sondern um ein reifes Werk handle.⁵

In der Forschung wurde die Jahreszahl zunächst mit 1559⁶ oder 1590⁷ transkribiert oder die Angaben zur Datierung fehlten.⁸ Delen wies darauf hin, dass der Winter im Jahr 1590 nicht kalt genug für das Zufrieren der Schelde gewesen sei. Er stellte ferner fest, dass die Ansicht von dem Damm nahe der Burg aufgenommen sei und die sich am Feuer wärmenden Bauern mit Figuren Pieter Bruegels d. Ä. verwandt seien. Insgesamt hob er den satirischen Gehalt des Frankfurter Gemäldes in der Tradition von Bruegel und Pieter van der Borcht hervor.⁹

Wied verzeichnete, ebenso wie Bergström¹⁰, „15 (8?) (9?)“ als Datierung und verwarf damit gleichfalls die alte Lesart „1559“ und die Einordnung als Frühwerk.¹¹ Er betonte die Qualität des Gemäldes, das zu den besten Landschaften jener Zeit gehöre. Neben dem Bemühen, eine atmosphärische Stimmung zu schaffen, zeichne es sich durch die farbperspektivische Wiedergabe des Landschaftshintergrundes aus. Aufgrund des gleichen Formates der 1597 datierten „Frühlingslandschaft mit eleganter Gesellschaft“ überlegte Wied, ob diese eine später als Pendant zur Frankfurter Winterlandschaft entstandene Tafel sein könnte¹² oder ob die beiden Ta-



Abb. 6: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, Mikroskopaufnahme: Stadtkulisse, Frankfurt a. M., Städel Museum

feln zusammen mit zwei weiteren Gemälden gar einen Zyklus mit vier Jahreszeitenbildern geformt haben könnten.¹³ Wied schränkte indes ein, dass die übliche formale, kompositionelle Kohärenz einer Serie fehle.¹⁴ Außer dieser Tafel zählte Wied fünf weitere Winterszenen Valckenborchs, von denen nur zwei gleichfalls Landschaften beinhalteten (Inv. Nr. 1857 und Abb. 10 bei Inv. Nr. 1857).¹⁵

Voet bezeichnete die Städel-Tafel als lebendige Schilderung der Vergnügungen auf dem Eis der Schelde vor Antwerpen und erläuterte, dass die Stadtansicht von einem Deich des linken Ufers leicht aus der Vogelperspektive geschildert sei, um die Silhouette besser wiedergeben zu können.¹⁶

Lenz meinte, dass die Darstellung im Wesentlichen die Frankfurter „Linz-Ansicht“ vorbereite, und gab die Datierung wie jüngst auch Wettengl mit „1589“ wieder.¹⁷

Nachdem die Städel-Verzeichnisse seit Weizsäcker und bis einschließlich 1987 als Jahreszahl „1590“ nennen, vermerkten Sander und Brinkmann zwar eine Entstehung in den 1590er Jahren, ohne sich aber bei der letzten Ziffer festzulegen.¹⁸

- 2 Archiv 1817, S. 25, Nr. 86.
 3 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 668. INVENTAR 1865, Inv. N. 231, alt Inv. 668.
 4 INVENTAR 1872, Inv. Nr. 668. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 668.
 5 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 349f., Nr. 120.
 6 CONINCKX 1913, S. 353.
 7 DELEN 1930, S. 39, 114, Nr. 169. DERS. 1942, S. 30. ZÜLCH 1967², S. 373. VOET 1974, Abb. auf S. 237. Ebenso in den Städel-Verzeichnissen von 1900 bis 1987.
 8 STIENNON 1954, S. 21, Nr. 37. WACKERNAGEL 1963, S. 82.
 9 DELEN 1930, S. 39, 114, Nr. 169. DERS. 1942, S. 30.
 10 BERGSTROM 1983, Abb. 7 auf S. 323.
 11 WIED 1971, S. 202, Nr. 48. DERS. 1990, S. 163, Nr. 58.
 12 Lucas van Valckenborch, „Frühlingslandschaft mit eleganter Gesellschaft“, Holz, 41 x 64 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Bezeichnet: „1597/L/VV“. WIED 1971, S. 202, Nr. 48, S. 209, Nr. 71. DERS. 1990, S. 163, Nr. 58, S. 183f., Nr. 90.
 13 Lucas van Valckenborch, „Rast der Schnitter“, Holz, 40 x 64 cm. USA, Privatbesitz. Bezeichnet: „L/VV/1597“. Lucas van Valckenborch, „Erzherzog Matthias bei der Weinlese“, Holz, 41 x 63,5 cm. Schweden, Privatbesitz. Bezeichnet: „1597/L/VV“. WIED 1990, S. 183f., Nr. 90, 91, 92.
 14 Wied wies aber ebenso darauf hin, dass dieser Zusammenhang auch bei den von 1592–95 entstandenen Marktbildern fehlt. WIED 1990, S. 46. Seine These als ungewiss bezeichnete Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 116, Nr. 38.
 15 WIED 1971, S. 157. DERS. 1990, S. 23.
 16 VOET 1974, Abb. auf S. 237.
 17 LENZ 1978b, o. S. Zur Frankfurter „Linz-Ansicht“ siehe hier unter Inv. Nr. 158. Wettengl, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-ANTWERPEN 2005/06, S. 131, Nr. 7.03.
 18 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 57.



Abb. 7: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, Mikroskopaufnahme: Reisigträger, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 8: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde, Mikroskopaufnahme: ausformulierte Figurenbehandlung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Wied plädierte 2003 dafür, die Datierung als „1589“ oder eher „1590“ zu lesen.¹⁹ Er vermutete, dass Valckenborch zu dieser Zeit in Linz das Gemälde anhand von Skizzen der Stadt Antwerpen ausgeführt habe. Darüber hinaus bestätigte er die vollständige Eigenhändigkeit des Gemäldes, die auch in der Forschung durchgehend anerkannt ist.

DISKUSSION

Die Datierung der Städel-Tafel kann mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie als 1593 erkannt werden (Abb. 4, 5). Zur Rinde gehörende Farbspuren verunklären die Lesbarkeit der letzten Ziffer. Folglich entstand das Gemälde nach Valckenborchs Rückkehr nach Frankfurt a. M. Dort erfreuten sich Ansichten der Scheldestadt bei Emigranten aus den südlichen Niederlanden sicherlich einer großen Nachfrage, die Valckenborch wohl mit Hilfe eines Skizzenvorrats bedient haben wird.

Das Gemälde ist in der flüssigen, transparenten Malweise und dem sorgfältigen Lasuraufbau der „Linz-Ansicht“ von 1593 im Städel Museum eng verwandt: Himmel, Stadtkulisse (Abb. 6) und Eisfläche sind in einem hellen bläulichen, teils durchschimmernden Ton untermalt, während die Figuren mit grauer Farbe vorgelegt und mit dichtem Auftrag nass in nass ausgeführt sind (Abb. 7). Ganz anders ist der teils noch recht dichte, pastose Farbauftrag mit sichtbaren Pinselstrichen in den Werken der 1570er Jahre. Das achtzehn Jahre zuvor entstandene „Winterbild mit Schneefall“ des Städel Museums (Inv. Nr. 1857) zeigt darüber hinaus trotz motivischer Wieder-

holungen auch eine andere thematische Umsetzung: Die verschleierte Winteratmosphäre und die Nöte der harten Jahreszeit sind einer überwiegend heiteren, klaren Stimmung gewichen, in der sich nun Stadtansicht und Staffage deutlich abzeichnen. Die Figuren sind teils modisch und bunt gekleidet, ihre Behandlung individualisierter und plastischer (Abb. 8), obgleich sie nun teils sogar von kleinerem Maßstab sind (Abb. 13 in Inv. Nr. 1857).

Einige der Figuren sind am rechten Bildrand nachweislich bewusst angeschnitten, um eine getreue Momentaufnahme zu suggerieren.²⁰ Trotz winterlicher Freuden steht die Darstellung weiterhin ebenso in der Bruegel-Tradition, indem auf unterhaltsame Weise auf die Zerbrechlichkeit des Eises und die „Schlüpftrigkeit des menschlichen Lebens“ (Abb. 11 bei Inv. Nr. 1857) angespielt wird.²¹

LITERATUR

Verz. 1819, S. 31, Nr. 3; 1823, S. 14, Nr. 3; 1830, S. 20, Nr. 140; 1833, S. 15; 1835, S. 76, Nr. 215; 1844, S. 69, Nr. 85; 1858, Zweiter [annotiert] Nachtrag von 1865, S. 150, Nr. 426; 1866, S. 154, Nr. 426; 1870, S. 99, Nr. 105; 1873, S. 101, Nr. 105; 1879, S. 107, Nr. 120; 1883, S. 109, Nr. 120; 1888, S. 117, Nr. 120; 1892, S. 35, Nr. 120; 1897/1900, S. 33, Nr. 120; 1900, S. 349f., Nr. 120; 1905/07, S. 24, Nr. 120; 1907, S. 22, Nr. 120; 1910, S. 28, Nr. 120; 1914, S. 29, Nr. 120; 1915, S. 94, Nr. 120; 1919, S. 137, Nr. 668; 1924, S. 234, Nr. 668; 1936, S. 15; 1966, S. 123; 1971, S. 60; 1986, S. 18v, Nr. 20; 1987, S. 102; 1995, S. 57, Tafel 144

19 Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 116, Nr. 38.

20 Die Figuren am rechten Bildrand der „Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall“ (Inv. Nr. 1857) sind hingegen durch eine Beschränkung der Bildkante nicht mehr vollständig. Siehe jeweils TECHNISCHER BEFUND.

21 Zu Bildtradition, Ikonographie und der unterschiedlichen Umsetzung der beiden Winterbilder Valckenborchs im Städel siehe die „Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall“ (Inv. Nr. 1857).

- WOERMANN 1888, 1, S. 92
CONINCKX 1913, S. 353
DELEN 1930, S. 39, 114, Nr. 169, Abb. 30
DELEN 1942, S. 30
STIENNON 1954, S. 21, Nr. 37
WACKERNAGEL 1963, S. 82, Abb. 48
ZÜLCH 1967², S. 373
WIED 1971, S. 157, 202, Nr. 48, S. 209 unter Nr. 71,
Abb. 138, 138a
- VOET 1974, Abb. auf S. 237
LENZ 1978b, o. S.
BERGSTRÖM 1983, S. 322, Abb. 7
WIED 1990, S. 23, 46, 163, Nr. 58, S. 183f., Nr. 90, 91, 92,
Farbtafel 15, Detail Abb. S. 163
Wied, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 116,
Nr. 38
Wettengl, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-ANTWERPEN 2005/06, S. 131, Nr. 7.03, Abb. auf S. 133

TOBIAS VERHAECHT

Antwerpen 1561 – 1630/31 Lier oder Antwerpen

Über die Ausbildung und frühe Zeit des 1561 als Sohn des Cornelis van Haecht in Antwerpen geborenen Landschaftsmalers Tobias Verhaecht (van Haecht, Verhaagt, Verhaeht) ist nichts bekannt. In Florenz zog Verhaecht die Aufmerksamkeit des Großherzogs der Toskana, Francesco I. de' Medici, auf sich und arbeitete in Rom als gefragter Landschaftsfreskant. Spätestens 1590/91, als er in die Antwerpener St. Lukasgilde als Meistersohn aufgenommen wurde, war er in seine Heimat zurückgekehrt. Er heiratete Susanna van Mockenborch, eine Verwandte von Peter Paul Rubens, dessen erster Lehrmeister er 1591 wurde. Willem van Haecht II., der 1593 als jüngstes von drei Kindern zur Welt kam, wurde gleichfalls Maler. Sein Galeriebild von 1628 (Antwerpen, Rubenshuis) mit dem Besuch des Erzherzogpaars Albrecht und Isabella bei dem Sammler Cornelis van der Geest enthält auch eine Gebirgslandschaft des Vaters. Von 1591 bis 1612 bildete Verhaecht mindestens

elf Schüler aus, unter denen sich sein späterer Schwiegersohn Adriaen Daep und der Italiener Bartolomé Scharasone befanden. 1594/95 amtierte Verhaecht zusammen mit Hans de Wael als Dekan der St. Lukasgilde, im darauffolgenden Geschäftsjahr als Oberdekan. 1596, ein Jahr nach dem Tod seiner Frau, ging Verhaecht mit Esther Pamphi, Tochter eines Gemäldehändlers, eine zweite Ehe ein. 1594 erhielt er den Auftrag, die Dekorationen für den Festeinzug des Erzherzogs Ernst von Ungarn als Statthalter der Niederlande in Antwerpen anzufertigen. Nach dem Tod seiner zweiten Frau verfasste Verhaecht am 27. November 1612 sein Testament. 1613 heiratete seine Schwägerin Sebastiaen Vrancx, der in einigen Werken Verhaechts die Staffage ausführte. Verhaecht verstarb laut Van den Branden im Jahr 1631. Pieter Stevens gab als Todesdatum jedoch den 20. August 1630 und als Ort Lier an, wo sich eine der Töchter Verhaechts niedergelassen hatte.

LITERATUR: VAN MANDER/FLOERKE 1991², S. 379; DE BIE 1661, S. 47f.; HOUBRAKEN 1718, I, S. 45f.; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 252f., 306, 383–389; VAN ROEY 1968; HÄRTING 1989, S. 153; DIES. 1994, S. 93; VLIEGHE 1998, S. 182f.; Hans Devisscher, Tobias Verhaecht, in: DICTIONARY OF ART 32, 1996, S. 250f.

DER STURZ DES IKARUS

INV. NR. 1689

Ende der 1580er Jahre (?)

Kupfer, Tondo, Durchmesser 25,9 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Runde Kupfertafel mit geriffelter Oberfläche und dünner Grundierung in einem elfenbeinfarbenen, graublauish pigmentierten Ton (Abb. 1).

In der Infrarot-Reflektographie wird eine Unterzeichnung mit Stift in der linken hinteren Bildpartie sichtbar, die den Felsen ohne Tempel grob anlegt (Abb. 2). Ferner markiert sich ein Pentiment am linken Arm des pflügenden Bauern, der ursprünglich weniger stark abgewinkelt war (Abb. 3).

Unregelmäßiger Zuschnitt des Bildrands. Leichte Dellen parallel zum oberen Bildrand. Jeweils ein länglicher Kratzer am Bildrand rechts auf mittlerer Höhe und links unten.

Leichte Verputzungen der Dädalus- und Ikarusfigur sowie in den Inkarnaten der beiden vorderen Bauern. Kleine Löcher durch Auswaschungen im Farbfilm im braunen Pferd und in der braunen Hose des vorne rechts sitzenden Bauern. Zwei Ausbrüche im Auge des Dädalus sowie kleinere Ausbrüche entlang des Bildrandes. Vereinzelt punktartige retuschierte Ausbrüche im Himmel.

Unter UV-Licht wird ein leicht fluoreszierender Firnis sichtbar.

Auf der Rückseite des runden Rahmens (nicht original) in roter Kreide „1689“¹, in blauer Kreide „1047 / 55“, in Bleistift „L4803/St“. Mit schwarzer Tinte „C. Stift“. Auf der Rückseite des quadratischen Rahmens (nicht original) in hellroter Kreide „G“, „5“, „3495“. Mit schwarzer Tinte in Schreibschrift „Paul Bril“. Mit schwarzer Tinte „99“, „W I E“, „H & S[L?]“. Klebezettel, darauf mit schwarzer Tinte „N° 12.“.

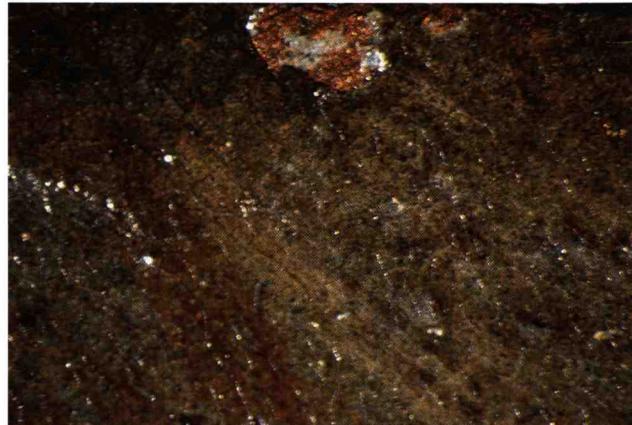


Abb. 1: Tobias Verhaecht, *Der Sturz des Ikarus*, Mikroskopaufnahme: Grundierung, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Abb. 2: Tobias Verhaecht, *Der Sturz des Ikarus*, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städelsches Kunstinstitut, Akte 678.



Abb. 3: Tobias Verhaege, *Der Sturz des Ikarus*, Infrarot-Reflektographie: Pentiment am linken Arm des pflügenden Bauern, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

Slg. des Von Cronstetten'schen Damenstifts, Frankfurt a. M.
Verst. Slg. Adolph von Holzhausen Frankfurt a. M. und Museumsbesitz, Frankfurt a. M. (Bangel) 24. April 1923, Nr. 55 (als Momper/Jan Brueghel; unverkauft zurück an den Einlieferer)

erworben 1923 auf Vermittlung von Rudolf Bangel und mit Mitteln von Frau von Wobeser, geb. Scherbius, Fritz Hauck, J. J. Wohack und Eduard Parrot als „Tobias Verhaegt“

BESCHREIBUNG

Dädalus und sein Sohn Ikarus fliegen mit an den Armen befestigten Flügeln über eine Meerenge hinweg. Dargestellt ist der Moment, als Ikarus kopfüber herabstürzt. Ein Bauer, der seinen Acker pflügt, und ein rastender Schafhirte schauen überrascht gen Himmel. Links hinter dem Feld schließt sich eine Gebirgslandschaft mit der Ruine eines antiken Rundtempels an. Von der Klippe aus hat ein Fischer seine Angel ins Meer geworfen. Auf dem Gewässer, das am gegenüberliegenden Ufer von einem Küstenort und steil aufragenden Felsen gesäumt wird, fahren Segelschiffe.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde war Teil der Sammlung des Von Cronstetten'schen Damenstifts in Frankfurt a. M. und wurde bei Bangel am 24. April 1923 zum Verkauf angeboten. Im Versteigerungskatalog bezeichnete man das Tondo als eine „vorzügliche Arbeit“ von Joos de Momper,



Abb. 4: Pieter Bruegel d. Ä., *Ikarussturz*, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



Abb. 5: Tobias Verhaecht, *Der Sturz des Ikarus*, Ende der 1580er Jahre (?),
Frankfurt a. M., Städel Museum

in der die Figuren wahrscheinlich von „Jan Breughel“ stammen.² Die Zuschreibung an Momper sei von Friedländer bestätigt worden. Da das Gemälde den Schätz- oder Aufrufpreis von 4.000.000 Papiermark nicht erreichte, ging es an den Einlieferer zurück.³ Noch im selben Jahr wurde es auf Vermittlung von Bangel, nun aber als „Tobias Verhaegt“ vom Städel Museum erworben. Das Inventar des Städel Museums hielt 3 Millionen Papiermark bzw. ca. 300 M als Taxwert fest⁴ und vermerkte ebenso wie die Verzeichnisse Verhaecht als Künstler.⁵ Während Grohn 1973 diese Zuschreibung zurückwies,⁶ behandelte Roberts-Jones das Frankfurter Tondo ebenso als Werk Verhaechts.⁷ Er konstatierte, dass es aufgrund von Format und Miniaturhaftigkeit nichts mehr mit dem Vorbild Pieter Bruegels d. Ä.⁸ (Abb. 4) ge-

meinsam habe. Es gebe dort wie auch in den Versionen des Sujets von Hans Bol⁹ und Joos de Momper¹⁰ zwar stets Parallelen zu der neuartigen Bildfindung Bruegels, der Schwerpunkt liege aber jeweils auf einer eher anschaulichen Schilderung der Anekdote.

De Bertier de Sauvigny schrieb das Tondo 1979 Marten Ryckaert zu, machte aber gleichzeitig auf die Nähe zu Abel Grimmer aufmerksam.¹¹ Entsprechend wird das Städel-Bild im RKD in Den Haag sowohl unter Verhaecht als auch als ein um 1600 entstandenes Werk Grimmers geführt.

Vander Auwera meinte, dass das Frankfurter Tondo im Vergleich zu dem Brüsseler Gemälde Verhaechts (Abb. 6) härter in der Landschaftsbehandlung sei und darin eher den Werken Mompers entspreche.¹²



Abb. 6: Tobias Verhaecht, Staffage von Sebastiaen Vrancx, Maximilian I. auf der Jagd, 1615, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

- 2 Siehe Verst. Kat. Slg. Adolph von Holzhausen Frankfurt a. M. und Museumsbesitz, Frankfurt a. M. (Bangel) 24.4.1923, Nr. 55, S. 17, Abb. Tafel XII. Exemplar des Städel.
- 3 Siehe die Annotation „4 000 000 (zurück)“ und „Cronstetten-sches Stift“ im Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel.
- 4 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1689.
- 5 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 33.
- 6 Grohn nannte zwölf eigenhändige Bilder Verhaechts aus der Zeit von 1598 bis 1623 in öffentlichen Sammlungen und sonderte neben dem Städel-Bild auch eine „Bergige Landschaft“ in Kopenhagen und jeweils einen „Turmbau zu Babel“ in Mainz und in der Universitäts-Gemäldesammlung Stockholm aus. GROHN 1973, S. 70, Anm. 7.
- 7 ROBERTS-JONES 1974, S. 18, 20.
- 8 Pieter Bruegel d. Ä., „Ikarussturz“, Lwd., 73,5 x 112 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 4030).
- 9 Hans Bol, „Ikarussturz“, Aquarell, 133 x 206 mm. Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh (Inv. Nr. 809). Bezeichnet: „Hans Bol 1590“. ROBERTS-JONES 1974, Abb. auf S. 38.
- 10 Joos de Momper, „Ikarussturz“, Feder, grün und blau laviert, oval 282 x 210 mm. Paris, Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. Nr. 20.121). Bezeichnet: „ANO IOSS DE MOMPERS 1618“. ROBERTS-JONES 1974, Abb. auf S. 18. LUGT 1949, I, S. 107, Nr. 936, Taf. CIV.
- 11 Schreiben von Reine de Bertier de Sauvigny vom 14.6.1979 in der Gemäldeakte.
- 12 Tobias Verhaecht, Staffage von Sebastiaen Vrancx, „Maximilian I. auf der Jagd“, Holz, 75,5 x 140,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 2794). Monogrammiert „T V H“ und datiert 1615. Ich danke Joost Vander Auwera, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, für das Gespräch am 2.4.2007.

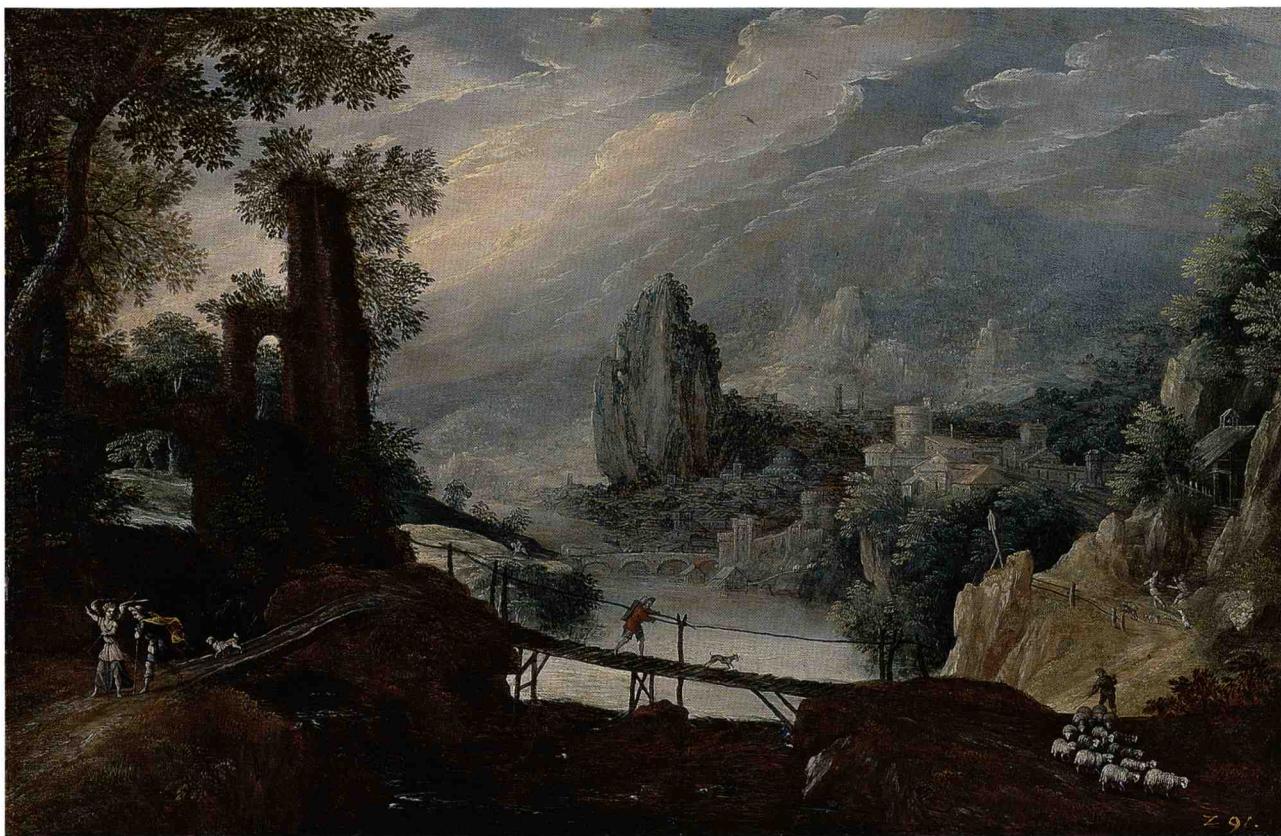


Abb. 7: Tobias Verhaecht, Gebirgslandschaft mit Tobias und dem Engel, um 1600, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

DISKUSSION

Dem Ikarussturz – einer Erzählung aus den Metamorphosen des Ovid (VIII., 188–240) – geht die Ermordung des Perdix voraus, der bei seinem Onkel Dädalus gelernt hatte und von diesem aus Neid auf seinen Erfindungsreichtum von der Akropolis hinabgestoßen worden war (VIII., 247–257). Als König Minos Dädalus von seinem Zufluchtsort, der Insel Kreta, nicht fortziehen lassen wollte, fertigte Dädalus für sich und seinen Sohn Ikarus Flügel aus Wachs und Vogelfedern an. Im Städel-Bild ist der Moment dargestellt, als Ikarus trotz Belehrung zu hoch geflogen war, das Wachs schmolz und er in das Meer stürzte. Auch der Angler, der pflügende Bauer und der Hirte aus der Erzählung sind wiedergegeben, wobei das Frank-

further Tondo hier weniger Ovid als der Bildtradition folgt. Denn in der Regel wurde die Erzählung verkürzt abgebildet, indem diese drei Figuren bereits als Zeugen des Absturzes fungieren und nicht wie bei Ovid lediglich das Fliegen bestaunen.¹³ Einzig Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 4) hatte gemäß der literarischen Vorlage auch den bei seiner Ermordung durch die Verwandlung in ein Rebhuhn geretteten Perdix als vorwurfsvollen Beobachter eingefügt.¹⁴ Parallelen zum Städel-Bild bestehen beispielsweise bei der Darstellung desselben Themas in einem Tondo von Hans Bol von 1567.¹⁵ Die Gegenüberstellung des pflichtbewusst pflügenden Bauern und des zu weit nach oben strebenden Ikarus' kann auch im Städel-Bild als Ermahnung zu einer maßvollen Lebenshaltung gesehen werden.¹⁶

13 „Mancher, der mit schwankender Angelrute fischte, oder ein Hirte, der sich auf seinen Stab, ein Bauer, der sich auf den Pflug stützte, erblickte die beiden, staunte und hielt sie für Götter, da sie die hohe Luft durchqueren konnten.“ OVID/FINK 2004, S. 383. Ovid, Metamorphosen, VIII., 222–225. Vgl. WYSS 1988, S. 231.

14 Zur Frage nach der Authentizität der beiden bekannten Fassungen mit dem Ikarussturz im Brüsseler Museum und in der Brüsseler Sammlung Van Buuren (Holz, 63 x 90 cm), wo zwar auch die Dädalus-Figur dargestellt ist, andere Details aber abweichen, siehe WYSS 1988, S. 222–242 und VÖHRINGER 2002, S. 18–22.

15 Der „Ikarussturz“ von Hans Bol im Musée Van Maerlant, Damme, ist signiert und 1567 datiert. Zu Bol Aquarell von

1590 im Museum Mayer van den Bergh siehe Anm. 9. Siehe auch Hans Bol „Ikarussturz“, Feder in Braun, grau laviert, 121 x 187 mm. Verst. Amsterdam (Sotheby's) 6.11.2001, Nr. 18. Bezeichnet: „Hans Bol/1573“.

16 Stridbeck verwies im Zusammenhang mit Bruegels „Ikarussturz“ auf „Das glückliche Schiff“ von 1576 und den darin enthaltenen Vers: „Auch keine Flügel man haben muß, / Die die Sonne schmilzt wie Ikarus / Nein, standmuht nur und feste Hand, / Die machen fliegen durch das Land / Arbeit und Fleiß, das sind die Flügel / Die führen über Strom und Hügel“. STRIDBECK 1977, S. 240. Zur Deutung siehe auch WYSS 1988, S. 222–242 und VÖHRINGER 2002.



Abb. 8: Tobias Verhaecht, *Der Sturz des Ikarus*, Mikroskopaufnahme: pflügender Bauer, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die Bestimmung der Städel-Tafel als ein Werk Verhaechts wurde in jüngerer Zeit angezweifelt. Aber auch eine Zuschreibung an Marten Ryckaert oder Momper überzeugt nicht, da beispielsweise Ryckaerts „Landschaft mit pflügendem Bauern und Sturz des Ikarus“¹⁷ mit sehr dünnen Lasuren ausgeführt ist und der „Ikarussturz“ in Stockholm selbst zwischen Verhaecht und Momper oszilliert.¹⁸ Innerhalb Verhaechts Œuvre sind es eher die frühen Werke, die stilistische Parallelen zur Städel-Tafel besitzen. So verweisen die teils sehr freie, lockere Malweise, der dünne, nass in nass erfolgte Farbauftrag und die schwarzen Konturen (Abb. 8)¹⁹ weniger auf Verhaechts Brüsseler Bild von 1615 (Abb. 6), das

weicher gemalt ist und dessen Felsformen stärker abgesetzt sind.²⁰ Verwandtschaft, insbesondere in der Fels- und Laubgestaltung, besteht vielmehr zu der um 1600 entstandenen Karlsruher „Gebirgslandschaft mit Tobias und dem Engel“ (Abb. 7).²¹ Ferner zeigt eine Zeichnung Verhaechts in Berlin eine ähnlich komponierte Küstenlandschaft, die ebenso durch einen hohen Horizont, hohe schroffe Felsen und flache Wellen geprägt ist (Abb. 9).²² Das Motiv des antiken Rundtempels, der an den Vestatempel in Tivoli²³ erinnert und anders als der Felsabschnitt ohne Unterzeichnung ausgeführt wurde (Abb. 2), ist in den vorausgegangenen Ikarusdarstellungen Bruegels (Abb. 4) und Bols nicht abgebildet. Möglicherweise ist dies Indiz für eine Entstehung der Städel-Tafel noch vor 1590 in Italien. Da aus Verhaechts italienischer Frühzeit kein gesichertes Werk bekannt und seine künstlerische Entwicklung generell noch ungeklärt ist, kann das Tondo jedoch nur unter Vorbehalt als ein Werk aus den späten 1580er Jahren eingeordnet werden.²⁴ Das Pentiment am Arm des pflügenden Bauern (Abb. 3) bestätigt in jedem Fall die Beurteilung des Bildes als eigenhändige, schöpferische Komposition.

LITERATUR

Verz. 1924, S. 240, Nr. 1689; 1966, S. 126; 1971, S. 62; 1986, S. 17, Nr. 3; 1987, S. 104; 1995, S. 33, Abb. 36

GROHN 1973, S. 70, Anm. 7

ROBERTS-JONES 1974, S. 18 m. Abb.

- 17 Marten Ryckaert, „Landschaft mit pflügendem Bauern und Sturz des Ikarus“, Holz, 51,5 x 88 cm. Aufbewahrungsort unbekannt. Vormals Leihgabe aus Privatbesitz an die Staatlichen Museen Kassel (Inv. Nr. L 1119). Stukenbrock, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992/93, S. 299f., Nr. 26.1. Siehe auch einen Marten Ryckaert zugeschriebenen „Ikarussturz“ (Holz, 38 x 51,4 cm, Verst. New York [Sotheby’s] 24.1.2002, Nr. 223A; monogrammiert). THIÉRY 1986, S. 114f., Abb. auf S. 117.
- 18 Joos de Momper, „Ikarussturz“, Holz, 154 x 173 cm. Stockholm, Nationalmuseum (Inv. Nr. 731). In einem Prager Katalog von 1621 unter Pieter Bruegel. Zur Zuschreibung an Verhaecht siehe HÄRTING 1994, S. 95, zu denjenigen an Momper siehe ERTZ 1979, S. 615, Nr. 549. Siehe auch Thiérys Verweis auf von Momper angeregte Werke Verhaechts von 1612–23, die aber im Stil unterschiedlich sind und sich auszeichnen durch ungeschickte Kompositionen, kleinliche Formen und einen trockenen Auftrag. THIÉRY 1953, S. 61. Zur Malweise Mompers siehe hier den Beitrag zu der „Gebirgslandschaft mit Reisenden“ in der Art Mompers im Städel Museum (Inv. Nr. 1670).
- 19 Das Zaumzeug durchläuft die noch feuchte Farbe des Schimmelbeines und überdeckt die Konturlinie, die damit im selben Malprozess kurz zuvor aufgetragen wurde.
- 20 Zur weicheren, großzügigeren Formgebung in Verhaechts

Brüsseler „Landschaft mit Maximilian I. auf der Jagd“ siehe auch GROHN 1973, S. 69, 73. Rosenberg zufolge war 1894 nur dieses Bild vom Gesamtwerk Verhaechts erhalten, dessen Bezeichnung er mit dem Monogramm VTH und der Datierung 1613 oder 1615 wiedergab. ROSENBERG 1894, S. 134.

- 21 Tobias Verhaecht, „Gebirgslandschaft mit Tobias und dem Engel“, Holz, 45 x 66 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Inv. Nr. 2466).
- 22 Tobias Verhaecht, „Phantastische Küstenlandschaft mit Jonas und Walfisch“, Feder in Braun, aquarelliert, Rundbild D: 265 mm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. KdZ 3895). Malke, in: Ausst. Kat. BERLIN 1975, S. 177, Nr. 275.
- 23 Zum Vestatempel, einem Rundbau bei Tivoli aus der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr., siehe hier die „Landschaft bei Tivoli“ im Städel Museum (Inv. Nr. 2143) aus der Werkstatt Paul Brils.
- 24 Siehe das erste bekannte datierte Gemälde Verhaechts von 1598, eine „Landschaft mit Johannes auf Patmos“ in St. Petersburg (Holz, 133 x 191,5 cm, Eremitage, Inv. Nr. 8694; monogrammiert). GROHN 1973, S. 70, Anm. 7. Zum Frühwerk Verhaechts siehe HÄRTING 1994, S. 92–103 und hierzu eine Gegenposition einnehmend Ertz, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 136, Nr. 45.



Abb. 9: Tobias Verhaecht, Phantastische Küstenlandschaft mit Jonas und Walfisch, aquarellierte Federzeichnung, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

DAVID VINCKBOONS

Mechelen 1576 – 1633 Amsterdam

David Vinckboons wurde am 13. August 1576 in Mechelen getauft. Seine Familie siedelte um 1580 nach Antwerpen um. Sein Vater Philipp Vinckboons, der Tücher für die Ausstattung von Wohnhäusern mit Wasserfarben bemalte, ist zwischen 1580 und 1586 in der Antwerpener St. Lukasgilde registriert. Wahrscheinlich flüchtete die Familie anschließend über Middelburg nach Amsterdam, da Philipp dort im Jahr 1591 als Bürger genannt wurde. David spezialisierte sich nach einer Ausbildung in der väterlichen Werkstatt erst später auf die Ölmalerei. Im Jahr 1602 heiratete er in Leeuwarden Agneta van Loon, Tochter eines wohlhabenden Juristen und Schwester des unbekannten Malers Willem van Loon. Das Ehepaar ließ sich in Amsterdam nieder. Da-

vid unterrichtete seine ältesten Söhne sowie zwei weitere Schüler. 1611 kaufte David ein Haus in der St. Anthoniibreestraat, Ecke Salamandersteeg. 1614 nahm er auf das Haus St. Thonisdijck eine Hypothek auf. David betätigte sich als Sammler von Stichen und Zeichnungen. Er verstarb 1633 in Amsterdam. Vinckboons war einer der wichtigsten Vermittler der Antwerpener Kunst in die nördlichen Niederlande. Seine Landschaftsszenen stehen unter dem Einfluss von Pieter Bruegel d. Ä. und Hans Bol. Auch von Gillis van Coninxloo, dessen Landschaften er mit Figuren ausstaffierte, empfing er Anregungen. Vinckboons schuf ferner Bauerndarstellungen, elegante Bankette im Freien und großformatige Historiengemälde.

LITERATUR: VAN MANDER/FLOERKE 1991², S. 395–397; GOOSSENS 1977, S. 2–10; LAMMERTSE 1989

DAVID VINCKBOONS

(Nachfolge)

DORFKIRMES MIT BLINDEM DREHORGELSPIELER

INV. NR. 1102

Um 1610–50

Holz, 55,3 (rechts) / 55,5 (links) x 69,1 (oben) / 69,7 (unten) cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige Eichenholztafel von 0,7–1,2 cm Stärke (Brett I: 40,8 (rechts) / 40,6 (links) x 69,1 (oben) / 69,7 (unten) cm; Brett II: 14,5 (rechts) / 14,9 (links) x 69,1 (oben) / 69,7 (unten) cm) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung und vermutlich hellgelber Imprimitur (Abb. 1).

In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar, es markieren sich aber Pentimenti in den Figuren links vorne am Hauseingang: der Hut der Frau hatte einst eine andere Form oder sie war zuerst ohne Hut geplant worden und die rechte Hand des Mannes war ursprünglich größer oder höher angelegt (Abb. 2).

Als „taub und schmutzig“ bezeichnet wurde die Holztafel vom 5. bis 9. November 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 36v, Nr. 447; Inventar 1872, Inv. Nr. 1102). Angestoßene Bildecken, unten rechts ausgebrochen. Punktuell kleine Kerben an den Bildkanten. Delle oben im Ast am linken Bildrand. Leimfuge am linken Bildrand leicht geöffnet und retuschiert. Bereibungen und Retuschen an den Bildrändern.

Schwundrisscraquelé in den braunen und ockerfarbenen Tönen sowie im Himmel. Über das gesamte Bildfeld verteilt partiell bis auf die Grundierung gerissene Malschicht, diese teils lasurhaft retuschiert. Kleine Ausbrüche rechts vorne neben dem Jungen mit grüner Mütze, im Gesicht des hinteren Jungen links des Drehleierspielers und im Himmel. Retuschen im Himmel, im Laub oben links, um die Türöffnung des linken Hauses und an der Fassade des rechten Hauses.

Unter UV-Licht markieren sich neuere lasurartige Retuschen entlang der Bildränder, im Boden, rechts zwischen und oberhalb der Kinderschar, in der hinteren Figurengruppe oberhalb der Kinderschar rechts des linken Hauses, in der Hauswand unterhalb der Arme der Frau am rechten Bildrand, im Kind und Mann rechts der Kinderschar, im Gesicht des Knaben mit grüner Mütze



Abb. 1: David Vinckboons (Nachfolge), Dorfkirmes mit blindem Drehorgelspieler, Mikroskopaufnahme: Grundierung und Imprimitur im Baumstamm am linken Bildrand, Frankfurt a. M., Städel Museum

sowie im Drehleierspieler. Unter UV-Licht wird ein dicker, älterer, stark fluoreszierender Firnis sichtbar. Tafelrückseite allseits abgefast. An beiden Seitenkanten je eine vertikale Einschubleiste, jeweils fast die gesamte Bildhöhe einnehmend und später durch aufgesetzte Holzstreben verstärkt. Fraßgänge. Pastoser schwarzer Rückseitenanstrich. Klebezettel mit „G. 1102“ in schwarzer Tinte.



Abb. 2: David Vinckboons (Nachfolge), Dorfkirmes mit blindem Drehorgelspieler, Infrarot-Reflektographie: Pentimenti, Frankfurt a. M., Städel Museum

Die dendrochronologische Untersuchung durch Peter Klein ergab keine Datierung.

PROVENIENZ

Slg. Wahle, Hofapotheke, Mannheim
Verst. Slg. Wahle, Mannheim (Lochert) 3. Mai 1875, Nr. 225
erworben am 12. Mai 1875 vom Frankfurter Kunstverein (RM 1100) als „Daniel Vinck Boons“

KOPIEN/VARIANTEN

- a) Anonym, Holz, 24 x 40,5 cm. Verst. London (Sotheby's) 9. März 1983, Nr. 12 (als David Vinckboons).¹ Seitengleich. Ohne Kirmesszene, am rechten Bildrand ohne Frau und Kinder.
- b) Anonym, Holz, Maße unbekannt. Aufbewahrungs-ort unbekannt.² Seitengleich. Ohne Kirmesszene, am rechten Bildrand ohne Frau und Kinder.
- c) David Vinckboons, Maße und Technik (farbige Zeichnung) unbekannt. Privatbesitz I. de Bruyn, Spiez, Schweiz.³ Seitengleich.

BESCHREIBUNG

Von seinem Hund geführt läuft ein blinder Drehorgelspieler durch ein Dorf. Das linke Auge fest zusammengekniffen, wird das rechte Auge von einer schwarzen Binde verdeckt. Der Wandermusikant trägt einen breitkrempigen, zerfleckerten Schlapphut, grobe Stiefel und einen geflickten Umhang, der durch das Spielen des Instrumentes unförmig auseinanderklafft. Eine neugierige Kinderschar säumt seinen Weg, während ein Knabe mit leuchtend roter Jacke und ein braunweiß gefleckter Hund hinter dem Mann laufen. Rechts außen reiht sich ein Mann mit seinem Töchterchen auf dem Arm in den Zug ein. Auch die hinter ihm mit ausgestreckten Armen stehende junge Frau verfolgt das Schauspiel. In dem Haus am linken Bildrand gibt ein Mann einer älteren Bäuerin über die nur halb geöffnete Tür hinweg ein paar Münzen. Die rechts schräg nach hinten führende Häuserzeile bildet die Kulisse für eine von Licht erfasste

Kirmesszene: Zahlreiche Dorfbewohner tummeln sich vor einem Verkaufsstand und an Tischen, andere feuern einen Reiter an, der sein Geschick beim sogenannten Gänseziehen erprobt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde als Teil der Sammlung Wahle in Mannheim am 3. Mai 1875 als „Bauern-Breughel“ versteigert.⁴ Neun Tage später, am 12. Mai 1875, wurde es vom Frankfurter Kunstverein für 1100 RM als „Daniel Vinck Boons“ erworben. Während das Inventar von 1817 das Bild gleichfalls als David Vinckboons listet, wurde im Inventar von 1872 zusätzlich eine mögliche Zuschreibung an Pieter Bruegel d. Ä. erwogen und auf ein Gemälde von ähnlicher Hand mit der Datierung 1601 oder 1606 verwiesen. Im Mai 1876 habe Josef M. Oppenheim auf eine kleine „Bauernbelustigung vor einem Hause“ aufmerksam gemacht, die von demselben Meister stamme.⁵ Das Bild sei mit „PvB 1606“ bezeichnet, wobei das Monogramm nicht für Brueghel stehe, und viel feiner durchgeführt sei. Eine weitere Annotation ordnete die „Bauernbelustigung“ im Vergleich mit der Münchner Kreuztragung⁶ von 1611 Vinckboons zu.⁷ 1877/78 und 1880 wurde das Bild erneut als Werk von Vinckboons erfasst.⁸ Das Inventar von 1880 nennt wie die vorangehenden Inventare den Erwerbspreis als Taxwert. Auch die Städels-Verzeichnisse von 1879 bis 1995 listeten das Gemälde als David Vinckboons.⁹ Woermann und Coninckx behandelten die Tafel Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts erstmals in der Forschung als authentisches Werk Vinckboons',¹⁰ was allerdings Goosens 1954 und 1977 als falsch zurückwies.¹¹ Bauch führte das Gemälde unter den verschiedenen Fassungen des Sujets von Vinckboons als eine ähnliche, derber gemalte Version¹² und meinte, dass der Komposition ein verschollenes Werk Pieter Brueghels d. J. vorausgehen könnte.¹³ Ertz fand die Zuschreibung an Vinckboons wiederum überzeugend,¹⁴ das Gemälde könne jedoch aufgrund der Malweise nur um 1630 in die Nähe der „Bauernkirmes“ von 1629 in Den Haag eingeordnet werden.¹⁵ Das Städels-Bild stelle daher eine

1 Wahrscheinlich identisch mit der bei Bauch abgebildeten Fassung der Sammlung Trescher, Freiburg i. Br. BAUCH 1960, S. 167, Abb. 144. Siehe auch EBD., Anm. 123 auf S. 260.

2 Photo im RKD, dort als nach David Vinckboons, vormals Nachfolge Pieter Brueghel d. J., 1. Hälfte 17. Jahrhundert.

3 Photo in der Gemäldeakte.

4 Verst. Kat. Mannheim (Lochert) 3.5.1875, S. 15, Nr. 225 („Ländliches Fest, ein Leiermann von vielen Kindern umgeben. Holz. Höhe 54. Breite 68.“).

5 Möglicherweise identisch mit einem Gemälde (Holz, 36 x 58 cm), das sich 1966 in der Kunsthändlung De Boer, Amsterdam, befand.

6 David Vinckboons, „Der Gang nach Golgatha“, Holz, 111,6 x 166 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte

Pinakothek (Inv. Nr. 838). Bezeichnet u. r.: „Dauid Vinck= Boons Fes 1611“.

7 Dort M. Gontard als Käufer vermerkt. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 1102. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 1102.

8 Archiv. 1877/78, S. 36v, Nr. 447. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1102.

9 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 60.

10 WOERMANN 1888, 1, S. 402. CONINCKX 1913, S. 339.

11 GOOSENS 1954, S. 145. DERS. 1977, S. 145.

12 BAUCH 1960, Anm. 123 auf S. 260.

13 BAUCH 1960, S. 167.

14 ERTZ 1988/2000, S. 756f.

15 David Vinckboons, „Bauernkirmes“ Holz, 40,5 x 67,5 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 542). Signiert und datiert 1629.



Abb. 3: David Vinckboons (Nachfolge), Dorfkirmes mit blinder Drehorgelspieler, um 1610–50, Frankfurt a. M., Städel Museum

Wiederaufnahme des Sujets in Vinckboons später Phase dar.

DISKUSSION

Die Darstellung des blinden Drehorgelspielers hängt mit dem Sujet des Dudelsackspielers und der Kinderhochzeit zusammen. Um 1605–10 widmete sich David Vinckboons mehrfach dieser ärmlichen, tiefstes Elend suggerierenden Figur.¹⁶ Motivische Parallelen zum Städel-Bild besitzt insbesondere sein ca. 1610 datiertes Gemälde im Amsterdamer Rijksmuseum, wo der Figurenzug seitenverkehrt von links nach rechts erscheint (Abb. 4).¹⁷ Die hintere Häuserkulisse und die beiden Personen links an der Haustür sind wiederum seitengleich in der Städel-Tafel wiederholt. Während sich weitere Figurenmotive jeweils ähneln, enthält das Amsterdamer Bild zusätzlich eine Schlachtszene und allein die Frankfurter Tafel zeigt im Hintergrund das sogenannte „ganzentrekken“ („Gänseziehen“). Beliebt als Kirmesspiel versucht ein Reiter im Galopp die an einem

gespannten Seil befestigte, tote Gans zu greifen. Das Motiv geht in diesem Fall auf Vinckboons Dresdener Kirmesszene (Abb. 5) zurück, die um 1605 entstanden ist und aus der auch die drei Figuren am rechten Bildrand entlehnt wurden.¹⁸ Im Vorbild trägt die Frau einen in der Städel-Tafel nicht abgebildeten, großen Braten auf, weswegen sie ohne erkennbaren Grund selbst dort noch ihre Arme ausstreckt. Variiert wurde ferner das Motiv der beiden vor ihr stehenden Kinder, denn der kleine urinierende Junge, dem die ältere Schwester von hinten den Rock lüftet, wurde in der Frankfurter Tafel durch ein sittsam gekleidetes Kind ersetzt, das die Ältere von hinten lediglich an den Schultern umarmt.

Neben der eklektischen Komposition spricht auch Vinckboons detaillierte, vertriebene Malweise mit einzelnen feinen Farbakzenten gegen eine Einordnung der Frankfurter Tafel als authentisches Werk.¹⁹ Der Farbauftrag in der Städel-Tafel erfolgte im Inkarnat beispielsweise nass in nass in strichelnder Manier mit pastosen, unverbunden gesetzten weißen Höhungen (Abb. 6). In Landschaft und Architektur wurden die sichtbaren



Abb. 4: David Vinckboons, *Der blinde Drehorgelspieler*, um 1610, Amsterdam, Rijksmuseum

16 GOOSSENS 1977, S. 102–108, Abb. 55–59. Siehe auch ERTZ, der zur Diskussion stellt, ob das Gemälde aus der Slg. Leegenhoek Paris (GOOSSENS 1977, Abb. 55) mit dem 1609 datierten Bild im Besitz der Galerie Van Haeften, London, identisch ist. Demnach wäre die früheste bekannte Darstellung eines blinden Drehorgelspielers (Holz, 28 x 38 cm, Brüssel, Privatsammlung; GOOSSENS 1977, Abb. 56) von etwa 1606–07. ERTZ 1988/2000, S. 756.

17 David Vinckboons, „Der blinde Drehorgelspieler“, 34 x 62,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A 2401). Laut

Goossens ca. 1610. GOOSSENS 1977, S. 107, 142, Abb. 58.
18 David Vinckboons, „Kirmestreiben auf einem Dorfplatz unter Bäumen“, Holz, 52 x 91,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Gal.-Nr. 937). GOOSSENS 1977, S. 78, 143, Abb. 38. Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2003/04, S. 202, Nr. 71.

19 Vgl. auch Vinckboons großformatigen „Gang nach Golgatha“ in München (siehe Anm. 6). Renger, in: Kat. MÜNCHEN 2002, S. 500 und Kat. MÜNCHEN 2005, S. 396.



Abb. 5: David Vinckboons, *Kirmestreiben auf einem Dorfplatz unter Bäumen, um 1605*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

Pinselstrukturen der unteren Lasur teils erst mit den oberen Schichten wieder geglättet (Abb. 7). Auch die grobe, rasche Stoffbehandlung ist nicht mit den für Vinckboons charakteristischen dünn lasierten Gewändern, die verschiedenste, teils changierende Stoffarten suggerieren, vergleichbar. Vielmehr skizzieren im Kleid des Kindes rechts vorne auf dem Arm des Mannes pastose linienförmige Höhungen und von trockenen Pinselheben hinterlassene Farbgrade in einer schematischen Weise den Faltenwurf (Abb. 8).

Selbst die Einordnung als Spätwerk überzeugt nicht. Im Vergleich mit den subtil abgestuften Braun-, Rot- und Rosötönen in Vinckboons „Bauernkirmes“ von 1629 in Den Haag wirkt das Kolorit des Städel-Bildes hart und kräftig. Ferner lässt das Den Haager Gemälde eine feinere Malweise und andere Gesichtstypen erkennen.²⁰ Eine weitere Kopie, die sich an Vinckboons Amsterdamer Bild (Abb. 4) anlehnt, besitzt ein weicheres, Vinckboons Farbpalette näher stehendes Kolorit und enthält, wie andere Kopien auch, zudem nicht die Motive aus der Dresdener Kirmesszene (Abb. 5).²¹ Dadurch liegt es nahe, die Städel-Tafel als Pasticcio der Vinckboons-Nachfolge einzureihen, das sich an um 1610 entstandenen Werke orientiert. Da die dendrochronologische



Abb. 6: David Vinckboons (Nachfolge), *Dorfkirmes mit blinder Drehorgelspieler, Mikroskopaufnahme: Gesicht des vierten Kindes von rechts*, Frankfurt a. M., Städel Museum

Untersuchung ohne Ergebnis ist, kann die Tafel lediglich angesichts der Malweise ungefähr in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, frühestens aber um 1610, datiert werden.

20 Siehe Anm. 15. Vgl. Ausst. Kat. PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984, S. 351f., Nr. 122, Tafel 9.

21 Siehe KOPIE a).



Abb. 7: David Vinckboons (*Nachfolge*), Dorfkirmes mit blindem Drehorgelspieler, Infrarot-Reflektographie: Ast des Baumes links vorne: Pinselstrukturen in unterer Lasurschicht, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 8: David Vinckboons (*Nachfolge*), Dorfkirmes mit blindem Drehorgelspieler, Mikroskopaufnahme: Faltenwurf beim dritten Kind von rechts, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1879, S. 126, Nr. 203; 1883, S. 129, Nr. 203; 1888, S. 137, Nr. 203; 1892, S. 50, Nr. 203; 1897/1900, S. 48, Nr. 203; 1900, S. 367, Nr. 203; 1905/07, S. 39, Nr. 203; 1907, S. 36, Nr. 203; 1910, S. 46, Nr. 203; 1914, S. 47, Nr. 203; 1915, S. 100, Nr. 203; 1919, S. 143, Nr. 1102; 1924, S. 243, Nr. 1102; 1995, S. 60, Tafel 154

WOERMANN 1888, 1, S. 402
CONINCKX 1913, S. 339
GOOSENS 1954, S. 145
BAUCH 1960, Anm. 123 auf S. 260
GOOSENS 1977, S. 145
ERTZ 1988/2000, S. 756f., Abb. 601

CORNELIS DE VOS

Hulst 1584/85 – 1651 Antwerpen

Cornelis de Vos wurde 1584 oder 1585 als Sohn des Weinbrenners Jan de Vos und der Elisabeth van den Broeck in Hulst geboren. 1596 siedelte die Familie nach Antwerpen über. Cornelis ging 1599 bei dem Porträtmaler David Remeeus in die Lehre, der auch einen Handel mit Malereibedarf und Gemälden betrieb. Seine beiden Brüder Hans und Paul wurden im selben Atelier ausgebildet. Aus dem Nachlass der 1604 verstorbenen Frau von Remeeus, Anna de Vos, geht hervor, dass Cornelis damals in dessen Atelier als „meesterknecht“ arbeitete. Am 29. April desselben Jahres ersuchte De Vos bei der Antwerpener Stadtverwaltung um einen Reisepass, um „de landen te besiene ende zyn ambacht te leerene“. Eine Annotation auf diesem Schreiben lässt vermuten, dass er nach Frankreich reiste. Auch in späterer Zeit hielt er sich regelmäßig in Paris auf. Spätestens nach vier Jahren kehrte De Vos nach Antwerpen zurück, wo er 1608 Meister der St. Lukasgilde wurde. 1611 heiratete seine Schwester Margaretha den Tiermaler Frans Snyders. Im Februar 1614 wurde De Vos Mitglied der Antwerpener „Sodaliteit der bejaerde jonck-

mans“, zu deren „Consultor“ er im Mai desselben Jahres sowie erneut 1616 aufstieg. Seit 1615 bildete er mindestens sieben Lehrlinge aus. Erst am 23. September 1616 erwarb De Vos das Antwerpener Bürgerrecht. Durch die Heirat mit Susanna Cock, Halbschwester von Jan Wildens, erweiterten sich De Vos' künstlerische und gesellschaftliche Kontakte. 1619 wurde er Dekan der Antwerpener St. Lukasgilde. Neben seiner Tätigkeit als Bildnismaler schuf er Genre- und Historiengemälde und beteiligte sich an Großaufträgen der Rubens-Werkstatt: zwischen 1617 und 1620 am Rosenkranz-Zyklus für die Antwerpener Paulskirche, 1635 bei den Dekorationen für den Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand und 1637 bei der Ausstattung des Torre de la Parada. De Vos betätigte sich darüber hinaus als Kunsthändler und wurde kurz vor 1620 in zwei offiziellen Dokumenten als „coopman“ oder „merchant“ registriert. 1630 erwarb er ein Haus in der Antwerpener Kamenstraat, wo er bis zu seinem Tod am 9. Mai 1651 wohnte. Sein am 18. Juli 1648 erstelltes Testament zeugt von einem gut situierten Hausstand.

BILDNIS DER SUSANNA DE VOS (DRITTE TOCHTER VON CORNELIS DE VOS)

INV. NR. 763

1627

Eichenholz, 80,0 x 55,5 (oben) / 55,6 (unten) cm
Unsigniert und 1627 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige Eichenholztafel von 0,6–0,7 cm Stärke (Brett I: 80,0 x 29,7 [oben] / 28,3 [unten] cm ; Brett II: 80,0 x 25,8 [oben] / 27,3 [unten] cm) mit heller, leicht gelblicher Kreideleimgrundierung und einer vermutlich hellgrauen, streifig aufgetragenen Imprimitur. Braune und graubraune Unterlegung der Schattenpartien. Kind und be-

leuchtete Partien ausgespart. Mit bloßem Auge und in der Infrarot-Reflektographie werden Übermalungen der roten Armkettchen (Abb. 1, 3) und der blauen Schleifen (Abb. 2) sowie Korrekturen an der oberen Konturlinie des rechten Schuhs (Abb. 4) und in der oberen linken Stuhlwanze sichtbar.

Göbel und Janss restaurierten die mit „trocken, Spuckflecken“ (Inventar 1872, Nr. 763) beschriebene Holztafel zwischen dem 9. und 19. November 1877 (Archiv. 1877/78, S. 37v, Nr. 115). Helmut Tomaschek nahm im Spätsommer 1966 den stark vergilbten Firnis ab, deckte Retuschen an den Rändern ab und trug einen neuen Firnis auf (Archiv der Restaurierwerkstatt, Ordner 6).



Abb. 1: Cornelis de Vos, Bildnis der Susanna de Vos, Infrarot-Reflektographie: linke Hand, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

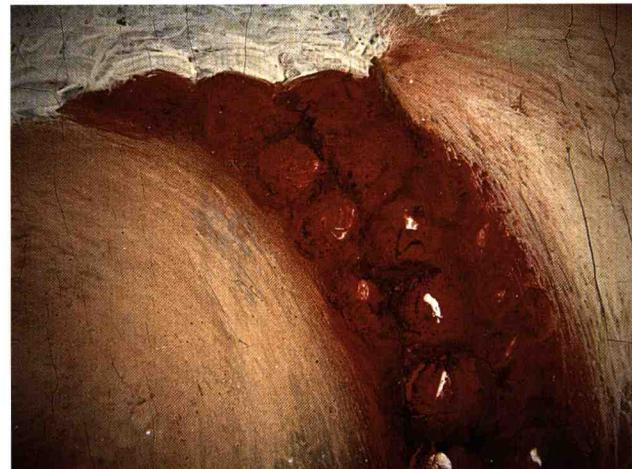


Abb. 3: Cornelis de Vos, Bildnis der Susanna de Vos, Mikroskopaufnahme: linke Hand, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

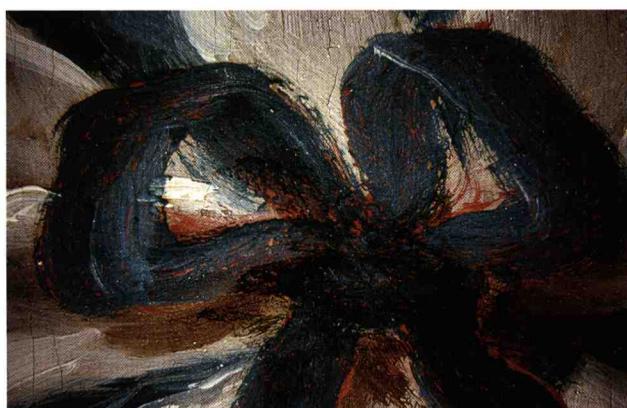


Abb. 2: Cornelis de Vos, Bildnis der Susanna de Vos, Mikroskopaufnahme: linker Arm, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Abb. 4: Cornelis de Vos, Bildnis der Susanna de Vos, Mikroskopaufnahme: rechter Schuh, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Abb. 5: Cornelis de Vos, Bildnis der Susanna de Vos, 1627, Frankfurt a. M., Städel Museum

Holztafel leicht verwölbt. Kratzer unter der rechten Schuhspitze sowie in der linken Stuhlwanne und der Stirn (dort auch retuschiert). Kleinere retuschierte Kratzer und Ausbrüche am linken Fuß, im rechten Teil des

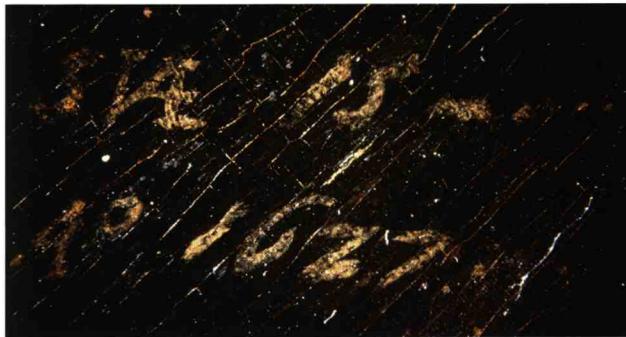


Abb. 6: Cornelis de Vos, *Bildnis der Susanna de Vos*, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

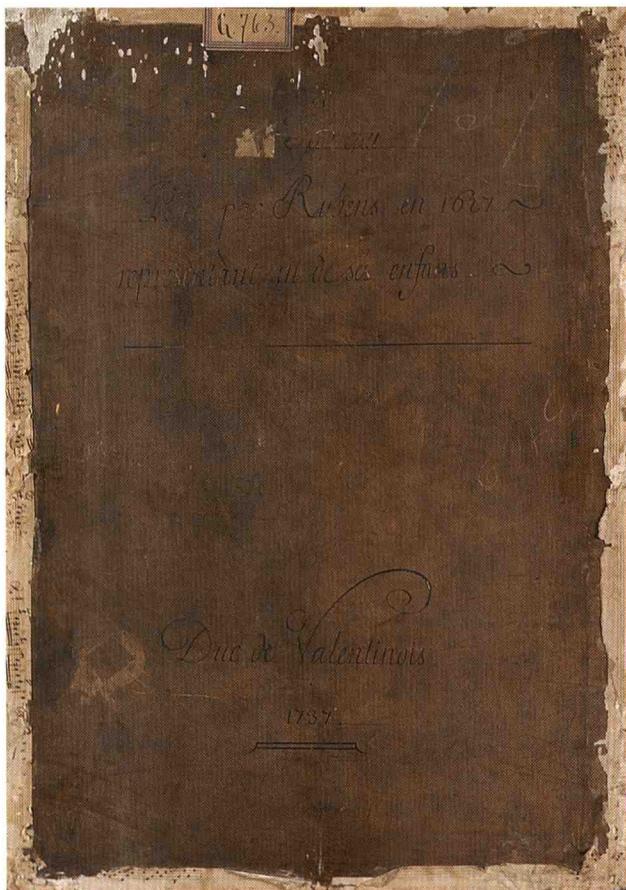


Abb. 7: Cornelis de Vos, *Bildnis der Susanna de Vos*, Mikroskopaufnahme: Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum

Kinderstuhls und links oben im Hintergrund. Gekittete und teils retuschierte Ausbrüche in den unteren beiden Bildecken, am unteren Bildrand und links in der Schürze neben der rechten Schuhspitze. Kleinere Ausbrüche am oberen und linken Bildrand. Retuschen in der rechten oberen Stuhlwanne, in der linken Schläfe, im Boden und im Hintergrund am oberen rechten Bildrand.

Unter UV-Licht markieren sich über das gesamte Bildfeld verteilt kleine Retuschen, die in jüngerer Zeit über Ausbrüchen aufgetragen wurden, ferner ein streifig aufgebrachter Firnis und Reste eines älteren Firnisses.

Bezeichnet an der rechten Stuhlseite in einem bräunlich-rosafarbenen Ton: „ÆTATIS SVÆ [V und Æ ligiert] 15 [...] / MAENDEN. A° 1627“ (Abb. 6). Die Schrift ist in ein entstehungszeitliches Craquelé eingebettet.

Tafelrückseite weiß grundiert und braun gefasst (Abb. 7).

Bezeichnet in Schreibschrift mit schwarzer Farbe oben „Tableau / Peint par Rubens en 1627 ~ / representant un de ses enfans ~“ und unten „Duc de Valentinois. / 1737.“. Klebezettel mit „G. 763.“. In roter Kreide „3469“. Reste einer Beschriftung in weißer Kreide „/3/“ oder „131“(?). An allen vier Bildrändern alte Papierabklebung mit handschriftlichen Noten in schwarzer Tinte. Reste eines alten Klebezettels.

Die dendrochronologische Untersuchung der Holztafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Jahrring aus dem Jahr 1612 einschließlich 12 Splintholzjahrringen nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes von 1612. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1614 denkbar. Eher ist bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung des Gemäldes ab 1617 zu vermuten.

PROVENIENZ

1737 Slg. Duc de Valentinois (1737–1762), Fürst von Monaco²

1762 Slg. Marquis Grimaldi, Fürst von Monaco

1811 Slg. M. de Sérerville, Paris

Slg. Prosper Fürst von Sinzendorf (1751–1822), Wien
Verst. Slg. Prosper Fürst von Sinzendorf, Wien (Artaria)
17. März 1823, Nr. 283³

erworben am 27. August 1828 von dem Kunsthändler J. Noé (fl. 4500) als „P. P. Rubens“

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

2 Im Mai 1733 Ankauf von 24 Gemälden durch Jacques de Goyon-Matignon, Graf von Thorigny, Herzog von Valentinois (1689–1751), darunter eines ohne Titel von Cornelis de

Vos. LABANDE 1939, S. 52.

3 Vgl. Verst. Kat. Wien (Artaria) 17.3.1823, S. 47, Nr. 283 (als P. P. Rubens; 1762 gestochen von Salvador). Der Wiener Kunst- und Musikverlag Artaria existierte seit 1765 und wurde 1931 aufgelöst.

AUSSTELLUNG

Haarlem, Frans Hals Museum; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Pride and Joy, Children's Portraits in the Netherlands 1500–1700/Kinderen op hun mooist, 2000/01, Nr. 24

KOPIEN

- a) Anonym, Leinwand, 81 x 56 cm. Verst. Augsburg (Rehm) 30. Mai 2008, Nr. 8172 (als C. de Vos).⁴
- b) Paul Louis Cyfflé, Terrakotta, weiß emailliert, Höhe: ca. 30 cm. Paris, Musée de Cluny. Inschrift: „Le fils de Paul Rubens“.⁵

GRAPHISCHE REPRODUKTIONEN

- a) Manuel Salvador Carmona, Kupferstich, 284 x 199 mm (Darstellungsmaß), 340 x 213 mm (Plattenmaß). 1762. Inschrift [links]: „Peint par Paul Rubens. [rechts:] Gravé par Salvador, Pension^{re} de S. M. Catholique, et Graveur du Roy de France, 1762“, Inschrift: „LE FILS DE PAUL RUBENS. / A Monseigneur le Marquis de Grimaldi, / Chevalier de l'Ordre du Saint Esprit, Gentilhomme de la Chambre / avec exerc.^{ce} de S. M. Catholique, et son Ambassadeur extraordinaire / et Plénipotentiaire auprès de S. M. très Chrétienne. / [unten links:] Tiré du Cabinet de Monseigneur / le Prince de Monaco. [unten rechts:] Par son très-humble et très / obéissant serviteur SALVADOR“.⁶ Seitengleich. (Abb. 8)
- b) F. Heister, Lithographie, Maße unbekannt.⁷
- c) F. Neumüller, Farbendruck, Maße unbekannt.⁸
- d) Johann Eissenhardt, Radierung, 170 x 114 mm (Darstellungsmaß), 253 x 195 mm (Plattenmaß). In: EISSENHARDT-VALENTIN 1877, II, Taf. 13.

BESCHREIBUNG

Das fünfzehn Monate alte Mädchen sitzt in einem hölzernen, grün gefassten Kinderstuhl. Leicht nach links aus der Mittelachse verschoben steht dieser auf dem Boden in einem dunkelbraunen, aber nicht näher beschriebenen Raum. Der blockartige Korpus ist oben an den Seitenwangen geschwungen und wird vorne durch ein Tablett verschlossen. Ohne den Kopf aus der Dreiviertelansicht zu wenden, blickt die Kleine mit leicht geöffnetem Mund lächelnd zum Betrachter. Kind und Stuhl werden von einem gleichmäßigen Licht erfasst, das Glanzlichter auf den Stuhlkanten und dem Gesicht



Abb. 8: Manuel Salvador Carmona (nach Cornelis de Vos), Bildnis der Susanna de Vos, 1762, Kupferstich, München, Staatliche Graphische Sammlung

erzeugt. Unter den hellen Augenbrauen blitzen blaue Augen, die prallen Wangen sind leicht gerötet. Nur der blonde Haarsatz schaut unter der zweilagigen, eng sitzenden Haube aus weißgelbem Stoff hervor. Dazu trägt das Mädchen eine weiße, dünne Schürze mit feiner Spitzenbordüre, ein weißes Kleidchen und einen hellgelben Unterrock. Wie die Haube ist auch das Kleid aus einem schweren gepunkteten Stoff gefertigt. Unter den Schulterpatten sind leicht gebauschte, blau unterfütterte Kleiderärmel mit länglichen Schlitzen eingesetzt. Diese werden von weißen, halblangen Ärmeln bedeckt, die an den Ellenbogen mit einer blauen Schleife zu-

4 Provenienz: Süddeutscher Privatbesitz.

5 VAN DER STIGHELEN 1990, S. 110. Möglicherweise identisch mit dem Eintrag im INVENTAR 1872, Nr. 763, wonach Herr Reiß, Manchester, 1873 in Paris eine ca. 30 cm hohe Porzelanfigur mit der Inschrift „Le fils de Rubens“ kaufte, welche

eine Nachbildung des Städels-Bildes ist.

6 VOORHELM-SCHNEEVOOGT 1873, S. 168, Nr. 127.

7 Verz. 1879, 1883, 1888. INVENTAR 1872.

8 Verz. 1879, 1883, 1888. INVENTAR 1872.

sammengebunden sind. Der Hals wird von einer zweireihigen, schwarz-goldenen Perlenkette mit goldenem Kreuzanhänger geschmückt, das Kleid schließt mit einem runden Kragen mit Rollenborte. Mit den feisten Händchen, die an den Gelenken mit roten Korallenarmbändern umschlungen sind, greift die Kleine nach dem zerkrümelten Zuckerwerk und Gebäck, das vor ihr auf dem Tablett liegt. Dabei wippt sie mit den Füßen, die in braunen, vorne geschlossenen Schühchen stecken.

FORSCHUNGSSTAND

Das Kinderbildnis wurde 1762 von dem Spanier Manuel Salvador Carmona mit einer Widmung an den damaligen Besitzer, Marquis Grimaldi, gestochen. Die Titelin-schrift „Le fils de Paul Rubens“ führte zu der Verbreitung als Werk von Peter Paul Rubens (Abb. 8).⁹ Mit dieser Zuschreibung wurde es auch 1823 bei der Versteigerung der Sammlung von Prosper Fürst von Sinzendorf und der für 4500 fl. getätigten Erwerbung durch das Städel Museum am 27. August 1828 verzeichnet. In einem Brief vom 23. September 1828 an J. D. Passavant, damals München, beschrieb Johann Friedrich Böhmer das Gemälde gleichfalls als Bildnis von Rubens und schätzte es auf 5000 Gulden.¹⁰ Zuschreibung und Identifizierung des Kindes wurden in den Städel-Verzeichnissen bis 1833 nicht in Frage gestellt.¹¹ Noch im Städel-Verzeichnis von 1835 heißt es, eines der Kinder von Rubens sei abgebildet. Seit 1844 wurde das Gemälde jedoch als Bildnis eines Kindes gelistet, ohne dass man es mit den Kindern des Meisters in Verbindung brachte. Seit 1892 betitelte man es überwiegend als „Bildnis eines kleinen Mädchens“. Die Zuschreibung an Rubens wurde in den Städel-Verzeichnissen bis 1897/1900 beibehalten, allerdings bereits 1858 und 1866 erstmals durch eine Annotation von Otto Mündler angezweifelt, der Cornelis de Vos als Künstler vorschlug.¹² Von 1870 bis 1897/1900 wurde in den Städel-Verzeichnissen die neue Zuschreibung zusätzlich zur bisherigen abgedruckt.¹³ In der

kunsthistorischen Literatur betrachtete man das Gemälde zunächst weiterhin als ein von Rubens gemaltes Bildnis seines Sohnes bzw. eines Kindes.¹⁴ Auch Valentine und Levin bezeichneten es noch als Rubens, verwiesen aber zugleich auf die Zuschreibung an Cornelis de Vos.¹⁵ Levin bezweifelte kurz darauf die Identifizierung mit dem Bildnis, das sich in der Sammlung Grimaldi und zuvor in derjenigen des Herzogs von Valentinois befand.¹⁶ Er war zwar für De Vos als Urheber der Komposition, hielt das Bild aber für „glasig, unkörperlich, unangenehm“ und daher für eine englische Arbeit des 18. Jahrhunderts.

Kurz darauf plädierte Woermann erneut für die Einordnung als ein Werk De Vos' von 1627.¹⁷ Rooses schied es aufgrund der stark aufgedunsenen und beleuchteten Figur sowie der kraftlosen Stoffbehandlung aus dem Œuvre Rubens' aus und vermutete gleichfalls, dass die Tafel von De Vos stamme.¹⁸ Er schlug erstmals vor, das Bildnis zeige eines der Kinder De Vos', das auch in dem Brüsseler Familienbildnis¹⁹ dargestellt sei (Abb. 9). In Frage käme das vierte Kind, Susanna, die Rooses' Angaben zufolge am 24. September 1626 geboren wurde. Weizsäcker, der ebenso wie die nachfolgende Forschung der Zuschreibung an De Vos zustimmte, widersprach ebenso der Identifizierung als Sohn von Rubens.²⁰ Allerdings betitelte er das Gemälde, ohne Rooses' Vermutung aufzugreifen, allgemein als „Bildnis eines Kindes“. Entsprechend wurde die Tafel in den nachfolgenden Städel-Verzeichnissen bis 1987²¹ und vereinzelt auch in den Forschungsbeiträgen bis 1979 geführt.²²

Dardenne verwies 1912 auf eine Emailfigur von Cyfflé, die nach dem Städel-Bildnis leicht variiert mit angehobenen Händen und durchbrochenen Stuhlwangens und -rücken ausgeführt sei.²³ Aufgrund des Vergleiches mit dem Brüsseler Familienbildnis plädierte er wie bereits Rooses für die Identifizierung des Kindes als Susanna, die jüngste Tochter De Vos'.

Greindl meinte, sowohl in dem Städel-Bildnis als auch in einem Gemälde im Stil De Vos' in der Sammlung

9 Bereits 1737 wurde das Gemälde als Bildnis von Rubens, das eines seiner Kinder darstellt, in der Sammlung des Duc de Valentinois verwahrt, wie die Beschriftung auf der Tafelrückseite bezeugt. Die Interpretation als Sohn Rubens', damit als Junge, tritt in dem Stich anscheinend zum ersten Mal auf. Siehe auch BASAN 1767, S. 145, Nr. 54.

10 JANNSSEN 1868, II, S. 182.

11 Vgl. INVENTAR 1817, Inv. Nr. 763.

12 Exemplare im Städel.

13 Ebenso INVENTAR 1865, Inv. N. 298, alt Inv. 763. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 763. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 763.

14 SMITH 1830, 2, S. 220, Nr. 780. JANSSSEN 1868, S. 182. VOORHELM-SCHNEEVOOGT 1873, S. 168, Nr. 127 (annotiert: ist von C. de Vos). EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. 12 (als Porträt eines Mädchens).

15 EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. IV. LEVIN 1883, S. 239 (als Kind von Rubens).

16 LEVIN 1887/88b, Sp. 282.

17 WOERMANN 1888, 1, S. 478.

18 ROOSES 1890, IV, S. 265f.

19 Cornelis de Vos, „Selbstporträt mit Frau und den zwei ältesten Kindern Magdalena und Jan-Baptist“, Lwd., 188 x 162 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 2246). Bezeichnet: „C. De Vos Fecit Anno 1621“.

20 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 373f., Nr. 131.

21 Erst im Städel-Verzeichnis von 1995 wurde die Identifizierung als Bildnis der Susanna de Vos aufgenommen. Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 61.

22 OLDENBOURG 1918¹/1922², S. 79. DROST 1926, S. 75 (mit Verweis auf „leuchtende Rubensfarben“ und damit auf die frühere Zuschreibung). MULS 1932, S. 44f., 76. PLIETZSCH 1960, S. 198. WEBER-KELLERMANN 1979, S. 51.

23 Siehe KOPIE b). Hände und Stuhl seien in der Skulptur eher plump. DARDENNE 1912, S. 52, Anm. 1 auf S. 53f.



Abb. 9: Cornelis de Vos, Selbstporträt mit Frau und den zwei ältesten Kindern Magdalena und Jan-Baptist, 1621, Brüssel,
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Thomée sei Susanna de Vos wiedergegeben,²⁴ bei der es sich um die jüngste, am 24. September 1626 getaufte – laut Rooses das Geburtsdatum – Tochter des Künstlers handle. Als Begründung führte sie gleichfalls die Ähnlichkeit mit Magdalena de Vos in dem Brüsseler Familienbildnis an, die dort darüber hinaus mit der gleichen Halskette abgebildet sei (Abb. 9).

Van der Vennet zog das Kostüm des Mädchens in der Städel-Tafel heran, um ein Münchner Familienbildnis, das sie Anton Sallaert zuschrieb, in die frühen 1620er Jahre statt um 1630 zu datieren.²⁵

Van der Stighelen erwähnte eine vormals Anthonis van Dyck, von ihr Cornelis de Vos zugeschriebene gezeichnete Studie,²⁶ die wie die Städel-Tafel De Vos' fünfzehn Monate alte Tochter Susanna abbilde. Das am 24. September 1626 getaufte Kind bestimmte sie als die dritte, nicht als die jüngste Tochter.²⁷ Die Identifizierung werde durch die Übereinstimmung der Gesichtszüge mit der Physiognomie der achtjährigen Susanna im St. Petersburger Familienporträt bestätigt.²⁸ Auch Van der Stighelen verwies auf die Halskette mit dem Kreuz, die nicht nur 1621 in dem Brüsseler Familienporträt bei Susannas Schwester Magdalena, sondern auch in dem um 1635 entstandenen Familienporträt in St. Petersburg bei der jüngeren Schwester Elisabeth wiederkehrt²⁹ und wie die Korallenketten eine Übel abweisende Funktion besitzt.³⁰ Die zerkrümelten Gebäckstücke deutete sie als Anspielung auf die Zerbrechlichkeit des jungen Lebens und als Vanitassymbol.³¹ Insgesamt bezeichnete sie das Frankfurter Gemälde als eines der intimsten und virtuosesten Kinderbildnisse De Vos', das spontan und tref-

fend nach dem Leben gemalt sei.³² Nachdem bereits Plietzsch die „zähflüssige, fast grob hingestrichene“ und „robuste Malweise“ des Bildnisses hervorgehoben hatte,³³ betonte Van der Stighelen die Wiedergabe als „malerische Momentaufnahme“ mit einer teils schematischen Ausführung. Sie machte auf die fehlende Schürzenkontur links am Rock aufmerksam sowie auf die flotten, modellierenden Pinselstriche in den Wangen und die in freier Manier blau übermalten, ursprünglich roten Schleifen.³⁴ Ferner bestätigte sie die Datierung des Gemäldes, das sich gemäß des reifen Stils De Vos' um 1625 durch verschleierte Konturen, sehr expressive Pupillen, drehende Pinselbewegungen sowie dunkle, scharfe Faltenkanten auszeichne. Der Typus mit den nach vorne gestreckten Beinchen unterscheide sich darüber hinaus von den formelleren Familienporträts in Würzburg und Philadelphia von ca. 1626 und 1631,³⁵ der Hochsitz werde eher in der holländischen als in der flämischen Malerei dargestellt. Schließlich verwies sie auf einige gestochene und als Skulptur gearbeitete Kopien des 18. und 19. Jahrhunderts.

White zog das Städel-Bildnis als Vergleichsbeispiel heran, um ein weiteres Kinderbildnis De Vos zuzuschreiben.³⁶ Er vermutete, dass dieses gleichfalls ein Kind des Künstlers zeige.

Anlässlich der Ausstellung zum Kinderporträt in den Niederlanden bestätigte Van der Stighelen ihre früheren Ausführungen und vervollständigte Susannas Biographie mit dem Hinweis, dass die Dargestellte später in Antwerpen eine Begine wurde und am 11. September 1662 verstarb.³⁷ Sie ging erneut auf

- 24 Nach Cornelis de Vos, „Stehendes Kind“, Holz, 71,5 x 56 cm. Altena/Westfalen, Sammlung Graf Friedrich Thomée. GREINDL 1944, S. 77, 125, 138. Vgl. LUTHMER 1931, S. 62, Nr. 101 als Cornelis de Vos mit Verweis auf das Städel-Bild als Vergleich.
- 25 Flämisch, „Familienbild“, Lwd., 222 x 295 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 167). VAN DER VENNET 1960, S. 191. Auch Kuus sah die Übereinstimmung der Ärmel mit der Frauenmode der 1620er Jahre. Kuus, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 142, Nr. 24.
- 26 Cornelis de Vos, „Studie des Kopfes und der Hände eines Kindes“, schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier, 288 x 185 mm. Frankreich, Privatsammlung. Provenienz: Sammlung Pierre Dubaut, Paris. VAN DER STIGHELEN 1989b, S. 323, Abb. 3.
- 27 VAN DER STIGHELEN 1990, S. 108, Nr. 43. Von den insgesamt sechs Kindern sei die zweite Tochter Elisabeth wohl bereits früh verstorben. Ihren Namen vergab man am 21.7.1632 erneut an das jüngste, sechste Kind. Magdalena wurde am 19.9.1618 getauft, Jan Baptist am 6.12.1619, Elisabeth am 7.3.1624, Susanna am 24.9.1626 und Cornelis am 26.5.1629. Van der Stighelen verwechselte irrtümlich das Taufdatum von Susanna und der bald verstorbenen Elisabeth, gab es aber in der Anmerkung korrekt wieder. VAN DER STIGHELEN 1991, S. 101f., Anm. 58.
- 28 Cornelis de Vos, „Selbstporträt mit seiner Frau Susanna Cock und den Kindern Magdalena, Jan-Baptist, Suzanna, Cornelis

junior und Elisabeth“, Lwd., 185,5 x 221 cm. St. Petersburg, Eremitage (Inv. Nr. 623). Um 1634. VAN DER STIGHELEN 1990, Nr. 43, S. 108, Nr. 80, S. 193–198.

- 29 Kuus hielt die Halskette mit Kreuzanhänger für ein Familienerbstück. Kuus, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 142, Nr. 24.
- 30 VAN DER STIGHELEN 1990, S. 32–37, Nr. 9, S. 109, Anm. 256, Nr. 43. Zur Bedeutung von Korallen siehe EBD., Anm. 18 auf S. 21. Die schützende Wirkung von Korallenketten sprachen auch Logan und Plomp mit Verweis auf das Städel-Bild bei der um 1619 entstandenen Zeichnung „Nicolaas Rubens mit Korallenhalsschleife“ (Wien, Albertina, Inv. Nr. 17650) von Rubens an. Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 338, unter Nr. 77 und Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 238, unter Nr. 81.
- 31 VAN DER STIGHELEN 1990, Anm. 234 auf S. 101, Nr. 41, S. 109, Anm. 257, Nr. 43.
- 32 Ebenso Van der Stighelen, in: Kat. ANTWERPEN 2006, S. 26.
- 33 PLIETZSCH 1960, S. 198.
- 34 VAN DER STIGHELEN 1990, S. 110, Nr. 43.
- 35 VAN DER STIGHELEN 1990, S. 102–107, Nr. 42, S. 153–158, Nr. 62.
- 36 Cornelis de Vos, „Kind mit Rassel“, Holz, 50 x 39 cm. Oxford, Ashmolean Museum (Inv. Nr. A166). White, in: Kat. OXFORD 1999, S. 161f., Nr. A166.
- 37 Van der Stighelen, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 38, 142, Nr. 24.



Abb. 10:
Cornelis de Vos,
Familienbildnis mit drei Söhnen und fünf Töchtern,
um 1615–18,
Braunschweig,
Herzog Anton
Ulrich-Museum

die fast skizzenhafte Maltechnik ein, die weniger sorgfältig als in dem vier Jahre zuvor gemalten Bildnis der älteren Schwester Magdalena sei³⁸ und gemeinsam mit der originellen Komposition das Gemälde zu einem der anziehendsten Kinderporträts des 17. Jahrhunderts mache. Den Beispielen gemalter Hochsitze fügte sie ein anonymes italienisches Gemälde von 1597 hinzu.

DISKUSSION

Lebensgroße, ganzfigurige Einzelbildnisse nichtadeliger Kinder waren seit Mitte des 16. Jahrhunderts und insbesondere in den 1620er Jahren ein beliebtes Thema der flämischen Malerei.³⁹ Cornelis de Vos gilt als Vorreiter des bürgerlichen, vorrangig für den privaten, häuslichen Gebrauch bestimmten Kinderporträts. Auf diesem Gebiet spezialisierte er sich als einziger flämischer Künstler zwischen Anfang der 1620er Jahre und 1635 – in jenen Jahren also, in de-

nen er nicht für die Rubens-Werkstatt arbeitete.⁴⁰ Seine drei ältesten, zwischen 1618 und 1632 geborenen Kinder hielt er in zwei ganzfigurigen Einzelbildnissen und einem ebenso ganzfigurigen Doppelporträt fest⁴¹ und bildete sie gemeinsam mit den zwei Jüngsten in zwei Bildnissen seiner Familie ab (Abb. 9).⁴² Zur Jahrhundertmitte nahm in Antwerpen die Anzahl individueller Kinderporträts möglicherweise aus sozialen und wirtschaftlichen Gründen wieder ab, während das Sujet in den nördlichen Niederlanden populär blieb.

Das Frankfurter Gemälde zeigt Susanna, die als drittes Kind von Cornelis de Vos und seiner Frau Susanna Cock am 24. September 1626 in Antwerpen getauft wurde. Vormals hatte man angenommen, das Bild stamme von Rubens und porträtiere seinen Sohn, denn auch Knaben trugen in frühen Lebensjahren lange Röcke und Schürzen.⁴³ Eines der wenigen Kriterien, worin sich jedoch damals die Kleidung von kleinen Mädchen und Jungen unterschied, ist der wie im Städel-Bild seit-

38 Cornelis de Vos, „Magdalena de Vos“, Lwd., 103 x 77 cm. Bakewell, The Duke of Devonshire and the Chatsworth House Trust (Inv. Nr. 646). Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 137–139, Nr. 22. Vgl. VAN DER STIGHELEN 1990, S. 55–57, Nr. 19.

39 Van der Stighelen, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 33–42, v. a. S. 38.

40 Zu den zumeist ganzfigurig, einzeln oder zu zweit wiedergegebenen Bildnissen siehe: VAN DER STIGHELEN 1990, S. 73–77, Nr. 29, 30, S. 110–112, Nr. 44, S. 131–133, Nr. 55, S. 185–191, Nr. 76, 78, S. 198f., Nr. 81.

41 Außer dem Städel-Bildnis siehe auch das Porträt von „Magdalena de Vos“. Siehe die Angaben in Anm. 38. Siehe „Magdalena und Jan-Baptist de Vos“ von ca. 1621–22. VAN DER STIGHELEN 1990, S. 38–41, Nr. 11.

42 Zum Brüsseler und St. Petersburger „Selbstporträt mit Familie“ von 1621 und ca. 1634 siehe Anm. 19 und 28.

43 Siehe den Stich von 1762, GRAPHISCHE REPRODUCTION a), 1737 in der Sammlung des Duc de Valentinois hieß es, das Bildnis zeige eines der Kinder von Rubens. Zu Duc de Valentinois als Sammler niederländischer Gemälde siehe Mack-Andrick, in: Ausst. Kat. KARLSRUHE 2005/06, S. 81.

lich in Kniehöhe geraffte Überrock,⁴⁴ der um 1670 fester Bestandteil der niederländischen Frauenmode wurde.⁴⁵ Die geschlitzten, farbig gefütterten Ärmel mit einem zusammengebundenen halben Oberärmel entsprechen zudem der weiblichen Kleidung der 1620er Jahre.⁴⁶ Susanna ist als Achtjährige in dem St. Petersburger Familienporträt zu sehen, wo nun Elisabeth als jüngstes Kind mit einem ähnlich geschnittenen, lediglich durch den cremefarbenen Ton abweichenden Kleidchen ausstaffiert ist. Auch die doppelreihigen Korallenarmkettchen und die Halskette mit Kreuzanhänger kehren wieder. Letztere schmückte bereits die älteste Schwester Magdalena in dem Brüsseler Familienporträt von 1621 (Abb. 9). Wahrscheinlich handelt es sich um ein Familienerbstück, das an die jeweils jüngere Schwester weitergereicht wurde.⁴⁷ Auch die Korallenketten wurden jeweils dem jüngsten Kind übergeben, wie gleichfalls das Braunschweiger Familienbildnis von ca. 1615–18 veranschaulicht (Abb. 10).⁴⁸ In Rembertus Dodonaeus' 1554 in Antwerpen erschienenem „Cruydt-Boeck“ heißt es, aufgefädelt Korallenkugeln, die um den Hals von Kleinkindern getragen werden, wirken gegen Anfälle und Angst. Bereits seit der Antike galten sie als Schutz oder übelabwehrendes Attribut und wurden wegen der ihnen zugesprochenen heilbringenden Kräfte meist dem jüngsten Kind umgehängt.⁴⁹

De Vos hatte sein Töchterchen im Städel-Bild allerdings ursprünglich nicht mit Korallenketten, sondern mit blauen Armbändern ausgestattet, obgleich ihm der Korallen zugewiesene Bedeutungsgehalt sicherlich vertraut war.⁵⁰ Erst in einem zweiten Schritt übermalte er die blauen Perlen rot (Abb. 1, 3), die einst roten Schleifen an den Ärmeln blau (Abb. 2). Auch ob die Zuckerwaren auf dem Tablett des Kindersitzes tatsächlich auf die Zerbrechlichkeit der Kindheit hinweisen sollen, ist fraglich, da vergleichbare Embleme und Bildbeispiele unzerbrochene, nicht zerkrümelte Backwaren abbilden.⁵¹

Mit der spontanen Farbauswahl geht auch das ungezwungene Haltungsmotiv einher. Die fröhlich wippenden Füße scheinen De Vos auch bei anderen Kinderporträts inspiriert zu haben.⁵²

In der niederländischen Malerei eher selten für Kinderbildnisse, schon häufiger für Genreszenen, ist das Motiv des Kinderstühlchen.⁵³ Ein frühes Beispiel von 1577 zeigt das Bildnis der „Erzherzogin Katharina Renia im Alter von einem Jahr“.⁵⁴ Abweichend von der Form wie im Städelbild waren die Kinderstühlchen im vorderen, unteren Bereich häufig mit einem Türchen verschlossen, das zugunsten einer lebendigeren Wiedergabe auch offen bleiben konnte.⁵⁵ Im Unterteil des Kindermöbels, das sich gewiss nur die wohlhabende Schicht leisten konn-

44 Zum Motiv des geschürzten Kleides siehe das anonyme „Porträt der zweijährigen Zwillinge Gerdruyt und Conradus Kuver“ von 1630 (Aufbewahrungsort unbekannt), weitere Porträts von Cornelis de Vos wie dasjenige von „Magdalena de Vos“ (siehe Anm. 38) und das „Familienbildnis von Anton Reyniers“ von 1631 (Philadelphia, Museum of Art, W. P. Wilstach Collection, Inv. Nr. W 01–1–22). Vgl. Jacob Gerritsz. Cuyp, „Vierjähriges Mädchen mit Katze und Fisch“ von 1647 (Niederlande, Privatsammlung). Während Kragen, Ketten und Schürzen in entsprechender Form und Trageweise bei Kindern beiderlei Geschlechts wiederkehren, scheint der nur von Jungen getragene hohe Hut ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zu sein. Kuus, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 73–83, 137–139, 144–146, 194, Abb. 42, Nr. 22, 25, 47.

45 RAUPP 1995, S. 10f.

46 Kuus, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 142, Nr. 24.

47 Kuus, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 142, Nr. 24.

48 Cornelis de Vos, „Familienbildnis mit drei Söhnen und fünf Töchtern“, Lwd., 144 x 280 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 206). VAN DER STIGHELEN 1990, S. 19–22, Nr. 3. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 110.

49 SANDER 2004, S. 16. Vgl. auch Kuus, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 142, Nr. 24. VAN DER STIGHELEN 1990, S. 21f., Anm. 18. Magdalena trägt im Brüsseler Familienselfbildnis keine Korallenarmbänder, sondern doppelreihige Armkettchen, die aus hellen und dunklen Kugeln wie die Halskette gefertigt sind. Eine doppelreihige Korallenkette hat nun der jüngste Sohn schräg um seinen Oberkörper gelegt. Kleine Jungen trugen Korallenketten aber auch um den Hals wie im Porträt eines „Zweijährigen Jungen“ von Jacob Wil-

lemsz. Delff I. von 1581 (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. A1907). Kuus, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 102, Nr. 8. Zur Bedeutung von Korallenketten und -anhängern siehe die Städel-Bilder Jacob Jordaeus „Heilige Familie“ (Inv. Nr. 1953) und Barnaba da Modena „Madonna mit Kind“ von 1367 (Inv. Nr. 807).

50 Siehe auch andere Familienbildnisse De Vos' wie dasjenige in Philadelphia von 1631 (siehe Anm. 44), in dem keines der Kinder Korallen trägt. Vgl. VAN DER STIGHELEN 1990, S. 153–158, Nr. 62. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 144, Nr. 25.

51 Siehe Johan de Brune „Emblematum of zinne-werck“ (1624). De Jongh, in: Ausst. Kat. AMSTERDAM 1976, S. 69–71, Nr. 11. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 142, Nr. 24, S. 168, Nr. 35.

52 Siehe das jüngste Kind in dem „Familienbildnis des Anton Reyniers“ von 1631. Siehe Anm. 44.

53 Ekkart, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 168, Nr. 35.

54 Cornelis Vermeyen, „Erzherzogin Katharina Renia im Alter von einem Jahr“, Lwd., 100 x 62,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6934). Ausst. Kat. INNSBRUCK 2007, S. 158, Nr. 4.5. Vgl. EBD., S. 157f., Nr. 4.4. Siehe auch das Porträt „Francesca Caterina di Savoia“ eines anonymen italienischen Malers von 1597. In diesem hochstuhlartigen Möbel konnte das Kind auch stehen. Van der Stighelen, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 142, Nr. 24, Anm. 2. Vgl. Orsi Landini, in: Ausst. Kat. FLORENZ 1985, S. 12f., Abb. 1.

55 Siehe die Kinderbildnisse von Govaert Flinck von 1640 und Beispiele Johannes Versproncks aus der ersten Hälfte der 1650er Jahre. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 168, Nr. 35, S. 227–229, Nr. 60, Abb. 60a, 60b. Siehe auch ein Kinder-



Abb. 11: Johannes Verspronck, *In einem Hochstuhl schlafender Knabe*, 1654, Privatsammlung, Belgien

te,⁵⁶ waren Töpfchen oder Stövchen integriert, während eine Querleiste oder ein Pult das Kind beim Sitzen sicherte. In einigen Bildern von Johannes Verspronck entspricht das Bildformat sogar dem Stuhl, so dass das Gemälde als eine Art „dummy board“ fungierte (Abb. 11).⁵⁷ Das Spiel mit der Wirklichkeit und das Vortäuschen von weitestgehender Echtheit belegt das damals

virulente Interesse an einer möglichst getreuen Darstellung, das mit dem Bemühen um eine natürliche Haltung wie im Städels-Bildnis einhergeht.⁵⁸

Wenige im Malprozess vorgenommene Änderungen lassen vermuten, dass das Frankfurter Kinderbildnis ohne vorbereitende Ölskizze nur mit Hilfe von ein paar Skizzen entstanden ist.⁵⁹ Der differenzierte, rasche Farbauf-

stühlchen mit geschlossenem Unterteil in einem Interieur von Quiringh Gerritsz. Van Brekelenkam von 1666 (Holz, 42,8 x 34,2 cm, Verst. Amsterdam [Sotheby's] 10.5.2005, Nr. 56).

⁵⁶ Vgl. WEBER-KELLERMANN 1979, S. 51f.

⁵⁷ Johannes Verspronck, „In einem Hochstuhl schlafender Knabe“, Holz, 96 x 75,7 cm. Privatsammlung, Belgien. Signiert und 1654 datiert. Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 227–229, Nr. 60.

⁵⁸ Vgl. De Vos' formelleres „Porträt eines vierjährigen Knaben“

(Holz, 74,5 x 62 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 661). VAN DER STIGHELEN 1990, S. 110–112, Nr. 44. Van der Stighelen, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 38, 142, Nr. 24.

⁵⁹ Siehe TECHNISCHER BEFUND. Vgl. VAN DER STIGHELEN 1989b, S. 323, Abb. 3. Siehe den skizzenhaften Studienkopf, der das junge Mädchen des Braunschweiger Familienporträts vorbereitet (Lwd., 44 x 35 cm, Aufbewahrungsort unbekannt). VAN DER STIGHELEN 1990, S. 23, Nr. 4.

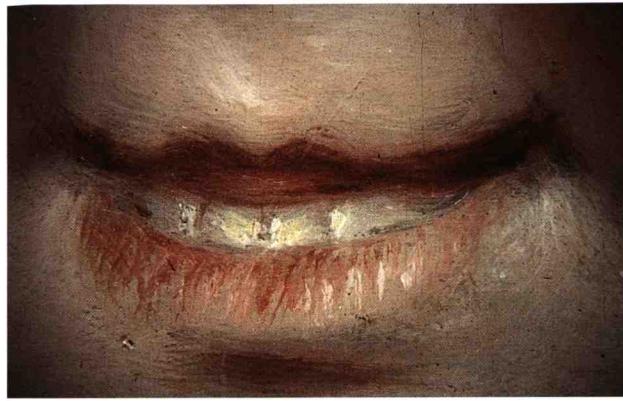


Abb. 12: Cornelis de Vos, *Bildnis der Susanna de Vos*, Mikroskopaufnahme: Mund, Frankfurt a. M., Städel Museum

trag, der sehr dünn und vertrieben, zugleich aber äußerst opak erfolgte und mit Farbreflexen arbeitet,⁶⁰ ist ebenso charakteristisch für De Vos' reifen Porträts um 1625⁶¹ wie die Draperiebehandlung.⁶² Ferner wurde die Unterlippe, wie es oft bei De Vos zu beobachten ist, ohne eine untere Konturlinie mit senkrechten, leicht gebogenen Pinselstrichen in einer offenen Manier gemalt (Abb. 12).

Die Entstehung des Frankfurter Kinderporträts wird durch die Datierung auf der Tafel präzisiert, die das Alter der Kleinen im Jahr 1627 mit 15 Monaten angibt (Abb. 6). Da Susanna am 24. September 1626 getauft wurde, wird die Tafel Ende 1627 entstanden sein, was durch den dendrochronologischen Befund gestützt wird. Das originelle, äußerste Präsenz und Lebendigkeit vermittelnde Frankfurter Kinderbildnis stellt das einzige ganzfigurige Einzelbildnis De Vos' eines Kleinkindes in einem Kinderstuhl dar. Möglicherweise erprobte De Vos darin sowie in den beiden anderen Bildnissen seiner Kinder verschiedene Bildnistypen, um die Gemälde innerhalb des eigenen Hauses für Werbezwecke auszustellen und so potentiellen Auftraggebern Möglichkeiten im Einzel- und Familienporträt vorzuführen.⁶³

LITERATUR

Verz. 1830, S. 36, Nr. 257; 1833, S. 4; 1835, S. 49, Nr. 72; 1844, S. 100, Nr. 221; 1855, S. 19, Nr. 221; 1858, S. 79,

Nr. 122; 1866, S. 81, Nr. 122; 1870, S. 101, Nr. 115; 1873, S. 103, Nr. 115; 1879, S. 110, Nr. 131; 1883, S. 112, Nr. 131; 1888, S. 120, Nr. 131; 1892, S. 36, Nr. 131; 1897/1900, S. 34f., Nr. 131; 1900, S. 373f., Nr. 131; 1905/07, S. 26, Nr. 131; 1907, S. 24, Nr. 131; 1910, S. 31, Nr. 131; 1914, S. 32, Nr. 131; 1915, S. 91, Nr. 131; 1919, S. 145, Nr. 763; 1922, S. 50f., Nr. 763; 1924, S. 245, Nr. 763; 1936, S. 16; 1966, S. 127, Abb. 58; 1971, S. 62f., Abb. 47; 1986, S. 30, Nr. 3; 1987, S. 104, Abb. 52; 1995, S. 61, Tafel 157

BASAN 1767, S. 145, Nr. 54
 SMITH 1830, II, S. 220, Nr. 780
 JANNSEN 1868, II, S. 182
 VOORHELM-SCHNEEVOOGT 1873, S. 168, Nr. 127
 EISSENHARDT-VALENTIN 1877, I, S. IV, 12, II, Taf. 13
 LEVIN 1883, S. 239
 LEVIN 1887/88b, Sp. 282
 WOERMANN 1888, 1, S. 478
 ROOSSES 1890, IV, S. 265f.
 DARDEENNE 1912, Anm. 1 auf S. 53f., Abb. 14
 OLDENBOURG 1918¹/1922², S. 79
 DROST 1926, S. 75, Abb. 55
 LUTHMER 1931, S. 62, unter Nr. 101
 MULS 1932, S. 44f., 76, Abb. zwischen S. 40 und S. 41
 GREINDL 1944, S. 125, 138, Abb. 11, S. 77
 HERKLOTZ 1958, Abb. 11
 VAN DER VENNET 1960, S. 191
 PLIETZSCH 1960, S. 198, Abb. 365
 WEBER-KELLERMANN 1979, S. 51, Abb. 73
 VAN DER STIGHELEN 1989b, S. 323, Abb. 4
 VAN DER STIGHELEN 1990, S. 107–110, Nr. 43, S. 194
 VAN DER STIGHELEN 1991, S. 101, Abb. 9
 White, in: Kat. OXFORD 1999, S. 161f., unter Nr. A166
 Van der Stighelen, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 38, 142, Nr. 24
 Kuus, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 142, Nr. 24
 Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. WIEN 2004, S. 338, unter Nr. 77
 Logan/Plomp, in: Ausst. Kat. NEW YORK 2005, S. 238, unter Nr. 81
 Verst. Kat. The Otto Naumann Ltd. Gallery Sale, New York (Sotheby's) 25.1.2007, S. 88, Abb. 2
 Van der Stighelen, in: Kat. ANTWERPEN 2006, S. 26, Abb. auf S. 27

⁶⁰ Siehe die weiße Fläche der Schürze, wo in der Partie am rechten Fuß über dem Weiß helles Grün liegt, während am Oberkörper unter dem Weiß rote Töne durchschimmern. Vgl. die weiße, blau unterlegte Spitzenmanschette des jüngsten Mädchens im Braunschweiger „Familienbild“.

⁶¹ Siehe auch zu weiteren Kriterien VAN DER STIGHELEN 1990, S. 194.

⁶² Vgl. die Draperiebehandlung in Cornelis de Vos' „Allegorie der

Vergänglichkeit“ (Lwd., 190 x 194 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 109) von ca. 1626/30. VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 23–26, Nr. 67. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 109f., Nr. 109.

⁶³ Van der Stighelen vermutete neben der Funktion als Werbezweck reine Vaterliebe als Hauptgrund. Van der Stighelen, in: Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01, S. 38.

JAN WILDENS

Antwerpen 1585/86 – 1653 Antwerpen

Jan Wildens, 1585/86 in Antwerpen als Sohn von Hendrik Wildens und Magdalena Vosbergen geboren, ging bei Pieter Verhulst in die Lehre. 1604/05 wurde er als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. Im Juni 1613 brach er zu einer Italienreise auf, von der er spätestens im August 1616 nach Antwerpen zurückkehrte. Als Mitarbeiter der Rubens-Werkstatt führte Wildens häufig die Landschaftshintergründe in den Gemälden von Peter Paul Rubens aus. Als er 1619 Maria Stappaert, eine Tante der damals fünfjährigen Hélène

Fourment, heiratete, war Rubens Trauzeuge. Nach dessen Tod im Jahr 1640 fungierte Wildens als einer der Testamentsvollstrecker des Rubens-Nachlasses. Wildens betätigte sich seit dem frühen Tod seiner Frau im Jahr 1624 zunehmend als Kunsthändler. Zwischen 1632 und 1643 reiste er vermutlich in dieser Funktion nach Paris. Neben seinen beiden Söhnen sind 1610 und 1628/29 drei weitere Schüler bezeugt. Wildens verfasste am 14. Oktober 1653 sein Testament und verstarb zwei Tage später in Antwerpen.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 126; HOOBRACKEN 1718, I, S. 172;
VAN DEN BRANDEN 1883, S. 683–687; ADLER 1980, S. 12

CORNELIS DE VOS UND JAN WILDENS (LANDSCHAFT)

DAS OPFER ABRAHAMS

INV. NR. 2087

(Eigentum des Städelischen Museums-Vereins)

Um 1631–35

Leinwand, 222,0 x 178,0 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Grob gewebte Leinwand (vermutlich Körperbindung) aus zwei vertikal zusammengenähten Gewebebahnen (Gewebebahn I: 222,0 x 57,0 cm; Gewebebahn II: 222,0 x 121,0 cm). Graue Grundier- oder Imprimiturschicht. Bei der Untersuchung am langjährigen Ausleihort, der Ev. Christophoruskirche in Wiesbaden-Schierstein, wurde keine Infrarot-Reflektographie angefertigt. Es gab keine Hinweise für Unterzeichnungen.

Restaurierung im Jahr 1962.¹

Geringe Spannung der Leinwand, die sich im Körper des Engels vorbeult. Kleine Beulen am rechten Bildrand. Sich abzeichnende Keilrahmenkante (ca. 9 cm breit). Gekittete und retuschierte Risse im Laub oberhalb des rechten Armes von Isaak in der Nähe der Naht und in der rechten unteren Bildecke. Waagerechte Knicke, vermutlich durch Aufrollen der Leinwand entstanden. Gekittetes retuschiertes Loch rechts oberhalb des dicksten Holzscheits. Retuscherter Kratzer unten im Altarblock. Delle in der abgelegten Kleidung in der rechten unteren Bildecke.

Starke Oberflächenverschmutzung. Gerissene Mal schicht in der abgelegten Kleidung in der rechten unteren Bildecke. Schwundrisscraquelé im Gewand Abrahams. Verputzungen, teils retuschiert, im Handgelenk, Leib und rechten Ärmel Abrahams, in der Schärpe und im Flügel des Engels sowie links in den Wolken. Krepierungen im Leib Abrahams. Vereinzelt kleinere Ausbrüche über die gesamte Bildfläche verteilt und retuschiert im Himmel zwischen Baum und Dornenranke, im Bart und in der linken Arm- und Schulterpartie Abrahams, im Rauchfass, in den Holzscheiten und am unteren Bildrand. Gekitteter Ausbruch links der Naht am

unteren Bildrand. Retuschen entlang der Naht, am rechten Bildrand und im Himmel. Zwei jüngere Retuschen links im Dornenbusch. Tropfenartige Flecken im Himmel oberhalb des Dornenbusches.

Unter UV-Licht wird ein schwach fluoreszierender Firnis sichtbar. Reste eines älteren dickeren Firnisses über dem Laubbaum an der Naht.

PROVENIENZ

?Verst. Brüssel (Mastraeten) 13. Juni 1815, Nr. 40 (24 fl.)

?Slg. Rousen

vor 1885 in der Sakristei des Domes in Pisa als „Rubens“
1885 Sammlung Eduard Friedrich Weber (1830–1907),
Konsul und Kaufmann, Hamburg, als „Rubens-Schule“,
dann als „Theodor Rombouts und Jan Wildens“,
zuletzt als „Gerard Seghers und Jan Wildens“

Verst. Berlin (Lepke) 20. Februar 1912, Nr. 197 als „Gerard Seghers“

Verst. Berlin (Lepke) 18. Mai 1920, Nr. 34 als „Gerard Seghers, Landschaft anscheinend von Jan Wildens“

Slg. G. Baschwitz, Berlin

Deutscher Privatbesitz

Verst. Berlin (Wertheim) 30. April 1930, Nr. 76 als „Gerard Seghers, Landschaft wahrscheinlich von Jan Wildens“

Verst. München (Weinmüller) 12. Mai 1943, Nr. 804 als „Gerard Seghers, Landschaft wahrscheinlich von Jan Wildens“

?1948 Privatbesitz, Nürnberg

erworben 1961 vom Städelischen Museums-Verein als Geschenk der Degussa, Frankfurt a. M. als „Gerard Seghers“

seit 1964 ausgeliehen an die Ev. Christophorus-Gemeinde, Wiesbaden-Schierstein

KOPIEN/VARIANTEN

a) Anonym, Leinwand, 186 x 121 cm. Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 1091).²

1 „in der ursprünglich sehr wirkungsvollen Farbgebung“. DE-HIO 1966, S. 865.

2 Provenienz: seit 1776 in Salzdahlum nachweisbar. Im Ver-

zeichnis von 1776 als Oktavius van Veen, bei Haberditzl 1907 als O. van Veen?, im Verzeichnis 1969 als Gerard Seghers, bei Bieneck 1992 als zu Unrecht Seghers zugeschriebenes Werk,

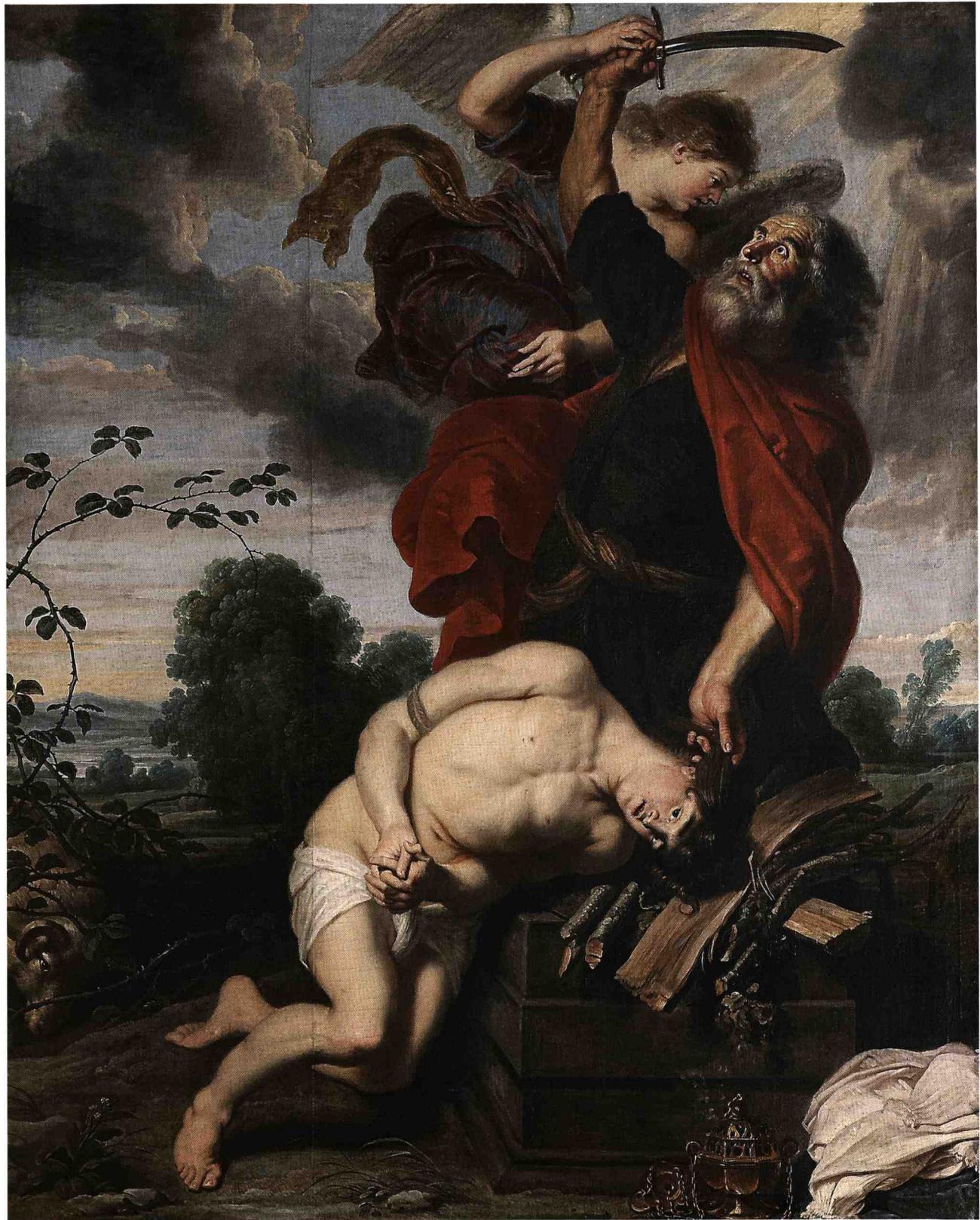


Abb. 1: Cornelis de Vos und Jan Wildens (Landschaft), Das Opfer Abrahams, um 1631–35, Frankfurt a. M., Städel Museum

- b) Cornelis de Vos, Öl auf Papier auf Holz, 41,2 x 35,3 cm. Aufbewahrungsort unbekannt.³ Detail des Abrahamkopfes. (Abb. 2)
- ?c) Flämisch, Mitte 17. Jahrhundert, Holz, 63 x 48,9 cm. Sammlung Rudiger Graf Adelmann von und zu Adelmannsfelden, Schloss Adelmannsfelden.⁴

BESCHREIBUNG

Dargestellt ist der Moment, als Abraham durch den Engel gehindert wird, seinen Sohn Isaak zu opfern.⁵ Mit weit aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund richtet Abraham sein zerfurchtes Gesicht zu dem Engel empor, der aus wolkigem Himmel von hinten heranschwebt. Dieser trägt ein rot-blau changierendes Kleid, das die linke Schulter bloß lässt. Den Kopf in Profilansicht erwidert er Abrahams Blick und fasst nach dessen erhobener Rechten am Griff des Schwertes, mit dem Abraham zum Schlag ausholt. Abrahams massive Gestalt wird durch einen roten Umhang und ein grünbraunes Gewand verhüllt, das an Knopfleiste und Ärmelsaum mit Pelz verbrämt ist und über dem Leib von einer goldockerfarbenen Schärpe zusammengehalten wird. Durch die heftige Bewegung sind Ärmel und Umhang am rechten Arm heruntergerutscht und der rote Umhang bauscht an der rechten Körperhälfte vor. Während Abraham ein Haarbüschel seines Sohnes ergriffen hat, zeigt die linke Hand des Engels auf den Widder am linken Bildrand, der sich im Dornengestrüpp verfangen hat. Isaak ist bis auf einen weißen Lendenschurz nackt. An den Oberarmen gefesselt, hat er den Mund leicht geöffnet und die Hände vor dem Bauch gefaltet. Der frontal ausgerichtete Körper liegt halb auf dem Boden kauernd, halb kniend zur rechten Seite gekrümmmt auf einem kubusförmigen

Altar, der mit Holzscheiten und Ästen für das Opfer vorbereitet ist. Neben dem davor abgestellten brennenden Weihrauchfässchen liegen die weißen Kleidungsstücke von Isaak. Seitlich der Dreiergruppe öffnet sich der Blick jeweils in eine flache Landschaft mit wenigen Laubbäumen.

FORSCHUNGSSTAND

Das „Abrahamsopfer“ befand sich spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts als angebliches Werk von Rubens in der Sakristei des Domes in Pisa. 1885, beim Erwerb durch den Hamburger Konsul Eduard Friedrich Weber, wurde das Bild von Julius von Pflugk-Harttung als „Schule des Rubens“ eingestuft.⁶ In Hamburg ordnete man es zunächst als „Theodor Rombouts und Jan Wildens“ ein und 1892 unter Verweis auf Max Rooses als „Gerard Seghers und Jan Wildens“.⁷ Bei der Versteigerung 1912, fünf Jahre nach Webers Tod, galt es als Seghers und danach im Kunsthändel als ein Werk Seghers, bei dem die Landschaft wahrscheinlich von Jan Wildens ausgeführt worden sei.⁸ 1912 auf 1100 M. taxiert, lag der Richtpreis 1943 bei 12.000 RM.⁹ Bei der Erwerbung vom Städelischen Museums-Verein im Jahr 1961 wurde das Gemälde nach wie vor als „Gerard Seghers“ bezeichnet.¹⁰

Müller Hofstede publizierte 1968 erstmals die Kopfstudie eines aufblickenden alten Mannes, die er als Apostel bezeichnete und aufgrund der plastischen Modellierung und der Haarbehandlung als Werk Marten de Vos' aus der Zeit um 1590 einordnete (Abb. 2).¹¹ Erst Held indes erkannte, dass dieser Männerkopf, der sich vormals im Rockoxhuis in Antwerpen befand, Abrahams Gesichtszüge aus dem Städel-Gemälde besitzt. Dessen bisherige Zuschreibung an Seghers zweifelte er trotz der durch die starke, kontrastreiche Beleuchtung

bei Van der Stighelen und Vlieghe 1994 sowie Klessmann 2003 als alte Kopie nach dem Gemälde von Cornelis de Vos im Städel. BIENECK 1992, S. 250f., Nr. C2. VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 40, unter Anm. 148. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 112f., Nr. 1091. Ich danke Silke Gattenbröcker, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, für die Möglichkeit, das Gemälde im Depot zu sehen.

3 Provenienz: Slg. Benoit Roose, Rockoxhuis, Antwerpen. MÜLLER HOFSTEDE 1968, S. 227, Abb. 159. HELD 1970, S. 286–288, Abb. 201. MÜLLER HOFSTEDE 1970, S. 292. VLIEGHE 1984, S. 64, Abb. 11. VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 40, Nr. 5, Abb. 78. Laut Müller Hofstede Vorstudie von Marten de Vos, laut Held Teilkopie, vielleicht 18. Jahrhundert. Vlieghe 1984 sowie Van der Stighelen/Vlieghe 1994 ordneten den Kopf als Vorstudie von Cornelis de Vos zum Städel-Bild von ca. 1631/35 ein.

4 Ausst. Kat. STUTTGART 1958, S. 28f., Nr. 56, o. Abb. (als flämischer Künstler Mitte des 17. Jahrhunderts).

5 Genesis 22, 1–14.

6 Siehe WOERMANN 1907², S. 169f., Nr. 197.

7 WOERMANN 1907², S. 169f., Nr. 197.

8 Verst. Kat. Berlin (Lepke) 20.2.1912, S. 16, Nr. 197. Ebenso in: Verst. Kat. Berlin (Lepke) 18.5.1920, Nr. 34. Verst. Kat.

9 Sammlungen Kommerzienrat H. Rennert-Hamburg u. a., Berlin (Wertheim) 30.4.1930, Nr. 76 (als deutscher Privatbesitz; zuvor: Slg. Baschwitz). Verst. Kat. München (Weinmüller) 12.5.1943, Nr. 804. Zu den Umständen der Versteigerung 1912 siehe Schmincke, in: Ausst. Kat. HAMBURG 2001b, S. 33.

10 Verst. Kat. Berlin (Lepke) 20.2.1912, S. 16, Nr. 197. Siehe das handschriftlich mit Preisen annotierte Exemplar des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, in dem der Annotierende „3000“ als eigenen Schätzpreis hinzufügte. Verst. Kat. München (Weinmüller) 12.5.1943, Nr. 804. Siehe die Preisannotation im Exemplar des Städel.

11 Ebenso als Gerard Seghers zugeschrieben, zweites Viertel des 17. Jahrhunderts bei DEHIO 1966¹, S. 865. Durch den Verweis auf die Provenienz im Dom zu Pisa ergänzt auch in der Zweitausgabe DERS. 1982², S. 779.

12 Siehe VARIANTEN b). Er verwies auf ein „vitales rötliches Inkarnat vor leuchtend blauem Fond, rotes Gewand“. Als Vergleich zog er die Figur des Petrus in Marten de Vos' Altartafel von 1590 heran, die für die Antwerpener Schützengilde des Oude Voetboog ausgeführt worden ist (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). MÜLLER HOFSTEDE 1968, S. 227, Abb. 159.

gegebenen Parallelen an.¹² Das Städel-Bild besitze vielmehr Anklänge an Rubens und Caravaggio. Gemäß der Zuschreibung aus dem späten 19. Jahrhundert schlug Held daher den jungen Rombouts als möglichen Künstler vor und datierte das Gemälde in die 1620er Jahre oder später. Aus dem Vergleich mit der Kopfstudie (Abb. 2) schloss er, dass es sich aus motivischen und stilistischen Gründen weniger um eine Vorstudie handelt, als vielmehr um eine Teilkopie, die entweder kurz nach dem Städel-Bild oder vielleicht sogar erst im 18. Jahrhundert entstanden ist.¹³ Die Zuschreibung des Kopfes an Marten de Vos wies Held aufgrund der barocken Bewegung und des Ausdrucks zurück und urteilte: „Die Malerei ist in ihrer beinahe pastellhaften Behandlung der Oberfläche selbst für Künstler wie Zegers oder Rombouts zu weich, und obwohl die Züge äußerst verwandt sind, so fehlt dem Kopf im Rockoxhaus gerade die plastische Schärfe des Abraham-Kopfes aus dem großen Bild. Alle Formen sind weicher modelliert, das Ganze ist etwas verschönt – auf Kosten der Intensität des Ausdrucks.“¹⁴

Vlieghe wies 1984 die Einstufung des Abrahamsopfers als Werk von Theodoor Rombouts bzw. Gerard Seghers als grundlos erfolgt zurück, und schrieb das Städel-Gemälde erstmalig, ebenso wie kurz darauf auch Díaz Padrón, Cornelis de Vos zu.¹⁵ Typisch für De Vos seien laut Vlieghe die schlaffe Muskulatur, die analytisch-trockene Wiedergabe der Gesichtszüge – wie z. B. die Zähne von Isaak –, die plumpen, wenig gegliederten Finger, die feinen Parallelstriche in Abrahams Bart und Haar und die taktile wiedergegebene Haut des Greisenkopfes. Vlieghe datierte das Abrahamsopfer ebenso wie die Kopfstudie (Abb. 2), in der er eine Vorstudie Cornelis de Vos' sah, um 1631/35.

Van der Stighelen benannte ferner die großen, dunklen, tiefliegenden Augen und die sichtbare Zahnreihe bei geöffnetem Mund als ein charakteristisches Motiv De Vos', das für die Kinderdarstellung in seinen Historien ebenso wie im „Abrahamsopfer“ des Städel Museums gelte.¹⁶ Bieneck verzeichnete das „Abrahamsopfer“ in ihrer Seghers-Monographie unter den zurückgewiesenen Gemälden, ohne auf die Zuschreibung an De Vos einzugehen. Auch eine Kopie nach dem Städel-Bild in Braunschweig sonderte sie aus dem Werk Seghers aus.¹⁷ Als Kriterium gegen Seghers führte sie die äußerst bewegte Komposition sowie die runden, weichen Gesichter von Isaak und dem Engel an. Wie zuvor Held erwog auch sie, die alte Zuschreibung an Theodor Rombouts wieder aufzugreifen.

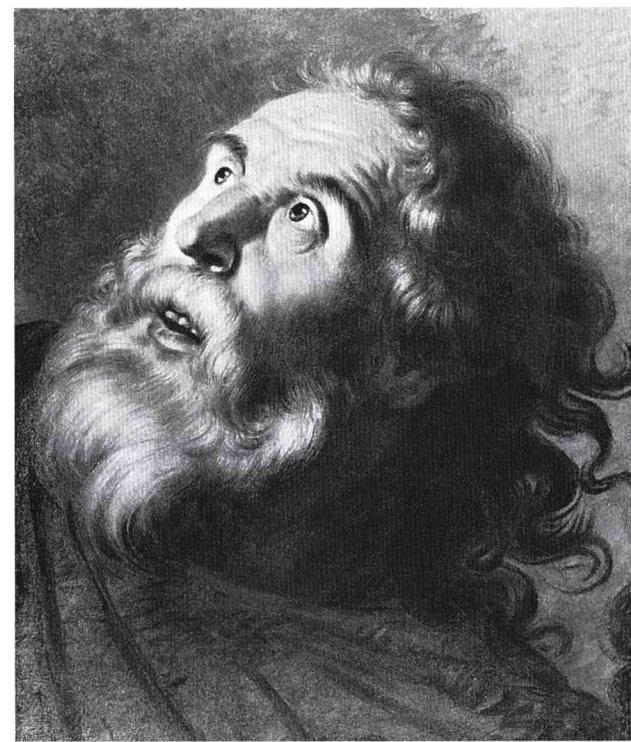


Abb. 2: Cornelis de Vos, Kopf Abrahams (Ölstudie), Aufbewahrungsort unbekannt

schweig sonderte sie aus dem Werk Seghers aus.¹⁸ Als Kriterium gegen Seghers führte sie die äußerst bewegte Komposition sowie die runden, weichen Gesichter von Isaak und dem Engel an. Wie zuvor Held erwog auch sie, die alte Zuschreibung an Theodor Rombouts wieder aufzugreifen.

Van der Stighelen und Vlieghe bestätigten 1994 die bereits zehn Jahre zuvor durch Vlieghe erfolgte Bestimmung als Werk De Vos' aus der Zeit um 1631/35 und ergänzten, dass die Landschaft wie auch in einigen anderen Porträts und Historienbildern De Vos' aus den späten 1620er und frühen 1630er Jahren aus der Zusammenarbeit mit dem Landschaftsmaler Jan Wildens stamme.¹⁹ Die Kopfstudie (Abb. 2) stuften sie erneut als Vorstudie De Vos' ein, wobei sie bemerkten, dass es sich um die einzige bekannte Vorstudie in De Vos' Œuvre handle.²⁰ Vlieghe fügte kurz darauf hinzu, dass das Ab-

12 HELD 1970, S. 286–288. Siehe auch Hells schriftliche Mitteilung vom 30.3.1972, in der es heißt, die Zuschreibung an Seghers sei nicht ganz überzeugend und hänge von der Farbgebung ab. Siehe Bildakte.

13 Held führte als Argument die Gewandfalten um den Hals an, die durch den zum Schlag ausholenden Arm intendiert sind und daher nur im Abrahamsopfer Sinn machen. Müller Hofstede wies jedoch in seinem Nachtrag zu Hells Artikel kommentierend darauf hin, dass solche Studien bei bereits festgelegter Komposition entstanden seien und der Kopf ferner keineswegs weich modelliert sei. HELD 1970, S. 288. MÜLLER HOFSTEDE 1970, S. 292.

14 HELD 1970, S. 287f.

15 Vlieghe 1984, S. 64. Díaz Padrón 1986, S. 130. Díaz Padrón nahm an, das Gemälde sei im Besitz von Max Rooses, Antwerpen, gewesen.

16 VAN DER STIGHELEN 1990, S. 108f., Anm. 254.

17 Siehe KOPIE a). BIENECK 1992, S. 250, Nr. C1, C2. Das Braunschweiger Gemälde wurde 1969 von G. Adriani an Seghers zugeschrieben, der sich dabei auf Rooses' alte Bestimmung des Städel-Gemäldes berief.

18 VAN DER STIGHELEN/Vlieghe 1994, S. 39f., Nr. 4.

19 VAN DER STIGHELEN/Vlieghe 1994, S. 39f., Nr. 5.



Abb. 3: Cornelis de Vos und Jan Wildens (*Landschaft, Das Opfer Abrahams*, Mikroskopaufnahme: Isaak, Frankfurt a. M., Städel Museum)

rahamsopfer auch deswegen typisch für De Vos' Werke nach 1630 sei, da die Figuren durch ihre reliefartige Erscheinungsform nun weiter hinten im Bildraum angeordnet sind.²⁰

Hansert verzeichnete das Abrahamsopfer wiederum als Gerard Seghers,²¹ während Sander und Brinkmann diese Zuschreibung im Städel-Verzeichnis von 1995 in Frage stellten.²²

Klessmann schloss sich 2003 Vlieghes Bestimmung als Werk von De Vos aus der Zeit um 1631–35 an. Die kleinere Variante in Braunschweig verzeichnete er als Kopie nach dem Städel-Gemälde.²³

DISKUSSION

Das Gemälde, dessen Entstehungsumstände, Auftraggeber und Bestimmungsort unbekannt sind, ist vielleicht mit dem „Abrahamsopfer“ zu identifizieren, das in der Brüsseler Versteigerung vom 13. Juni 1815 als „Corne-

lis de Vos, retuschiert von Rubens“ an den nicht näher bekannten Sammler Rousen für 24 fl. verkauft wurde.²⁴ Im Laufe des 19. Jahrhunderts scheint es nach Italien verbracht worden zu sein, von wo es als „Rubens“ bzw. „Schule des Rubens“ in die Hamburger Sammlung Weber gelangte.²⁵ Anschließend galt es – zuerst in der Sammlung Weber, dann im Kunsthandel – als ein Werk von Theodor Rombouts oder Gerard Seghers, wobei man in der Landschaft die Hand von Jan Wildens zu erkennen glaubte.²⁶

Nachdem sich das Wissen über die korrekte Zuschreibung verloren hatte, ordnete Vlieghe 1984 das „Abrahamsopfer“ wieder Cornelis de Vos zu.²⁷ Dies überzeugt selbst im Vergleich mit dessen Porträts. Das Kinderbildnis der „Susanna de Vos“ im Städel Museum (Inv. Nr. 763) weist beispielsweise wie bei Isaak nicht nur ähnlich runde, dunkle Augen auf, sondern auch die sichtbare Zahnröre bei geöffnetem Mund und die konturlose Lippengestaltung (Abb. 3).²⁸ Isaaks Figurentypus ist ferner eng verwandt mit der Frau in De Vos' Braunschweiger „Allegorie der Vergänglichkeit“²⁹ aus den späten 1620er Jahren (Abb. 4). Dreht man Isaak in dieselbe Position wie den leicht nach rechts geneigten Kopf der Frau, werden die Parallelen in den buschigen Augenbrauen, den Knopfaugen, der geraden Nasenform und der rundlichen Kinnpartie deutlich. Auch hinsichtlich der trockenen, teils vertriebenen, teils fleckig-pastosen Malweise bestätigt sich die Zuschreibung an De Vos, wobei die gröberen und weniger ausgearbeiteten Partien auch auf das große Format des „Abrahamsopfer“ und die Ausführung auf Fernwirkung zurückzuführen sind. Das Inkarnat von Isaak und dem Engel ist jeweils vorwiegend vertrieben ausgeführt und unterscheidet sich in der Malweise von Abrahams gealtertem Gesicht, das mit pastosem, dünn strichelndem Farbauftrag gemalt ist (Abb. 5). Abrahams expressiven

20 Vlieghe 1998, S. 71.

21 Hansert 1994, S. 188, Nr. A051.

22 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 53.

23 Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 112, unter Nr. 1091. Seit 1776 und noch 1907 wurde das Gemälde in Braunschweig als Otto van Veen geführt.

24 Verst. Kat. Brüssel (Mastraeten) 13.6.1815, S. 7, Nr. 40 (ohne Angaben zu Technik und Maßen). Lugt 8731. Laut Annotation von J. B. Thijs verkauft an Rousen für 24 fl. Siehe das von Thijs annotierte Exemplar der Bibliothek der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüssel. Ich danke Ingrid Goddeeris, Chef-Bibliothekarin, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüssel, für die Auskunft. E-Mail vom 8.5.2007 in der Bildakte. GPI-Eintrag, Verst. Kat. B-241.

25 Siehe Woermann 1907², S. 169f., Nr. 197. Zu Webers Sammeltätigkeit und Italienreisen der Familie um 1840, die den Sammler auf das Bild in Pisa aufmerksam gemacht haben könnten, siehe Schmincke, in: Ausst. Kat. HAMBURG 2001b, S. 31f. Siehe auch Schmincke 2004, S. 125, 387. Allgemein zu neuen Zuschreibungen der Werke der Sammlung Weber siehe EBD., S. 197–201.

26 Woermann 1907², S. 169f., Nr. 197. Verst. Kat. Berlin (Lepke) 20.2.1912, S. 16, Nr. 197. Zur Auktion von 1912 siehe Schmincke 2004, S. 236–240. Ebenso in: Verst. Kat. Berlin (Lepke) 18.5.1920, Nr. 34. Verst. Kat. Sammlungen Kommerzienrat H. Rennert-Hamburg u. a., Berlin (Wertheim) 30.4.1930, Nr. 76 (als deutscher Privatbesitz; zuvor: Slg. Baschwitz). Verst. Kat. München (Weinmüller) 12.5.1943, Nr. 804.

27 Vlieghe 1984, S. 64.

28 Van der Stighelen 1990, S. 108f., Anm. 254. Vgl. auch Cornelis de Vos' „Mystische Verlobung der hl. Catharina“, „Diongenes auf der Suche nach einem Menschen“ sowie „Allegorie des Landbaus“. Van der Stighelen/Vlieghe 1994, Nr. 57, 77, 78.

29 Cornelis de Vos, „Allegorie der Vergänglichkeit“, Lwd., 190 x 194 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Inv. Nr. 109). Bezeichnet unten in der Mitte: „C.D. VOS.“. Ca. 1626/30 datierbar. Van der Stighelen/Vlieghe 1994, S. 23–26, Nr. 67. Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 109f., Nr. 109.

Gesichtsausdruck und das heftige Bewegungsmotiv bereitete De Vos eigens in einer Vorstudie vor (Abb. 2).³⁰ Der Wechsel von pastosen und vertriebenen Bildpartien kehrt in anderen Historienbildern von Cornelis de Vos, wie in der um 1631 entstandenen „Anbetung der Könige“,³¹ wieder, wo die opulent ornamentierten Gewänder fast reliefartig wirken.

Die Ausführung des Landschaftshintergrunds überließ De Vos Jan Wildens, der in dieser Funktion auch für andere Historienmaler und für die Rubens-Werkstatt arbeitete.³² Die Landschaft mit ihren für Wildens charakteristischen Laubkronen wurde mit gestupften, kleinteiligen Pinselstrichen in verschiedenen Grün tönen eingefügt, nachdem die Figuren fertiggestellt waren.³³ Die Beteiligung eines zweiten Künstlers zeigt sich besonders an den Stellen, wo die Landschaft und der helle Himmelston an die Figuren hingemalt wurden und das Grün des Laubes rechts an das Gewand von Abraham nicht vollständig heranreicht.

Aufgrund der Parallelen zu Werken der späten 1620er und frühen 1630er Jahre kann das Gemälde des Städels Museums zwischen 1631 und 1635 datiert werden, bevor sich De Vos erneut an den Großprojekten der Rubens-Werkstatt beteiligte.³⁴

Das Sujet schildert die Stelle aus dem ersten Buch Mose des Alten Testamentes (Genesis 22, 1–14) mit der bestandenen Prüfung des Stammvaters Israels: Abraham sollte seinen einzigen Sohn Isaak, dessen Geburt sich erst spät erfüllt hatte, opfern. Das Erscheinen des Engels verhinderte rechtzeitig die Tat.

De Vos’ Fassung steht in der flämischen Bildtradition, wie der Vergleich mit Rubens’ Darstellung des gleichen Themas von ca. 1613–14 zeigt.³⁵ Rubens’ Gemälde, dessen Auftraggeber und Bestimmungsort gleichfalls unbekannt ist, befand sich seit 1614 in Den Haag, da der Maler Balthasar Flessiers d. Ä. in diesem Jahr bei den



Abb. 4: Cornelis de Vos, *Allegorie der Vergänglichkeit*, um 1626/30, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum

Generalstaaten um eine Genehmigung zum Anfertigen eines Stiches nach dem Gemälde ersuchte. Sicherlich kannte De Vos zumindestens den seitengleichen Stich, den Andries Stock vermutlich noch im Jahre 1614 ausgeführt hatte (Abb. 6).³⁶

De Vos wählte eine ähnliche Anordnung wie Rubens, indem er Isaak links des Altarblocks und am linken Bildrand den Widder wiedergab. Zudem betonte er gleichfalls den schönlinigen Knabenkörper, der zwar jeweils gefesselt ist, jedoch stets ohne die dem Thema innewohnende Gewalt. Abrahams lockerer Griff, der bei Rubens sogar fehlt, wirkt rein rhetorisch, vergleicht man die Versionen von Caravaggio oder Rembrandt.³⁷ Die eigentlich gekrümmte Haltung des Isaak bei De

30 Siehe VARIANTE b). Gegen Helds Einstufung als Teilkopie könnte man die skizzenhafte Draperiebehandlung anführen. Eine sichere Beurteilung benötigt die Kenntnis des Originals.

31 Cornelis de Vos, „Anbetung der Könige“, Holz, 160 x 161 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 108). Bezeichnet rechts unten: „C. DE VOS. F.“. Laut Van der Stighelen und Vlieghe von ca. 1631. VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 35, Nr. 24, Abb. 65.

32 De Vos arbeite auch mit Jan Brueghel d. Ä. und d. J., Joos de Momper und Andries Snellinck zusammen. VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 19, 39f., Nr. 4. Zur Landschaft von Wildens siehe EBD., S. 37–40, Nr. 3, 45, 49 und VAN DER STIGHELEN 1990, S. 137, Nr. 56.

33 Vgl. beispielsweise die ebenfalls von Wildens ausgeführte Landschaft in De Vos „Christus erscheint Maria Magdalena als Gärtner“ (Lwd., 155,5 x 129 cm, Aufbewahrungsort unbekannt; zuletzt Verst. London [Sotheby’s] 11. April 1990, Nr. 135). VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 38f., Nr. 45, Abb. 72.

34 Zu De Vos’ Beteiligung an der Ausstattung der Dekorationen für den Pompa Introitus Ferdinandi 1635 und des Torre de la Parada 1637 siehe VAN DER STIGHELEN 1990, S. 199–214, Nr. 82–93. VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 42, Nr. 66, 70, 74, 82, 86.

35 Peter Paul Rubens, „Abrahams Opfer Isaaks“, Holz, 141 x 110 cm. Kansas City, Missouri, William Rockhill Nelson Gallery and Atkins Museum of Art (Zugangsnr. 66–3). Siehe auch das Abrahamsopfer für die Ausstattung der Antwerpener Jesuitenkirche. Die 1621 vollendeten, heute verlorenen Deckengemälde sind durch Ölskizzen überliefert. D’HULST/VANDENVEN 1989, S. 58–61, Nr. 12.

36 HOLLSTEIN XXVIII, S. 88, Nr. 1.

37 Zur „Opferung Isaaks“, die 1635 durch Rembrandt selbst (St. Petersburg, Eremitage, Kat. Nr. 92) und 1636 unter Mitwirkung seiner Werkstatt entstand (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 438), und ihren Vorbildern, etwa Caravaggios Version des Bildthemas in Florenz (Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 4659), siehe Dekiert, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 2004, S. 60–67, v. a. S. 63.



Abb. 5: Cornelis de Vos und Jan Wildens (Landschaft), *Das Opfer Abrahams*, Mikroskopaufnahme: Abraham, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 6: Andries Stock (nach Peter Paul Rubens), *Abrahams Opfer Isaaks*, 1614, Kupferstich

Vos ist, zumindestens in der niederländischen Malerei, ohne Vorbilder.³⁸ Inhaltlich motiviert kommt Isaaks Kopf auf den kreuzförmig angeordneten Holzscheiten zum liegen, wodurch Kreuzaufrichtung und Kreuzestod Christi – verstärkt durch den davor plazierten Weihrauchkessel –³⁹ präfiguriert werden.⁴⁰ De Vos' wandelte damit das Vorbild des Antwerpener Malerfürsten ab, rückte aber weiterhin den noch unversehrten Körper in den Vordergrund.⁴¹ Dem Vorbild Rubens' verpflichtet ist schließlich auch das überraschende Auftauchen des Engels von hinten, das nahe Aneinanderrücken beider Gesichter und der sanfte Griff des Engels nach der zum Schlag ausholenden Hand Abrahams. Das Abwenden des Opfervorgangs spielt sich allein im Zwiegespräch, ohne zupackende Gestik wie bei Caravaggio oder Rembrandt ab, wobei sich im Gesichtsausdruck Abrahams alle das Geschehen begleitenden Emotionen konzentrieren. Wie verdichtet die Komposition ist, zeigt der Vergleich mit einem anderen „Abrahamsopfer“ De Vos’ aus derselben Zeit.⁴² Das Querformat zeigt Abraham, wie er – den Engel nicht bemerkend – noch auf Isaak herabschaut.

LITERATUR

Verz. 1995, S. 53, Abb. 84

WOERMANN 1892¹, Nr. 169

WOERMANN 1907², S. 169f., Nr. 197

DEHIO 1966¹, S. 865

DEHIO 1982², S. 779

HELD 1970, S. 286–288, Abb. 202

VLIEGHE 1984, S. 64, Abb. 12

DÍAZ PADRÓN 1986, S. 130, Abb. 2

VAN DER STIGHELEN 1990, S. 108f., Anm. 254

BIENECK 1992, S. 250, Nr. C1

VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 39f., 60, Nr. 4, Abb. 79

HANSERT 1994, S. 188, Nr. A051

VLIEGHE 1998, S. 71

Klessmann, in: Kat. BRAUNSCHWEIG 2003, S. 112, unter Nr. 1091

SCHMINCKE 2004, S. 125, 387

- 38 Ähnlich gekrümmt, aber liegend, ist Isaak in Orazio Riminaldis „Opfer Isaaks“ (Lwd., 149 x 229 cm, Rom, Galleria Nazionale d’Arte Antica Palazzo Barberini, Inv. Nr. 1966; um 1625) zu sehen. Vodret, in: Kat. ROM 1998, S. 103, Nr. 72.
- 39 Das gegenreformatorische Motiv auch in Jan Lievens’ Version (um 1640 in Antwerpen gemalt; Rom, Galleria Doria-Pamphili). Vgl. Dekiert, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 2004, S. 83, Abb. 47.
- 40 „Abrahams Opfer von Isaak“ wurde bereits in der Biblia Pauperum dem Kreuzestod Christi gegenübergestellt, da Isaak das Brennholz in derselben Weise trug wie Christus das Kreuz. D’HULST/VANDENVEN 1989, S. 59. Zur typologischen Deu-

tung Isaaks als alttestamentarische Präfiguration Christi sowie zur heilsgeschichtlichen Bedeutung Abrahams siehe auch Dekiert, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 2004, S. 11–20.

41 Vgl. den Umgang mit dem Vorbild Rubens’ bei Rembrandt. Dekiert, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 2004, S. 64, 66.

42 Cornelis de Vos, „Opfer des Abraham“, Lwd., 113 x 151,5 cm. Santa Ana (Kalifornien), The Bowers Museum of Cultural Art (Inv. Nr. 83.16.5). Landschaft wohl von Jan Wildens. VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994, S. 40, 60, Nr. 3, Abb. 80. Siehe auch das literarisch überlieferte Gemälde: Cornelis de Vos, „Abraham, Isaac und der Engel“, Lwd., 195 x 182 cm. Auktion Bruyninx 1791.

PAUL DE VOS

Hulst 1591/92 oder 1595 – 1678 Antwerpen

Anders als sein älterer Bruder, der Porträt- und Historienmaler Cornelis de Vos, spezialisierte sich Paul de Vos auf Stillleben und Tiere, die er auch in Werken von Rubens oder Thomas Willeboirts Bosschaert einfügte. Im Gegenzug überließ er die Landschaft in seinen Gemälden Spezialisten wie Jan Wildens. Da er sich im September 1670 und Oktober 1672 selbst als 78- bzw. 80-jährig bezeichnete, muss er um 1591/92 geboren worden sein. Anderen Angaben zufolge kam er am 9. Dezember 1595 zur Welt. Von seinem Geburtsort Hulst übersiedelte die Familie 1596 nach Antwerpen. 1604 ging Paul de Vos für kurze Zeit bei Denys van Hove in die Lehre. 1606 wechselte er in die Werkstatt von David Remeeus, wo bereits sein Bruder ausgebildet worden war. Nach der Hochzeit seiner Schwester Margaretha mit Frans Snyders im Jahr 1611 arbeitete er für seinen Schwager. 1620 ist De Vos als Meister in der ansässigen St. Lukasgilde verzeichnet. Er heiratete am 15. Novem-

ber 1624 die Notarstochter Isabella Waerbeek. Rubens war Pate des 1628 auf den Namen Peter Paul getauften Sohnes. Als Schüler De Vos' sind 1627/28 Alexander Daems und 1636/37 Lancelot van Dalen bezeugt. 1637/38 arbeitete De Vos zusammen mit Rubens und Snyders an der Ausstattung der königlich-spanischen Residenzen Buen Retiro und Torre de la Parada. De Vos' Gemälde waren dort ebenso wie an anderen europäischen Höfen hoch geschätzt. Ein prominenter Mäzen war Philippe-Charles d'Arenberg, Herzog von Aarschot. Aus einem 1638 abgewickelten Hauskauf und diversen Immobilienanteilen geht hervor, dass De Vos' Familie in guten Verhältnissen lebte. Am 31. Oktober 1675 verfasste er sein Testament und verstarb am 30. Juni 1678. Sein Besitz und die umfangreiche Gemälde- sammlung sind durch ein Inventar vom 5. Juli 1678 dokumentiert.

LITERATUR: DE BIE 1661, S. 236f.; HOUBRAKEN 1718, I, S. 291; ROOSES 1879, S. 401–403; VAN DEN BRANDEN 1883, S. 679–683; ROOSES 1890, S. 211; Marguerite Manneback, Paul de Vos, in: THIEME-BECKER 34, 1940, S. 556–559; Arnout Balis, Paul de Vos, in: DICTIONARY OF ART 32, 1996, S. 705f.

HIRSCHJAGD

INV. NR. 554

Um 1653–1675/78

Leinwand, 122,8 x 192,5 cm (Keilrahmenmaße)

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Dicht und fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 12 x 12 Fäden/cm²) mit grauer Grundierung (Abb. 1).

Unter Mikroskop keine Hinweise auf Unterzeichnungen oder Pentimenti.

Göbel und Janss vermerkten als Zustand ein Loch, Kratzer und ein „trockenes“ Erscheinungsbild. Bei der Restaurierungsmaßnahme am 23. Oktober 1877 erhielt das Gemälde einen neuen Keilrahmen (INVENTAR 1872, Inv. Nr. 554).¹ Aus den beiden Reihen ausgerissener alter Spannnagellöcher an den Bildkanten ist zu folgern, dass das Gemälde zweimal neu aufgespannt wurde.

Gekittete, retuschierte Beschädigung des Bildträgers links oben im Himmel. Riss rechts am unteren Bildrand. Stark vergilbter und fleckiger Firnis. Ausbrüche entlang der Bildränder sowie vereinzelt kleinere Ausbrüche

über die Bildfläche verteilt (v. a. in der Laubkrone am linken Bildrand). Gekittete und retuschierte Ausbrüche im Hirsch und im linken hinteren Hund. Retuschierte Ausbrüche im Himmel. Kleinere retuschierte Beschädigungen im Wasser zwischen den Hundeköpfen und dem Hinterlauf des Hirsches sowie am oberen Bildrand in der linken Bildhälfte. Wenige Retuschen im Himmel rechts des Hirschkopfes, im Hinterlauf des Hirsches und im Laub.

Unter UV-Licht wird ein dicker, stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar Rückseitig auf dem Keilrahmen Klebezettel mit „G. 554“ in Tinte. In roter Kreide „2799“.²

PROVENIENZ

am 7. August 1794 im Nachlass des Johann Matthias de Neufville-Gontard (1754–1794), Frankfurt a. M. erworben am 15. April 1817 mit der Sammlung Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833), Frankfurt a. M., (fl. 200) als „P. Snyers“

KOPIE/VARIANTE

Paul de Vos, Leinwand, 127 x 190 cm, Verst. Wien (Dorotheum) 6. Oktober 1999, Nr. 175. Bezeichnet: P.D.E VOS fecit.³ Seitengleich, Anzahl der Hunde reduziert, Ufer und Himmel leicht verändert. (Abb. 3)

BESCHREIBUNG

Von einer Hundemeute verfolgt flieht ein Hirsch mit weiten Sprüngen durch ein Gewässer. Seine Vorderbeine berühren die Wasseroberfläche noch nicht, und er wendet den Kopf nach links zum Ufer zurück, wo zwei Hunde wild kläffen und am linken Bildrand der Kopf eines dritten Hundes auftaucht. Ein weiterer Hund ist dem Hirsch bereits ins Wasser gefolgt und hat sich in seinem linken Hinterlauf festgebissen. Gefährlich nah ragen zwischen dem Schilf am unteren rechten Bildrand vier Hundeköpfe mit geblecktem Gebiss empor.

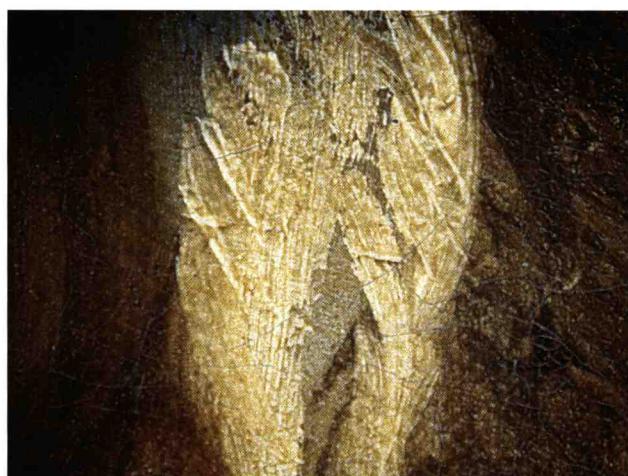


Abb. 1: Paul de Vos, *Hirschjagd*, Mikroskopaufnahme: graue Grundierung im Ohr des Hirsches, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Vgl. die leicht differierenden Formatangaben in INVENTAR 1865, Inv. N. 554 alt, Inv. 156: 119 x 193 cm und in den Städeler Verzeichnissen von 1870: 121 x 192 cm, 1907: 124 x 192 cm und 1919: 123,5 x 192 cm.

2 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

3 Provenienz: November 1932, J. Leger & Sons, Brüssel. Verst. Zürich (Koller), 3.11.1995, Nr. 3035. Im RKD als Paul de Vos, ca. 1655.



Abb. 2: Paul de Vos, *Hirschjagd*, um 1653–1675/78, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde im 1794 erstellten Nachlass von De Neufville-Gontard auf 50 fl. taxiert⁴ und 1817 aus dessen Sammlung für 200 fl.⁵ vom Städel Museum als „P. Snyers“ erworben. In den Inventaren und Verzeichnissen des Städel Museums wurde es zunächst als Peter Snyers geführt, seit 1866 als Frans Snyders.⁶ Bayersdorff annotierte jedoch handschriftlich im Verzeichnis von 1879 „ist von Paulus de Vos“. Auch Levin schrieb das Bild De Vos zu.⁷ Weizsäcker kommentierte dies 1900 als ohne zwingenden Grund erfolgt und vertrat weiterhin die Zuschreibung an Frans Snyders,⁸ was in den Städel-Verzeichnissen bis 1987 beibehalten wurde.

In der jüngeren Forschung plädierten Manneback⁹ und Robels¹⁰ erneut für Paul de Vos als Künstler, was Sander und Brinkmann in das Städel-Verzeichnis von 1995 übernahmen¹¹ und Meijer jüngst bestätigte.¹²

DISKUSSION

Seit Mitte der 1610er Jahre erhielt die Entwicklung des Jagd- und bewegten Tierbildes wesentliche Impulse durch Rubens und Frans Snyders.¹³ Davon insbesondere in seinen frühen Arbeiten geprägt, scheint sich Paul de Vos seit Mitte oder Ende der 1630er Jahre mit dem Su-
jet der Hirschjagd auseinandergesetzt zu haben. Manche Rubens-Werke dieser Zeit deuten darauf hin, dass De Vos die Ausführung der Tiere in seinen Bildern übernommen hat.¹⁴ Allerdings ist nur wenig über De Vos' frühen Stil bekannt, was wie bei Snyders Rückschlüsse auf eine Beteiligung in Rubens' frühen Jagdszenen erschwert. Vermutlich arbeitete De Vos gelegentlich auch mit Snyders zusammen. Eine genaue Chronologie seiner Werke ist insgesamt nicht möglich, da De Vos seine Bilder zwar häufig signiert, aber niemals datiert hat.¹⁵ Das Städel-Bild galt lange Zeit unangefochten als ein Werk von Frans Snyders, obgleich bereits Ende des



Abb. 3: Paul de Vos,
Hirschjagd,
Aufbewahrungsort
unbekannt

4 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 554.

5 Verz. 1870, S. 104, Nr. 128. Taxwert unverändert in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 554. INVENTAR 1865, Inv. N. 554 alt, Inv. 156. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 554. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 554.

6 Die Zuschreibung an Frans Snyders nachträglich korrigiert in: INVENTAR 1817, Inv. Nr. 554. INVENTAR 1865, Inv. N. 554 alt, Inv. 156. Als Frans Snyders in: INVENTAR 1872, Inv. Nr. 554. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 554.

7 LEVIN 1887/88b, Sp. 284.

8 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 323, Nr. 136.

9 Marguerite Manneback, Paul de Vos, in: THIEME-BECKER 34, 1940, S. 557.

10 ROBELS 1989, S. 478, Nr. A272.

11 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 61.

12 Ich danke Fred G. Meijer, RKD, Den Haag, für die mündliche Einschätzung vom 17.1.2007.

13 Zu den Jagdbildern von Snyders siehe ROBELS 1989, S. 90–107. Zu den Jagdbildern von Rubens, die zum großen Teil zwischen 1620 und 1640 für den spanischen König Philip IV. entstanden sind, siehe BALIS 1986a.

14 Siehe die im Rahmen der Ausstattung des Torre de la Parada entstandene „Jagdszene mit Diana und Nymphen“ (Lwd., 183 x 386 cm, Aufbewahrungsort unbekannt). Die Zuschreibung der darin enthaltenen Tiere an De Vos geht auf einen Inventareintrag von 1700 zurück und wird von Balis befürwortet, während Alpers sie genauso wie die Einordnung als Snyders anzweifelte. Balis hielt auch in weiteren Rubens-Jagdszenen, etwa in „Diana und Nymphen jagen einen Hirsch und ein Reh“ (Lwd., 155 x 199 cm, USA, Privatsammlung), die Tiere für von De Vos ausgeführt. BALIS 1986a, S. 83, 85, 208–211, Nr. 17. ALPERS 1971, S. 203–205, Nr. 20.

15 ROBELS 1989, S. 96.



Abb. 4: Peter Paul Rubens oder Paul de Vos, Studie, Kreidezeichnung, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologique

19. Jahrhunderts vereinzelt für Paul de Vos als Künstler plädiert wurde. Tatsächlich gibt es eine enge Verwandtschaft zu den Werken De Vos'. Zum einen aufgrund der reduzierten Farbpalette und der weichen Malweise, zum anderen wegen des breiten Pinselstrichs, der partiell die graue Grundierung offen stehen lässt, wie im Hals oder Ohr des Hirschs (Abb. 1).¹⁶ Charakteristisch für De Vos ist auch der strichelnde Farbauftrag, wie er im Auge des Hirschs (Abb. 5) oder als Zick-Zack-Linien im Fell erscheint, der aber nicht an die genaue stoffliche Wiedergabe von Snyders heranreicht. Ebenso wenig entspricht die Tierdarstellung Snyders' stets anatomisch korrekt wiedergegebenen Tierkörpern (Abb. 6 bei Inv. Nr. 225). De Vos konzentrierte sich vielmehr darauf, möglichst vielfältige, dynamische Haltungsmotive herauszuarbeiten.¹⁷

Eine farbige Kreidezeichnung in Besançon mit den Gebiß bleckenden Hundeköpfen erinnert an die Hunde im

Städel-Bild, weicht aber in Fellzeichnung und Ohrwiedergabe leicht ab (Abb. 4).¹⁸ Sehr wahrscheinlich verwendete De Vos solche Entwurfszeichnungen, die er außer für das Städel-Bild auch für mehr oder weniger abgewandelte Versionen herangezogen hat. So bildet eine Kopie oder Variante von etwa gleichem Format lediglich eine kaum variierte, geringere Anzahl von Hunden ab (Abb. 3)¹⁹ und ein Gemälde in Den Haag zeigt eine ähnliche spiegelbildliche Hatz, bei der sich ein Hund sogar fast überschlägt.²⁰

Thematisch und stilistisch mit dem Städel-Bild vergleichbar ist schließlich De Vos' „Hirschjagd“ in Brüssel, in der die Landschaft wie in dem Den Haager Bild von Jan Wildens stammt (Abb. 6).²¹ Das Städel-Bild wurde hingegen komplett von einer Hand ausgeführt und könnte daher aus der Zeit nach Wildens' Tod sein. Folglich kann das Gemälde zwischen 1653 und 1675/78 datiert werden, als De Vos sein Testament verfasste und

16 Vgl. ROBELS 1989, S. 96. Wie in der „Tierkampfszene“ von Pieter Boel im Städel Museum (Inv. Nr. 774) sind die Tiere ausgespart und direkt auf die graue Grundierung mit dünnen flüssigen Farben und in wenigen Schichten lasierend und nass in nass gemalt. Zur vergleichbaren Zuschreibungsgeschichte, auch von einem weiteren Tierbild im Städel Museum (Inv. Nr. 225), siehe den Katalogeintrag zu Boel (Inv. Nr. 774).

17 ROBELS 1989, S. 96. Vgl. Frans Snyders' „Damhirschjagd“ (Lwd., 220 x 420 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 3229) aus den 1620er Jahren und die zugehörige Werkstattvariante im Nationalmuseum Stockholm

(Inv. Nr. NM 639), die Robels in die Nähe von Paul de Vos rückt. ROBELS 1989, S. 335f., Nr. 237, 237a.

18 Farbige Kreide, 142 x 173 mm. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologique (Inv. Nr. 84). Dort als Rubens, im RKD unter Paul de Vos.

19 Siehe KOPIE/VARIANTE.

20 Paul de Vos, „Hirschjagd“, Lwd., 212 x 349 cm. Den Haag, Mauritshuis (Inv. Nr. 259). Landschaft von Jan Wildens.

21 Paul de Vos, „Hirschjagd“, Lwd., 217 x 347 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. Nr. 2858). Bezeichnet: „P.De.vos.fecit“. Landschaft von Jan Wildens.



Abb. 5: Paul de Vos, *Hirschjagd*, Mikroskopaufnahme: Auge des Hirsches, Frankfurt a. M., Städel Museum

verstarb. Inwiefern die weniger komplizierten Haltungen der Tiere im Städel-Bild als Kriterium eines eher früh oder spät entstandenen Werks herangezogen werden können, bleibt angesichts der bisher nicht ausrei-

chend geklärten künstlerischen Entwicklung von De Vos offen.²²

LITERATUR

Verz. 1819, S. 35, Nr. 41; 1823, S. 17, Nr. 41; 1830, S. 20, Nr. 143; 1835, S. 85, Nr. 279; 1844, S. 102, Nr. 234; 1855, S. 19, Nr. 234; 1858, S. 81, Nr. 131; 1866, S. 83, Nr. 131; 1870, S. 104, Nr. 128; 1873, S. 106, Nr. 128; 1879, S. 111, Nr. 136; 1883, S. 113, Nr. 136; 1888, S. 121, Nr. 136; 1892, S. 37, Nr. 136; 1897/1900, S. 35, Nr. 136; 1900, S. 323, Nr. 136; 1905/07, S. 25, Nr. 136; 1907, S. 27, Nr. 136; 1910, S. 32, Nr. 136; 1914, S. 33, Nr. 136; 1915, S. 96, Nr. 136; 1919, S. 118, Nr. 554; 1924, S. 200, Nr. 554; 1966, S. 113; 1971, S. 56; 1987, S. 95; 1995, S. 61, Abb. 113

LEVIN 1887/88b, Sp. 284

Marguerite Manneback, Paul de Vos, in: THIEME-BECKER 34, 1940, S. 557

ROBELS 1989, S. 478, Nr. A272



Abb. 6: Paul de Vos und Jan Wildens, *Hirschjagd*, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

22 Siehe auch Robels, die betonte, dass sich De Vos im Laufe der Zeit von den Vorbildern emanzipiert hat und seine Jagdbilder

später sogar erfolgreicher waren als diejenigen von Snyders. ROBELS 1989, S. 99, 105f.

PETER WILLEBEECK

Antwerpen vor 1620 – nach 1647/48 Antwerpen?

Die Lebensdaten und genauen Lebensumstände von Willebeeck sind nicht bekannt. Die Liggeren der Antwerpener St. Lukasgilde verzeichnen ihn 1632/33 als Lehrling von Eduardt Snaiers und 1647/48 als Meister.

1648 bildete er Pieter Cousyn zum Maler aus. Seine Werke weisen Bezüge zu Joris van Son auf, auf den Willebeeck Einfluss ausgeübt zu haben scheint.

LITERATUR: WURZBACH 1910, II, S. 884; Art. „Petrus Willebeeck“, in: THIEME-BECKER XXXVI, 1947, S. 13; ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON, BIO-BIBLIOGRAPHISCHER INDEX 10, 2000, S. 553; MEIJER 2003, S. 219

VANITAS-STILLLEBEN

INV. NR. 1212

Um 1650

Leinwand, 88,8 x 73,7 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Fein gewebte Leinwand (Leinenbindung, 13 x [nicht ermittelbar] Fäden/cm²), die mit einer sehr fein gewebten Leinwand doubliert und an den Kanten allseits abgeklebt ist. Hellgraue Grundierung (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Leinwand oben und rechts beschnitten; als Folge Motive wie die Christrose nur teils oder gar nicht mehr sichtbar.

Bei der Abnahme des vergilbten und krepierten Firnis Anfang 2008 durch Christiane Haeseler, Städels Mu-

seum, kamen unter großflächigen Übermalungen weitere Motive zum Vorschein, die mit Sicherheit zur originalen Malerei gehören, sowie gekittete, alte Spannlöcher am linken und unteren Bildrand, die einst dem Bildfeld zugeschlagen wurden. Rechts im Hintergrund sind nun folgende Motive sichtbar: eine Wandnische, die ein aufgeschlagenes Notenbuch, ein Stundenglas, eine Seifenschale und ein Streichinstrument auf einem Tuch enthält (Abb. 3), und unten auf dem Tisch, ebenfalls am rechten Bildrand, eine weitere, angeschnittene Christrose. Am oberen mittleren Bildrand eine rötliche runde Form oder Glaskugel. Die Motive hatte man nach der Beschnidung abgedeckt. Bei einem späteren Versuch, die Übermalungen abzunehmen, wurden sie verputzt und daher erneut abgedeckt. Haeseler führte über den alten Spannlöchern sowie geringfügig bei einzelnen Bildmotiven Retuschen aus und trug abschließend einen neuen Schlussfirnis auf.

Kleiner Kratzer in der oberen linken Bildecke. Vormals vermutlich verformte Farbschollen, die bei der Doublierung niedergelegt wurden. Kleinere teils retuschierte Ausbrüche über das gesamte Bildfeld verteilt, v. a. im weißen Tuch. Gekittete und retuschierte Ausbrüche entlang der Bildränder und in der linken unteren Bildecke.

Unter UV-Licht wird ein jüngerer Firnis sichtbar. Rückseitig auf dem Keilrahmen Klebezettel, darauf „G 1212“ und in Schreibschrift hinzugefügt „Art des W. Claes Heda“. In weißer Kreide „213(?)“ und „[...]5“. In roter Kreide „3651“.¹

PROVENIENZ

Slg. August Quirin Schmetz, Aachen
erworben in der Verst. Slg. A. Q. Schmetz, Frankfurt a. M.
(Bang) 7. März 1892, Nr. 45 (RM 490) als „Willem
Klaasz. Heda“

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Städels Museum; Basel, Kunstmuseum,
Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500–1800,
2008/09, Nr. 48



Abb. 1: Peter Willebeeck, Vanitas-Stillleben,
Mikroskopaufnahme: hellgraue Grundierung im Pokalfuß,
Frankfurt a. M., Städels Museum

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städels-Archiv, Akte 678.



Abb. 2: Peter Willebeeck, *Vanitas-Stillleben*, um 1650, Frankfurt a. M., Städel Museum

BESCHREIBUNG

Verschiedene ausgesuchte Gegenstände sind sorgsam auf dem dicht vor einer Wand stehenden Tisch arrangiert. Ein weißes, in geschmeidige Falten drapiertes Seidentuch bildet im Zentrum den Untergrund für eine Zinnkanne und einen Zinnteller, auf dem eine Pflaume und die gebuckelte, im Lichteinfall aufblitzende Trinkschale eines umgestürzten Silberpokals liegen. Sein Fuß endet vor einem Totenschädel, der so platziert ist, dass die rechte Kopfhälfte nach oben weist. Eine Christrose

in einer kugelförmigen Glasvase flankiert diesen zur anderen Seite zusammen mit einer zweiten, vom rechten Bildrand angeschnittenen Blüte. Parallel zum Pokal wurde eine Pistole abgelegt, während das Erdbeerzweiglein vor dem hölzernen Waffengriff und einer rötlichen Frucht über die Tischkante herabzugleiten droht. Hinter dem Prunkgefäß ragen ein dünnwandiges Weinglas „à la façon de Venise“ und ein hohes, stangenförmiges und von Weinlaub umwundenes Bierglas empor. Eine Knickhalslauta mit nach oben gekehrtem bauchi-

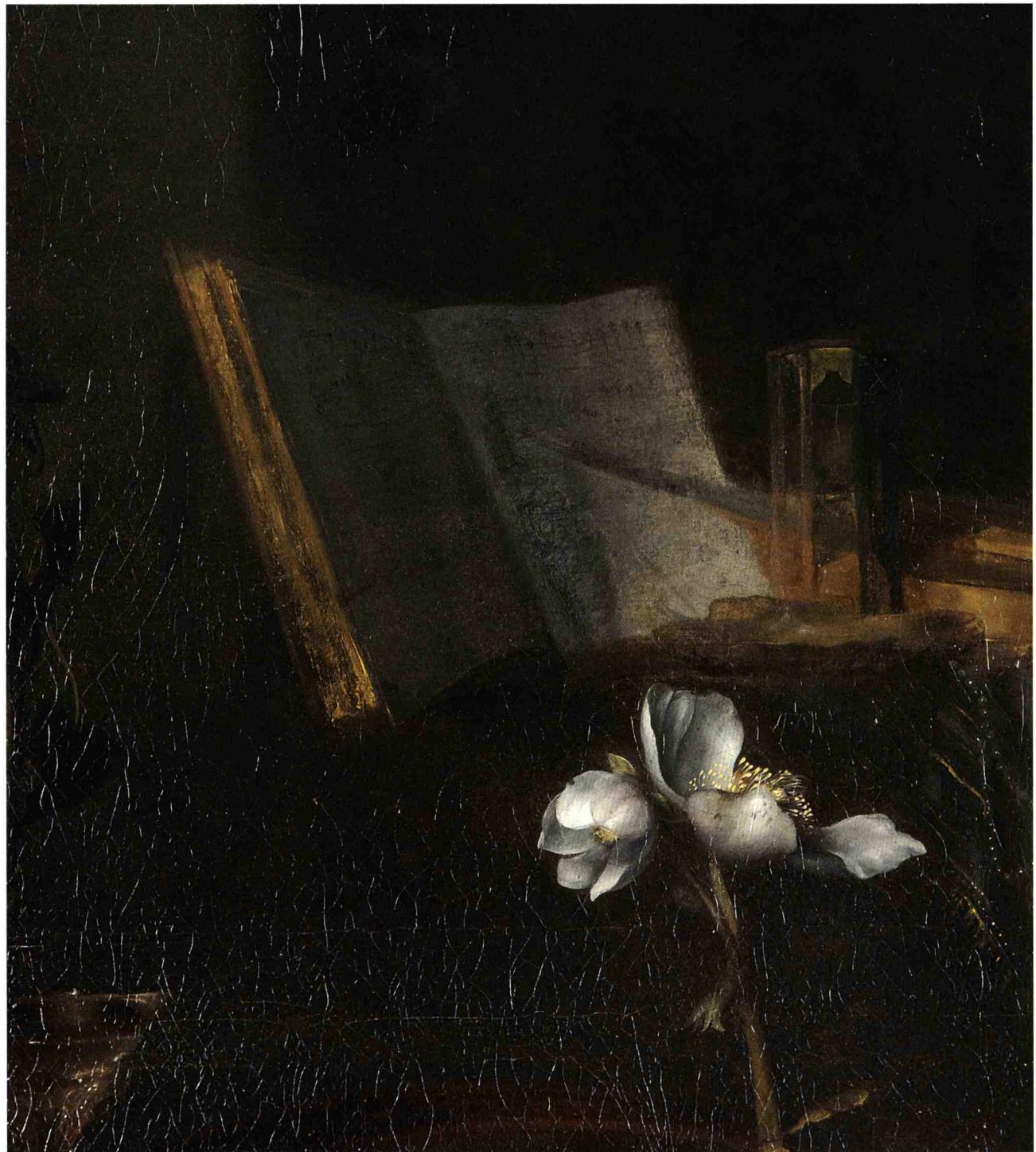


Abb. 3: Peter Willebeeck, Vanitas-Stillleben, Mikroskopaufnahme: Wandnische, Frankfurt a. M., Städel Museum

gem Klangkörper nimmt die gesamte hintere rechte Tischhälfte ein. Vor dem bis zum linken Bildrand reichenden Hals sind eine aufgeschnittene Zitrone und zwei Haselnüsse gruppiert sowie dahinter eine große Muschel und ein Schneckengehäuse. Die rechts oben in die Wand eingelassene Nische durchbricht den dunklen Fond. Ausgeschlagen mit einem dünnen, perlenverzierten Stoff enthält sie ein Notenbuch, ein Stundenglas, eine Seifenschale und ein violinartiges Streichinstrument. Links oben hängt eine rötliche Glaskugel von der Decke herab.

FORSCHUNGSSTAND

Das Stillleben wurde in der Versteigerung der Sammlung Schmetz bei Bangel in Frankfurt am 7. März 1892 für 490 RM als „Willem Klaasz. Heda“ erworben² und in den Städel-Verzeichnissen von 1892 und 1897/1900 als authentisches Werk Hendas aufgenommen. Weizsäcker stufte es erstmals nicht als eigenhändiges Werk, sondern lediglich als Art des Willem Claesz. Heda ein.³ Das Gemälde wurde in den nachfolgenden Verzeichnissen des Städel Museums bis 1966 ebenso wie im Städel-Inventar entsprechend geführt, wobei der Taxpreis trotz der Abschreibung weiterhin dem Ankaufspreis von 490 M. entsprach.⁴ Im Städel-Verzeichnis von 1915 verwies man darauf, dass das Gemälde mit „Vanitatum Vanitas“ bezeichnet sei, was auf den bei Weizsäcker angegebenen Gemäldetitel zurückzuführen ist.

Segal vermutete 1978, dass das Gemälde von Maerten Boelema de Stomme, der 1642 ein Schüler von Heda war, stammen könnte.⁵ Sander und Brinkmann reihten das Stillleben im Städel-Verzeichnis von 1995 als Werk eines niederländischen Meisters um 1660 ein.⁶

Im Rahmen der Bearbeitung der holländischen Gemälde im Städel Museum befragte Krempel Meijer, der die Datierung um 1660 bestätigte und darauf hinwies, dass es sich um einen flämischen Meister handle.⁷ Das Motiv des umgestürzten Pokals kehre bei Joris van Son wie-



Abb. 4: Peter Willebeeck, *Goldschmiedearbeit, Früchte und Glas*, Antwerpen, Rockoxhuis

der.⁸ Als Künstler schlug Meijer Peter Willebeeck vor, unter dessen Namen er eine Abbildung des Gemäldes im RKD abgelegt hatte. Zuvor galt es dort auch als Willem Gabron.⁹ Laut Meijer komme Willebeeck im Stil, in der Ausführung und auch im Kolorit dem Städel-Bild am nächsten, er wies aber zugleich darauf hin, dass es Unterschiede gebe.¹⁰ Krempel fand die Zuschreibung im Vergleich mit einem signierten Stillleben Willebeecks in Antwerpen plausibel, in dem die Komposition in Unterseite und einige Motive wiederkehren (Abb. 4).¹¹ Bei der technischen Untersuchung des Frankfurter Gemäldes erkannte Krempel, dass der Kantenabdruck von dem heutigen Spannrahmen abweicht, und folgerte, dass eine Beschneidung der Leinwand oben und an den Seiten erfolgt sein müsse. Meijer bestätigte jüngst, dass das Gemälde ein Werk von Peter Willebeeck aus der Zeit um 1650 sei.¹²

Auch die Verfasserin vertritt diese Einordnung mit Verweis auf Willebeecks signiertes Gemälde im Rockoxhuis (Abb. 4). Da die Übermalungen, die durch die Restauratorin Christiane Haeseler bemerkt und freigelegt wurden,¹³ gleichfalls eine vanitative Bedeutung besitzen,

2 Verst. Kat. Slg. A. Q. Schmetz, Frankfurt a. M. (Bangel) 7.3.1892, S. 13, Nr. 45, als vortrefflich komponiertes Bild beschrieben und mit „490“, „Städel“ annotiert. Siehe das Exemplar des Städel.

3 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 144f., Nr. 332A. Siehe auch die Beschriftung auf dem rückseitigen Klebezettel.

4 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1212.

5 Siehe das Schreiben von Sam Segal vom 6.11.1978.

6 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 68.

7 Fred G. Meijer, RKD, Den Haag, mündlich Februar 2001. Notiz von León Krempel, vormals Städel Museum, Frankfurt a. M., jetzt Haus der Kunst, München, vom 8.11.2001 in der Gemäldeakte.

8 Auch Dewitz plädierte für Willebeeck als Künstler und die Nähe zu Joris van Son. Schreiben von Marcus Dewitz, Frankfurt a. M., vom 15.3.2003 in der Gemäldeakte.

9 Im RKD ist eine Abbildung unter Heda und Willebeeck als „P. Willebeeck“ abgelegt, wobei Annotationen auf die vormalige Zuschreibung an W. Claesz. Heda verweisen und „nicht bei Vroom“ sowie „Willem Gabron“ vermerken.

10 Schreiben von Fred G. Meijer vom 12.9.2001 und Notiz von León Krempel vom 8.11.2001 in der Gemäldeakte.

11 Peeter Willebeeck, „Goldschmiedearbeit, Früchte und Glas“, Lwd., 82,5 x 111 cm. Antwerpen, Rockoxhuis. Signiert. Notiz von León Krempel vom 8.11.2001 in der Gemäldeakte. Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 172, Abb. 32.

12 Ich danke Fred G. Meijer, RKD, Den Haag, für die mündliche Einschätzung vom 17.1.2007.

13 Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008, S. 170, 172, Nr. 48. Siehe TECHNISCHER BEFUND.



Abb. 5: Willem Claesz. Heda, *Wan-Li-Teller, Römer und Fußschale*, 1649, Basel, Kunstmuseum

sei es offensichtlich, dass die Beschneidung der Leinwand und die Übermalungen nicht aus inhaltlichen Gründen vorgenommen wurden. Ein spezieller Bezug ergebe sich durch den umgestürzten „Hansje-in-de-kelder“-Pokal, der in der Absicht, auf eine Fehl- oder Totgeburt anzuspielen, eingefügt worden sein könnte.

DISKUSSION

Das Stillleben präsentiert allerlei Kostbarkeiten: ein feinwandiges, mit Rotwein gefülltes Glas „à la façon de Venise“, Zinngeräte, schimmernde Stoffe, Streichinstrumente und eine im Licht reflektierende Fußschale. Die Muschel und das Schneckengehäuse waren gleich-

falls nicht minder begehrt und exotische Zitronenfrüchte wurden gar aus Italien oder Portugal importiert oder aufwendig in Orangerien gezüchtet. Selbst der auf den ersten Blick perspektivisch verzerrt anmutende Totenkopf scheint sich als anamorphes Kunstwerk auszugeben. In Kombination mit der Pistole, der von der Decke herabhängenden rötlichen Glaskugel¹⁴ und den Objekten in der Wandnische – Notenbuch, Stundenglas, Seifenschale und Streichinstrument (Abb. 3) – erweist sich das Bild aber nicht nur als eine Anhäufung prachtvoller Sammlerstücke. Vielmehr illustriert es ein Vanitasstillleben, das mit den kostspieligen, teils zerbrechlichen Gegenständen, mit flüchtigen Musikklängen oder schnell zerplatzenden Seifenblasen an die vergänglichen,

14 Siehe die von der Decke herabhängende Glaskugel in David Teniers' d. J. „Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt“ (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Inv. Nr. 1226). Zur Bedeu-

tung aufgrund der Assoziationen einer Seifenblase siehe den zugehörigen Katalogeintrag.

eitlen Freuden des irdischen Lebens gemahnt.¹⁵ Auf eine weitere Bedeutungsebene mag der Pokal anspielen. In der kleinen Halbkugel im Schalenboden verbirgt sich ein kleines Püppchen, das beim Einschenken nach oben stieg.¹⁶ Der sogenannte „Hansje-in-de-kelder“ („Hansel-im-Keller“) kam dann zum Einsatz, wenn die Frau des Hauses schwanger war und diese Nachricht übermittelt werden sollte. Da die Schale zwischen Totenschädel und Pistole umgelegt oder umgestürzt wieder gegeben ist und darüber hinaus von Christrosen flankiert wird, könnte das Motiv über den symbolischen Kreislauf von Leben und Tod hinaus ganz konkret auf eine Fehl- oder Totgeburt verweisen.¹⁷

Das dünnflüssig und mehrschichtig gemalte Städel-Bild wird in erster Linie durch gezielt eingesetzte Lichtreflexe, durch den Kontrast weich und hart gemalter Materialien sowie durch den Wechsel warmer und kalter Farben geprägt. Mit dem Haarlemer Willem Claesz. Heda, dessen Farbpalette und Modellierung differenzierter und präziser ist (Abb. 5),¹⁸ oder seinem Schüler Maerten Boelema de Stomme gibt es daher kaum Übereinstimmungen.¹⁹

Komposition und Malweise sprechen vielmehr für Peter Willebeeck, von dem nur wenige Bilder bekannt sind, der im 17. Jahrhundert aber durchaus geschätzt war.²⁰ Ein signiertes Stillleben von seiner Hand in Antwerpen zeigt eine eng verwandte Malweise und ein

ähnlich statisches Arrangement wie im Städel-Bild (Abb. 4).²¹ Ferner kehrt dort die gleiche gebuckelte, silberne Fußschale ebenso mit pastos aufgebrachten Glanzlichtern (Abb. 1) und einem weniger ausgearbeiteten Pokalhals wieder. Selbst die Draperiebehandlung sowie die Gestaltung der Zitrone stimmen jeweils überein.²²

Da die einzigen biographischen Angaben zu Willebeeck seine Lehrzeit 1632/33 und seine Ernennung zum Meister 1647/48 sind, sein Todesdatum unbekannt ist und sich anhand des kleinen Œuvres keine Chronologie erstellen lässt, kann die Entstehung des Frankfurter Gemäldes vorläufig nur ungefähr um 1650 angesetzt werden.

LITERATUR

Verz. 1892, S. 120, Nr. 332a; 1897/1900, S. 116, Nr. 332a; 1900, S. 144f., Nr. 332A; 1905/07, S. 59, Nr. 332a; 1907, S. 55, Nr. 332a; 1910, S. 70, Nr. 332a; 1914, S. 72, Nr. 332a; 1915, S. 128, Nr. 332a; 1919, S. 50, Nr. 1212; 1924, S. 93, Nr. 1212; 1966, S. 52; 1995, S. 68, Tafel 177

Hollein, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 11

Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 170, 172, Nr. 48, Abb. S. 171, Detailabb. S. 173

15 Allgemein zu Vanitasstillleben siehe Renger, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 141–145. RAUPP 2004, S. 18–22.

16 Segal verwies auf heute etwa 20 bekannte „Hansjes“. Segal, in: Ausst. Kat. UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991, S. 148, 205, Nr. 15, 42.

17 Tieze, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008, S. 170, 172, Nr. 48. Auch die Haselnüsse spielen in der christlichen Symbolik auf die Leidensgeschichte Christi und seine Auferstehung an. Trnek, in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN 2002, S. 266, Nr. 89. Vgl. Lammers, in: Ausst. Kat. MÜNSTER-BADEN-BADEN 1979/80, S. 410.

18 Willem Claesz. Heda, „Wan-Li-Teller, Römer und Fußschale“, Holz, 58 x 67,5 cm. Basel, Kunstmuseum (Inv. Nr. G 2006.12). Signiert und datiert 1649.

19 Vgl. die weniger geschmeidige Faltenbehandlung sowie das weniger statische Arrangement in „Stillleben mit Nautilusbecher, Hering, Ei und Brot“ von Maerten Boelema de Stomme (Holz, 48 x 64 cm, 1998, Kunsthändler Salomon Lilian, Amsterdam; signiert: „M. B. de Stomme“). Photo RKD.

20 Siehe den hohen Taxwert eines Banketts von seiner Hand in

dem umfangreichen Inventar des am 27.3.1691 gestorbenen Ritters und Postmeisters Joan Baptista I. Anthoine: „Een Bankettiën van Willebeke Fl. 125–00“. DUVERGER 2002, XII, S. 94. Der sich in diesem Inventar im unteren Drittel bewegende Taxwert ist auch bei einem Porträt von Van Dyck und einer Seeschlacht von Bonaventura Peeters angegeben. EBD., S. 91, 94. Das Inventar von Diego Duarte vom 12.7.1682 verzeichnet von Willebeeck außerdem eine kleine „Geburt der Venus“ und Girlanden, die eine Steinfigur umgeben. Jeweils unter 50 fl. DERS. 2001, XI, S. 160.

21 Siehe Anm. 11. Die Komposition des Städel-Bildes wurde durch die Beschneidung am rechten Bildrand nicht wesentlich beeinträchtigt. Vgl. die These von León Krempel in seiner Notiz vom 8.11.2001 in der Gemäldeakte. GREINDL 1983, S. 131–133, Nr. 3, 36.

22 Siehe auch Peter Willebeeck, „Stillleben mit Früchten und einem Silberpokal mit figürlichem Aufsatz vor Draperie“, Holz, 75 x 61,5 cm. Verst. London (Christie's) 21.4.1989, Nr. 50. Signiert und 1649(?) datiert. GREINDL 1983, S. 137, 388, Nr. 1, 2, Abb. 246.

JEREMIAS VAN WINGHE

Brüssel 1578 – 1645 Frankfurt a. M.

Der 1578 in Brüssel geborene Jeremias van Winghe erhielt eine erste Ausbildung von seinem Vater, dem Historien- und Porträtmaler Joos oder Jodocus van Winghe. 1584 wanderte die Familie unter dem Druck der spanischen Herrschaft nach Frankfurt aus. Um 1603 ging Van Winghe nach Amsterdam, wo er in der Werk-

statt des aus Antwerpen stammenden Frans Badens lernte. Nach einem mehrjährigen Italienaufenthalt ließ er sich in Frankfurt als Porträtmaler nieder. 1616 heiratete Van Winghe in die Juweliersfamilie Mertens ein. Er verstarb in Frankfurt und wurde dort am 24. Oktober 1645 bestattet.

LITERATUR: VAN MANDER/FLOERKE 1991², S. 269f.; Dorothy Limouze, Jeremias van Winghe, in: DICTIONARY OF ART 33, 1996, S. 253

BILDNIS DER MARIA SALOME VON STALBURG (1602–1646), EHEFRAU VON JOHANN MAXIMILIAN ZUM JUNGEN

INV. NR. 693

(als Leihgabe im Historischen Museum, Frankfurt a. M.)

Um 1641

Leinwand, 105,5 x 86,5 cm

Signiert

TECHNISCHER BEFUND

Grob gewebte Leinwand (Leinenbindung, 11 x 12 Fäden/cm²), doubliert (Kleisterdoublierung) mit einer feiner gewebten Leinwand. Am rechten Bildrand, wo Teile der Bezeichnung verloren sind, beschnitten.¹ Beschneidung auch am linken Bildrand wie die ca. 3 cm parallel zur Kante verlaufenden Craquelésprünge zeigen (Keilrahmenmarkierung).² An allen Kanten vorderseitig rotbraun übermalte Papierabklebung. Zweischichtige Grundierung in einem unteren rotbraunen Ton und einem oberen warmen grauen Ton.

Unter Mikroskop keine Hinweise auf eine Unterzeichnung.

Das als „vertrocknet“ bezeichnete Gemälde wurde zwischen dem 11. Oktober und dem 9. November 1877 von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, Nr. 109; Inventar 1872, Nr. 693). Anja Damaschke, Historisches Museum Frankfurt a. M., führte im Juli 2005 folgende Restaurierungsmaßnahmen durch (Restaurierungsbericht in der Bildakte in der Restaurierungswerkstatt): Malschichtfestigung. Oberflächenreinigung. Abnahme des stark vergilbten Firnis und der alten Retuschen. Durch die Abnahme der Retusche am Zeigefinger der rechten Hand Freilegen eines zweiten Ringes. Auftrag eines Zwischenfirnisses. Kittungen und Retuschen der wenigen kleineren Ausbrüche, die über das Bildfeld verteilt sind (in und unterhalb der rechten Hand, unterhalb der linken Hand, rechts der linken Spitzenmanschette, im Hintergrund oberhalb des Tisches, an der Kontur des linken Armes, im rechten Ärmel), und an einem läng-



Abb. 1: *Jeremias van Winghe, Bildnis der Maria Salome von Stalburg, Detail: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum*

lichen Ausbruch links oben im Hintergrund. In den grünen Partien lasurartige Übermalung der Bindemittelkreppierungen (Stuhl, Tisch) sowie Tropfspuren (Tisch). Auftrag des Schlussfirnisses.

Durchstoßene Bildecken. Ausgeprägtes Craquelénetz. Leichte Verputzungen im Inkarnat, im Stuhl, in der Bezeichnung, in den Ringen, im linken Perlarmband und teils in den weißen Lasuren im Kragen.

Unter UV-Licht wird ein schwach fluoreszierender Firnis sichtbar.

Bezeichnet rechts unten in schwarzer Farbe mit Großbuchstaben „MARIA · SALO[ME] / STALBERIN · M [oder N?] / XXIII · MAJI · M [...] / · ÅO · M · DC. XL[...?]" Darunter „I · A · WING[...?]" (Abb. 1). Die Bezeichnung zeigt ein entstehungszeitliches Craquelé und ist an wenigen Buchstaben leicht ausgebessert.

1 Vgl. die Formatangaben in den Städelschen Verzeichnissen bis 1892: 105 x 89 cm und ab 1900: 106,5 x 87 cm. Vgl. die differierenden Höhenangaben: INVENTAR 1865, Inv. N. 250, alt Inv. 693: 124 x 89 cm; INVENTAR 1872, Inv. Nr. 693: 105 x 89 cm. Das ab 1835 in den Städelschen Verzeichnissen genannte Format entspricht aber der heutigen Höhe. Eine Beschneidung am oberen oder unteren Bildrand ist nicht zu belegen bzw. am unteren Bildrand höchstens geringfügig

denkbar, da das Porträt als Kniestück in die Sammlung kam.

2 Siehe den Restaurierungsbericht von Anja Damaschke, Restauratorin, Historisches Museum Frankfurt a. M., von Juli 2005 in der Gemäldeakte. Ich danke Anja Damaschke für die Überlassung des Berichtes, für ihre Erläuterungen sowie für die freundliche Unterstützung bei der Untersuchung des Bildes am 21.3.2007.

Auf dem Keilrahmen dreimal in Bleistift, schwarzem Stift und geritzt „B 51:1“. In Bleistift „G 693“. Reste eines Klebezettels.

PROVENIENZ

Slg. Maria Salome von Stalburg (1602–1646), Ehefrau von Johann Maximilian zum Jungen, Frankfurt a. M.
Slg. Karl Friedrich Wendelstadt (1786–1840), Künstler und Städel-Inspektor, Frankfurt a. M.
erworben am 12. Juni 1817 von K. F. Wendelstadt als „Joas van Winghen“
seit 1922 als Leihgabe an das Historische Museum, Frankfurt a. M.

AUSSTELLUNG

Frankfurt a. M., Historisches Museum; Antwerpen, Hessenhaus, Glaube Macht Kunst, Antwerpen – Frankfurt um 1600/Faith Power(s) Art, Antwerp – Frankfurt around 1600, 2005/06, Nr. 7.06

BESCHREIBUNG

Die leicht nach links gewendete vor einem dunklen, neutralen Fond sitzende Frau ist als Kniestück wiedergegeben. Rechts vorne steht ein niedriger Tisch, der mit einem grünen Teppich mit Goldlitzen bedeckt ist. Aufmerksam richtet sie ihren Blick zum Betrachter, während ein vages Lächeln die schmalen Lippen umspielt. Das von links einfallende Licht modelliert die knochigen Gesichtszüge, die unter feinen Brauen tief liegenden, braunen Augen und die lange, leicht gebogene Nase. Hell blitzten die Messingknöpfe auf, mit denen die dunkelgrüne Lederbespannung des Lehnstuhls befestigt ist. Ihr Kostüm, der „vlieger“, ist aus schwarzem, in sich gemustertem Seidendamast gefertigt. Er scheint unter dem weißen transparenten Stoff der gesteiften Spitzmanschetten und des Schultertuchs, das aus drei dünnen, mit Spitze gesäumten Lagen gefaltet ist, unterschiedlich stark durch. Das Dekolleté verschwindet unter einem Brusttuch aus festem weißem Stoff und wird von Perlen- und Goldketten geschmückt. Zwei weitere Goldketten mit Rosetten betonen Schulter und Taille. Die halblangen Ärmel des mantelartigen Um-

hangs sind von unten um die Oberarme geschlagen und mit einer kleinen Schleife festgebunden. Die Handgelenke zieren vierreihige Perlenarmbänder mit rechteckigen Einsätzen. Die linke Hand, die am kleinen Finger mit einem Ring geschmückt ist, umgreift locker die Armlehne. Zwei weitere Ringe stecken an Zeige- und Ringfinger der rechten Hand, die den geschmiedeten Griff eines Fächers aus Straußfedern hält. Die Dargestellte trägt eine schwarze kugelförmige Pelzmütze über einem schmalen weißen Spitzenhäubchen, das ihr Haar gänzlich verdeckt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 12. Juni 1817 vom Städel Museum für 100 fl.³ als „Joas van Winghen“ erworben. Die Inventare vermerken als Taxationspreis 160 fl.⁴ und führten das Bild ebenso wie die Städel-Verzeichnisse zunächst als „Weibliches Portrait aus der Frankfurter Patrizierfamilie von Stalburg. (Kniestück)“ von Joos oder Jodocus van Winghe. Im Städel-Verzeichnis von 1879 wurde die Einordnung in einer handschriftlichen Annotation mit Verweis auf eine Einschätzung von Victor de Stuers, Den Haag, angezweifelt, da die Tracht mit der Zeit nicht übereinzustimmen schien.⁵ Levin, der die Zuschreibung ebenso in Frage stellte, sah in dem Bild eine „schwache deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert“.⁶ Woermann erwähnte es allerdings weiterhin als „gutes Bildnis einer Patrizierdame“ des Joos van Winghe und machte darauf aufmerksam, dass es bereits Van Mander unter den Werken dieses Künstlers angeführt habe.⁷ Weizsäcker plädierte 1900 erstmals für die Zuschreibung an Jeremias van Winghe.⁸ Er identifizierte die Dargestellte als Maria Salome von Stalburg, die 1580 geboren und 1611 mit Justinian von Glauburg (1565–1625) vermählt wurde. Seiner Vermutung nach, sei ein schmaler Streifen an der rechten Seite des Bildes als Folge einer älteren Restaurierung fortgefallen und die Jahresszahl der Inschrift sei durch eine oder mehrere Ziffern am Schluss zu ergänzen. Die Inschrift (Abb. 1) transkribierte er als „MARIA · SA(LOME) / STALB(URG)ERIN · / XXIII MAII · M / A(NNO) M · DC · XI“, die Signatur als „· I · A · WING“. Dabei korrigierte er die zuvor als „J.“ gelesene Initiale des Vornamens. Die Zuschreibung an Jeremias van Winghe und die Benennung

3 Verz. 1858, Erster [annotiert] Nachtrag 1865, S. 149, Nr. 424.

4 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 693. INVENTAR 1865, Inv. N. 250, alt Inv. 693. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 693. Ebenso in einer handschriftlichen Annotation in Verz. 1883, S. 108, Nr. 117. Siehe Exemplar des Städel Museums.

5 Siehe das Exemplar im Städel, in dem die Annotationen mehrfach De Stuer zitieren. Ebenso in INVENTAR 1872, Inv. Nr. 693.

6 LEVIN 1887/88b, Sp. 281.

7 WOERMANN 1888, 1, S. 84. „Ferner sind von ihm [Joos van

Winghe] zu Frankfurt, bei einem kunstliebenden Doktor, eine sehr schöne Andromeda nebst verschiedenen schönen Porträts nach der Natur zu sehen.“ Vgl. VAN MANDER/FLOERKE 1991², S. 269. Floerke verwies in diesem Zusammenhang gleichfalls auf das „Frauenbildnis aus der Patrizierfamilie von Stalburg, bezeichnet J. A. Wing“ im Städel. EBD., Anm. 182 auf S. 485.

8 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 386f., Nr. 117. Ebenso erstmals im INVENTAR 1880, Inv. Nr. 693.



Abb. 2: Jeremias van Winghe, Bildnis der Maria Salome von Stalburg, um 1641, Frankfurt a. M., Städel Museum

nung der Dargestellten wurden in den nachfolgenden Verzeichnissen⁹ und der Forschungsliteratur¹⁰ übernommen. Auch Körner und Hansert schlossen sich der Identifizierung an,¹¹ bezeichneten allerdings die Porträtierte gleichzeitig an anderer Stelle als die 1602 geborene, gleichnamige Nichte, die mit Johann Maximilian zum Jungen verheiratet war.¹²

Stubenvoll erwähnte das Gemälde sowie das andere Bildnis Van Winghes im Städel Museum, das „Johann Maximilian zum Jungen“ (Inv. Nr. 1760) zeigt, als Vergleich zu Van Winghes „Bildnis der Marie de Malapert, geb. Dufay“ im Historischen Museum Frankfurt (Abb. 3).¹³

DISKUSSION

Bei der Dargestellten handelt es sich nicht wie bisher angenommen um die am 27. Juni 1580 geborene und am 17. März 1660 verstorbene Maria Salome von Stalburg,¹⁴ sondern um ihre gleichnamige Nichte, die Ehefrau von Johann Maximilian zum Jungen. Auch die Datierung des Porträts muss um drei Jahrzehnte angehoben werden, wie Inschrift und Kostüm bezeugen.

Bislang las man 1611 als Jahreszahl, passend zu dem Hochzeitsdatum von Maria Salome von Stalburg und Dr. jur. Justinian von Glauburg am 28. Januar 1611¹⁵ und einem damit zusammenhängenden Porträtauftrag (Abb. 1). Da es sich bei der letzten Ziffer aber nicht um ein „I“, sondern um ein „L“ handelt, dessen Querstrich infolge der Randabklebung heute verdeckt ist,¹⁶ muss die Da-

tierung mit „ÅO · M · DC. XL[...]“ transkribiert werden. Geht man davon aus, dass „SALO[ME]“ in der darüberliegenden Zeile ausgeschrieben war und insgesamt zwei Buchstaben fehlen, hätten hinter dem „L“ der Jahreszahl weitere römische Ziffern Platz. Folglich könnte das Datum ursprünglich sowohl „1640“ als auch „1641“, „1642“ etc. oder „1645“, das Todesjahr Van Winghes, gelautet haben.

Die spätere Entstehung wird durch das Kostüm, das aufgrund der Rosetten und des modischen Halstuchs um 1640–45 datiert werden kann,¹⁷ und die enge stilistische Verwandtschaft zu dem 1641 datierten „Bildnis der Marie de Malapert, geb. Dufay“¹⁸ Van Winghes im Historischen Museum Frankfurt (Abb. 3) gestützt.¹⁹ Selbst die Haltung der linken Hand ist dort fast identisch übernommen, was die Entstehung der beiden Gemälde in unmittelbarer Abfolge nahelegt und die Datierung des Bildnisses „Maria Salome von Stalburg“ um 1641 präzisiert.

Dass es sich tatsächlich um die Nichte und nicht um die Tante handelt, geht aus der Monatsangabe „XXIII · MAJI“ der Inschrift hervor, die den Geburtstag der Nichte am 23. Mai 1602 nennt. Darüber hinaus zeigt das Gemälde eher eine 38- oder 39-jährige Person, entsprechend dem damaligen Alter der Nichte, als die Tante, die zu dieser Zeit bereits Anfang 60 war.

Maria Salome von Stalburg trägt ein repräsentatives Kostüm mit einer Pelzkappe, wie sie vor allem in Süddeutschland verbreitet war.²⁰ Die ungewöhnliche Kombination des feinhaarigen Winterhutes mit dem som-

9 Zuletzt bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 63.

10 Back, in: Kat. DARMSTADT 1914, S. 167, Nr. 314. STUBENVOLL 1972, S. 203f. Dorothy Limouze, Jeremias van Winghe, in: DICTIONARY OF ART 33, 1996, S. 253. Wettengl, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-ANTWERPEN 2005/06, Nr. 7.06, S. 128.

11 Sie verwiesen ferner auf einen Wappen-Gobelín von 1609, der für Maria Salome von Stalburg oder für ihre Geschwister angefertigt worden sein soll und einst im Brüsseler Museum verwahrt wurde. KÖRNER/HANSERT 2003, S. 386, Anm. 6.

12 KÖRNER/HANSERT 2003, S. 246, Anm. 9.

13 Jeremias van Winghe, „Bildnis der Marie de Malapert, geb. Dufay“, Lwd., 95 x 81,5 m. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 67:2). STUBENVOLL 1972, S. 203f.

14 Zur Identifikation siehe die Inschrift, Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 386f., Nr. 117 und KÖRNER/HANSERT 2003, S. 386. Zur Familie Stalburg im 15./16. Jahrhundert siehe Kemperdick, in: BRINKMANN/KEMPERDICK 2005, S. 133.

15 KÖRNER/HANSERT 2003, S. 386.

16 Die Lesart wurde von Anja Damaschke, Restauratorin, Historisches Museum, Frankfurt a. M., durch die mikroskopische Betrachtung bestätigt. E-Mail vom 4.4.2007 in der Bildakte.

17 Siehe die Datierung mit einer ausführlichen Beschreibung des Kostüms in einem Schreiben von Marieke de Winkel vom 7.4.2007 in der Bildakte. De Winkel zweifelte gleichfalls die Datierung des Porträts in das Jahr 1611 an. Zudem machte sie darauf aufmerksam, dass zwar Spitze und Halstuch modisch

seien, die gelängte Miederform jedoch eher der Trageart der 1630er Jahre entspreche.

18 Zur Seidenhändlerfamilie Malapert, die in Frankfurt 1583/84 erstmals nachgewiesen ist, siehe Berger, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M./ANTWERPEN 2005/06, S. 108, 113. Siehe gleichfalls den Katalogbeitrag zu Inv. Nr. 1857.

19 Bestätigt von Anja Damaschke, Restauratorin, Historisches Museum, Frankfurt a. M. E-Mail vom 4.4.2007 in der Bildakte.

20 Bei Hottenroth als zur sonntäglichen deutschen Volkstracht sowie in einer ähnlichen runden Form in der ersten Jahrhunderthälfte auch als zur Tracht der Frankfurter Bürgerinnen gehörend beschrieben. HOTTENROTH 1892–96, S. 644, 725f., 732, Abb. 198/1. De Winkel bestätigte, dass solche Pelzkappen nicht in den Niederlanden, aber v. a. in Süddeutschland von allen Schichten im Winter getragen wurden. Sie verwies auf ihren wahrscheinlich osteuropäischen Ursprung und die Nennung von böhmischen und polnischen Hauben sowie Hauben aus Pelz in einem „Frauenzimmer-Lexicon“ von 1715. Siehe dort v. a. die Beschreibung der Pelzhaube als runde, etwa eine Spanne hohe, schwarze, glatte Pelzmütze, die „über die halbe Scheitel nur geht“ und im Winter von den Frauen in Salzburg getragen wurde. AMARANTHES 1715, S. 1454. Schreiben von Marieke de Winkel vom 7.4.2007 in der Bildakte. Vgl. die Frauenschnitte mit Pelzhut im Städel von Theodor Roos (datiert 167[3]) und einem deutschen Meister (datiert 1683) (Inv. Nr. 1195, SG 985). Sander/Brinkmann, in: Verz. 1999, S. 49, 72, Abb. 56, Tafel 186.



Abb. 3: Jeremias van Winghe, Bildnis der Marie de Malaper, geb. Dufay, 1641, Frankfurt a. M., Historisches Museum

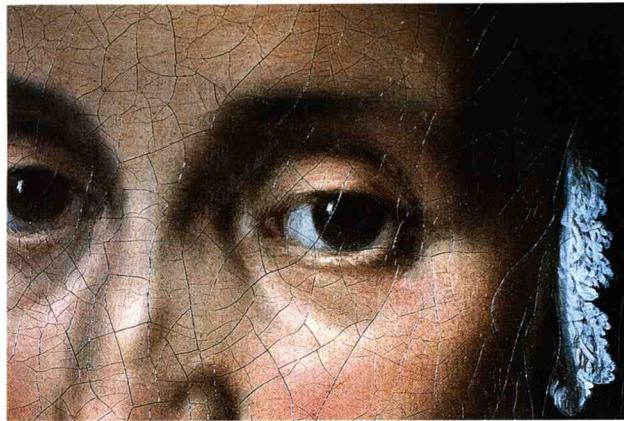


Abb. 4: Jeremias van Winghe, Bildnis der Maria Salome von Stalburg, Detail: Augenpartie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Jeremias van Winghe, Bildnis der Maria Salome von Stalburg, Detail: Kette, Frankfurt a. M., Städel Museum

merlichen Accessoire eines Federfächers²¹ sollte vermutlich die elegante Erscheinung unterstreichen. Auch der üppige Schmuck mit Goldketten, Perlarmbändern und Ringen²² demonstriert den Stand einer wohlhabenden Patrizierin.

Von 1642 und damit aus der gleichen Entstehungszeit stammt auch Van Winghes Porträt des Ehemannes „Johann Maximilian zum Jungen“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1760), das in der glatten, teils weichen, in den Schatten aber harten Malweise vergleichbar ist. Ferner besitzt das Bild gleichfalls einen transparenten Farbauftrag, wie die stellenweise im Inkarnat und Augapfel mitwirkende graue Grundierung zeigt (Abb. 4). Gemäß des repräsentativen Porträtkarakters ist das Frauenbildnis etwas feiner ausgearbeitet. Äußerst qualitätvoll und differenziert gemalt sind der in sich gemusterte Seidendamast und die Goldketten. Die Kette auf dem Schultertuch wurde genauestens geplant, indem sie von der Spitze ausgespart und ihr Verlauf mit einem dünnen Pinsel in Schwarz vorgezeichnet wurde (Abb. 5).

Der Anlass für die Aufträge der beiden Einzelbildnisse von Maria Salome von Stalburg und Johann Maximilian zum Jungen ist unbekannt. Da die Gemälde aufgrund der Abweichungen von Bildträger, Format und Komposition nicht als Pendants konzipiert worden sein können, bleibt zu vermuten, dass zu einem oder beiden einst

ein Gegenstück existierte, das heute unbekannt oder nicht erhalten ist.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 32, Nr. 9; 1823, S. 14, Nr. 9; 1830, S. 28, Nr. 204; 1833, S. 1; 1835, S. 40, Nr. 8; 1844, S. 102, Nr. 230; 1858, Erster [annotiert] Nachtrag 1865, S. 149, Nr. 424; 1866, S. 153, Nr. 424; 1870, S. 100, Nr. 109; 1873, S. 102, Nr. 109; 1879, S. 106, Nr. 117; 1883, S. 108, Nr. 117; 1888, S. 116, Nr. 117; 1892, S. 34, Nr. 117; 1897/1900, S. 32, Nr. 117; 1900, S. 386f., Nr. 117; 1905/07, S. 23, Nr. 117; 1907, S. 21, Nr. 117; 1910, S. 27, Nr. 117; 1914, S. 28f., Nr. 117; 1915, S. 132, Nr. 117; 1919, S. 148, Nr. 693; 1995, S. 63, Abb. 121

LEVIN 1887/88b, Sp. 281

WOERMANN 1888, 1, S. 84

Back, in: Kat. DARMSTADT 1914, S. 167, Nr. 314

STUBENVOLL 1972, S. 203

VAN MANDER/FLOERKE 1991², Anm. 182 auf S. 485.

Dorothy Limouze, Jeremias van Winghe, in: DICTIONARY OF ART 33, 1996, S. 253

KÖRNER/HANSERT 2003, S. 386, Anm. 6

Wettengl, in: Ausst. KAT. FRANKFURT A. M./ANTWERPEN 2005/06, Nr. 7.06, Abb. auf S. 127, S. 128

21 Ich danke Marieke de Winkel für den Hinweis. Schreiben vom 7.4.2007 in der Bildakte.

22 Die jüngste Restaurierung legte am Zeigefinger der rechten Hand einen Ring frei, bei dem es sich ebenso wie bei demjenigen am Ringfinger der gleichen Hand auch um den Ehering handeln könnte. Möglicherweise sollte die Übermalung den als Ehesymbol verstandenen Ring am Ringfinger betonen. Siehe TECHNISCHER BEFUND. Zur damals nicht standardisierten Tragweise von Eheringen siehe NEUMEISTER 2005, S. 196.

JEREMIAS VAN WINGHE

BILDNIS DES JOHANN MAXIMILIAN ZUM JUNGEN (1596–1649), EHEMANN VON MARIA SALOME VON STALBURG

INV. NR. 1760

1642

Kupfer, 57,4 x 44,2 cm

Signiert und 1642 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit heller warmer braungrauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen oder Pentimenti sichtbar.

Bereibungen entlang der Bildränder. Verputzungen, teils retuschiert, im Schatten des Kragens, im Hals- und Haarsatz, in den Haarlocken über der Stirn, im Bart und in den Augenbrauen. Zwei Kratzer im Gewand unten in der Mitte. Kratzer und Ausbruch, retuschiert und gekittet, oberhalb des Porträtierten im Hintergrund. Retuschierter Beschädigung in der linken oberen Bilddecke. Kleine, teils retuschierte Ausbrüche über die gesamte Bildfläche verteilt, auch entlang der Bildränder. Retusche in der rechten Wange. Kleine Retuschen in den Haaren und im Hintergrund sowie großflächig und lasurartig im Gewand und im Hintergrund oberhalb des Kopfes.

Unter UV-Licht wird ein dicker, sehr stark fluoreszierender, älterer Firnis sichtbar.

Bezeichnet oben rechts in rotbrauner Farbe „IOH: MAX: ZVM / IVNGEN: AE [ligiert]: XLVII: / I·A·W·FE[CIT]. A°·MDCXLII“ (Abb. 1). Die Bezeichnung weist ein entstehungszeitliches Craquelé auf. Auf der Rückseite in weißer Kreide „1760“, in weißer Farbe „Johann. Maximilian von Zum Jungen. / Alt XLVII Fecit Wenix MDXLII“, in brauner Farbe „IEV [...]“, in Schreibschrift mit Bleistift „Kfmlm“ (?), mit grünem Stift „12“, in roter Kreide „2285“,¹ in Bleistift „N° 6 [oder 0?] R“. Reste eines Klebezettels, darauf gedruckt „[...] Einrahmen v. Bildern / P. Reinermann / [...] Zeichnenmaterialien-Händler / [...]Frankfurt a. M. / [...] imer Landstraße 280 A“.

PROVENIENZ

Slg. Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649), Rats- und Zeugherr, Bürgermeister, Frankfurt a. M.

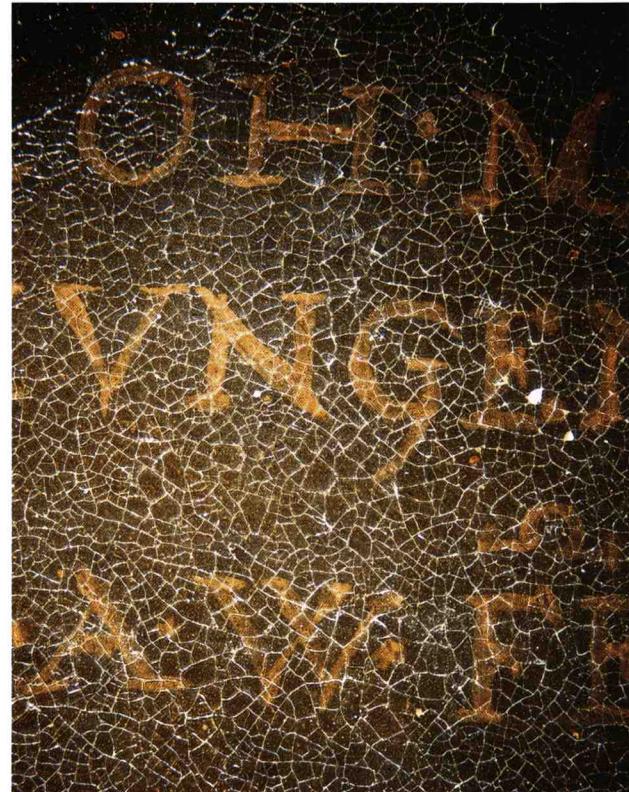


Abb. 1: Jeremias van Winghe, Bildnis des Johann Maximilian zum Jungen, Mikroskopaufnahme: Bezeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

Slg. Anna Sibylla von und zum Jungen (1689–1746), Erbtochter der Familie, und Ehemann Justinian von Holzhausen (1683–1752), Fideikommissherr, Frankfurt a. M.

Slg. Adolph Freiherr von Holzhausen (1866–1923), Offizier, Frankfurt a. M.
erworben 1923 als Vermächtnis von Adolph Freiherr von Holzhausen als „Maler I. A. W. von 1642“

BESCHREIBUNG

Das Brustbild zeigt einen Mann fortgeschrittenen Alters in Dreiviertelansicht nach rechts vor einem dunkelgrauen, neutralen Hintergrund. Mit reserviertem Blick

¹ Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.



Abb. 2: Joachim von Sandrart, Johann Maximilian zum Jungen, 1636, Frankfurt a. M., Historisches Museum



Abb. 3: Jeremias van Winghe, Bildnis des Johann Maximilian zum Jungen, 1642, Frankfurt a. M., Städel Museum

wendet er den Kopf dem Betrachter zu, wobei das rechte Auge unter dem leicht hängenden Lid nach rechts blickt. Über der Nasenwurzel verläuft eine kurze senkrechte Falte. Der rotbraune Schnurrbart unter der geraden, fleischigen Nase ist nach oben gebogen und verdeckt fast vollständig die schmale Oberlippe. Das spitze Kinn wird durch einen kurzen schmalen Bart kaschiert. Das volle dunkelblonde Haar fällt vom Mittelscheitel aus in kurzen, weichen Wellen um das Gesicht. Von links oben erzeugt die Beleuchtung in der rechten Kopfhälfte Reflexe und hebt den weißen spitzengesäumten Flachkragen hervor. Er ist vorne mit einer dünnen Schleife geschlossen und wird teils durch einen schwarzen Mantel, der über die rechte Schulter gelegt ist, verdeckt.

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde befand sich seit dem 18. Jahrhundert im Besitz der Frankfurter Patrizierfamilie der Freiherrn von Holzhausen und gelangte als Legat des letzten männlichen Familienmitglieds Adolph von Holzhausen 1923 an das Städel Museum.² Zum Erwerbungszeitpunkt galt es als Werk des „Maler I. A. W. von 1642“. Im Inventar wurde die Aufschrift „Johann Maximilian von zum Jungen Alt XLVII. Fecit [...] enix MDXLII“ auf der Rückseite vermerkt und Weenix als Künstler benannt. Spätestens seit dem Eintrag im Städel-Verzeichnis von 1966 identifizierte man das Monogramm als jenes des Jeremias van Winghe.³ Im Zusammenhang mit Van Winghes „Bildnis der Marie de Malapert, geb. Dufay“ im Historischen Museum Frankfurt (siehe Abb. 3 bei Inv. Nr. 693) erwähnte Stubenvoll die beiden Porträts Van Winghes im Städel Museum als Vergleichsbeispiele.⁴ Klemm, Limouze sowie Körner und Hansert behandelten das „Bildnis des Johann Maximilian zum Jungen“ gleichfalls als eigenhändiges Werk, wobei letztere auf ein Gegenstück mit dem Bildnis der Ehefrau des

Zum Jungen, Maria Salome von Stalburg, im Städel Museum verwiesen.⁵ Klemm meinte ferner, dass Johann Maximilian zum Jungen bei Van Winghe „eher nur gemütvoll“ und „ohne die aggressive Lebendigkeit“ wie in dem Bildnis Zum Jungens von der Hand Joachim von Sandrarts (Abb. 2),⁶ heute im Historischen Museum Frankfurt, präsentiert sei.

DISKUSSION

Der am 11. September 1596 geborene und am 6. Juni 1649 verstorbene Frankfurter Patrizier Johann Maximilian zum Jungen wurde 1633 Rats- und 1635 Zeugherr.⁷ Joachim von Sandrart fertigte 1636 ein ganzfiguriges Bildnis an, in dem er Zum Jungen in seiner politischen Funktion als Kommandant der städtischen Artillerie und als Humanist und Gelehrten wiedergab (Abb. 2).⁸ 1642 ließ sich Zum Jungen ein weiteres Mal porträtieren: Die Städel-Tafel zeigt Zum Jungen im Büstenformat und ohne nobilitierende Attribute, Wappen, Berufs- oder Standesmerkmale. Zum Jungen war inzwischen mit weiteren politischen Ämtern betraut worden; 1637 war er Jüngerer Bürgermeister, 1639 Schöffe und 1641 Gesandter zum Reichstag in Regensburg. Ein bestimmter Anlass lässt sich für die Entstehung des Frankfurter Porträts indes nicht erkennen. Es scheint vielmehr aus privaten Gründen in Auftrag gegeben worden zu sein. Zum Jungen war seit dem 24. Oktober 1625 mit Maria Salome von Stalburg verheiratet, die in einem weiteren Porträt im Städel Museum (Inv. Nr. 693) abgebildet ist.⁹

Gemäß des inoffiziellen Bildcharakters ist davon auszugehen, dass das Gemälde innerhalb der Familie weitervererbt wurde. Aus dem Besitz des Porträtierten muss es in die Sammlung seiner Urenkelin Anna Sibylla von und zum Jungen (1689–1746) übergegangen sein. Sie war das letzte Mitglied und die Erbtochter der Familie und wurde 1721 die zweite Ehefrau von Justinian

2 Ebenso in INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1760.

3 Nachträglich mit Fragezeichen hinzugefügt in INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1760. Zuletzt als Van Winghen bei Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 63.

4 Jeremias van Winghe, „Bildnis der Marie de Malapert, geb. Dufay“, Lwd., 95 x 81,5 m. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 67:2). STUBENVOLL 1972, S. 203f.

5 KLEMM 1986, S. 68, Anm. 12. Dorothy Limouze, Jeremias van Winghe, in: DICTIONARY OF ART 33, 1996, S. 253. KÖRNER/HANSERT 2003, S. 246, Anm. 9. Zur Verwechslung der gleichnamigen Tante und Nichte Maria Salome von Stalburg siehe den Katalogeintrag zu Inv. Nr. 693.

6 Joachim von Sandrart, „Johann Maximilian zum Jungen“, Lwd., 189 x 139 cm. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B176). Bezeichnet: „Joachimo Sandrart Fecit / 1636“. KLEMM 1986, S. 67f., 70, Nr. 13.

7 Zum Jungen studierte in Helmstadt, Jena und Bourges und

unternahm eine fünf Jahre dauernde Reise durch Frankreich, Italien und Holland. Er ist seit 1633 in Frankfurt nachgewiesen und wurde 1646 zum Älteren Bürgermeister gewählt. Bei den Friedensverhandlungen in Münster fungierte er als einer der Vertreter Frankfurts. Zu den weiteren biographischen Angaben siehe KLEMM 1986, S. 67f., Nr. 13. KÖRNER/HANSERT 2003, S. 244, 246. Schreurs, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 2006b, S. 29f.

8 Vgl. Schreurs, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M. 2006b, S. 29f., 32–35. Ich danke Anja Damaschke, Historisches Museum Frankfurt a. M., für die gemeinsame Betrachtung des Porträts von Sandrart.

9 KÖRNER/HANSERT 2003, S. 246, 386. Datierung, Bildträger, Format und Komposition der beiden Städel-Porträts Van Winghes (Inv. Nr. 693 und 1760) schließen aus, dass es sich um Gegenstücke handelt. Siehe den Katalogbeitrag zu Inv. Nr. 693.

von Holzhausen (1683–1752).¹⁰ Über ihren Enkel Freiherr Carl Justinian von Holzhausen (1750–1793) gelangte das Bild wahrscheinlich in vierter Generation an Adolph Freiherr von Holzhausen (1866–1923).¹¹

Aus der rückseitigen Bezeichnung geht hervor, dass das Porträt einst dem Holländer und Bamboccianti-Künstler Jan Baptist Weenix zugeschrieben wurde.¹² Da das am 30. Oktober 1642 erstellte Testament von Weenix dokumentiert, dass er damals im Begriff war, von Amsterdam nach Italien aufzubrechen,¹³ kann er 1642 zur Zeit der Entstehung des Städel-Porträts Zum Jungen allenfalls auf der Durchreise in Frankfurt getroffen haben.¹⁴ Allerdings sind von Weenix nur wenige und eher unkonventionelle Bildnisse aus seiner nachrömischen Zeit bekannt¹⁵ und auch die Malweise sowie das Monogramm „I·A·W“ sind nicht mit ihm in Verbindung zu bringen.¹⁶

Das Gemälde stammt vielmehr von dem in Frankfurt ansässigen Porträtmaler Jeremias van Winghe, dem auch ein Männerporträt in Darmstadt mit einem vergleichbaren Monogramm zugeschrieben wird.¹⁷ Bestätigt wird diese Einordnung durch die weiche, glatte und transparente Malweise, die mit Van Winghes „Bildnis der Maria Salome von Stalburg“ im Städel Museum (Inv. Nr. 693) eng verwandt ist (Abb. 4). Auch die kontrastierende harte Schattenbehandlung kehrt hier wieder, um die Nase ist die abgedunkelte Partie aber noch stärker abgesetzt.

Die Bezeichnung, stilistische Kriterien und das nur sechs Jahre zuvor von Sandart gemalte Bildnis (Abb. 2), das Zum Jungen höchstens geringfügig jünger wieder gibt, sprechen für die erfolgte Identifizierung des Dargestellten und die Entstehung durch Jeremias van Winghe im Jahr 1642.¹⁸ Die Ziffern „XLVII“ der Inschrift geben als Alter irrtümlich 47, statt 45 oder 46, an.

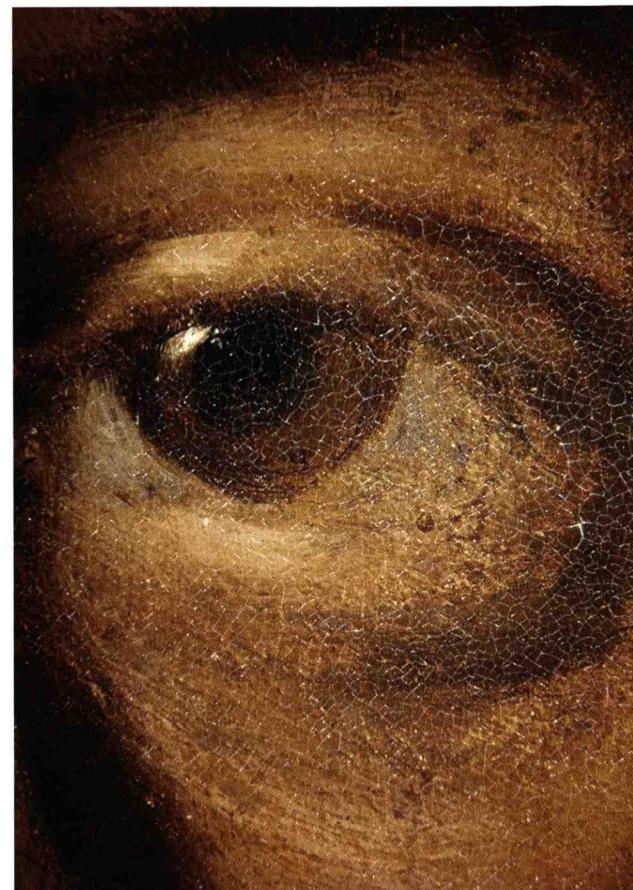


Abb. 4: Jeremias van Winghe, Bildnis des Johann Maximilian zum Jungen, Mikroskopaufnahme: linke Augenpartie, Frankfurt a. M., Städel Museum

LITERATUR

Verz. 1966, S. 129; 1971, S. 64; 1986, S. 14, Nr. 2; 1987, S. 106; 1995, S. 63, Tafel 164

STUBENVOLL 1972, S. 203

KLEMM 1986, Anm. 12 auf S. 68

Dorothy Limouze, Jeremias van Winghe, in: DICTIONARY OF ART 33, 1996, S. 253

KÖRNER/HANSERT 2003, S. 246, Anm. 9

10 KÖRNER/HANSERT 2003, S. 185, 247.

11 KÖRNER/HANSERT 2003, S. 185–190.

12 Zu den sich in Rom um den Haarlemer Maler Pieter van Laer formierenden Kreis der Bamboccianti-Künstler und speziell zu Weenix siehe Ausst. Kat. KÖLN-UTRECHT 1991/92, S. 290–293.

13 TIEZE 2004, S. 83.

14 Die damals übliche Route für eine Italienfahrt verlief allerdings über Frankreich. Eine Hollandreise von Zum Jungen im Jahr 1642 ist nicht bekannt.

15 Siehe z. B. das um 1647–49 datierbare Männerporträt (Lwd., 43,5 x 35 cm) in Utrecht (Centraal Museum, Inv. Nr. 7386).

16 Zu den Signaturformen von Weenix siehe TIEZE 2004, S. 84.

17 Jeremias van Winghe, „Bildnis eines Juweliers“, Lwd., 121 x 95 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Bezeichnet: „ÆT^s · 65 · I · A · V · W · F · AO · 1644“. Back, in: Kat. DARMSTADT 1914, S. 167, Nr. 314.

18 Die Datierung wird durch das Kostüm gestützt, da der flache, vorne gebundene Spitzenkragen seit den 1630er Jahren vorherrschte. THIEL 1960, S. 218f.

FLÄMISCH

ALTARFLÜGEL MIT DEN MÄNNLICHEN UND WEIBLICHEN MITGLIEDERN DER STIFTERFAMILIE

INV. NR. 724/725

Inv. Nr. 724/725

Um 1570–80, Anstückung Ende der 1580er/Anfang der 1590er Jahre

Eichenholz, 61,3 x 30,5 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

ALTARFLÜGEL MIT DEN MÄNNLICHEN MITGLIEDERN DER STIFTERFAMILIE (INV. NR. 724)

Einteilige, oben beschnittene¹ und teils angestückte Eichenholztafel (61,3 x 30,5 x 0,3 cm) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung. Verschattete Inkarnattöne hellgrau unterlegt. Nachträglich mit einem rechtwinkligen Dreieck (12,0 x 14,5 cm) an der oberen rechten Bildcke zu einem rechteckigen Format erweitert. Malfarbe



Abb. 2: Flämisch, Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Infrarot-Reflektographie: Parallelschraffuren im Gesicht des Sohnes links in der mittleren Reihe,
Frankfurt a. M., Städel Museum

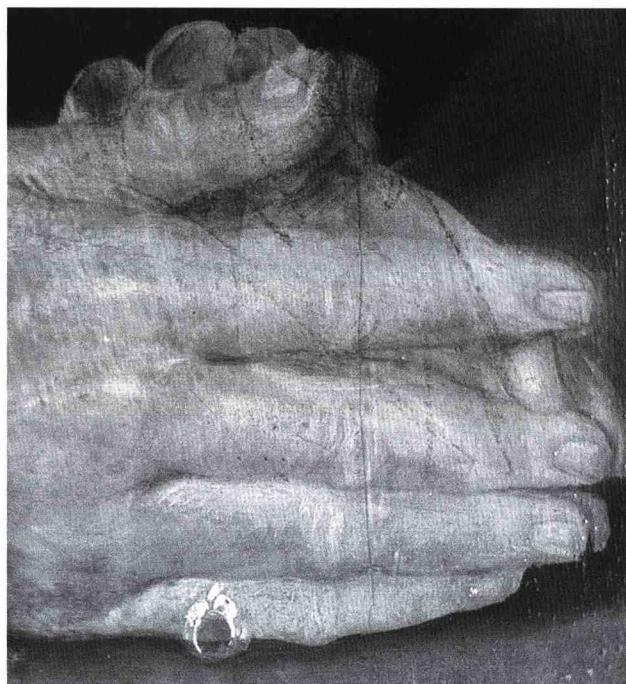


Abb. 1: Flämisch, Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnungen in den Händen des Vaters, Frankfurt a. M., Städel Museum

und Craquelé lassen vermuten, dass die Anstückung aus dem originalen Kontext stammt.²

In der Infrarot-Reflektographie wird keine eindeutige Unterzeichnung sichtbar. Allerdings markieren sich Striche in den Händen des Vaters (Abb. 1) und längliche Parallelschraffuren in den Gesichtern der beiden ältesten Söhne, die an eine Unterzeichnung erinnern (Abb. 2). Die Infrarot-Reflektographie zeigt ferner folgende Pentimenti: Die Krägen der beiden ältesten Söhne waren ursprünglich schmäler (Abb. 2). Der jüngere Sohn links oben war größer oder weiter links platziert und wie aus dem Röntgenbild hervorgeht mit Haube und eckigem Kragen ausgestattet (Abb. 7). Rechts unten markiert sich im Röntgenbild eine nicht näher erklärbare Partie und eine Säule am rechten Bildrand. Der rechte obere Sohn ist nachträglich auf die schwarze Hintergrundfarbe gemalt. Wahrscheinlich waren der Vater und die beiden ältesten Söhne zuerst jeweils mit einem roten Wams bekleidet, da in diesen Partien unter der schwarzen Farbe eine rote Schicht liegt.

1 Grundierungs- und Malkante nur an den seitlichen Bildrändern und am unteren Bildrand.

2 Siehe DISKUSSION.

Die Tafel wurde von Johann Ludwig Ernst Morgenstern am 10. August 1817 restauriert (Archiv. Ordner 6, Nr. 37; Johann Ludwig Ernst Morgenstern: Verzeichnis der für's Städelsche Kunstinstitut gefertigten Restaurations [nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Malers im Besitz der Familie]). Göbel und Janss befanden die Tafel als „trocken“ und führten am 22. September 1877 restauratorische Maßnahmen durch (INVENTAR 1872, Inv. Nr. 724, 725).

Leichte Verwölbung der Holztafel. Brettfuge leicht geöffnet. Delle und Kerbe oder Ausbruch im Gewand des Vaters. Retuschierte Rissbildung über den Verwachsungen im Holz in der unteren Bildhälfte am lin-



Abb. 3: Flämisch, Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Rückseite, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Flämisch, Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Infrarot-Reflektographie: jüngerer Sohn links oben, Frankfurt a. M., Städel Museum

ken Bildrand. Ausbruch im Kragen unterhalb des Kinns des Jungen links oben. Beschädigung in der rechten Gesichtshälfte des linken, älteren Sohnes, die sich in der Infrarot-Reflektographie abzeichnet. Verputzungen in den Haaransätzen, Barthaaren und Inkarnaten aller Figuren, v. a. in den Schattentönen und in den Händen des Vaters sowie in der Schläfe des Sohnes links des Vaters. Retuschierte Fehlstelle im Ärmel des Vaters. Große gekittete und retuschierte Ausbrüche am unteren Bildrand, in der Hand und unterhalb des Ärmels des Vaters. Retuschierte Ausbrüche im Oberkörper des Vaters und unterhalb des Kragens des linken älteren Sohnes. Retuschen in den Haaren und im Inkarnat des Knaben rechts oben, über der rechten Brett烽e bzw. über der Linie, die sich von der Hand und dem Gewand des Vaters über den Sohn rechts von ihm erstreckt (Linie verläuft rechts am äußeren Augenwinkel des rechten Auges).

Unter UV-Licht werden neuere Retuschen am oberen Bildrand, entlang der Anstückungskante und im Gewand des Vaters sichtbar; ferner markiert sich ein dickerer, älterer, gleichmäßig fluoreszierender Firnis.

Rückseite hell grundiert und in einem dunklen Rotbraun marmoriert (Abb. 3). Stempel eines Totenkopfes (?) in weißer Farbe. Vier Schwabenschwänze entlang der



Abb. 5: Flämisch, Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie, um 1570–80, Anstückung Ende der 1580er/Anfang der 1590er Jahre, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 6: Flämisch, Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie, um 1570–80, Anstückung Ende der 1580er/Anfang der 1590er Jahre, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 7: Flämisch, Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 8: Flämisch, Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Röntgenaufnahme, Frankfurt a. M., Städel Museum

rechten Leimfuge. In roter Kreide „3133“.³ Klebezettel „G. 724.“.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1519 nach. Das Brett der Originaltafel und die Anstückung stammen aus demselben Baum wie das

Brett der Originaltafel und die Anstückung von Inv. Nr. 725. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren könnte die Tafel frühestmöglich ab 1530 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1536.

³ Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

ALTARFLÜGEL MIT DEN WEIBLICHEN MITGLIEDERN DER STIFTERFAMILIE (INV. NR. 725)

Einteilige, oben beschnittene⁴ und teils angestückte Eichenholztafel (61,3 x 30,5 x 0,3 cm) mit heller, elfenbeinfarbener Grundierung (Abb. 9). Verschattete Inkarnattöne hellgrau unterlegt (Abb. 10). Nachträglich mit einem rechtwinkligen Dreieck (11,0 x 15,5 cm) an der oberen linken Bildecke zu einem rechteckigen Format erweitert. Malfarbe und Craquelé lassen vermuten, dass die Anstückung aus dem originalen Kontext stammt.⁵

In der Infrarot-Reflektographie wird keine eindeutige Unterzeichnung sichtbar. Allerdings markieren sich an manchen Stellen, etwa in der Hand des jüngeren Mädchens rechts oben, schwache Striche, die an eine Unterzeichnung erinnern. In der Infrarot-Reflektographie sind ferner folgende Pentimenti zu erkennen: Die linke Schulterkontur des rechten Mädchens in der zweiten Reihe verlief ursprünglich etwas höher (Abb. 12); das linke Mädchen in der obersten Reihe war vielleicht höher platziert (Abb. 13). Die Krägen der beiden Töchter rechts in der mittleren Reihe (Abb. 12) und der älteren Tochter rechts neben der Mutter waren einst kleiner, wobei letzterer wie derjenige der ältesten Tochter geformt war.

Im Röntgenbild wird die untere Hälfte eines weiteren Kindes sichtbar, das am oberen Rand zwischen den beiden Kindern der obersten Reihe eingefügt war und nach der Beschneidung übermalt wurde (Abb. 8). In der un-

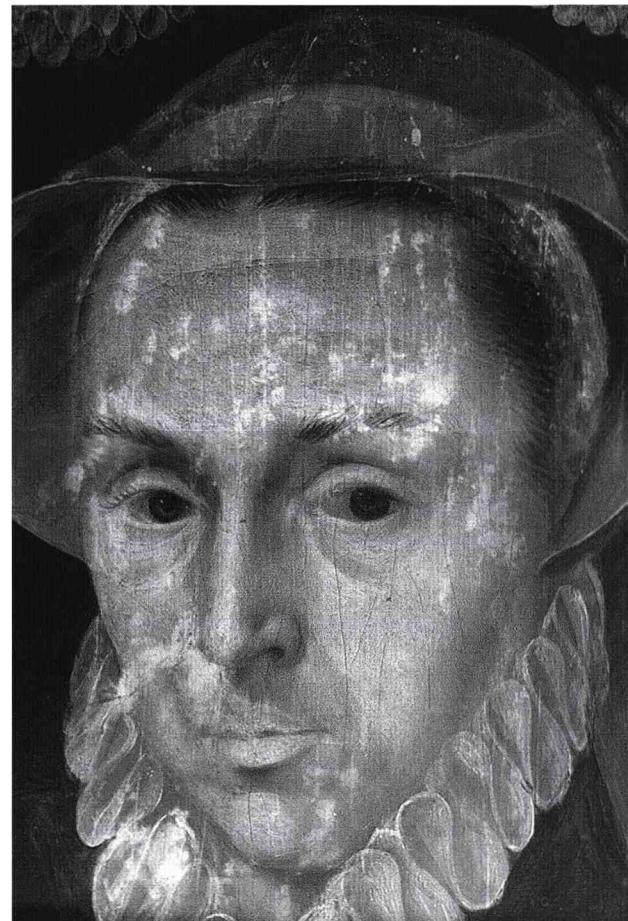


Abb. 10: Flämisch, Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Infrarot-Reflektographie: Unterlegungen im Gesicht der Mutter, Frankfurt a. M., Städel Museum

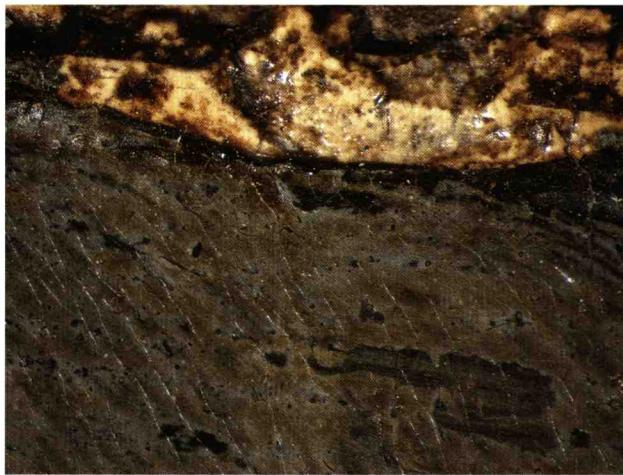


Abb. 9: Flämisch, Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Mikroskopaufnahme: elfenbeinfarbene Grundierung, Frankfurt a. M., Städel Museum

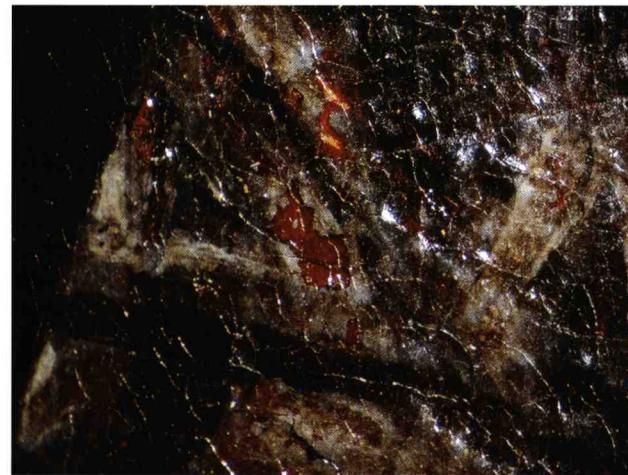


Abb. 11: Flämisch, Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Mikroskopaufnahme: untere rote Farbschicht, Frankfurt a. M., Städel Museum

⁴ Grundierungs- und Malkante nur an den seitlichen Bildrändern und am unteren Bildrand. Siehe auch den Röntgenbefund.

⁵ Siehe DISKUSSION.



Abb. 12 Flämisch, Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Infrarot-Reflektographie: Tochter rechts in der mittleren Reihe, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 13: Flämisch, Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Infrarot-Reflektographie: Tochter links in der obersten Reihe, Frankfurt a. M., Städel Museum

teren rechten Bildpartie markiert sich eine nicht identifizierbare Darstellung, die an ein herabhängendes Tuch oder ein Korbgeflecht erinnert.

Folgende Partien wurden auf schwarzer Farbe, d. h. nachträglich, ausgeführt: in der mittleren Reihe das linke Mädchen (Abb. 15) sowie Hände und Schulter der rechten Tochter, in der oberen Reihe der untere Teil des grünen Gewandes des rechten Kindes.

Rote Farbe unter dem grau-schwarz gemusterten Stoff am rechten Bildrand, unter dem Schwarz und Weiß unterhalb der Spitze der älteren Tochter am rechten Bildrand (Abb. 11), unter dem grünen Gewand des oberen Kindes, in dreieckiger Form unter dem weißen Kragen des Mädchens in der zweiten Reihe am linken Bildrand. Die Tafel wurde von Johann Ludwig Ernst Morgenstern am 10. August 1817 restauriert (Archiv. Ordner 6, Nr. 37; Johann Ludwig Ernst Morgenstern: Verzeichnis der für's Städelische Kunstinstitut gefertigten Restaurations [nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Malers im Besitz der Familie]). Göbel und Janss befanden die Tafel als „trocken“ und führten am 22. September 1877 restauratorische Maßnahmen durch (Inventar 1872, Inv. Nr. 724, 725).

Leichte Verwölbung der Holztafel. Drei kleinere längliche Dellen. Längerer vertikaler Riss und weitere kleinere Risse links der Hände der Mutter.

Hochstehende Farbschicht und Retuschen links unten. Retuschierte Ausbrüche am unteren Bildrand. Verputzungen in allen Inkarnaten, v. a. in den braungrauen Halbschatten, teils in den Rottönen der Lippen und in den Haaransätzen, sowie in dem roten Gewand des Kindes links in der obersten Reihe. Vermutlich handelt es sich bei den in der Infrarot-Reflektographie sichtbaren Beschädigungen in den Gesichtern der Mutter und des mittleren Mädchens in der zweiten Reihe gleichfalls um Verputzungen. Kleinere Retuschen in den Gesich-

tern der vorderen rechten Tochter, der beiden äußeren Mädchen in der zweiten Reihe und des linken Kindes in oberster Reihe. Unter UV-Licht werden zwei neuere Retuschen unterhalb des Halses der Mutter und weitere an den Bildrändern sichtbar; ferner markiert sich ein dickerer, älterer, gleichmäßig fluoreszierender Firnis. Rückseite hell grundiert und in einem dunklen Rotbraun marmoriert. Stempel eines Totenkopfes (?) in weißer Farbe. Klebezettel, darauf in schwarzer Tinte „G. 725.“. In weißer Kreide „61“. In Bleistift ein Stern. Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1519 nach. Das Brett der Originaltafel und die Anstückung stammen aus demselben Baum wie das Brett der Originaltafel und die Anstückung von Inv. Nr. 724. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren könnte die Tafel frühestmöglich ab 1530 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1536.

PROVENIENZ

Slg. Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844), Maler und Restaurator, Frankfurt a. M. erworben von Morgenstern am 4. Juni 1818 (insgesamt fl. 313,30) als Holbein-Schule

BESCHREIBUNG

Einst bildeten die beiden Tafeln mit den Bildnissen der Stifterfamilie die Flügel zu einem Altar, dessen Mitteltafel heute verloren ist. Betend vor neutralem dunklem Fond sind die männlichen Familienmitglieder im linken und die weiblichen im rechten Flügel jeweils in einer zur Mitte gewandten Dreiviertelansicht und mit Blick zum Betrachter dargestellt. Die Kinder sind mit abnehmen-

dem Alter jeweils versetzt hinter dem Elternteil gleichen Geschlechts angeordnet. Vater und Mutter erscheinen als Halbfigur am unteren Bildrand vor einem grün gedeckten Tisch oder Betstuhl, der unten von der Mitte ausgehend schräg in das Bildfeld hineinragt.

Der Vater und seine vier Söhne, die in zwei Reihen hinter ihm platziert sind, tragen jeweils ein schwarzes Wams, eine weiße Halskrause sowie die Älteren auch einen Mantel (Tabbert). Einzig der oberste linke Junge fällt durch einen runden flachen Kragen mit Spitzbordüre auf. Die beiden ältesten Söhne kennzeichnen ein leichter Flaum um die Kinn- und Mundpartie, wobei der Älteste wie sein Vater links davor einen Edelsteinring am kleinen Finger trägt.

Im rechten Flügel sind sieben Töchter in drei Reihen hinter der Mutter angeordnet. Die Kleidung der Mutter besteht aus einem schwarzen Untergewand mit roten Ärmeln und weißen Handkrausen, einer schmalen, leicht schräg gestellten weißen Kröse mit hohen Schlaufen und einem schwarzen halbärmeligen Mantel (Marlotte), der sich in der Mitte keilförmig öffnet und den Blick auf eine goldene Hüftkette freigibt. Ihr Haar ist, ebenso wie das der Töchter, streng zurückgekämmt und unter einer Spitzenhaube zusammengenommen. Beide Zeigefinger und der Ringfinger der linken Hand sind jeweils mit zwei Ringen geschmückt. Während die ältere Tochter links hinter der Mutter mit dergleichen Tracht samt Hüftkette und einem Ring am kleinen Finger versehen ist, tragen die übrigen Töchter bis auf die beiden Jüngsten schwarz oder schwarz-graue Kleider und weiße, stets leicht variierte Spitzenhäubchen. Das linke Mädchen in der mittleren Reihe besitzt anstelle einer breiten Halskrause einen flachen Rundkragen. Ebenso mit einem flachen Kragen sind auch das rote und das grünliche, mit schmalen, gelben Wellenbordüren verzierte Kleidchen der beiden Jüngsten ausgestattet.

FORSCHUNGSSTAND

Die beiden in der Forschungsliteratur unbehandelten Tafeln wurden als „Türflügel eines Hausaltars [...] angeblich Holbein“ in der Frankfurter Sammlung von Johann Friedrich Morgenstern verwahrt und von diesem

durch das Städel Museum am 4. Juni 1818 für insgesamt 313,30 fl. als Holbein-Schule erworben.⁶ Im Städel-Verzeichnis von 1819 und 1823 wurden sie hingegen als zwei Flügel eines Hausaltars von Hans Holbein d. Ä. eingeordnet. Bereits in den nachfolgenden Verzeichnissen von 1830 und 1835 wurde die Zuschreibung fallen gelassen und man listete die Tafeln stattdessen als Holbein-Schule oder Oberdeutsch. Durch Passavant erfolgte im Städel-Verzeichnis von 1844 die Einordnung als „Hans Grimmer aus Mainz oder ihm verwandt“, der um 1560 seine Blütezeit erreicht habe. Die Zuschreibung wurde in den Verzeichnissen bis 1888 übernommen⁷ und erst im Städel-Verzeichnis von 1892 und 1897/1900 vorsichtiger als „Grimmer zugeschrieben, deutsche Schule des 16. Jahrhunderts“ formuliert. Weizsäcker verzichtete schließlich auf den Verweis auf Grimmer, da er Passavants Vermutung angesichts fehlender gesicherter Vergleichsbeispiele nicht überzeugend fand. Stattdessen entschied er sich, die beiden Flügel, deren Maße er erstmals richtig wiedergab,⁸ ohne Künstlernamen als Werke eines deutschen Meisters der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einzuordnen. Entsprechend wurden die Tafeln im Inventar von 1880⁹ und in den Städel-Verzeichnissen von 1905/07 bis 1999 geführt,¹⁰ wobei Hanke im Verzeichnis von 1915 eine mittelrheinische Herkunft vermutete.¹¹ Der Taxwert entsprach mit jeweils 157 fl. trotz veränderter Einordnung weiterhin dem Ankaufspreis.

Brinkmann machte während der Bearbeitung des flämischen Gemäldebestandes im Städel Museum darauf aufmerksam, dass die beiden Tafeln wahrscheinlich eher in der niederländischen, statt in der deutschen Malerei anzusiedeln seien.¹²

Ekkart meinte, die Flügel würden von einem niederländischen Künstler aus den 1570er/1580er Jahren stammen, wobei er auf die Nähe der Erwachsenen zu Pourbus oder Adriaen Thomasz. Key verwies.¹³ Huvenne sprach sich gegen eine Einreichung als Pourbus aus, Jonckheere gegen Key.¹⁴ Beide plädierten aber gleichfalls für eine flämische Entstehung in den 1570er Jahren und schätzten den Vorschlag der Verfasserin, die Tafeln an Bernard de Rijckere oder seinem Sohn Abraham zuzuschreiben, als denkbar ein. Jonckheere tendierte zu ei-

6 Archiv. Ordner 6, Nr. 37; Johann Ludwig Ernst Morgenstern: Verzeichnis der für's Städel'sche Kunstinstitut gefertigten Restaurierungen (nach den handschriftlichen Aufzeichnungen des Malers im Besitz der Familie).

7 Siehe auch INVENTAR 1817, Inv. Nr. 724, 725 (als Holbein-Schule mit Verweis auf Hans Grimmer). Siehe INVENTAR 1865 und INVENTAR 1872, Inv. Nr. 724, 725 (als Hans Grimmer, früher Holbein-Schule).

8 Weizsäcker verwies auf die Anstückungen der rechten und linken oberen Ecke. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 84f., Nr. 91, 92. Siehe die abweichenden Maßangaben von 37,3 x 20,6 cm bzw. 100 x 36 cm in den Städel-Verzeichnissen des 19. Jahr-

hunderts und weitere in INVENTAR 1872 und INVENTAR 1880, Inv. Nr. 724, 725.

9 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 724, 725.

10 Zuletzt Brinkmann/Sander, in: Verz. 1999, S. 70.

11 Hanke, in: Verz. 1915, S. 24, Nr. 91, 92.

12 Mündlicher Hinweis von Bodo Brinkmann, Städel Museum, Frankfurt a. M.

13 Ich danke Rudi Ekkart, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 2.12.2005.

14 Ich danke Paul Huvenne, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, und Koenraad Jonckheere, Universität Amsterdam, für Gespräche am 15.1.2007.

ner Einstufung als Abraham de Rijckere und wies auf die langgezogene Linie zwischen Zeigefinger und Daumen hin, die bei den Händen in den Städel-Tafeln und bei Werken von De Rijckere jeweils ähnlich wiederkehre. Die Krägen könnten Ende der 1580er oder Anfang der 1590er Jahre entsprechend der damaligen Mode vergrößert worden sein.

DISKUSSION

Die beiden Tafeln bildeten einst die Flügel eines Triptychons und flankierten gemäß der traditionellen Anordnung der männlichen Stifter zur linken und der weiblichen zur rechten Seite ein heute verlorenes Mittelteil. Laut dendrochronologischem Befund wurden beide Tafeln samt den dreieckigen Anstückungen, die an den inneren Seiten der oberen Bildkanten nachträglich ange-

bracht wurden (Abb. 7, 8), aus demselben Baum gearbeitet.¹⁵ Dies spricht ebenso wie die Ähnlichkeit von Malfarbe und Craquelé dafür, dass die Anstückungen ursprünglich zum originalen Altarkontext gehörten und die beiden Flügel am oberen Bildrand nachträglich beschnitten und erweitert wurden. Anhand des Röntgenbildes kann rechts am oberen Bildrand der weiblichen Stiftertafel die angeschnittene Figur einer weiteren Tochter sichtbar gemacht werden (Abb. 8). Offen bleibt, ob die oberen Bildkanten beider Tafeln jeweils nach oben mit einer geraden Kante spitz zuliefen oder ob sie jeweils mit einer einfach oder mehrfach geschwungenen Diagonale bzw. wie etwa das Triptychon von Frans Pourbus I. „Das Martyrium des hl. Georg“ mit einem Viersegmentbogen abschlossen.¹⁶ Das im Städel Museum fragmentarisch erhaltene Triptychon könnte für die Familiengrablege in einer Kapelle



Abb. 14: Flämisch, Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Mikroskopaufnahme: Sohn rechts in der obersten Reihe, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 15: Flämisch, Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Mikroskopaufnahme: Tochter links in der mittleren Reihe, Frankfurt a. M., Städel Museum

15 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

16 Frans Pourbus I., „Das Martyrium des hl. Georg“, Holz, 340 x 270 cm (Mitteltafel, 1940 verbrannt), 340 x 121 cm (Seitentafeln). Duinkerken, Musée des Beaux-Arts de Dunkerque. Bezeichnet: „Franciscus Pourbus IV invenit 1577“. Vgl. beispielsweise auch die oberen Bildkanten in Maerten van Heemskerks „Triptychon mit Christi Grable-

gung (Mitteltafel) und Stifterporträts (Flügel)“ von 1559 (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. Nr. 2752) und in dem Pieter Pourbus zugeschriebenen „Triptychon mit der Schmerzensmadonna (Mitteltafel) und Stifterporträts (Flügel)“ von 1564 (Verst. Brüssel [Fiévez] 8.12.1924, Nr. 128).



Abb. 16: *Bernard de Rijckere, Adriaan van Santvoort und seine Söhne Guillaume und Adriaen/Anna van Hertsbeeke und ihre Tochter Catharina und ihr Sohn Jan Baptiste*, 1563, Privatsammlung

bestimmt gewesen sein. Vermutlich wurde es später aus dem religiösen Kontext herausgelöst und die beiden Flügel in hochrechteckige Formate verwandelt, um unabhängig von der Mitteltafel zwei eigenständige Familienporträts oder Bildnispendants zu erhalten. Wie aus der Infrarot-Reflektographie und dem Röntgenbild hervorgeht wurden zugleich Anzahl und Anordnung einzelner Figuren verändert (Abb. 4, 7, 8, 12, 13). Außer der Übermalung der Tochter am oberen Bildrand scheinen andere Kinder nachträglich eingefügt worden zu sein, denn die Tochter links in der zweiten Reihe sowie der jüngere Sohn rechts oben wurden ohne Aussparung auf der schwarzen Farbe ausgeführt (Abb. 14, 15).¹⁷ Wegen der benötigten Deckkraft weisen diese Bereiche zwar eine dichtere Malweise auf, stilistisch stammen alle Partien jedoch von der gleichen Hand. Ferner wurde das fortgeschrittene Alter des Knaben links oben durch eine andere Kleidung kenntlich gemacht, indem Haube und eckiger Kragen wegfielen bzw. verändert wurden (Abb. 4, 7). Auch die meisten übrigen Kostüme wurden durch das

Vergrößern der Krägen an die Mode der späten 1580er oder frühen 1590er Jahre angepasst (Abb. 2, 12), was einen Anhaltspunkt zur Datierung der Formatänderung liefert. Indes spricht die niederländische Tracht, gestützt durch das Ergebnis der dendrochronologischen Untersuchung, aber bereits für eine frühere Entstehung in den 1570er Jahren.

Die zeichnerische Behandlung von Barthaaren, Augenbrauen und Wimpern (Abb. 17) erinnert an Bernard de Rijkere's „Porträt eines jungen Mannes aus dem Geschlecht della Faille“.¹⁸ Die vertriebene, emailhafte Malweise in zwei diesem jüngst zugeschriebenen Altarflügeln¹⁹ (Abb. 16) weicht jedoch von dem Farbauftrag der beiden Frankfurter Tafeln ab, da dort die hellgraue Unterlegung in den Schattenpartien oder Augäpfeln teils offen stehen bleibt und die braungrauen Halbschatten zwar sehr dünn lasiernd, aber strichelnd ausgeführt wurden. Zu den Werken des Sohnes Abraham de Rijckere bestehen gleichfalls Parallelen, aber die beiden Tafeln des Städels Museums lassen sich mit diesen

17 Wahrscheinlich entstanden zeitgleich auch die übrigen Pentimenti wie diejenigen beim jüngeren Sohn links oben, kleinere, auf Schwarz ausgeführte Partien oder die schwarze Übermalung der roten Kleidungspartien. Siehe TECHNISCHER BEFUND.

18 Bernard de Rijckere, „Porträt eines jungen Mannes aus dem Geschlecht della Faille“, Holz, 46,5 x 38,5 cm. Ixelles bei Brüssel, Museum von Elsene. Bezeichnet: „1573 / B“. D'HULST 1952, S. 97-102, Abb. 1 (als „Meister B“).

19 Bernard de Rijckere, „Adriaan van Santvoort und seine Söhne Guillaume und Adriaen“ und „Anna van Hertsbeeke und ihre Tochter Catharina und ihr Sohn Jan Baptiste“, jeweils Holz, 84,3/84,6 x 65,4/66 cm. Privatsammlung. Datiert 1563. Ausst. Kat. WASHINGTON-ANTWERPEN 2006/07, S. 218f., Nr. 32. Ich danke Nico van Hout, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, für die Diskussion vor dem Original am 3.4.2007.

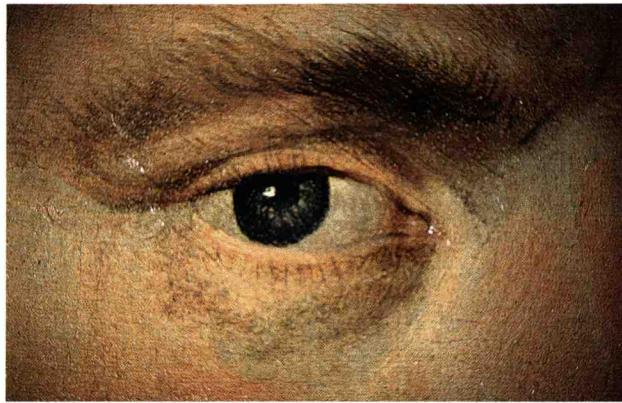


Abb. 17: Flämisch, Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie, Mikroskopaufnahme: rechte Augenpartie des Vaters, Frankfurt a. M., Städel Museum

nicht zuletzt aufgrund der hölzernen Fingergestaltung und der dort additiv gesetzten Farben nur bedingt vergleichen (Abb. 18).²⁰

Die beiden Flügel sind daher vorerst als das Werk eines nicht näher bestimmmbaren flämischen Künstlers aus den 1570er Jahren einzuordnen, das Ende der 1580er oder Anfang der 1590er Jahre, womöglich bedingt durch die religiös-politischen Umstände der Zeit, eine Veränderung von derselben Hand erfuhr.

LITERATUR

Verz. 1819, S. 23f., Nr. 5, 6; 1823, S. 7, Nr. 5, 6; 1830, S. 40, Nr. 276; 1835, S. 63, Nr. 152, 153; 1844, S. 85, Nr. 134, 135; 1855, S. 17, Nr. 134, 135; 1858, S. 77, Nr. 114–115; 1866, S. 78f., Nr. 114, 115; 1870, S. 97, Nr. 97, 98; 1873, S. 98f., Nr. 97, 98; 1879, S. 97, Nr. 91, 92; 1883, S. 99, Nr. 91, 92; 1888, S. 106, Nr. 91, 92; 1892, S. 27f., Nr. 91, 92; 1897/1900, S. 25f., Nr. 91, 92; 1900, S. 84f., Nr. 91, 92; 1905/07, S. 19, Nr. 91, 92; 1907, S. 19, Nr. 91, 92; 1910, S. 22, Nr. 91, 92; 1914, S. 23, Nr. 91, 92; 1915, S. 24, Nr. 91, 92; 1919, S. 32f., Nr. 724, 725; 1924, S. 62, Nr. 724, 725; 1966, S. 71; 1971, S. 36; 1987, S. 67; 1999, S. 70, Tafel 178, 179



Abb. 18: Abraham de Rijckere, Rechter Flügel eines Triptychons mit dem Porträt von Marie le Batteur, gestorben 1586, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

²⁰ Abraham de Rijckere, „Zwei Flügel eines Triptychons mit den Porträts von Lodewijk Clarys, gestorben 1594, (linker Flügel) und Marie le Batteur, gestorben 1586, (rechter Flügel)“, jeweils Holz, 100 x 37 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 65, 67). Siehe auch

Abraham de Rijckere, „Zwei Flügel mit Stifterporträts von Johannes Doncker, gestorben 1591, (linker Flügel) und Magdalena Hockaert, gestorben 1611, (rechter Flügel)“, jeweils Holz, 155 x 55 cm. Antwerpen, St. Jakob (Inv. Nr. 651, 652).

FLÄMISCH

DER GANG NACH EMMAUS

INV. NR. 1284

Um 1600

Kupfer, 15,6 x 22,1 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Kupfertafel mit hellgrauer Grundierung. In der Infrarot-Reflektographie wird eine mit Stift ausgeführte Unterzeichnung sichtbar, mit der die Landschaft vorbereitet wurde (Abb. 1).

Bei einer Restaurierung am 26. August 1981 ist die Tafel nach der Abnahme der älteren Retuschen und des älteren Firnisses neu retuschiert und neu gefirniert worden (Photodokumentation in der Bildakte in der Restaurierwerkstatt).

Durchbohrungen in den vier Tafelecken. Kerbe in der oberen Partie der mittleren Baumgruppe. Leichte Verputzungen im Himmel, in den hellen Tönen vorne links und im rechten Ausblick, in den rötlichen Tönen der mittleren Baumgruppe und der Architektur sowie in der Staffage links vorne. Teils retuschierte Abdrücke vom Zierrahmen an den seitlichen Bildrändern. Ausbrüche in den Bildecken, seitlich der Figurengruppe, rechts in der mittleren Baumgruppe, im Boden am unteren mittleren Bildrand und links vorne in der Landschaft. Teils retuschierte Ausbrüche in den hellen Himmelspartien und der mittleren Baumgruppe. Großflächige Retuschen im Himmel und vereinzelt in den Figuren.

Unter UV-Licht wird ein jüngerer, schwach fluoreszierender Firnis sichtbar.

Auf der Rückseite „STÄDEL / 1284“ mit schwarzem Filzstift. Mit schwarzer Farbe „N.° 20“. Auf dem Rückseitenschutz aus Eichenholz Klebezettel, darauf gedruckt „Eigenthum / von / Josephine und Anton Theodor Brentano. / [...]“. Die Schreibschrift darunter überklebt mit einem zweiten Klebezettel, darauf in Schreibschrift mit Tinte „David Vinckebooms. / Josephine und Anton Brentano / Schenkung. / Anl.A. meines Testaments. / Dem Staedel'schen Kunstinstitute.“. Dritter Klebezettel, darauf gedruckt mit schwarzer Farbe „G: 1284.“. Zweimal Brandstempel „Städel'sches Kunstinstitut / Frankfurt am Main“.

PROVENIENZ

Slg. Antonie Brentano, geb. Birckenstock (1780–1869), Frankfurt a. M.

am 4. April 1870 Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher), Nr. 73 (fl. 120) als „David Vinckebooms“ an F. A. C. Prestel für Anton Theodor Brentano

Slg. Anton Theodor Brentano (?–1895), Frankfurt a. M. am 15. Juni 1895 als Geschenk aus dem Nachlass von A. T. Brentano als Teil der Josephine-und-Anton-Brentano-Schenkung als „Dem Vinck=Boons zugeschrieben“ erworben

BESCHREIBUNG

Die biblische Szene nach Lukas 24, 13–28 zeigt Jesus, wie er am Tag seiner Auferstehung zwei Jünger unerkannt zum Dorf Emmaus in der Nähe von Jerusalem begleitet und ihnen auf dem Weg die Heilige Schrift erklärt. Das Gröppchen läuft, Jesus barfuß und mit Nimbus in der Mitte, rechts vorne bildeinwärts auf einem sandigen Weg, der von üppigem Grün und ein paar zersplitterten Baumstümpfen gesäumt wird. Jeweils mit Wanderstab und Proviantbeutel ausgestattet trägt der Linke ferner einen Hut und einen braunen, gegürteten Mantel, während der Rechte eine graue Peloline um seine Schultern gelegt hat. Beide wenden sich Jesus zu, der mit einem blauen bodenlangen Umhang und einem hellrötlichen Gewand bekleidet ist. Gemeinsam steuern sie auf ein stattliches Wirtshaus zu, das hinter einem am rechten Bildrand hoch aufragenden Laubbaum halb verborgen liegt. In der Tür steht bereits der Wirt mit weißer Schürze zum Empfang bereit. Vor dem dahinter liegenden Gebäude weist unterdessen eine Frau einem Wanderer mit ausgestrecktem Arm den Weg. Unterhalb der hohen Laubbaumgruppe, die den Weg links begrenzt, durchqueren Bauern mit einem Pferd die dortige Lichtung. Dahinter erstreckt sich eine blau getönte, hügelige Flusslandschaft. Am Ufer liegen Häuser, das Gewässer wird von Schiffen befahren. Über dem linken Berg ist der dunkel bewölkte Himmel aufgezogen und in Morgen- oder Abendlicht getaucht.



Abb. 1: Flämisch, *Der Gang nach Emmaus*, Infrarot-Reflektographie: Unterzeichnung, Frankfurt a. M., Städel Museum

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde am 4. April 1870 für 120 fl. als „David Vinckebooms“ versteigert.¹ Als das Städel Museum die Tafel am 15. Juni 1895 als Geschenk aus dem Nachlass von A. T. Brentano erwarb, galt sie „Dem Vinck=Boons zugeschrieben“. Die beiden kleinformatigen Kupfertafeln des Städel Museums – „Waldlandschaft mit Jäger“ (Inv. Nr. 1285) und „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ (Inv. Nr. 1286) – stammen gleichfalls aus diesen beiden Versteigerungen, wo sie mit derselben Einordnung zum Aufruf kamen.²

Das Inventar von 1880 und das Städel-Verzeichnis von 1897/1900 listeten den „Gang nach Emmaus“ weiterhin als ein Vinckboons zugeschriebenes Werk.³

Weizsäcker ordnete die Tafel als „Niederländische Schule um 1600“ ein und verwies auf ein weiteres Städel-Bild mit ähnlicher Zuschreibungsgeschichte, nämlich die

„Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“.⁴ Beide seien zwar nicht von Vinckboons, aber dem Kreis der von Gillis van Coninxloo beeinflussten Landschaftsmaler aus der Zeit um 1600 angehörig. Anschließend wurde das Gemälde unter dieser Zuschreibung in den Städel-Verzeichnissen geführt,⁵ während im Inventar von 1880 eine entsprechende Korrektur der Einordnung vorgenommen wurde.

Auch Plietzsch meinte, die Frankfurter Tafel erinnere an Coninxloo. Sie stehe ihm selbst allerdings weniger nah und sei vielmehr als ein Bild der Frankenthaler Malerschule zu sehen.⁶

De Kinkelder beurteilte das Städel-Bild als Werk eines flämischen Künstlers aus der Zeit um 1600.⁷ Klessmann hingegen verwies aufgrund von Aufbau und Malweise auf einen Künstler in der Art von Abraham Govaerts und schlug eine Datierung um 1620 vor.⁸

1 Vgl. Verst. Slg. A. Brentano, Frankfurt a. M. (Kohlbacher) 4.4.1870, S. 35, Nr. 73. Exemplar des Versteigerungskataloges im Städel Museum annotiert mit „120“ und „Ant. Brentano“.

2 Siehe hier die Katalogeinträge zu Inv. Nr. 1285, 1286.

3 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1284.

4 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 245, Nr. 120C.

5 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 68.

6 Ähnlich beurteilte Plietzsch auch die „Waldlandschaft mit Jäger“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1285). PLIETZSCH 1910, Anm. 58 auf S. 122.

7 Ich danke Marijke de Kinkelder, RKD, Den Haag, für ihre mündliche Einschätzung am 30.11.2005.

8 Ich danke Rüdiger Klessmann, Augsburg, für das Gespräch am 31.7.2006.



Abb. 2: Flämisch, *Der Gang nach Emmaus*, um 1600, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: David Vinckboons, *Gartenfest*, um 1610, Amsterdam, Rijksmuseum

DISKUSSION

Ende des 19. Jahrhunderts galt das Gemälde mit der biblischen Darstellung des Emmausgangs (Lukas 24, 13–28) zuerst als eigenhändiges Werk David Vinckboons, dann als ein ihm zugeschriebenes Werk. Aufgrund der kompakten und wenig differenzierten

Baumbehandlung ist eine authentische Beurteilung jedoch nicht haltbar (Abb. 3, 4).⁹ Auch mit Gillis van Coninxloo weich und virtuos gemalten Laubkronen gibt es im Städel-Bild kaum Parallelen (Abb. 6 bei Inv. Nr. 1285).¹⁰



Abb. 4: Flämisch, *Der Gang nach Emmaus*, Mikroskopaufnahme: grob ausgesparte Baumkrone und locker aufgestupftes Laub, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 5: Flämisch, *Der Gang nach Emmaus*, Mikroskopaufnahme: Stadtkulisse, Frankfurt a. M., Städel Museum

⁹ Vgl. David Vinckboons, „Gartenfest“, Holz, 28,5 x 44 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Inv. Nr. A2109). Laut Goosens um 1610. GOOSENS 1977, S. 95, 142, Abb. 50.

¹⁰ Vgl. Gillis van Coninxloo, „Waldlandschaft“, Holz, 56 x 85 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6504). Monogram-

miert. Siehe das Städel-Bild: Art des Coninxloo „Waldlandschaft mit Jägern“ (Inv. Nr. 1285). Siehe PLIETZSCH 1910, Anm. 58 auf S. 122. Vgl. auch den Kupferstich (400 x 520 mm) von Nicolaes de Bruyn nach Gillis van Coninxloo „Landschaft mit Weg nach Emmaus“. HOLLSTEIN IV, 107. FRANZ 1969, II, Abb. 417.

Wie in der Infrarot-Reflektographie sichtbar wird, wurde die Landschaft auf der hellgrauen Grundierung in einer freien Manier mit Stift vorgezeichnet (Abb. 1).¹¹ Ein blaugrüner Ton bereitet die Bäume vor, deren grob vom Himmel ausgesparte, wahrscheinlich mit einer braunen Lasur entworfene Kronen ohne detaillierte Ausformulierung locker mit verschiedenen, teils recht flüssigen Tönen aufgestupft wurden (Abb. 4). Die Farben im Hintergrund sind sehr dünnflüssig aufgetragen, weshalb der Untergrund teils durchschimmert (Abb. 5). Der Boden ist hingegen mit verschiedenen Lasuren mehrschichtig aufgebaut.

Die Laubbehandlung, das harte Kolorit und die kräftigen, einfachen Formen (Abb. 6) sprechen schließlich auch weniger für eine Einordnung als Umkreis von Abraham Govaerts.¹² Das Städel-Gemälde ist daher nicht näher bestimmbar und als Werk eines um 1600 tätigen flämischen Künstler einzustufen, das angesichts der Unterzeichnung auch nach einem unbekannten Vorbild entstanden sein könnte.

LITERATUR

Verz. 1897/1900, Nachtrag B, S. 120, Nr. 120c; 1900, S. 245, Nr. 120C; 1905/07, S. 24, Nr. 120c; 1907, S. 22, Nr. 120c; 1910, S. 28, Nr. 120c; 1914, S. 30, Nr. 120c; 1915, S. 94, Nr. 120c; 1919, S. 85, Nr. 1284; 1924, S. 147, Nr. 1284; 1966, S. 76; 1971, S. 38; 1986, S. 18v, Nr. 19; 1987, S. 70; 1995, S. 68, Tafel 175

PLIETZSCH 1910, Anm. 58 auf S. 122



Abb. 6: Flämisch, *Der Gang nach Emmaus*,
Mikroskopaufnahme: mittlere Baumgruppe,
Frankfurt a. M., Städel Museum

11 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

12 Siehe z. B. das Gemälde von Abraham Govaerts (mit Werkstatt), „Eine Lichtung an einer Waldwege-Kreuzung, vorn eine Waschfrau mit großem Korb auf dem Kopf“ (Holz, 30 x

47 cm, Verst. London [Christie's] 7.7.1989, Nr. 40), das nur einzelne motivische und kompositorische Analogien aufweist. HÄRTING/BORMS 2003, S. 94, Nr. 50.

FLÄMISCH

BILDNIS EINES MANNES

INV. NR. 178

Um 1610–20

Holz, 54,5 x 41,2 cm

Unsigniert und 1610 datiert

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige, ca. 1,2 cm dünne Eichenholztafel (Brett I: 54,5 x 26,7 cm; Brett II: 54,5 x 14,5 cm) mit heller elfenbeinfarbener Kreidegrundierung. Figur ausgespart und im Gewand mit einer streifig aufgetragenen schwarzen Schicht angelegt. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Obere Bildkante beseitigt, vermutlich auch die übrigen Bildkanten.

In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde der Zustand als „mittelmäßig“ beschrieben (Archiv. 1817, S. 5, Nr. 178).

Göbel und Janss restaurierten die „trockene“ Holztafel am 18. September 1877 (Archiv. 1877/78, S. 31r, Inv. Nr. 178, o. Kat. Nr.; Inventar 1872, Inv. Nr. 178).

Unregelmäßige Bildkanten. Niedergelegte Farbschicht links im Hintergrund. Verputzungen im Bart, in den Haaren und den verschatteten Gesichts- und Kragenpartien. Gekittete und retuschierte Ausbrüche entlang der Brettfuge, im Hintergrund und in den verschatteten Gesichtspartien. Ältere und jüngere Retuschen in den verschatteten Gesichtspartien, im linken Auge, im Bart, lasurartig im Ohr, im Hintergrund, im

Gewand oben in der Knopfleiste und im rechten Ärmel. Unter UV-Licht wird ein dicker, älterer, stark fluoreszierender Firnis sichtbar, der im Kragen rechts unten und oben in der Knopfleiste gedünnt wurde.

Schräg bezeichnet oben rechts in schwarzer Farbe „ÆTATS SV [V in Resten] [...] / ANNO.1610.“ (Abb. 1). Aufgrund des Fehlens eines Alterscraquelés wurde die Schrift vermutlich später aufgetragen. Keine Spuren einer übermalten, originalen Bezeichnung. Rückseite dick mit Wachs bestrichen. Deutlicher Versatz an der Leimfuge. Grobe Sägespuren. Anobienausfluglöcher und partiell ausgebrochene Fraßgänge links entlang der Brettfuge. Am rechten Bildrand tiefe Kerbe. In allen vier Ecken auf den Stifter Johann Friedrich Städel zurückgehende Siegelreste. In der oberen rechten Ecke als Reste zu erkennen: drei Ovale „J[ohann] F[riedrich] / S[taedel]“ (Abb. 2). In den übrigen Ecken verpresst, die Spuren deuten aber jeweils auf dasselbe Siegel hin.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzring aus dem Jahr 1583 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1592. Bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ist eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1599 zu vermuten.



Abb. 1: Flämisch, Bildnis eines Mannes,
Mikroskopaufnahme: Bezeichnung,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Flämisch, Bildnis eines Mannes,
Mikroskopaufnahme: Siegelreste auf der Rückseite,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Flämisch, Bildnis eines Mannes, um 1610–20, Frankfurt a. M., Städel Museum

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Sammlung des Stifters als „école flamande“

BESCHREIBUNG

Brustbild eines Mannes mittleren Alters von kräftiger Statur. In Dreiviertelansicht leicht nach rechts gewendet schaut der Dargestellte mit eindringlichem Blick zum Betrachter. Das Licht trifft von links oben auf seine rechte Gesichtshälfte und betont die dicke, breite Nase und die hohe Stirn, die über der Nasenwurzel in tiefe Falten gelegt ist. Der kurz geschnittene Spitzbart, der über den Unterkiefer bis zu den Ohren reicht, verdeckt leicht den schmalen Mund. Der Porträtierte trägt einen weißen Mühlesteinkragen und ein schwarz gemustertes, vorne durchgeknöpftes dunkelgraues Wams. In der rechten oberen Bildecke steht schräg über den Bildrand hinauslaufend auf neutralem Fond „AETATS S [...] / ANNO. 1610.“.

FORSCHUNGSSTAND

Bereits kurz nach dem Ankauf des Porträts als ein Werk der flämischen Schule¹ wurde es in der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ als Holländische Schule eingestuft und auf 10 fl. geschätzt.² Die Inventare des Städel Museums verzeichneten das Bildnis zunächst als Niederländische Schule,³ die Städel-Verzeichnisse von 1879 bis 1888 als Werk eines unbekannten Künstlers. Annotationen überliefern die Überlegung, das Gemälde doch als flämisch einzustufen oder [Jan Anthonisz. van] Ravesteyn als Künstler zu erwägen.⁴ Unter Beibehaltung des Schätzpreises wurde der Eintrag im letzten Inventar entsprechend korrigiert.⁵ Die Städel-Verzeichnisse von 1892 und 1897/1900 nahmen das Bildnis als Werk eines holländischen Meisters des 17. Jahrhunderts auf, während es durch Weizsäcker⁶ und im Städel-Verzeichnis von 1905/07 als niederländisch um 1610 eingestuft wurde. Seit 1910 wird das Bildnis in den Städel-Verzeichnissen erneut als holländischer Meister um 1610 geführt.⁷

Die Bezeichnung wurde in den Städel-Verzeichnissen unterschiedlich abgedruckt:

„AE(ta)TIS S.. (An)NO 1610“ (Verz. 1892), „AE(ta)TIS S.. ANNO 1610“ (Verz. 1897/1900), „AETA(T)IS SVAE / ANNO 1610“ (Verz. 1900, 1914, 1919, 1991), „AETA(t)IS SUAE... ANNO 1610“ (Verz. 1905/07), „AETA IS SVAE ANNO 1610“ (Verz. 1966), „AE-TATS S [...] ANNO. 1610.“ (Verz. 1995).

Valentiner gab die teils vom Bildrand angeschnittene Beschriftung mit „AETATIS SVAE ANNO 1610“ wieder. Seinem Vorschlag, aufgrund der Nähe zu Frans Hals’ „Festmahl der Offiziere der St. Jorisdoelen (Georgsschützengilde) in Haarlem“ von 1616 in dem Frankfurter Porträt dessen frühestes, bekanntes Werk von 1610 zu sehen,⁸ schloss sich Burg-Berger an, der das Städel-Bild gleichfalls gemäß der Inschrift datierte und wie auch Valentiner von einer allseitigen Beschneidung der Tafel ausging.⁹ Die Bestimmung als Hals fand im Städel Museum lediglich im Verzeichnis von 1924 Beachtung und wurde im letzten Inventar zwar erwähnt, aber wieder verworfen.¹⁰ In der Forschung zweifelte zunächst Dülberg Valentiners Zuschreibung an. Zwar sah er durchaus die Verwandtschaft zu Hals’ frühem „Festmahl der Offiziere der St. Georgsschützengilde in Haarlem“, dennoch meinte er das Städel-Bildnis könne ebenso gut auch von [Cornelis] van der Voort oder Nicolaes Elias. Pickenoy stammen.¹¹ Slive wies die Zuschreibung an Hals entschieden zurück und plädierte stattdessen für einen flämischen Maler, der dem trockenen Impasto der kraftvollen Porträts aus Rubens’ Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien nacheifere, ohne deren Kolorit und Gewandheit wie Van Dyck gleichzukommen. In diesem Zusammenhang nannte Slive einige Bildnisse wie das „Porträt des Jan Vermoelen“ (Abb. 5), die er alle als Werke Van Dycks einstufte.¹²

1 Ebenso Verz. 1816, Nr. 178.

2 Einordnung und Schätzpreis ebenso in Archiv. 1817, S. 5, Nr. 178.

3 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 178. INVENTAR 1865, Inv. Nr. 56 alt Inv. Nr. 178. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 178.

4 Siehe die handschriftlichen Vermerke in den Exemplaren der Städel-Verzeichnisse von 1879 und 1883 im Städel.

5 Die Einordnung als flämisch erfolgte durch Stuers, diejenige als Ravesteyn durch Cavens. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 178.

6 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 245f., Nr. 201. Als Bildträger wurde in den Städel-Verzeichnissen des 19. Jahrhunderts irrtümlich Leinwand angegeben. Erstmals korrekt als Holz bei Weizsäcker.

7 Zuletzt Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 67.

8 Frans Hals, „Festmahl der Offiziere der St. Georgsschützen-gilde in Haarlem“, Lwd., 175 x 324 cm. Haarlem, Frans Hals Museum (Inv. Nr. I-109). Datiert 1616. VALENTINER 1923, S. 1, 305.

9 Burg-Berger verglich das Städel-Bild mit einem von ihm erstmals Hals zugeschriebenen Männerporträt aus Privatbesitz, das noch vor der Frankfurter Tafel entstanden sein soll. BURG-BERGER 1934/35, S. 106.

10 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 178. Valentiners These auch annotiert bei Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 246, Nr. 201. Exemplar im Städel.

11 DÜLBERG 1930, S. 43f.

12 Peter Paul Rubens, „Porträt des Jan Vermoelen (1589–1656)“, Holz, 126 x 96 cm. Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen (Inv. Nr. 87). Bezeichnet: „AETATIS SVE 27 / A 1616“. Ferner führte Slive zwei Männerporträts in Oberlin (Ohio, Allen Memorial Art Museum, Inv. Nr. 44.26) und Braunschweig (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 86) an sowie die Pendantbildnisse eines Paars in Dresden (Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1023 C, 1023 D). SLIVE 1974, III, S. 1, unter Nr. 1.



Abb. 4: Anthonis van Dyck, *Porträt eines Mannes*, 1618,
Wien, Liechtenstein Museum,
Fürstliche Sammlungen



Abb. 5: Peter Paul Rubens, *Porträt des Jan Vermoelen*
(1589–1656), 1616, Wien, Liechtenstein Museum,
Fürstliche Sammlungen

Neumeister schloss aufgrund des pastosen, dichten Farbauftrags, der heftigen Pinselstriche, der Farbpalette, der pedantischen Details und der bisweilen vorsichtigen Behandlung Hals als Künstler aus.¹³ Ekkart schrieb das Bildnis einem flämischen Meister zu, wobei er hinsichtlich der Inschrift auf Frans Pourbus oder Adriaen Thomasz. Key¹⁴ und allgemein auf die Antwerpener Schule um 1610 oder den Umkreis des jungen Rubens verwies.¹⁵ Auch Van der Stighelen bestätigte die Einordnung als Werk eines flämischen Künstlers und sprach sich aufgrund der eher groben Technik im Gesicht des Dargestellten gegen eine Zuschreibung an Frans Pourbus aus.¹⁶

13 Notiz von Mirjam Neumeister, vormals Städel Museum, Frankfurt a. M., jetzt Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

14 Notiz von Mirjam Neumeister nach einem Gespräch mit Rudi Ekkart, RKD, Den Haag, 2002.

15 Ich danke Rudi Ekkart, RKD, Den Haag, für seine erneute mündliche Einschätzung am 2.12.2005.

16 Korrespondenz zwischen Mirjam Neumeister und Katlijne Van der Stighelen, Leuven, 10./19.2.2003.

17 Zur Halskrause, die in den 1580er Jahren zunehmend breiter und aufwendiger wurde und schließlich in den 1620er Jahren ohne Untergestell und Stärke flach auf der Schulter auflag, siehe THIEL 1960, S. 188, 218.

18 Mündliche Einschätzung vom 2.12.2005 von Rudi Ekkart, RKD, Den Haag. Siehe auch Slives Verweis auf um 1616–18 entstandene Werke Van Dycks, wobei das „Porträt des Jan

DISKUSSION

Das Männerporträt erinnert in Auffassung und Kostüm¹⁷ an die von Rubens geprägte Antwerpener Bildniskunst der 1610er Jahre, zumal es die kraftvolle körperliche Präsenz von Rubens und den raschen Farbauftrag mit sichtbaren Pinselstrichen von Van Dyck nachahmt.¹⁸ Habitus und Malweise ähneln beispielsweise Van Dycks „Männerporträt“¹⁹ (Abb. 4). Das Bildnis entstand 1618, als Van Dyck vermutlich bereits in der Rubens-Werkstatt als Gehilfe gearbeitet hat und für kurze Zeit ebenso um einen ähnlich plastischen Eindruck bemüht war wie er etwa in Rubens‘

Vermoelen“ inzwischen wieder als Rubens gilt und dasjenige in Oberlin als holländisch abgeschrieben wurde. Vgl. Anm. 12. Zum Braunschweiger Männerporträt (Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. 86) und den Bildnissen in Dresden (Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1023 C, 1023 D) siehe De Poorter, in: BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 114f., 121f., Nr. I.121, I.133, I.134. Zum Männerporträt in Oberlin (Ohio, Allen Memorial Art Museum, Inv. Nr. 44.26) und zum „Porträt des Jan Vermoelen“ siehe De Poorter, in: BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 16, 120, unter Nr. I.132. 19 Anthonis van Dyck, „Porträt eines Mannes“, Holz, 106 x 73,5 cm. Wien, Liechtenstein Museum, Fürstliche Sammlungen (Inv. Nr. 70). Bezeichnet: „A° 1618-Aet 57“. BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 113, Nr. I.118. Brown, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-LONDON 1999, S. 111, Nr. 9.



Abb. 6: Flämisch, Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: rechtes Auge, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 7: Flämisch, Bildnis eines Mannes, Mikroskopaufnahme: Stirn, Frankfurt a. M., Städel Museum

„Porträt des Jan Vermoelen“ von 1616 vorherrscht (Abb. 5).²⁰

Aufgrund der weniger guten malerischen Qualität kann das Städel-Bild allerdings keinem bestimmten Künstler zugeschrieben werden. Auffallend sind beispielsweise der recht flach wirkende Körper, die wenig prägnante Haarbehandlung und die heftigen, groben Pinselstriche in den Augen (Abb. 6) oder der Stirn (Abb. 7), wo sie den Gesichtsfalten nicht folgen. Insgesamt ist das Bildnis mit verschiedenen pastosen, trockenen Farbtönen, die nass in nass dicht nebeneinander gesetzt wurden, gemalt. Die Figur wurde vom Hintergrund ausgespart und in den schattigen Inkarnatpartien mit einer rötlichbraunen Farblage vorbereitet. Das Gewand legte der Künstler mit einer streifig aufgetragenen schwarzen Schicht an, die stellenweise sogar mit bloßem Auge unter dem Kragen erkennbar ist.

Ein Teil der schräg nach rechts oben verlaufenden Beschriftung „ÆTATS SV [V in Resten] [...] / ANNO.1610.“ ist der Beschneidung der Tafel zum Opfer gefallen (Abb. 1).²¹ Da die Schrift angesichts des Fehlens eines entstehungszeitlichen Craquelés nicht gesichert ist, bleibt es ungewiss, ob die Jahreszahl tatsächlich die

Entstehung des Porträts überliefert. Der dendrochronologische Befund, wonach das Gemälde frühestens ab 1599 gemalt sein kann, unterstützt jedoch eine entsprechende Entstehungszeit.

Folglich kann das Städel-Bild als Werk eines unbekannten flämischen Künstlers, der in der Antwerpener Bildnistradition der 1610er Jahre steht, eingeordnet und um 1610–20 datiert werden.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 178; 1879, S. 125, Nr. 201; 1883, S. 128, Nr. 201; 1888, S. 137, Nr. 201; 1892, S. 50, Nr. 201; 1897/1900, S. 48, Nr. 201; 1900, S. 245f., Nr. 201; 1905/07, S. 38, Nr. 201; 1910, S. 46, Nr. 201; 1914, S. 47, Nr. 201; 1915, S. 111, Nr. 201; 1919, S. 55, Nr. 178; 1924, S. 101, Nr. 178; 1966, S. 74; 1971, S. 37; 1986, S. 30, Nr. 4; 1987, S. 69; 1991, S. 72, Abb. 21; 1995, S. 67, Abb. 135

VALENTINER 1923², S. 1, 305

DÜLBERG 1930, S. 43f.

BURG-BERGER 1934/35, S. 106

SLIVE 1974, III, S. 1, unter Nr. 1, Abb. zw. S. 54 und 55

20 Zu der mit dem Städel-Bild vergleichbaren Beschriftung von Rubens' „Porträt des Jan Vermoelen“ siehe Anm. 12.

21 Siehe TECHNISCHER BEFUND.

FLÄMISCH

(Nachfolge Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck)

TRABENDER SCHIMMEL IN EINER FLACHLANDSCHAFT VOR EINER STADT

INV. NR. 246

Um 1617–53

Leinwand auf Eichenholz aufgezogen,

101,5 x 68,0 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Grob gewebte, oben beschnittene Leinwand (ca. 100,5 x 66,0 cm; Leinenbindung, 12 x 13 Fäden/cm²), auf eine dreiteilige Eichenholztafel von 0,8-1,2 cm Stärke aufgezogen (Brett I: 101,5 x 12,8 cm; Brett II: 101,5 x 39,0 cm; Brett III: 101,5 x 16,2 cm). Der Holzträger steht an den seitlichen Bildrändern und am unteren Bildrand bis zu 1 cm über, nur am oberen Bildrand – vermutlich infolge einer Beschneidung – stimmt er mit der Leinwandkante überein. Die einzelnen Bretter keilförmig geschnitten und stumpf aneinandergeleimt. Ausgeprägte Spanngirlanden an den seitlichen Bildrändern. Sandfarbene Grundierung (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie werden keine Unterzeichnungen sichtbar, aber es zeichnet sich der übermalte Reiter ab (Abb. 3). Unter Mikroskop sind im Bereich oberhalb des Sattels (Abb. 2) und unter der Farbe des Himmels eine rote Schicht und, weiter oben, ein graubräunlicher Ton erkennbar. Pentiment der Schuhe in den

Steigbügeln teils auch mit bloßem Auge sichtbar. Unter dem rechten Pferdeauge markiert sich ein nicht deutbarer dunkler Fleck (Augenpartie des Pferdes vormals niedriger?). Röntgenuntersuchung ohne Befund.

In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde der Zustand als „sehr übel zugericht“ beschrieben (Archiv. 1817, S. 12, Nr. 246). 1878 wurde das Gemälde als „übermalt, trocken, gerissen“ bezeichnet und am 8. Februar von Göbel und Janss restauriert (Archiv. 1877/78, S. 33; Inventar 1872, Nr. 246).

Am oberen Rand beschnitten. Knicke und Risse in der Leinwand, die zudem am unteren Bildrand über den Leimfugen dachartig zusammengeschoben ist. Dellen, v. a. rechts des Pferdekopfes. Ein Kratzer unterhalb des linken hinteren Hufes.

Farbschollen leicht schüsselartig verformt. In folgenden Partien vermehrt Ausbrüche und großflächige Übermalungen: im rechten Hinterbein, in Schweif, Brust, Blesse und zwischen den Nüstern des Pferdes, in der Landschaft zwischen linkem Vorder- und rechtem Hinterbein, in der unteren linken Bildecke, im Himmel am linken Bildrand und um den Pferdekopf. Durch das Entfernen eines Reiters umfangreiche Übermalungen auch im Pferd und Himmel, die insgesamt den Zustand

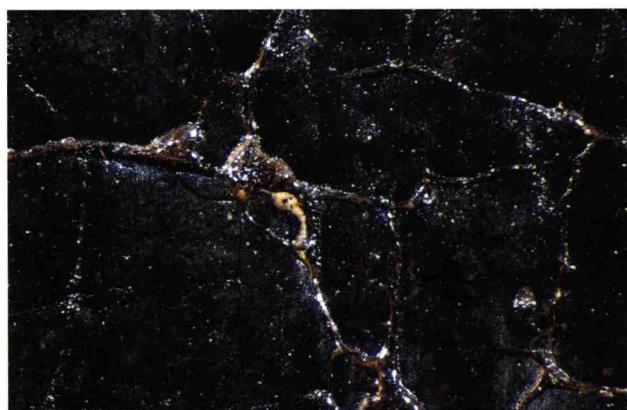


Abb. 1: Flämisch (Nachfolge Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck), Trabender Schimmel in einer Flachlandschaft vor einer Stadt, Mikroskopaufnahme: sandfarbene Grundierung im linken Vorderbein, Frankfurt a. M., Städel Museum

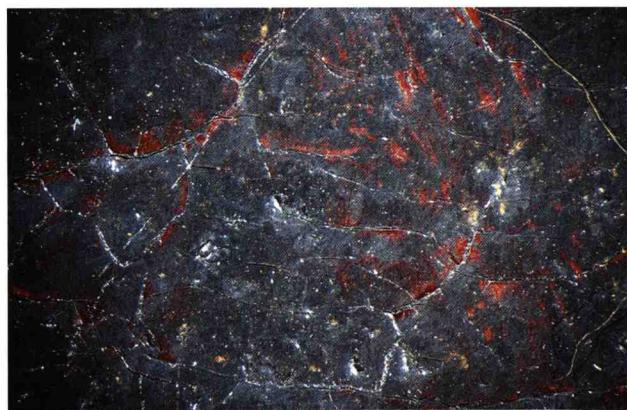


Abb. 2: Flämisch (Nachfolge Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck), Trabender Schimmel in einer Flachlandschaft vor einer Stadt, Mikroskopaufnahme: rote untere Farbschicht, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Flämisch (Nachfolge Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck), Trabender Schimmel in einer Flachlandschaft vor einer Stadt, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Flämisch (Nachfolge Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck), *Trabender Schimmel in einer Flachlandschaft vor einer Stadt*, um 1617–53, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb.5: Peter Paul Rubens?, Reiterbildnis, Windsor Castle, Collection of H. M. The Queen

und die Malweise nicht näher beurteilen lassen. Unter UV-Licht markiert sich keine Übermalung eines vormals vorhandenen Reiters. Vorder- und Hinterpartie des Sattels erscheinen unter UV-Licht sehr ähnlich, allerdings zeichnet sich vorne das Craquelé ab, das im Sattel möglicherweise im Zuge der Übermalung des Reiters zugeschlagen wurde. Sichtbar werden ferner jüngere Retuschen im Vorderteil des Sattels, in der Decke unter dem Sattel, im linken Zügelende, im Hinterteil, am rechten Steigbügel entlang der Kontur, am rechten hinteren Huf, im Zaumzeug zwischen den Ohren, vermutlich auch erst in jüngerer Zeit rechts vorne im Boden, in Tei-

len der Stadtkulisse (die beiden linken Türme ausgenommen) sowie bei der linken Kontur des linken Hinterbeins.

Unter UV-Licht wird ein älterer, stark fluoreszierender Firnis über den nicht jüngst übermalten Bildpartien sichtbar.

Holztafel rückseitig braun angestrichen und außer am oberen Bildrand allseits abgefast. Klebezettel mit „G. 246.“ In roter Kreide „4334“.¹ Papierreste.

Die dendrochronologische Untersuchung der Tafel durch Peter Klein wies einen jüngsten Kernholzjahrring aus dem Jahr 1634 nach. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa und bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren könnte die Tafel frühestens ab 1648 entstanden sein, eher wahrscheinlich ist jedoch ein Datum ab 1653. Brett I und II stammen aus demselben Baum.

PROVENIENZ

erworben 1816 mit der Slg. des Stifters als „P. P. Rubens“

KOPIEN/VARIANTEN

a) Peter Paul Rubens, Technik unbekannt, ca. 125 x 100 cm. Vermutlich zerstört.² Das Reiterporträt von „Albert, Erzherzog von Österreich“ zeigt ein braunes Pferd und eine variierte Hintergrundlandschaft.

b) Peter Paul Rubens?, Leinwand, 264,3 x 189,7 cm. Windsor Castle, Collection of H. M. The Queen.³ Schimmel, Reiter mit Brustpanzer, weißem Kragen, knielangen Hosen, Schärpe am rechten Arm, ohne Hut. Stadtkulisse wie im Städels-Bild. Landschaft variiert mit Laub am rechten Bildrand. (Abb. 5)

c) Rubens-Werkstatt, Leinwand, 125 x 194 cm. Ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum (Inv. Nr. 797).⁴ Reiter in drei Ansichten: der linke Schimmel mit Reiter in der gleichen Ausrichtung.

d) Rubens-Werkstatt, Leinwand, 102 x 66 cm. Wien, Privatsammlung.⁵ Schimmel mit Reiter, nach dem linken Reiter aus KOPIE/VARIANTE c), Hintergrundlandschaft variiert.

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städels-Archiv, Akte 678.

2 VLIEGHE 1987, S. 35-37, Nr. 58.

3 GLÜCK 1933, S. 40, Abb. 28. MILLAR 1977a, S. 9, 90, 92f., Abb. 102 (als Rubens, „Ritter des Goldenen Vlieses“, ca. 1610). THIJSEN 1987, S. 50-64.

4 VLIEGHE 1987, S. 36, Anm. 2 auf S. 37, Abb. 4. Vgl. Posse, in: Kat. BERLIN 1911, S. 351, Nr. 797 (als mögliches Jugendwerk Rubens'). GLÜCK 1933, S. 32 (als Rubens, kurz nach Rückkehr aus Italien). Siehe die Kopien nach der „Reitschule“ (Buckingham Palace, London; Slg. Marquis de la Boessière-

Thiennes, Brüssel; Slg. Lionel Rothschild), in denen auch der frontale Schimmel wiederkehrt. GLÜCK 1933, S. 35, Abb. 22, 23. Zu Kopien als Tapisserien siehe HUBALA 1990, S. 75.

5 Provenienz: 1830, Longford Castle, Slg. Earl of Radnor. Slg. Lord Folkestone. Seit spätestens 1878 Slg. Earl of Portarlington. Kurz vor 1934 von Henry L. Herner von England nach Wien verbracht. Laut Burg-Berger mit einem Format (vor Entfernung der Anstückungen?) von 142 x 102 cm, laut Rooses 136 x 100 cm. ROOSES 1890, IV, S. 316, Nr. 1146. BURG-BERGER 1934, S. 75-77. HUBALA 1990, S. 74, Anm. 78 auf S. 86, Abb. 63.

- e) Anonym, Holz, 33 x 19 cm. 1930 Brüssel, Kunsthandel, Arthur de Heuvel.⁶ Schimmel mit Reiter, nach dem linken Reiter aus KOPIE/VARIANTE c), ohne Angabe eines Hintergrundes.
- f) Rubens-Nachfolger?, Leinwand, 259 x 185,5 cm. Krakau, Schloss Wawel, Staatliche Kunstsammlung.⁷ Reiterporträt von „Ladislas-Sigismund, Prinz von Polen“ mit braunem Pferd, variierte Hintergrundlandschaft.
- g) Jan Brueghel d. Ä., Holz, 54,6 x 83,8 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Inv. Nr. 92.PB.82). Bezeichnet: „BRVEGHEL·FEC·1613“.⁸ Ungesattelter, ungesäumter Schimmel in der Darstellung des Einzugs in die Arche Noah.
- h) Jan Brueghel d. J., Kupfer, 56 x 88 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 1407).⁹ Ungesattelter, ungesäumter Schimmel in einer Paradieslandschaft.
- i) Jan van Kessel, Holz, 28 x 36 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Inv. Nr. 5019). Ungesatteltes, ungezäumtes Pferd in einer Paradieslandschaft.
- j) Pier Ilario Spolverini, Leinwand, 307,5 x 210,5 cm. Parma, Galleria Nazionale (Inv. Nr. 1481).¹⁰ Mit Reiter, variierte Stadtkulisse.

BESCHREIBUNG

Porträt eines reiterlosen Schimmels in einer Landschaft, in der sich am niedrigen Horizont eine Stadtkulisse mit Kirchtürmen abzeichnet. In Dreiviertelansicht nach links bildauswärts trabend winkelt das kräftig gebaute Pferd das linke Vorderbein an, während das rechte Hinterbein leicht vom Boden abgehoben ist. Der schmale Kopf ist entgegen der Laufrichtung, fast in eine frontale Ansicht gewendet, wobei die lange, gewellte und seidig schimmernde Mähne nach links weht. Auch der üppige, hell glänzende Schweif reicht fast bis zum Boden. Der Schimmel ist mit einem roten Sattel, goldenen Steigbügeln und schwarzem Zaumzeug mit Kandare gezäumt.

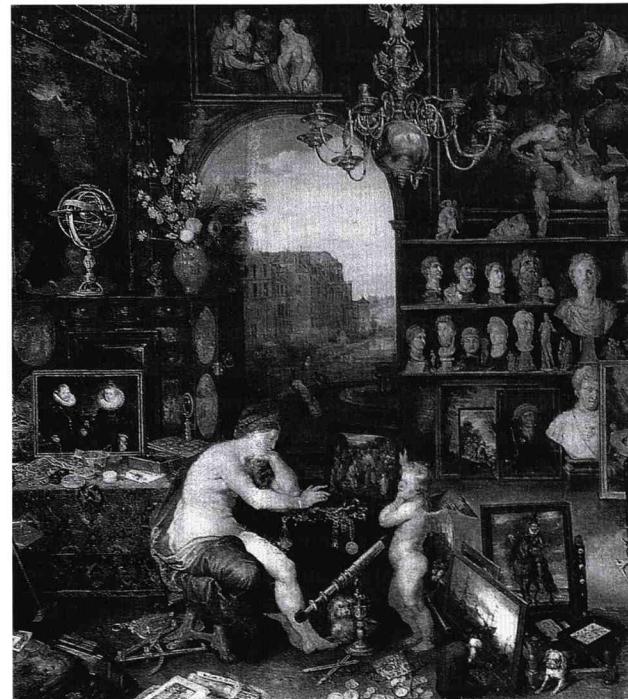


Abb. 6: Jan Brueghel d. Ä., Allegorie des Gesichts, Madrid, Prado

FORSCHUNGSSTAND

Das Gemälde wurde 1816 mit der Sammlung des Stifters als „P. P. Rubens“ erworben. In der „Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden“ wurde es als „Un cheval gris qui promette tableau. g[rande]. p[iece]. en h[auteur]“ von P. P. Rubens erwähnt und auf 200 fl. geschätzt.¹¹ In den Städel-Verzeichnissen von 1816 bis 1835 und auch bei Smith,¹² der frühesten Nennung innerhalb der kunstgeschichtlichen Literatur, ist das Bild gleichfalls als Werk Rubens' gelistet. Smith erwähnte es allerdings als Studie und bemerkte, dass im Hintergrund die Stadt Antwerpen dargestellt sei. Erste Zweifel an der Eigenhändigkeit kamen im Städel-Verzeichnis von 1844 auf, wo das Bild unter Rubens oder dessen Schule geführt wurde. Im Nachtrag von 1852 wiederum als Original-Entwurf von Rubens bezeichnet, erfolgte erstmals der Hinweis, dass sich auf dem Pferd ursprünglich ein Reiter befand.¹³ Die Ver-

6 Provenienz: Verst. Berlin (Lepke) 21.2.1928, Nr. 96 (als Van Dyck-Werkstatt) mit Abb. Vgl. GLÜCK 1933, S. 378.

7 VLIEGHE 1987, S. 124f., Nr. 114.

8 ERTZ 1979, S. 603, Nr. 273. Woollett, in: Ausst. Kat. LOS ANGELES-DEN HAAG 2006/07, S. 192–201, Nr. 26. Siehe weitere Paradieslandschaften mit Sündenfall und Arche Noah Brueghels von um 1613–15 mit ungesatteltem, ungezäumtem, zumeist seitengleichem Schimmel im Vorder- oder Hintergrund bei ERTZ 1979, S. 236–249, 603, 605f., Nr. 274, 287, 291.

9 ERTZ 1984, S. 279f., Nr. 97 (Anfang der 1630er Jahre). Siehe auch die laut Ertz kurz darauf entstandenen Paradieslandschaften, die gleichfalls das Pferdemotiv seitengleich in der Art

wie bei Jan Brueghel d. Ä. abbilden. EBD., S. 64f., 280, 283–286, Nr. 98, 99, 102, 103, 104. Darunter auch die „Paradieslandschaft“ des Städel Museums (Inv. Nr. 1097).

10 Zu dem Spolverini zugeschriebenen Reiterbildnis des Antonio Farnese (1679–1731) siehe Quintavalle, in: Kat. PARMA 1968², S. 100, Nr. 151, Abb. 72.

11 Archiv. 1817, S. 12, Nr. 246. Taxwert ebenso in: INVENTAR 1817, Inv. Nr. 246. INVENTAR 1865, Inv. N. 77, alt Inv. 246. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 246. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 246.

12 SMITH 1842, IX, S. 303, Nr. 217.

13 Verz. 1844, S. 97, Nr. 202, Nachtrag 1852, S. 157. Ebenso in den Städel-Verzeichnissen von 1855 und 1858 sowie in den Inventaren von 1865, 1872 und 1880.

zeichnisse von 1866 bis 1873 stellten die Eigenhändigkeit erneut in Frage, während das Gemälde von 1879 bis 1897/1900 wiederum als Rubens geführt wurde. Seither verdichteten sich allerdings die Stimmen gegen eine authentische Einordnung.

Levin hielt es für ein anonymes „gutes Bild aus der Zeit“ von Rubens.¹⁴ Rooses, der gleichfalls eine in primitiver Weise erfolgte Übermalung des Reiters bemerkte, bezeichnete die Zuschreibung an Rubens aufgrund der Malweise als zweifelhaft und meinte, dass das Pferd an dasjenige in Van Dycks Reiterbildnis des Marques Francisco de Moncada im Louvre erinnere.¹⁵ Wie bereits Smith sah er und später auch Weizsäcker im Hintergrund die Stadt Antwerpen dargestellt. Letzterer ordnete 1900 das übermalte Städel-Bild unter Verweis auf Rooses’ Abschreibung als ein Werk der Rubens-Schule¹⁶ ein und machte darauf aufmerksam, dass das Pferd in einem Bild mit drei, in verschiedenen Stellungen aufgereihten Reitern wiederkehre, das in mehreren Wiederholungen überliefert sei.¹⁷ Der von Rooses angesprochenen Nähe zu Van Dyck stimmte Weizsäcker hinsichtlich des Pferdetypus’ zu, wobei er aber betonte, dass dessen Eleganz im Städel-Bild nicht erreicht werde. Eine neue Zuschreibung lieferte Huygen, indem er das Städel-Gemälde Theodoor van Thulden zuwies.¹⁸

Glück bezeichnete das Bild in seiner Abhandlung zu den frühen Reiterporträts von Rubens, wie zuvor Weizsäcker, als Kopie eines zeitgenössischen flämischen Künstlers nach dem linken Pferd in Rubens’ „Reitschule“.¹⁹ Seiner Ansicht nach sei im Städel-Bild im Unterschied zu einer weiteren kleinen Kopie in der Dulwich Picture Gallery,²⁰ die das frontale Pferd ohne Reiter zeigt, vormals ein Reiter vorhanden gewesen.

Grossmann vermutete, dass der später entfernte Reiter auch nachträglich eingesetzt gewesen sein könnte.²¹ Unter die dazugehörigen Werken zählte er die Gemälde in London im Buckingham Palace, in Berlin sowie das sogenannte Selbstbildnis des Van Dyck aus der Sammlung

Tatton mit einem im Profil nach rechts gerichteten, aufsteigenden Pferd,²² die seiner Ansicht nach nicht von Rubens oder der Rubens-Schule stammen. Vielmehr sei etwa das Berliner Bild von derselben Hand gemalt wie das Frankfurter.

Hubala beschrieb das Bild des Städel Museums wie zuvor Weizsäcker als Werk der Rubens-Schule.²³ Die Gangart des Pferdes und die in Spannung abstehenden Steigbügel würden die ursprüngliche Konzeption des Schimmels mit einem Reiter verraten, wobei die Übermalung des Reiters Zeugnis für eine gewandelte Haltung im 19. Jahrhundert ablegen würde. Hubala meinte, dass das in der „Allegorie des Gesichts“ Jan Brueghels d. Ä. (Abb. 6) wiedergegebene Reiterbildnis von gleichem Format sei wie diejenigen des Städel Museums und aus Longford Castle, welches dem Städel-Bild besonders nahestehe.²⁴ Er ordnete das Städel-Bild in die Reihe der von der Berliner Reitschule mit nur einem Pferd abgeleiteten Kopien ein und verwies ferner auf die Wiederholung des Schimmels ohne Reiter in Werken Jan Brueghels d. Ä. und seiner Werkstatt, in einem Reiterbildnis von Ilario Spolverini²⁵ und auf Kopien nach der „Reitschule“ in Bildteppichen.

McGrath erwähnte das Städel-Bild in ihrer Rezension zu Hubalas Publikation gleichfalls als Werkstatt-Arbeit und ergänzte dessen Ausführungen mit dem Hinweis auf das Reiterporträt in der British Royal Collection (Abb. 5) und das verlorene Porträt „Erzherzog Albrecht zu Pferde“.²⁶ Im Städel-Verzeichnis von 1991 wurde das Gemälde der Rubens-Werkstatt zugewiesen, während Sander und Brinkmann das Gemälde 1995 als Rubens-Schule einstuften.²⁷

DISKUSSION

Anders als in Tizians berühmtem „Reiterbildnis Karl V.“²⁸ wählte Rubens für seine beiden in Italien entstandenen Reiterporträts jeweils eine frontale Dreif

14 LEVIN 1887/88b, Sp. 282.

15 Anthonis van Dyck, „Reiterbildnis des Don Francisco de Moncada, Marques d’Aytona und Graf d’Ossuna“, Lwd., 307 x 242 cm. Paris, Louvre (Inv. Nr. 1240). ROOSES 1890, IV, S. 356.

16 Die Einordnung wurde übernommen in den Städel-Verzeichnissen von 1905/07 bis 1919.

17 Weizsäcker verwies auf KOPIE/VARIANTE c), die Rubens oder Van Dyck zugeschrieben werde. Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 293, Nr. 132. Bereits Städel-Inspektor Gerhard Malss meinte, es handle sich wahrscheinlich um eine Kopie nach dem Berliner Gemälde „Die drei Reiter“. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 246. Ebenso in den Städel-Verzeichnissen von 1905/07 bis 1919.

18 Siehe das Schreiben von L. B. Huygen, Amersfoort, vom 19.5.1920 in der Gemäldeakte.

19 Siehe KOPIE/VARIANTE c). GLÜCK 1916, S. 25. DERS. 1933, S. 35, 378, Nr. 132.

20 Art des Van Dyck, „Ein graues Pferd“, Papier auf Holz, 47,6 x 43,6 cm. London, Dulwich Picture Gallery (Nr. 73). GLÜCK 1933, S. 35.

21 Siehe das Schreiben von Otto Grossmann vom 25.11.1933 in der Gemäldeakte.

22 Anthonis van Dyck?, „Sog. Selbstbildnis“, Holz, 58,5 x 46 cm. Tatton, Sammlung Earl Egerton. Vgl. SCHAEFFER 1909, Abb. auf S. 476.

23 HUBALA 1990, S. 72–75.

24 Jan Brueghel d. Ä., „Allegorie des Gesichts“, Lwd., 65 x 109 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 1394). Siehe KOPIE/VARIANTE d).

25 Siehe KOPIE/VARIANTE j). HUBALA 1990, S. 75, Anm. 81 auf S. 86.

26 Siehe KOPIE/VARIANTE a) und b). MCGRATH 1992, S. 196.

27 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 49.

28 Tizian, „Karl V. zu Pferd“, Lwd., 332 x 279 cm. Madrid, Prado. WETHEY 1971, II, S. 87–90, Nr. 21.

viertelansicht, um den Eindruck eines triumphierenden Siegers hervorzuheben:²⁹ In dem „Reiterbildnis des Herzog Lerma“ von 1603³⁰ (Abb. 7) läuft der Schimmel im gezügelten Trab dem Betrachter entgegen, in dem „Reiterbildnis des Giovanni Carlo Doria“ von 1606–07³¹ scheint er aus dem Bild herauszugehen zu galoppieren.³² Das Lerma-Porträt war der Ausgangspunkt für das nach Rubens’ Italien-Aufenthalt in Antwerpen entstandene „Reiterporträt des Erzherzog Albrecht“,³³ in dem das Pferd spiegelbildlich, aber in ähnlicher Haltung wiederkehrt. Das Reiterbildnis ist nur in zahlreichen Kopien überliefert, wovon eine als Bild im Bild in Jan Brueghels d. Ä. „Allegorie des Gesichts“ von 1617 (Abb. 6) erscheint und dadurch nicht nur einen terminus ante quem für das Entstehungsdatum vorgibt, sondern auch ein Format von halber Lebensgröße³⁴ wie dasjenige des Städels-Bildes dokumentiert. Der auf dem braunen Pferd sitzende Reiter ist mit einem Brustpanzer, einer weißen Halskrause, roten knielangen Hosen, einer roten um den rechten Arm gebundenen Schärpe und einem schwarzen, hohen Hut ausstaffiert,³⁵ was eine Vorstellung liefert, wie das Städels-Bild vor der Erwerbung im Jahr 1816 ohne die Übermalung der Reiterfigur und die Beschneidung am oberen Bildrand³⁶ ausgesehen haben könnte. Weiteren Aufschluss dazu liefert die Infrarot-Reflektographie, in der ein Reiter mit Brustpanzer, Halskrause und Hosen zu erkennen ist (Abb. 3). Die rote Farbe unter der oberen Farbschicht in der Partie oberhalb des Sattels nah am Pferdekopf (Abb. 2) verweist auf rote Hosen.

Unter den Kopien und Varianten, die um das verlorene „Reiterporträt des Erzherzog Albrecht“ zu gruppieren sind, steht dem Schimmel des Städels-Bildes das „Reiterporträt“ in Windsor Castle³⁷ am nächsten (Abb. 5). Es besitzt einen entsprechend ausgestatteten Reiter mit einer vergleichbaren Haltung des rechten Arms sowie einer ähnlichen Stadtkulisse.

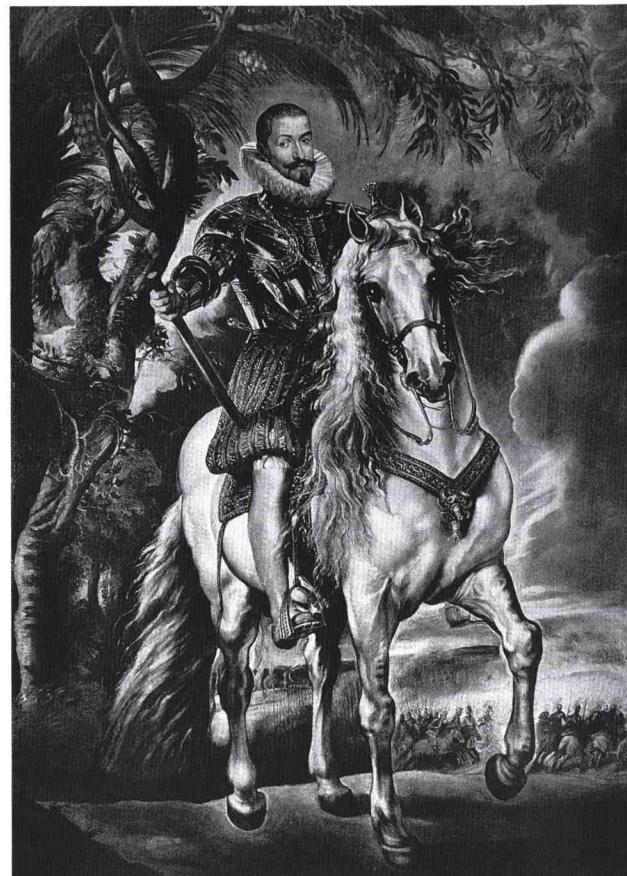


Abb. 7: Peter Paul Rubens, *Herzog von Lerma zu Pferde*, 1603, Madrid, Prado

Die Malweise des Frankfurter Bildes ist aufgrund der großflächigen Übermalungen kaum zu beurteilen, sie scheint aber in den originalen Partien eher einschichtig zu sein. Da der Pferdetypus mit dem schmalen Kopf weniger an die plastische Präsenz bei Rubens erinnert, könnte das Bild auch im Umkreis von Van Dyck entstanden sein. Der seitenverkehrte, in der gleichen Haltung wie in der Städels-Tafel dargestellte Schimmel in

- 29 Siehe Müller Hofstede, der auf Michelangelos frontale Ausrichtung des antiken Reiterbildnisses des Marc Aurel hinwies. MÜLLER HOFSTEDE, in: Ausst. Kat. KÖLN 1977, S. 90.
- 30 Peter Paul Rubens, „Herzog von Lerma zu Pferde“, Lwd., 289 x 205 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 3137). Bezeichnet: „P. P. Ruebens fecit 1603“. HUEMER 1977, S. 132–135, Nr. 20.
- 31 Peter Paul Rubens, „Reiterporträt des Giovanni Carlo Doria“, Lwd., 265 x 188 cm. Genua, Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola. HUEMER 1977, S. 116–118, Nr. 10.
- 32 Rubens scheint für das vorwärtspreschende Pferd des Giovanni Carlo Doria von einer Radierung Antonio Tempestas angeregt worden zu sein. Siehe auch die Studien von Rubens nach dem Pferd von Giambolognas Denkmal Cosimos I. in Florenz (Feder in Braun, 236 x 320 mm, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Inv. Nr. 853 O). MÜLLER HOFSTEDE, in: Ausst. Kat. KÖLN 1977, S. 84, 90–93, Abb. E57, E62. VLIEGHE 1987, S. 36, Nr. 58. Zur Federzeichnung von Rubens siehe Meijer, in: Kat. Florenz 2008, S. 93f., Nr. 49. Zur her-

ausragenden Stellung der Reiterbildnisse von Rubens siehe BALIONE 1733, S. 247.

- 33 Siehe VARIANTE a). Zur Nähe zum Lermaboträt siehe auch VLIEGHE 1987, S. 36, Nr. 58.
- 34 Zum Format siehe auch weitere Kopien bei VLIEGHE 1987, S. 35f., Nr. 58. Siehe auch Spanisch 17. Jahrhundert?, „Reiterporträt von Antoine-Antoin de Gramont“, Lwd., 126 x 94 cm. Bayonne, Musée Basque, Fonds Gramont (Inv. Nr. 3).
- 35 Jan Brueghel d. Ä., „Allegorie des Gesichts“, Lwd., 65 x 109 cm. Madrid, Prado (Inv. Nr. 1394). VLIEGHE 1987, S. 35–37, unter Nr. 58, Abb. 3. Laut Glück ist das Reiterbildnis eine kleinere Wiederholung im Gemälde Jan Brueghels d. Ä., laut Müller Hofstede eine kleinformatige Studie. ROOSES 1890, IV, S. 114, unter Nr. 873. GLÜCK 1933, S. 40. MÜLLER HOFSTEDE 1983, Anm. 15 auf S. 320.
- 36 Siehe die Infrarot-Reflektographie und den TECHNISCHEN BEFUND.
- 37 Siehe KOPIE/VARIANTE b). Vgl. MCGRATH 1992, S. 196.

Van Dycks „Reiterbildnis des Don Francisco de Moncada“ von 1633/34 weicht allerdings wiederum durch die elegantere und etwas weniger kräftige Statur ab.³⁸ Aus dem Vergleich mit ähnlichen, aber nicht eindeutig übereinstimmenden Varianten geht hervor, dass es sich bei der Städel-Tafel um eine Kopie eines damals äußerst beliebten Reiterbildmotivs von Rubens³⁹ – und zwar des „Reiterporträts“ in Windsor Castle (Abb. 5) – durch einen flämischen Künstler aus dessen bzw. der Van Dyck-Nachfolge handelt. Offen bleibt, ob die Übermalung wegen einer wenig geglückten Darstellung oder eines schlechten Zustands erfolgte oder ob hierfür inhaltliche Gründe sprachen. Vorbehaltlich, dass die Holztafel aus der Zeit der Entstehung des Gemäldes stammt, kann letzteres zwischen der Ausführung von Rubens’ „Reiterporträt des Erzherzog Albrecht“ und dem sich aus der dendrochronologischen Untersuchung ergebenden Datum für das Aufziehen der Leinwand auf die Tafel, d. h. zwischen 1617 und 1653, datiert werden.

LITERATUR

Verz. 1816, Nr. 246; 1819, S. 33, Nr. 20; 1823, S. 15, Nr. 20; 1830, S. 33, Nr. 232; 1833, S. 3; 1835, S. 46, Nr. 48; 1844, S. 97, Nr. 202, Nachtrag 1852, S. 157; 1855, S. 19, Nr. 202; 1858, S. 79, Nr. 121; 1866, S. 81, Nr. 121; 1870, S. 101, Nr. 114; 1873, S. 103, Nr. 114; 1879, S. 110, Nr. 132; 1883, S. 112, Nr. 132; 1888, S. 120, Nr. 132; 1892, S. 37, Nr. 132; 1897/1900, S. 35, Nr. 132; 1900, S. 293, Nr. 132; 1905/07, S. 27, Nr. 132; 1907, S. 25, Nr. 132; 1910, S. 31, Nr. 132; 1914, S. 32, Nr. 132; 1915, S. 90, Nr. 132; 1919, S. 104, Nr. 246; 1991, S. 74, Abb. 31; 1995, S. 49, Abb. 83

SMITH 1842, IX, S. 303, Nr. 217

LEVIN 1887/88b, Sp. 282

ROOSES 1890, IV, S. 356

GLÜCK 1916, S. 25

GLÜCK 1933, S. 35, 378, Nr. 132

HUBALA 1990, S. 72–75, Abb. 62

MCGRATH 1992, S. 196

³⁸ Siehe Anm. 15. Siehe auch den Schimmel in Van Dycks „Marches Anton Giulio Brignole-Sale zu Pferde“ von 1626/27 (Lwd., 282 x 198 cm, Genua, Galleria di Palazzo Rosso, Inv. Nr. PR 48). BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004, S. 177, 302, Nr. II.32, III.68. Vgl. ROOSES 1890, IV, S. 356. Glück bemerkte, dass man einige der kleinen Wiederholungen Van Dyck zuschreiben könnte, und verwies auf Inventareinträge mit Pferdedarstellungen von Van Dyck und Jan Boeckhorst. GLÜCK 1933, S. 36, Anm. 52 auf S. 36. Siehe auch die Studie „Soldat zu Pferde“ in Christ Church Oxford von Van Dyck (Lwd., 91 x 55 cm), die einen Soldaten in Rüstung auf einem spiegelbildlich zum Städel-Bild dargestellten Schimmel zeigt. Shaw, in: Kat. OXFORD 1967, S. 126, Nr. 246. Vgl. den Hinweis

auf die Christ Church-Skizze in Verz. 1858, S. 79, Nr. 121 (als „Eine Copie mit dem Reiter“).

³⁹ Neben Beispielen von Van Dyck und Boeckhorst siehe auch entsprechende Reiterbildnisse von Gaspar de Crayer bei VLIEGHE 1972a, I, S. 254–256, Nr. A253, A255, II, Abb. 230, 233. Siehe auch ERTZ 1979, S. 240 und Ders., in: Ausst. Kat. ESSEN-WIEN-ANTWERPEN, S. 168, Nr. 37, der wie Díaz Padrón De Crayer für den Erfinder des Pferdemotivs hielt. Vlieghe wies die Zuschreibung von KOPIE/VARIANTE a) an De Crayer zurück. VLIEGHE 1987, S. 35–37, Nr. 58. Zur Wieder-verwendung des Pferdemotivs auch bei Jan Brueghel d. Ä. und d. J. siehe den Katalogeintrag hier zu Inv. Nr. 1097.

ZWEI FLÄMISCHE KÜNSTLER

(Figur, Stillleben)

BILDNIS EINES MANNES IN EINEM KRANZ

INV. NR. 638

Um 1650–60

Leinwand auf Eichenholz, 40,8 x 28,6 cm

Monogrammiert

TECHNISCHER BEFUND

Mittelfein gewebte Leinwand (40,3 x 27,8 cm; Leinenbindung, 13 x 13 Fäden/cm²), vor 1873 aufgezogen auf eine zweiteilige Eichenholztafel von 0,2–0,4 cm Stärke (Brett I: 40,8 x 4,0 cm; Brett II: 40,8 x 24,6 cm).¹ Zweischichtige Grundierung in einem hellen, elfenbeinfarbenen und einem darüberliegenden dunkelgrauen Ton (Abb. 1). In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar (Abb. 2). Das Röntgenbild liefert keinen Befund.

Das als „blind“ beurteilte Gemälde wurde von Göbel und Janss am 22. August 1877 restauriert und zwischen dem 15. und 22. Oktober 1877 „gefirnißt“ (Archiv. 1877/78, S. 24v, Nr. 282; Inventar 1872, Nr. 638).

Allseits beschnittene Leinwand. Diagonaler Knick in der rechten oberen Leinwandecke. Durchgedrückte Leinwandstruktur. Infolge einer Regenerierungsmaßnahme verformte Farbschollen, stellenweise verbreiterter Craquelé, Schwundrisscraquelé sowie Reste des Regenerierungsmittels und verbräunten Firnisses. Großflächig starke Verputzungsschäden, die durch dunkle lasurartige Übermalungen im Hintergrund, Steinrelief und Medaillon abgedeckt wurden. Vereinzelt kleinere, teils gekittete und retuschierte Ausbrüche. Retuschen entlang der Bildränder, in der Mitte des Sockels und eine weitere im Blumenfeston oben rechts. Teils neuere Retuschen am Knick in der rechten oberen Bildecke und punktartig oberhalb des Puttokopfes.

Unter UV-Licht wird ein dicker, älterer, stark fluoreszierender Firnis sichtbar, der über den hellen Blumen etwas gedünnt wurde.

Bezeichnet am Kartuschensockel in olivbrauner Farbe: „FLORE AD INSTAR“ [Querstrich im „A“ jeweils spitz nach unten zulaufend] (Abb. 3). Alte, teils wieder verputzte Ausbesserung mit einer rotbraunen Lasur, sichtbar v. a. beim „A“ des „AD“.

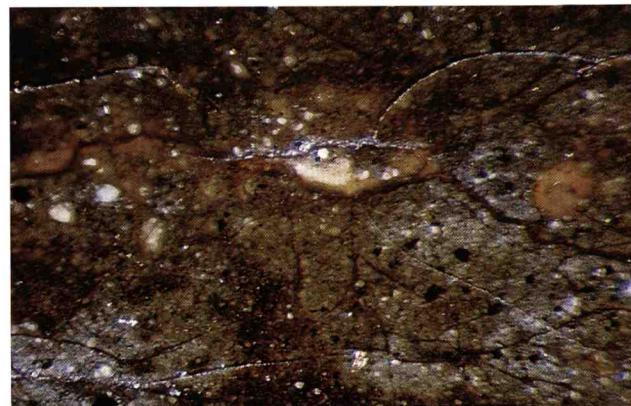


Abb. 1: Zwei flämische Künstler, *Bildnis eines Mannes in einem Kranz*, Mikroskopaufnahme: Zweischichtige Grundierung in der Sockelzone, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Zwei flämische Künstler, *Bildnis eines Mannes in einem Kranz*, Infrarot-Reflektographie: Detail Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 3: Zwei flämische Künstler, *Bildnis eines Mannes in einem Kranz*, Mikroskopaufnahme: Inschrift, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Verz. 1873, S. 138, Nr. 282.



Abb. 4: Zwei flämische Künstler, Bildnis eines Mannes in einem Kranz, Mikroskopaufnahme: Monogramm, Frankfurt a. M., Städel Museum

In der Mitte des unteren Bildrandes bezeichnet mit einem Monogramm in hellgrauer Farbe: „P V B“ oder „VB“ [„VB“ ligiert, über dem „V“ ein „P“ (?), über dem sich eine Marke bestehend aus zwei Dreiecken fortsetzt] (Abb. 4). Inschrift und Monogramm sind in die originale Malschicht und das entstehungszeitliche Craquelé eingebettet.

Tafelrückseite sehr glatt und allseits abgefast. In roter Kreide „2947“² Klebezettel mit „N° 638.“ in schwarzer Tinte und darunter mit blauem Stift „Vlämisch“.

Durch die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein konnte ein jüngster Kernholzjahrring für Brett II aus dem Jahr 1570 nachgewiesen werden. Unter Voraussetzung der Splintholzstatistik für Westeuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des verwendeten Baumes ab 1577. Bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes wäre eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1579 denkbar. Eher ist bei einem Median von 17 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren eine Entstehung der Tafel ab 1589 zu vermuten. Hier könnte es sich auch um eine Zweitverwendung des Holzes handeln.

PROVENIENZ

Slg. Dr. jur. Johann Georg Grambs (1756–1817), Städel-Administrator, Frankfurt a. M.
erworben 1817 als Vermächtnis von Dr. jur. J. G. Grambs als „Pet. Bredael“

BESCHREIBUNG

Über einem konkaven Steinsockel mit rechteckigem Grundriss erhebt sich vor dunklem Fond eine graubraune, von Blumen verzierte Steinkartusche. Das einfallende Licht trifft unten auf die vorkragende Sockelkante mit der Inschrift „FLORE AD INSTAR“. Auf der Sockelfront hat sich ein Schmetterling niedergelassen. Die Kartusche wird von einem geflügelten Puttokopf zwischen zwei schlaufenförmigen Steinbändern und zwei kleinen Blumengebinden bekrönt und seitlich von einem Paar Engelsflügeln flankiert. Efeuzweige ranken von der unteren Blumengirlande seitlich empor. Das ovale Kartuscheninsert zeigt ein halbfiguriges Männerbildnis in leicht nach links gerichteter Dreiviertelansicht, das von blaugrauer Säulenarchitektur und grünlicher Draperie mit orangefarbener Fransenbordüre und Troddeln hinterfangen wird. Mit in die Seite gestemmtem rechten Arm blickt der Dargestellte mittleren Alters zum Betrachter. Seine linke Hand, die eine einzelne rote Nelke hält, liegt auf der mittigen Volute der Kartuschenumrandung, wobei sie aus dem Insert hinausragt. Das braune Haar fällt in leichten Wellen auf den flachen weißen Spitzenkragen, der vorne mit Quasten zusammengebunden ist. Unter den weiten, aufgeknöpften Ärmeln seines schwarzen Rockes bauscht ein weißes Hemd mit Spitzenmanschetten hervor. Nach links öffnet sich ein schmaler Ausblick in den leicht bewölkten Himmel mit Abend- oder Morgenstimmung.

FORSCHUNGSSTAND

Als das Städel Museum 1817 das Gemälde als Vermächtnis des Städel-Administrators Johann Georg Grambs erwarb, galt es als ein Werk Peeter van Bredaels. Im Verzeichnis der Dr. Grambsischen Gemälde wird es als „Ein Mannsportrait in einer Blumenguirlande von Bredael und Breughel“ erwähnt und auf 88 fl. taxiert.³ Den Schätzwert beibehaltend korrigierte ein später hinzugefügter Eintrag im Städel-Inventar die Zuschreibung in „unbekannt, Bildniß des Malers Breughel in einem von ihm selbst verfertigten Blumenkranz“.⁴ Die Städel-Verzeichnisse von 1819 bis 1835 nennen sowohl Pieter van Bredael als auch Abraham Brueghel als Künstler und datieren das Bild in das Jahr 1630. Die Identifizierung des Dargestellten wurde jedoch in einer Annotation im Verzeichnis von 1830 ohne Alternativvorschlag als falsch befunden.⁵ Im Verzeichnis von 1844 und 1858 wurde die Bestimmung als Van Bredael für

2 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

3 Archiv. 1817, S. 24, Nr. 56. Derselbe Taxpreis auch in INVENTAR 1817, Inv. Nr. 638. INVENTAR 1865, Inv. N. 208, alt Inv. 638. IN-

VENTAR 1872, Inv. Nr. 638. INVENTAR 1880, Inv. Nr. 638.

4 INVENTAR 1817, Inv. Nr. 638.

5 Siehe das Exemplar im Städel Museum.

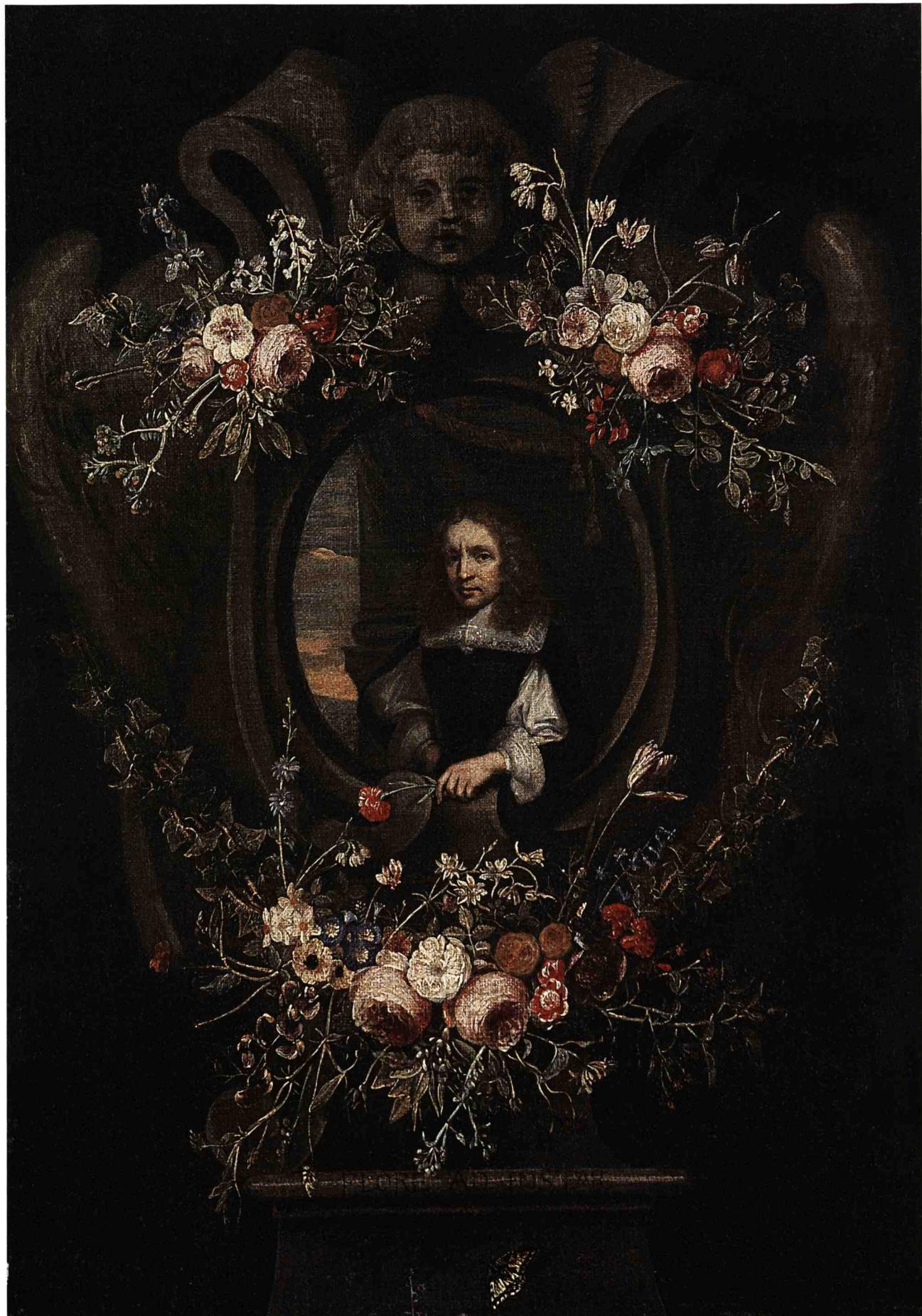


Abb. 5: Zwei flämische Künstler, Bildnis eines Mannes in einem Kranz, um 1650–60, Frankfurt a. M., Städel Museum

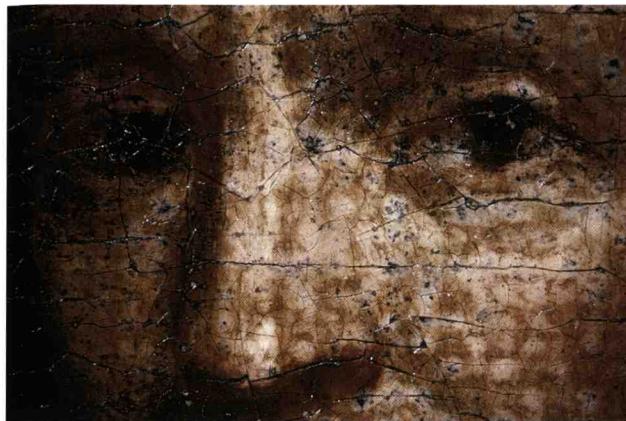


Abb. 6: Zwei flämische Künstler, Bildnis eines Mannes in einem Kranz, Mikroskopaufnahme: Detail des Männerbildnisses, Frankfurt a. M., Städel Museum

„irrig“ erklärt und das Bild als Werk eines unbekannten Künstlers eingeordnet, wobei man in dem Monogramm die Bezeichnung des Blumenmalers sah.⁶ Der Porträtierte galt weiterhin als Abraham Brueghel.⁷ Im Verzeichnis von 1873 wurde das Gemälde als holländische Schule,⁸ in den Verzeichnissen von 1879 bis 1888 als flämische Schule Ende des 16. Jahrhunderts und in denjenigen von 1892 und 1897 als niederländische Schule um 1600 eingereiht. Das Inventar ordnete es mit unverändertem Taxwert als „Vlämischer Meister der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts“ ein.⁹ Im Städel-Verzeichnis von 1892 heißt es, dass die Marke halb verloschen sei und anscheinend die Buchstaben „V“ und „B“ enthalte.

Auch Brulliot und Nagler sahen in dem Bildnis ein Porträt von Abraham Brueghel und identifizierten das Monogramm als dasjenige eines unbekannten Blumenmalers, das sehr ähnlich in zwei anderen Blumengemälden aus der Sammlung des verstorbenen Grafen von Eltz in Mainz wiederkehre.¹⁰ Beide zweifelten die Zu-

schreibung an Pieter van Bredael an, wobei Brulliot betonte, dass die Blumengirlande ebenso wenig von Abraham Brueghel stamme.

Weizsäcker bestätigte 1900 die Zuschreibung an einen flämischen Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.¹¹ Die vormals falsche Zuordnung an Brueghel erklärte er durch eine ältere, ungesicherte Überlieferung, die durch die Kleidung des Porträtierten aus der Zeit vor 1650 nicht stimmen könne. Er widersprach gleichfalls der Annahme, dass das Monogramm des Bildes für Pieter van Bredael stehe, und bezog die Buchstaben vielmehr auf den Namen eines früheren Sammlers.¹²

Am 5. Dezember 1933 wurde das Städel-Bild bei Helbing als Werk eines flämischen Meisters der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angeboten, aber nicht verkauft.¹³ Der Auktionskatalog interpretierte das Monogramm ebenso als dasjenige des einstigen Besitzers.

Sander und Brinkmann nahmen das Gemälde mit gleicher Benennung in das Städel-Verzeichnis von 1995 auf.¹⁴ Ekkart ordnete das Bildnis innerhalb des Blumenkranzes dem Umkreis von Gonzales Coques zu.¹⁵

Dewitz meinte, die Blüten und deren Arrangement würden für eine Zuschreibung an Gaspar Pieter Verbruggen d. Ä. sprechen und auch das ligierte Monogramm kehre auf Werken Verbruggens mehrfach wieder. Als Vergleichsbeispiel für die Nähe zu Verbruggen nannte er ein Gemälde im Hessischen Landesmuseum Darmstadt.¹⁶

Lisken-Pruss lehnte unter Vorbehalt eine Einordnung des Bildnisses als Coques ab.¹⁷ Trotz Zuweisungen entsprechender Porträts in Blumenkränzen an dessen Umkreis sei kein eigenhändiger Fall bekannt. Aufgrund der Kragenform plädierte sie für eine Datierung um 1655–60. Meijer sprach sich gegen Verbruggen, Jacob Marrel oder Jan Anton van der Baren als Künstler aus und resümierte, das Bild sei nicht näher einzugrenzen, sondern nur als flämisch zu verorten.¹⁸

6 Ebenso INVENTAR 1865, Inv. N. 208, alt Inv. 638. INVENTAR 1872, Inv. Nr. 638.

7 Ebenso INVENTAR 1880, in dem das Gemälde als flämischer Meister 1. Hälfte 17. Jahrhundert genannt ist.

8 Ebenso annotiert im Städel-Verzeichnis von 1866.

9 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 638.

10 BRULLIOT 1832, 1. Teil, S. 137, Nr. 1093. NAGLER 1871, IV, S. 974, Nr. 3366.

11 Weizsäcker, in: Verz. 1900, S. 367f., Nr. 123. Ebenso die Annotation in INVENTAR 1880, Inv. Nr. 638, die aber die Identifizierung des Dargestellten beibehält.

12 Zuschreibung und der Verweis auf eine halbverlöschte Marke ebenso in: Verz. 1905/07, S. 25, Nr. 123.

13 Siehe das annotierte Städel-Exemplar des Versteigerungskataloges Nachlass Geheimrat Franz Rieffel Frankfurt a. M., Nachlass eines süddeutschen Sammlers, Gemälde aus einem süddeutschen Museum u. a., Frankfurt a. M. (Helbing) 5.12.1933, S. 17, Nr. 379, Taf. 21.

14 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 66.

15 Ich danke Rudi Ekkart, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 2.12.2005.

16 Gaspar Pieter Verbruggen d. Ä. (zugeschr.), „Blumengeschmückte Kartusche mit einer Ansicht des Kapitolsplatzes in Rom“, Lwd., 97 x 75,7 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. Nr. GK 860). Schreiben von Marcus Dewitz, Frankfurt a. M., vom 15.3.2003 in der Gemäldeakte. Zu der verworfenen Einordnung als Jacob Marrell und der Zuschreibung an Verbruggen siehe Ludwig, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 250, Nr. 69.

17 Ich danke Marion Lisken-Pruss, Köln, für die nach dem Photo getroffene Einschätzung. Siehe das Schreiben vom 12.1.2006 in der Gemäldeakte.

18 Ich danke Fred Meijer, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 17.1.2007.



Abb. 7: Gaspar Pieter Verbruggen d. Ä., Blumengerahmte Kartusche mit Ecce Homo, Düsseldorf, museum kunst palast

DISKUSSION

Anfang des 17. Jahrhunderts entwickelte sich als Spezialität der Antwerpener Stilllebenmalerei der Typus der Blumengirlande, die ein zentrales, ursprünglich religiöses Motiv – beispielsweise eine Madonna mit Kind als Bild im Bild oder in Form einer Steinskulptur – umgibt.¹⁹ Während die frühen Inserts auch als eigenständige Miniaturen in die Tafel mit der Girlande eingelassen sein können,²⁰ entstanden Blumenkranz und Medaillon bald überwiegend auf einem gemeinsamen Träger. Dennoch wurden die beiden Darstellungen in der Regel weiterhin arbeitsteilig durch einen Blumen- und einen Figurenmaler ausgeführt. Neben dem religiös ausstaffierten Blumenkranzbild, das mit den Werken des Jesuitenpeters Daniel Seghers einen Höhepunkt erlangte, wurden die Girlanden auch profan mit mythologischen Szenen oder Porträts wie im Städel-Bild ausgestattet. Einige verblieben auf Vorrat gefertigt zunächst leer, um sie später wunschgemäß füllen zu können.

Die am Kartuschensockel des Städel-Bildes aufgebrachte lateinische Inschrift „FLORE AD INSTAR“ bedeutet frei übersetzt „Bei bevorstehender Blüte oder Glanzzeit“ und spielt auf Alter und Schaffenskraft des porträtierten Mannes (Abb. 6) an. Sein Status wird nicht allein durch das elegante Kostüm betont, sondern auch durch Säule und Draperie, die seit der Renaissance als Würdeformeln in Porträts dienen. In diesem Zusammenhang lassen der Schmetterling als Symbol der Auferstehung²¹ unterhalb der Inschrift und die mit einem Engelputto bekrönte und mit Efeu²² berankte Kartuschenumrahmung vermuten, dass das Bildnis eine memoriale Funktion erfüllen sollte und der Dargestellte

auf der Höhe seines Lebens verstorben ist. Zumal die Blume in seiner Hand – eine Nelke – entsprechend ge deutet werden kann.²³

Lange Zeit sah man das Bildnis des Malers Abraham Brueghel wiedergegeben, der 1631 in Antwerpen als Sohn Jan Brueghels d. J. geboren wurde. Da von ihm jedoch kein Bildnis bekannt ist und der Dargestellte eher als Vierzigjähriger wiedergegeben ist, das Kostüm aber anhand der Kragenform und des an den Ärmeln herausbauschenden weißen Untergewandes um 1650–60 datiert werden kann, ist diese Identifizierung nicht haltbar.²⁴

Der Zustand des Bildes erschwert die Zuschreibung erheblich. Ähnliche Blumenkränze mit Kartuschen umrandungen etwa von Jacob Marrel und einem nicht näher identifizierbaren flämischen Künstler befinden sich im Historischen Museum in Frankfurt und Prag.²⁵ Das Städel-Bild wurde ferner in die Nähe von Gaspar Pieter Verbruggen gerückt, dessen Werke durchaus eine gewisse Verwandtschaft in den locker gruppierten Blütensträußen und einer eher schweren Blumenbe handlung aufweisen.²⁶ Verbruggens Malweise ist jedoch differenzierter wie beispielsweise aus dem Vergleich mit dem Düsseldorfer Gemälde „Blumengerahmte Kartusche mit Ecce Homo“ ersichtlich wird (Abb. 7).²⁷

Der Frankfurter Blumenkranz galt nicht zuletzt aufgrund des Monogramms am Steinsockel (Abb. 4) einst als das Werk des Antwerpener Landschaftsmalers Pieter van Bredael. Das gleichfalls für zwei weitere Blumenstücke aus der Sammlung des Grafen von Eltz in Mainz dokumentierte Monogramm wird

19 Siehe den Überblick zur Entwicklung von Blumengirlanden angefangen von Andachtsbildern mit Rosenkranz-Madonnen aus dem späten 15. und 16. Jahrhundert bei Prohaska, in: Ausst. Kat. WIEN-ESSEN 2002, S. 321–325. Siehe auch Kraemer-Noble, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 239–243.

20 Siehe das frühe Beispiel einer 1607/08 im Auftrag von Kardinal Federico Borromeo entstandenen „Madonna im Blumenkranz“ (Kupfer, ovales Insert: Silber, 27 x 22 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana, Inv. Nr. 71), in der Jan Brueghel d. Ä. den Kranz und Hendrik van Balen die Madonna ausgeführt hat. Prohaska, in: Ausst. Kat. WIEN-ESSEN 2002, S. 321. ERTZ 1979, S. 589, Nr. 187.

21 Zur Bedeutung des Schmetterlings siehe hier den Katalogeintrag zu „Stillleben mit Blumenstrauß“ der Werkstatt Jan Brueghels d. Ä. (Inv. Nr. 1219).

22 Der immergrüne Efeu steht für Ewigkeit und Unsterblichkeit. Zur Verwendung von Efeu als Liebessymbolik im „Ehepaarbildnis Isaac Massa und Beatrix van der Laen“ von Frans Hals siehe: Ausst. Kat. HAARLEM 1986, S. 124–130.

23 Die Nelke wird mit der Passion Christi in Verbindung gebracht, da ihr Name von der Gewürznelke abstammt und deren Form an kleine Nägel erinnert. Wegen des angeblich aphrodisierenden Geruches steht sie auch als Sinnbild für Liebe und Verlobnis. HEILMEYER 2000, S. 64. Vgl. BRENNINK-

MEYER-DE ROOIJ 1996, S. 21. Siehe auch das Attribut der Nelke in Hans Holbein d. J., „Bildnis des Simon George of Cornwall“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1065), das für eine Interpretation als Verlobnisbild steht. Brinkmann, in: BRINKMANN/KEMPERDICK 2005, S. 440. Im „Bildnis eines Mannes mit Nelke“ eines niederländischen Meisters um 1515 (Städel Museum, Inv. Nr. SG 986) kann die Nelke entweder auf ein Werbungs- oder Ehepaar-Bildnis oder auf die Passion Christi verweisen. SANDER 2002, S. 433.

24 Vgl. THIEL 1960, S. 244–246, Abb. 239.

25 Jacob Marrel, „Blumenkartusche mit der Ansicht von Frankfurt“, Holz, 104 x 82 cm. Frankfurt a. M., Historisches Museum (Inv. Nr. B 2). Bezeichnet: „J. Marrel. f. a° 1.6.51“. Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-ANTWERPEN 2005/06, Nr. 12.30, Abb. auf S. 192. Flämische Schule des 17. Jahrhunderts, „Männerporträt in einer Blumengirlande“, Lwd., 102 x 79 cm. Prag, Národní galerie v Praze (Inv. Nr. O 8681). Kat. PRAG 2000, S. 344, Nr. 420.

26 Zu Verbruggen siehe auch Ertz, in: Ausst. Kat. WIEN-ESSEN 2002, S. 350, Nr. 124.

27 Gaspar Pieter Verbruggen d. Ä., „Blumengerahmte Kartusche mit Ecce Homo“, Lwd., 115,7 x 83,4 cm. Düsseldorf, museum kunst palast (Inv. Nr. M 108). Bezeichnet: „G-P-V-BRVGGEN-f“. Zu dem Gemälde siehe Ludwig, in: Ausst. Kat. FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09, S. 244, Nr. 66.



Abb. 8: Jacob van der Borcht (?), Stillleben mit Blumen, Früchten und einer weiblichen Steinbüste in einer Landschaft,
Aufbewahrungsort unbekannt

überraschenderweise in Bénézits Eintrag zu Abraham Brueghel abgedruckt, allerdings ohne einen Hinweis, auf welchem Gemälde es erscheint.²⁸ Möglicherweise stammt es von der bei Bénézit erwähnten Blumengirlande, die 1898 als ein von Abraham Brueghel signiertes und 1677 datiertes Werk versteigert worden ist. Laut Katalogeintrag beinhaltet es eine Blumengirlande und eine Trompe-l’œil-Umrahmung, wobei das Mittelfeld ein Männerporträt mit einem schwarzen Filzhut einnimmt.²⁹

Das „Stillleben mit Blumen, Früchten und einer weiblichen Steinbüste in einer Landschaft“, das vormals als Abraham Brueghel galt, neuerdings aber dem Ende des 17. Jahrhunderts tätigen Antwerpener Jacob van der Borcht zugeschrieben wird, scheint in der Tat die Nähe zu Werken aus diesem Umkreis zu bestätigen (Abb. 8).³⁰ Nicht zuletzt wegen des jeweils kaum fassbaren Œuvres der beiden Künstler muss die Zuschreibung jedoch offen bleiben.

Die im Städel-Gemälde unterschiedliche Malweise verrät die übliche arbeitsteilige Ausführung von Blumenkranzbildern. Aber auch über den Figurenmaler kann keine Aussage getroffen werden. Seine Malweise ist eher vorsichtig, der Farbauftrag glatt und weich ohne erkennbaren Pinselstrich (Abb. 6). Die Blumen sind hingegen pastos und flott auf den dunklen Hintergrund ge-

setzt. In den Rosen wurde beispielsweise auch mit Pinselstrukturen gearbeitet, die in der Farbe Furchen hinterlassen haben. Zudem zeichnen sich die Blüten stärker in der Infrarot-Reflektographie ab als die hellen Töne des Medaillons (Abb. 2). Das Steinrelief weist einen wenngleich weniger pastosen, aber doch ähnlich entschiedenen und sichtbaren Farbauftrag wie die Girlande auf.

Das Städel-Bild ist daher als das Werk zweier flämischer Künstler, möglicherweise aus dem Kreis um Abraham Brueghel oder Jacob van der Borcht, einzustufen und im Hinblick auf das Porträtmedaillon spätestens um 1650–60 zu datieren.

LITERATUR

1819, S. 44, Nr. 134; 1823, S. 25, Nr. 134; 1830, S. 8, Nr. 52; 1833, S. 13; 1835, S. 82, Nr. 259; 1844, S. 95, Nr. 193; 1858, S. 103, Nr. 251; 1866, S. 106, Nr. 251; 1870, S. 134, Nr. 282; 1873, S. 138, Nr. 282; 1879, S. 108, Nr. 123; 1883, S. 110, Nr. 123; 1888, S. 118, Nr. 123; 1892, S. 35, Nr. 123; 1897/1900, S. 33, Nr. 123; 1900, S. 367f., Nr. 123; 1905/07, S. 25, Nr. 123; 1995, S. 66, Abb. 133

NAGLER 1871, IV., S. 974, Nr. 3366

BRULLIOT 1832, 1. Teil, S. 137, Nr. 1093

28 Weder das Städel-Bild noch die Gemälde aus der Mainzer Sammlung sind angeführt, doch bleibt es offen, ob letztere sich nicht hinter der Nennung einer Holztafel in Brüssel verborgen, die ein Blumenbouquet in einer Porzellanvas wiedergibt. BÉNÉZIT 1924, I, S. 774. Siehe ferner ein ähnliches Monogramm auf einem kleinformativen Blumengemälde eines unbekannten Malers des 17. Jahrhunderts im englischen Privatbesitz. Schreiben von Dr. Beatti, Hamburg, vom 30.12.1961 in der Bildakte.

29 Abraham Brueghel, „Blumengirlande mit einem Männerporträt“, Lwd., 150 x 123 cm. Verst. Slg. M. le Comte M., Paris (Fievez), 16.5.1898, Nr. 58. Bezeichnet u. l.: „AB. BREU-

GHEL, fec. 1677“. Siehe Verst. Kat. Paris (Fievez), 16.5.1898, S. 24, Nr. 58 (o. Abb.): „Magnifique guirlande composée de roses, tulipes, etc., suspendue à un motif décoratif peint en trompe-l’œil. Au centre, dans un encadrement simulant une gerbe de roseaux, un beau portrait d’un homme d’une quarantaine d’années coiffé d’un grand feutre noir. Exécution maîtrale, couleurs et empâtements superbes.“.

30 Jacob van der Borcht (?), „Stillleben mit Blumen, Früchten und einer weiblichen Steinbüste in einer Landschaft“, Lwd., 119 x 92 cm. Verst. Paris (Tajan) 26.3.2003, Nr. 117 (als Abraham Brueghel). Im RKD unter Jacob van der Borcht.

FLÄMISCH

BILDNIS EINES ÄLTEREN MANNES, VIELLEICHT ERZHERZOG ALBRECHT VII. (1559–1621)

INV. NR. 1432

Um 1654

Eichenholz, 72,8 x 51,0 cm

Nicht bezeichnet

TECHNISCHER BEFUND

Zweiteilige Eichenholztafel von 0,3–0,5 cm Stärke (Brett I: 72,8 x 24,9 cm; Brett II: 72,8 x 26,1 cm). Zweischichtig grundiert mit einer hellen leimgebundenen Kreideschicht und einer zweiten transparenten – ursprünglich gelblichen – isolierenden Schicht. Kragen und Inkarnat sind ausgespart (Abb. 1, 2). Bräunlichrote Unterlegung von Hintergrund, Gewand und Hut. In der Infrarot-Reflektographie wird keine Unterzeichnung sichtbar. Retuschierte Beschädigungen am oberen und unteren Rand durch den Zierrahmen. Ausbrüche am rechten unteren Bildrand. Zwei Kratzer im Hut.

Verschmutzung und Reste des alten verbräunten Firnis in den Vertiefungen der Pinselpuren in Inkarnat und Kragen. Kleinteiliges Schwundrisscraquelé in den dunklen Pupillen, im Pelzkragen und schwach ausgebildet auch in den dunklen Gewandtönen. Verputzun-

gen in Stirn, rechter Schläfe, Ohr, Lider, Iris des rechten Auges, Bart, Schattenpartie der rechten Kragenseite, Unterlippe und Pelz. Große Retusche links oberhalb des Hutes und im Hut links der Feder. Retuschen in der linken Wange, zwischen Nase und Mund, in der unteren Kinnpartie und im Schatten des Nasenrückens. Kleinere Retuschen in und um beide Augen.

Unter UV-Licht markieren sich neuere Retuschen an allen Bildrändern, v. a. am oberen Bildrand, in und oberhalb des Hutes, punktartig im Kragen und oberen Hintergrund. Unter UV-Licht wird ein älterer dick und gleichmäßig aufgetragener Firnis sichtbar.

Tafelrückseite oben von 3 mm Stärke und mit 2 mm schmalen Streifen neu hinterlegt, unten nur alte Platte von 5 mm Stärke. Nadelholzparkett. Dunkelbrauner Anstrich. Klebezettel mit blauer Schrift „1432“, in roter Kreide „3497“¹. An den Rändern Reste alter Papierabklebungen (19. oder Anfang 20. Jahrhundert). Am unteren linken Rand roter Siegellack mit ausgekratztem Bildfeld.

Durch die dendrochronologische Untersuchung von Peter Klein konnte ein jüngster Kernholzjahrring aus dem Jahr 1637 nachgewiesen werden. Unter Vorausset-



Abb. 1: Flämisch, Bildnis eines älteren Mannes, Infrarot-Reflektographie: Aussparung, Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 2: Flämisch, Bildnis eines älteren Mannes, Infrarot-Reflektographie: Aussparung, Frankfurt a. M., Städel Museum

1 Lagernummer Central Collecting Point Wiesbaden; Städel-Archiv, Akte 678.

zung der Splintholzstatistik für Osteuropa ergibt sich ein frühestmögliches Fälldatum des für die Holztafel verwendeten Baumes von 1646. Eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes wäre bei einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren ab 1648 denkbar. Bei einem Median von 15 Splintholzjahrringen und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von zwei Jahren könnte das Gemälde jedoch eher ab 1654 entstanden sein.

PROVENIENZ

vor 1898 Sammlung [Charles?] Cox, London
seit spätestens 1898 Sammlung Charles Sedelmeyer (1837–1925), Kunsthändler, Paris
vor 1907 im Nachlass von Rudolf Kann (?–1905), Paris
1907 als Geschenk aus dem Nachlass und zur Erinnerung an ihren Bruder R. Kann von Frau Dr. Schnapper, geb. Kann, als „Peter Paul Rubens“ erworben

BESCHREIBUNG

Das männliche Brustbild vor umbrafarbenem Fond zeigt den Dargestellten mit Blick zum Betrachter in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet. Die erschlafften Gesichtszüge und dünnen grauweißen Haare von Schläfe und Bart deuten ein fortgeschrittenes Alter an. Der hohe schwarze Hut mit schmaler Krempe wird vorne in der Mitte von einer senkrecht stehenden schwarzen Feder geschmückt, die von einer viereckigen gold-schwarzen Agraffe gehalten wird. Der Porträtierte trägt einen Wams aus schwarzem Samt und darüber einen schwarzen Mantel mit rötlichbrauner Fellverbrämung. Das von links beleuchtete Gesicht wirft auf der rechten Seite des Mühlsteinkragens einen dunklen Schatten. Eine lange, zweireihige, goldene Gliederkette, die von einer mittigen Edelsteinfassung zu einem vierfachen Strang zusammengefäßt wird, schmückt den Brustbereich. Am Kettenende hängt eine rotweiße Krone über einem ovalen, mit vier roten und bläulichen Steinen gerahmten Medaillon, auf dem ein nach rechts gerichtetes männliches Profilbildnis mit Rüstung und Mühlsteinkragen wiedergegeben ist.

FORSCHUNGSSTAND

Das Männerbildnis befand sich in der Londoner Sammlung Cox – möglicherweise identisch mit Charles Cox oder Cocks, dem Ehemann der Schwester von Earl John Somers, Lord Chancellor in London² –, bevor es spätestens 1898 in den Besitz von Sedelmeyer nach Paris gelangte und dort als „Porträt Kaiser Matthias“ von Rubens verwahrt wurde.³ Michel widersprach dieser Identifikation und sah stattdessen einen Würdenträger des südniederländischen Hofes wiedergegeben, da er das Medaillon als Bildnis der Regentin Isabella Clara Eugenia und Albrecht VII. deutete.⁴ Vor 1907 ging das Gemälde in die Pariser Sammlung Rudolf Kann über, wo es aufgrund von Malweise und Kostüm um 1615 datiert wurde.⁵ Den Anhänger interpretierte man nun als Zeichen des Goldenen Vlieses, den Dargestellten als Frederik Hendrik von Oranien.

Im Jahr 1907 erwarb das Städel Museum das Bildnis als Geschenk der Schwester von Rudolf Kann, Frau Dr. Schnapper. Als „Peter Paul Rubens“ bezeichnet und auf 120.000 M taxiert verblieb das Porträt aber noch bis Anfang 1908 in der Sammlung Kann in Paris und wurde im Städel Museum am 25. April 1908 erstmals ausgestellt.⁶ Die Städel-Verzeichnisse von 1910 bis 1924 verwiesen auf die verworfene Identifizierung als Kaiser Matthias und Prinz Frederik Hendrik und listeten das Bildnis als „Porträt eines alten vornehmen Herrn“. Im Städel-Verzeichnis von 1912 galt der Dargestellte auf dem Medaillon als Heinrich IV. von Frankreich. Entsprechend datierte man das Gemälde um 1621, als Rubens Kontakt zum französischen Hof pflegte. Bis einschließlich 1924 galt das Bildnis in den Städel-Verzeichnissen als ein Werk von Rubens, wobei es 1915 noch als ein Hauptbild des Städel Museums bezeichnet wurde.⁷ Nachdem es in den nachfolgenden Städel-Verzeichnissen keine Erwähnung fand, nahmen Sander und Brinkmann das Bildnis 1995 als Werk eines flämischen Meisters aus der Zeit um 1625 wieder auf.⁸

Ekkart bestätigte diese Einordnung und meinte, eine Zuschreibung werde angesichts der geringen malerischen Qualität erschwert.⁹

2 HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899, S. 174. Siehe die Provenienz des Porträts Hendrik du Bois von Anthonis van Dyck (?) im Städel Museum (Inv. Nr. 1145). Das ausgekratzte rote Siegel-lackwappen auf der Tafelrückseite liefert keinen Hinweis zur Provenienz. Siehe TECHNISCHER BEFUND.

3 Sedelmeyer, in: Kat. PARIS 1898, S. 188, Nr. 168.

4 MICHEL 1901, S. 499f.

5 Kat. PARIS 1907b, I, S. XV, S. 26.

6 INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1432.

7 MICHEL 1901, S. 499f. Kat. PARIS 1907b, I, S. XV, S. 26. Siehe auch die Städel-Verzeichnisse von 1910 bis 1924 und INVENTAR 1880, Inv. Nr. 1432. Im Städel-Verzeichnis von 1910 wurde das Porträt noch mit Rubens' „König David“ im Städel Museum (Inv. Nr. 1043) verglichen.

8 Sander/Brinkmann, in: Verz. 1995, S. 66f.

9 Ich danke Rudi Ekkart, RKD, Den Haag, für das Gespräch am 2.12.2005.



Abb. 3: Flämisch, Bildnis eines älteren Mannes, vielleicht Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621), um 1654,
Frankfurt a. M., Städel Museum



Abb. 4: Jan Muller (nach Peter Paul Rubens), Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621), Kupferstich



Abb. 5: Flämisch, Bildnis eines älteren Mannes, Mikroskopaufnahme: linkes Auge, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstmuseum

¹⁰ Siehe Lucas van Valckenborchs „Porträt des Erzherzog Matthias“ in Wien (Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3400) sowie Anthonis van Dycks „Porträt Frederik Hendrik“ in The Baltimore Museum of Art (Inv. Nr. 1938.217) oder in Madrid (Prado, Inv. Nr. 1482).

¹¹ Peter Paul Rubens, „Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621)“, Holz, 105 x 74 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv. Nr. 6344). Um 1620. Das Pendant ist das Bildnis der Infantin Isabella Clara Eugenia. Jan Muller, Kupferstich, 421 x 297 mm. 1615. HOLLSTEIN XIV, 77. Schütz, in: Kat. WIEN 2004/05, S. 253f., Nr. 62, Abb. 1.

DISKUSSION

Bis 1924 galt das Gemälde unangefochten als ein Werk von Rubens. Einzig der Porträtierte und das Medaillon wurden unterschiedlich gedeutet, wobei weder die Identifizierung des Gemäldes als Bildnis des Erzherzogs und späteren Kaisers Matthias noch als Prinz Frederik Hendrik von Oranien, seit 1625 Statthalter der Niederlande, haltbar ist.¹⁰ Trotz des merklich fortgeschrittenen Alters erinnert das Städels-Bildnis vielmehr an Erzherzog Albrecht VII., dessen Porträt durch Rubens bzw. den 1615 von Jan Muller nach der Rubens-Vorlage hergestellten Kupferstich verbreitet war (Abb. 4).¹¹ Physiognomische Übereinstimmungen bestehen angesichts der langen fleischlichen Nase, der hohen Wangenknochen und des Bartes. Auch die spanische Tracht mit kostbarer Federagraffe und Pelzverbrämung sowie das bekrönte Bildnismedaillon legen nahe, dass es sich in der Tat um einen Mann aus höfischen Kreisen handelt. Allerdings fehlt die Ausstattung mit dem Orden des Goldenen Vlieses, der dem Erzherzog 1599 verliehen worden war. Da der dendrochronologische Befund eine frühestmögliche Entstehung des Gemäldes ab 1648, eher jedoch ab 1654 vorgibt, greift das Bildnis auf eine veraltete Mode¹² bzw. vielleicht auf das Porträt eines längst verstorbenen Regenten zurück.

Folglich kann das Städels-Bildnis als Werk eines unbekannten flämischen Künstlers eingestuft werden, das um 1654 angelehnt an eine Stichvorlage des Porträts Albrechts VII. entstanden ist. Eine genauere Bestimmung ist aufgrund der groben, schlichten Malweise, die etwa in den hellen Inkarnattönen anhand des trockenen, recht pastosen und nur teils nass in nass vertriebenen Farbauftrags offensichtlich wird (Abb. 5), nicht möglich.

LITERATUR

Verz. 1910, S. 130, Nr. 683; 1912, S. 15, Nr. 683; 1914, S. 132, Nr. 683; 1915, S. 88, Nr. 683; 1919, S. 104, Nr. 1432; 1924, S. 178, Nr. 1432; 1995, S. 66f., Abb. 134

Sedelmeyer, in: Kat. PARIS 1898, S. 188, Nr. 168
MICHEL 1901, S. 499f., Abb. auf S. 501
Kat. PARIS 1907b, I, S. XV, S. 26, Abb. 25

¹² Gemäß der ausladenden Mühlsteinkrägen der spanischen Tracht wurde das Haar kurz getragen und von einem Spitz- und Schnurrbart ergänzt. Der hohe Hut mit schmaler Krempe und Federschmuck gehörte seit dem späten 16. Jahrhundert gleichfalls zur vom spanischen Hof geprägten Tracht. Der gestärkte Mühlsteinkragen kam in den 1620er Jahren aus der Mode und wurde in den 1630er Jahren durch den flachen, vorne gebundenen Spitzkragen abgelöst. THIEL 1960, S. 188–190, 218f.

ANHANG

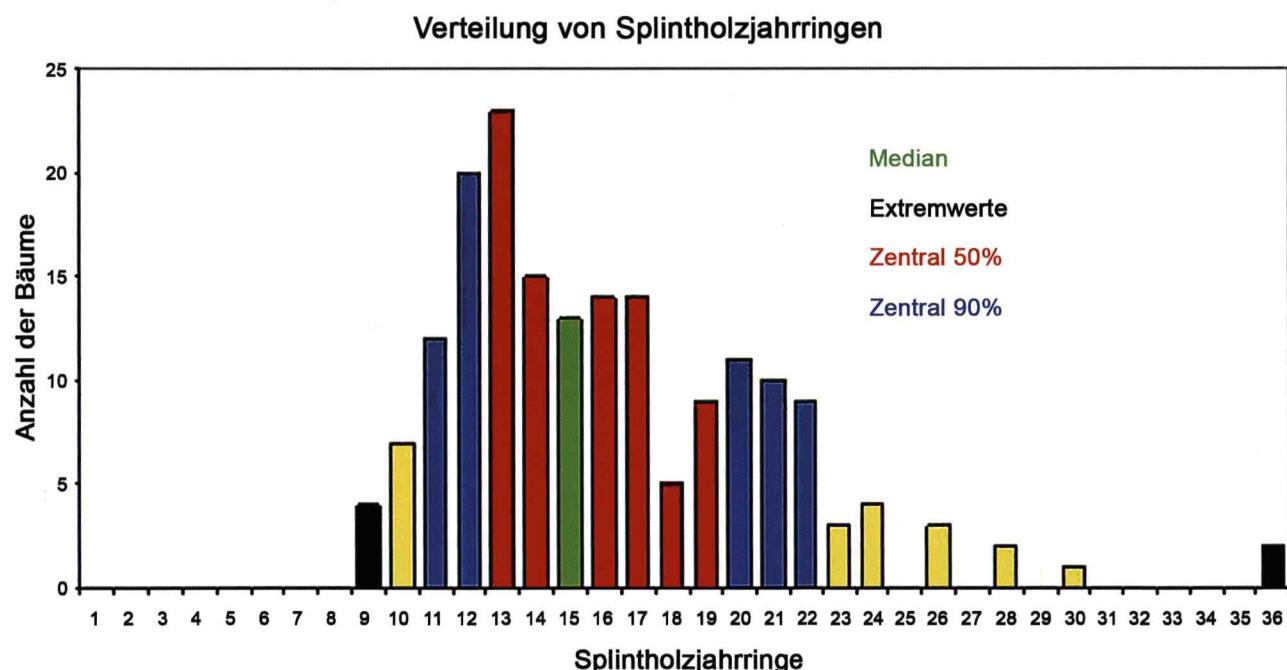
DENDROCHRONOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN AN FLÄMISCHEN TAFELBILDERN IM STÄDEL

Peter Klein, Universität Hamburg

Mit Hilfe der Dendrochronologie lassen sich die Fällzeit eines Baumes bestimmen und somit erste Hinweise geben für die Entstehung von Gemälden, die auf Holz gemalt wurden. Damit ergibt sich zumindest ein „terminus post quem“ für die Anfertigung von Gemälden. Das Prinzip des Verfahrens besteht darin, die Breite der auf der Gemäldeplatte vorhandenen Jahrringe zu bestimmen und die daraus resultierende Jahrringfolge mit datierten Standardchronologien zu vergleichen. Durch die Einmaligkeit der Jahrringcharakteristik über Jahrhunderte und für verschiedene Wuchsgebiete lassen sich oft eine jahrgenaue Datierung und auch eine regionale Zuordnung des Holzes erreichen. Dieses Verfahren kann jedoch nicht bei allen Holzarten angewandt werden. Bei Gemäldeplatten eignet es sich für die Holzarten Eiche, Buche, Fichte, Tanne, Kiefer und Zirbelkiefer. Dagegen lässt sich diese Methode nicht bei Linde und Pappel anwenden. Bei den Holztafeln der flämischen Meister handelt es sich fast ausschließlich um Eichenholz und daher beziehen sich die folgenden Erläuterungen auch auf diese Holzart.

Für die Herstellung von Gemäldeplatten aus Eichenholz verwendeten die Tafelmacher normalerweise radial aus

den Stämmen geschnittene Bretter. Hierbei wurden die Rinde und meistens auch das Splintholz abgetrennt. Eine jahrgenaue Bestimmung des Fälldatums des Baumes ist somit nicht mehr möglich, sondern nur eine jahrgenaue Angabe für den jüngsten vorhandenen Jahrring. Die Anzahl der abgetrennten Splintholzjahrringe und die Lagerzeit des Holzes werden aus statistischen Erhebungen abgeleitet. Sie stellen daher eine Wahrscheinlichkeitsaussage für das gesamte untersuchte Kollektiv dar. Im Einzelfall können Abweichungen von diesen Angaben auftreten. Auch die Herkunft der Eichen ist dabei von Bedeutung, da je nach Wuchsregion unterschiedliche Splintholzanteile auftreten. Im Allgemeinen ist innerhalb von Europa eine von Osten nach Westen hin abnehmende Splintjahrringzahl gegeben. Holz aus dem Osten Europas besitzt einen Median (Mittelwert) von 15 Splintholzjahrringen, wobei 50 % aller Werte zwischen 13 und 19 liegen, mit Extremwerten von 9 bzw. 36 Jahrringen (vgl. Abbildung), bei Holz dagegen aus dem Raum Westdeutschland/Niederlande ist von einem Minimum von 7 Splintholzjahren auszugehen und einem Median (Mittelwert) von 17 Splintjahrringen, wobei 50 % der Werte in der Spanne von 13 und 23 Jahren liegen. Gleichzeitig ist die



Anzahl der Splintholzjahre abhängig vom Alter eines Baumes, wobei bei älteren Bäumen eine höhere Anzahl von Splintholzjahrtringen zu erwarten ist.

In der folgenden Tabelle sind nun die Anzahl der Bretter bei den einzelnen Gemälden aufgelistet, die Anzahl der Jahrringe bei den einzelnen Brettern sowie die jeweils jüngsten Jahrringe. Daraus folgt dann ein frühestes und ein wahrscheinliches Fälldatum. Um das frühestmögliche Fälldatum anzugeben – vor diesem Zeitpunkt kann das Gemälde nicht entstanden sein –, müssen somit mindestens 9 bzw. 7 Splintholzjahrtringe dem letzten vorhandenen Kernholzjahrring hinzugerechnet werden. Das wahrscheinliche Fälldatum kann durch Addition des Medians von 15 bzw. 17 Jahrringen erreicht werden. Es muss jedoch immer dabei bedacht werden, dass neben abgetrennten Splintholzjahrtringen auch noch Kernholzjahrringe entfernt worden sein können. Die Datierung des jüngsten vorhandenen Jahrringes in der Tabelle ist jahrgenau, ebenso wie das früheste Fälldatum, während

das wahrscheinliche Fälldatum einen Schätzwert darstellt.

Bei einer dendrochronologischen Altersbestimmung kommt eine weitere Unsicherheit in der Zeitspanne zwischen Fällung eines Baumes und seiner Verwendung hinzu. Zahlreiche dendrochronologische Datierungen von bauhistorischen Objekten mit bekanntem Baudatum belegen, dass das Holz normalerweise gleich nach seiner Fällung genutzt worden ist, weil es sich saftfrisch leichter bearbeiten lässt. Auch für Kunstobjekte gibt es Erfahrungswerte. Bei Gemäldefäden liegen beispielsweise nur wenige Jahre zwischen der Fällung des Baumes und der Belebung der Holztafeln. Für Eichen- und Buchenholztafeln des 16. und 17. Jahrhunderts ergaben sich Lagerzeiten des Holzes von überwiegend zwei bis acht Jahren.

Unter Berücksichtigung dieser Fakten sind die einzelnen Angaben in der folgenden Tabelle für die untersuchten Gemälde des Städel Museums zu betrachten.

Maler Gemälde Inv. Nr.	Brett- anzahl	Anzahl der Jahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum 7 bzw. 9 Splintholz- jahrringe	Wahrscheinliches Fälldatum	Anmerkungen
Aertsen, Pieter						
<i>Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin</i> <i>FFM 1378</i>	I	244	1623			Baltikum
	II	97	1539	1552	1558	I = Anstückung
	III	97	1542			II, III, IV = 1 Baum
	IV	96	1543			
d'Arthois, Jacques						
<i>Landschaft mit Eingang zum Walde</i> <i>FFM 339</i>	I	80	1640	1640	1642	Baltikum
	II	126	1631			
Brouwer, Adriaen						
<i>Ein betrunkener Bauer</i> <i>FFM 1223</i>	I	59	-	-	-	Keine Datierung
<i>Die Operation am Fuß</i> <i>FFM 1039</i>	I	177	1543	1552	1558	Baltikum
<i>Die Operation am Rücken</i> <i>FFM 1050</i>	I	199 9	1628	1628	1634	Baltikum
<i>Der bittere Trank</i> <i>FFM 1076</i>	I	118 9	1630	1630	1636	Baltikum
	II	166 1	1622			
Brueghel d. Ä., Jan						
<i>Die Verspottung der Latona</i> <i>FFM 1113</i>	I	273	1571	1580	1586	Baltikum
Cleve d. Ä., Marten van						
<i>Besuch bei der Amme</i> <i>FFM 1931</i>	I	154	1554	1563	1569	Baltikum
	II	160	1557			
Dyck, Anthonis van (Nachfolge)						
<i>Kopf eines Schwarzafrikaners</i> <i>FFM 889</i>	I	105 1	1623			Baltikum
	II	141 1	1623			
	III	186 5	1627	1631	1637	
Grimmer, Jacob						
<i>Landschaft mit großem Baum</i> <i>FFM HM 48</i>	I	261	1563	1572	1578	Baltikum
Jordaens, Jacob (und Werkstatt?)						
<i>Heilige Familie</i> <i>FFM 1953</i>	I	170	1593			Baltikum
	II	168	-			
	III	159	1602	1611	1617	
	IV	162	1593			
Michau, Théobald						
<i>Fischmarkt am Ufer</i> <i>FFM 2059</i>	I	151	1567			Baltikum
	II	217	1569	1578	1584	
	III	130	-			
Momper d. J., Joos de (Art des)						
<i>Gebirgslandschaft mit Reisenden</i> <i>FFM 1670</i>	I	101	-	-	-	keine Datierung
Neefs d. J., Pieter und Peeters I., Bonaventura						
<i>Das Innere einer gotischen Kirche</i> <i>bei Kerzenschein</i> <i>FFM 503</i>	I	88 3	1632	1638	1644	Baltikum
	II	104	1596			
Neefs d. J., Pieter (Werkstatt) und						
Francken III., Frans (Werkstatt)						
<i>Das Innere des Domes zu Antwerpen</i> <i>FFM 631</i>	I	59 7	-			Westdeutschland
	II	138 3	1639	1643	1653	
	III	139	1632			
	IV	117	1614			

Maler Gemälde Inv. Nr.	Brett- anzahl	Anzahl der Jahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum 7 bzw. 9 Splintholz- jahrringe	Wahrscheinliches Fälldatum	Anmerkungen	
Rubens, Peter Paul und Boeckhorst, Jan <i>König David spielt die Harfe</i> FFM 1043	I	90	1615			Baltikum	
	II	73	1596	1605	1611	I, IV = Anstückung	
	III	263	1586				
	IV	120	-				
Rubens, Peter Paul <i>Doppelseitig bemalte Tafel mit der Verlobung der hl. Katharina (Vorderseite) und zwei Reiterkämfen (Rückseite)</i> FFM 464	I	260	1613	1622	1628	Baltikum	
	II	111	-				
Rubens, Peter Paul (Kopie) <i>Diogenes sucht Menschen</i> FFM 1080	I	266	3	1617	1623	1629	Baltikum
	II	206		1599			
Rubens, Peter Paul (Nachfolge) <i>Bildnis des Künstlers Frans Francken I.</i> FFM SG 513	I	50	-	-	-	keine Datierung	
	II	73	-	-			
	III	57	-	-			
Rubens, Peter Paul (Kopie) <i>Nymphen und Flussgott</i> FFM 1121	I	124	17	1660	1660	Westdeutschland	
	II	123	9	1652		I, II = 1 Baum	
Ryckaert III., David (Umkreis) <i>Kinderhochzeit</i> FFM 1191	I	138	1618			Baltikum	
	II	128	1620	1629	1635		
Stalbemt, Adriaen van <i>Dorfkirchweih</i> FFM 784	I	70	4	1629	1634	Baltikum	
	II	99	2	1627			
	III	191		1600			
Teniers d. J., David <i>Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt</i> FFM 1226	I	155		1560	1569	Baltikum	
<i>Der hl. Hieronymus in der Wüste</i> FFM 1044	I	278	11	1633	1633	Baltikum	
<i>Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler</i> FFM 1224	I	130	4	1633	1638	Baltikum	
<i>Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer</i> FFM 1225	I	97		1525	1534	Baltikum	
<i>Der Raucher im Bauernwirtshaus</i> FFM 1040	I	208		1628	1637	Baltikum	
Teniers d. J., David (Art des) <i>Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Uringlas</i> FFM 1211	I	106	1605			Baltikum	
	II	158	1607			I-III = 1 Baum	
	III	160	1612	1621	1627		
Uden, Lucas van (nach Peter Paul Rubens) <i>Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt</i> FFM SG 544	I	146	1607	1620	1626	Baltikum	
	II	154	1611				
Uden, Lucas van (Nachfolge) und <i>Schoevaerdt, Matthijs</i> <i>Landschaft mit Staffage</i> FFM 1059	I	92	1634	1641	1651	Westdeutsch- land/Niederlande	

Maler Gemälde Inv. Nr.	Brett- anzahl	Anzahl der Jahrringe	Jüngster Jahrring	Frühestes Fälldatum 7 bzw. 9 Splintholz- jahrringe	Wahrscheinliches Fälldatum	Anmerkungen
Uden, Lucas van (Werkstatt) <i>Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick FFM 1222</i>	I	223	1646	1655	1661	Baltikum
Valckenborch, Lucas van <i>Viehweide unter Bäumen FFM 1221</i>	I	196	1557	1566	1572	Baltikum
<i>Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall FFM 1857</i>	I	77	1513			Baltikum
	II	200	1560	1569	1575	
	III	176	1554			
<i>Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde FFM 668</i>	I	128	1560	1569	1575	Baltikum
Vinckboons, David (Nachfolge) <i>Dorfkirche mit blindem Drehorgelspieler FFM 1102</i>	I	55	-	-	-	keine Datierung
Vos, Cornelis de <i>Bildnis der Susanna de Vos FFM 763</i>	I	200	1568			Baltikum
	II	124	12	1612	1612	1615
Flämisch, um 1570–80 <i>Altarflügel mit den männlichen Mitgliedern der Stifterfamilie FFM 724</i>	I	217	1519	1528	1534	Baltikum
	II	142	1509			I=I (FFM725)
<i>Altarflügel mit den weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie FFM 725</i>	I	303	1517	1528	1534	Baltikum
	II	155	1516			I=I (FFM724)
Flämisch, um 1610–20 <i>Bildnis eines Mannes FFM 178</i>	I	187	1582			Baltikum
	II	131	9	1592	1592	1597
Zwei flämische Künstler, um 1650–60 <i>Bildnis eines Mannes in einem Kranz FFM 638</i>	I	-	-	-	-	keine Datierung
	II	71	1570	1577	1587	Westdeutschland/ Niederlande
Flämisch, um 1654 <i>Bildnis eines älteren Mannes, vielleicht Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621) FFM 1432</i>	I	170	1636			Baltikum
	II	151	1637	1646	1652	

VERZEICHNIS ABGEKÜRZT ZITIERTER LITERATUR

Archivalien und handschriftliche Inventare des Städel Museums

ARCHIV. 1817: Taxation von sämtlichen von Herrn Johann Friedrich Städel hinterlassenen Ölgemälden, darin eingebunden: Verzeichnis der Dr. Grambsischen Gemälde; Verzeichnis derjenigen Gemälde, welche das Städelsche Institut im April 1817 von Frau [...] de Neuville Gontard für die Summe von f 12000 erkauf hat (Archiv-Liste 1997, Nr. 1)

ARCHIV. 1877/78: Verzeichnis kranker Gemälde, 1877, Verzeichnis der an die Herrn Göbel & Janss abgegebenen Gemälde, Arbeits-Anfang den 31. July 1877, Schluß 24. August 1878 (Archiv-Liste 1997, Nr. 33)

STÄDEL-INVENTAR 1817: Inventar der Gemälde & Cartons. 1. Aufstellung 1817

STÄDEL-INVENTAR 1865: Inventar der Gemälde & Cartons. 2. Aufstellung und Notizen dazu, 1865

STÄDEL-INVENTAR 1872: Inventar der Gemälde & Cartons. 3. Aufstellung 1872

STÄDEL-INVENTAR 1880: Inventar der Gemälde & Cartons. 4. Aufstellung 1880

INVENTAR DER STÄDTISCHEN GALERIE, ab 1906

Verzeichnisse, Kataloge und Führer des Städel Museums

VERZ. 1816: Verzeichnis der Gemälde des Herrn Johann Friedrich Städel, mit den Plänen der Aufstellung in dessen Hause auf dem Rossmarkt in Frankfurt a. M., verfasst vor seinem 1816 erfolgten Tode. Manuscript geschrieben von Joh. Gottfried Jäger, Handlungsdiener des Herrn Städel (Manuskript im Archiv des Städelschen Kunstinstitutes; im Wortlaut abgedruckt in Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 80–102)

VERZ. 1819: Das Städel'sche Kunst-Institut in Frankfurt am Main, dessen Stiftung, Fortgang und gegenwärtiger Zustand, dargestellt von Dr. Carl Friedrich Starck, Hochfürstlich Waldeckischen Geheimen Legationsrath und Mitvorsteher dieses Instituts, Frankfurt a. M. 1819

VERZ. 1823: Beschreibung des Staedelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände von Carl Friedrich Starck, Frankfurt a. M. 1823

VERZ. 1830: Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1830

VERZ. 1833: Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstitutes nach der Aufstellung vom 15. Maerz 1833

VERZ. 1835: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunstgegenstände des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1835

VERZ. 1844: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunstinstituts, neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, Frankfurt a. M. 1844, nebst Nachtrag von 1844, 1846, 1852

VERZ. 1855: Eine Wanderung durch die Gemaelde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1855

VERZ. 1858: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunstinstituts, neu bearbeitet von J. D. Passavant, Frankfurt a. M. 1858, nebst Nachtrag von 1864, 1865

VERZ. 1866: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunstinstituts, neu bearbeitet von J. D. Passavant, Inspector des Instituts, 1858, Wiederabdruck mit Nach-

trägen, Zusätzen und Verbesserungen, Frankfurt a. M. 1866 (handschrifl. Nachtrag von 1867)

VERZ. 1870: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1870, nebst Nachtrag von 1872 (handschrifl. Ergänzungen nach 1872)

VERZ. 1873: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1873, nebst Nachtrag von 1877

VERZ. 1879: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1879

VERZ. 1883: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1883, nebst Nachtrag von 1884

VERZ. 1888: Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1888

VERZ. 1892: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. o. J. (1892), nebst Nachtrag von 1892

VERZ. 1897/1900: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. o. J. (zw. 1897 u. 1900)

VERZ. 1900: Heinrich Weizsäcker, Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, Erste Abtheilung, Die Werke der älteren Meister vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1900, nebst Nachtrag von 1903

VERZ. 1905/07: Kurzes Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. o. J. (zw. 1905 u. 1907)

VERZ. 1907: Kurzes Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1907

VERZ. 1910: Staedelsches Kunstinstitut, Kurzes Verzeichniß der Gemälde, Frankfurt a. M. 1910

VERZ. 1912: Catalog der Gemälde des Städelschen Kunstinstituts, III. Nachtrag, Frankfurt a. M. 1912

VERZ. 1914: Staedelsches Kunstinstitut, Kurzes Verzeichniß der Gemälde, Frankfurt a. M. 1914

VERZ. 1915: Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Eine Einführung in das Verständnis der Bilder und ihrer Meister von Arthur Hanke. Frankfurt a. M. 1915

VERZ. 1919: Staedelsches Kunstinstitut, Verzeichniß der Gemälde, Frankfurt a. M. 1919

VERZ. 1922: Die Gemäldegalerie des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt am Main, Band 1: Alte Meister, Stuttgart 1922

VERZ. 1924: Staedelsches Kunstinstitut, Verzeichniß der Gemälde aus dem Besitz des Staedelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1924, nebst Nachtrag von 1928

VERZ. 1932: Meisterwerke Alter Malerei im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1932

VERZ. 1936: Führer durch das Städelsche Kunstinstitut (Schriftenreihe Frankfurter Sehenswürdigkeiten, Heft 4, 1936)

VERZ. 1963: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1963

VERZ. 1966: Städelsches Kunstinstitut, Verzeichniß der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1966

VERZ. 1971: Städelsches Kunstinstitut, Verzeichniß der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt, Frankfurt a. M. 1971

VERZ. 1986: Verzeichniß der ausgestellten Werke im Städel, 2. Obergeschoß, 14.–18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1986

VERZ. 1987: Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Verzeichniß der Gemälde. Frankfurt a. M. 1987

VERZ. 1991: Verzeichniß der heute noch im Besitz des Städelschen Kunstinstituts befindlichen Bilder aus der Sammlung des Stifters,

- in: Ausst. Kat. FRANKFURT 1991/92, S. 67–77
- VERZ. 1995: Jochen Sander, Bodo Brinkmann, Niederländische Gemälde vor 1800 im Städel, Frankfurt a. M. 1995 (Niederländische Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, hrsg. v. Gerhard Holland, Bd. 1: Städel Frankfurt a. M.)
- Verz. 1999: Bodo Brinkmann, Jochen Sander, Deutsche Gemälde vor 1800 im Städel, Illustriertes Gesamtverzeichnis, hrsg. v. Gerhard Holland, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1999
- Ausstellungskataloge**
- AMIENS-SOISSONS 1993/94: Histoire d'un Tableau de Rubens 1577–1640, L'Adoration des bergers de la cathédrale de Soissons, bearb. v. Jacques Foucart, C. Piel [u. a.], mit restauratorischen Beiträgen v. C. Piel, P. le Chanu, Pampelune 1993
- AMSTERDAM 1970: 17e-eeuwse Schilderijen uit de Verzameling Willem Russell, Amsterdams Historisch Museum, bearb. v. B. Haak, Amsterdam 1970
- AMSTERDAM 1976: tot Lering en Vermaak, Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw, bearb. v. E. de Jongh, Rijksmuseum Amsterdam, London 1976
- AMSTERDAM 1989: Het kunstbedrijf van de familie Vingboons, Schilders, architecten en kaartmakers in de Gouden Eeuw, bearb. v. Jacobine E. Huisken, Friso Lammertse, Thijs van Delden [u. a.], 's-Gravenhage 1989
- AMSTERDAM 1996: Rembrandt & Van Vliet, A Collaboration on Copper, bearb. v. Christiaan Schuckman, Martin Royalton-Kisch, Erik Hinterding, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam 1996
- AMSTERDAM 1997: Mirror of Everyday Life, Genreprints in the Netherlands 1550 – 1700, bearb. v. Eddy de Jongh & Ger Luijten, übs. aus dem Niederländischen von Michael Hoyle, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, Gent 1997
- AMSTERDAM-SAN FRANCISCO-HARTFORD 2002: Michael Sweerts (1618–1664), Rijksmuseum, Amsterdam, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, bearb. v. Guido Jansen und Peter C. Sutton, mit Beiträgen von Jonathan Bikker, Lynn Federle Orr, Ger Luijten, Willem de Ridder, Arie Wallert, Eric M. Zafran, ins Englische übersetzt von Lynne Richards, Zwolle 2002
- ANTWERPEN 1976: Antwerp Drawings and Prints 16th – 17th centuries, An Exhibit circulated by the Smithsonian Institution 1976 – 1978, bearb. v. Leon Voet und Jeffrey Wortman, Antwerpen 1976
- ANTWERPEN 1977: P. P. Rubens, Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen, Königliches Museum der Schönen Künste, bearb. v. R.-A. D'Hulst, Antwerpen 1977
- ANTWERPEN 1978: Jordans in Belgisch bezit, bearb. v. Marc Vandenvan, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen 1978
- ANTWERPEN 1988: Meisterwerken uit het Stedelijk Prentenkabinet van Antwerpen, Tekeningen uit de XVIde en XVIIde eeuw, bearb. v. Francine de Nave und Carl Depauw, Antwerpen 1988
- ANTWERPEN-MÜNSTER 1990: Jan Boeckhorst, 1604–1668, Maler der Rubenszeit, Antwerpen, mit Beiträgen von Jochen Luckhardt, Helmut Lahrkamp, Hans Vlieghe [u. a.], Katalog von Mechthild Beilmann und Paul Huvenne, Rubenshuis Antwerpen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Freren 1990
- ANTWERPEN 1991: David Teniers de Jonge, Schilderijen, Tekeningen, bearb. v. Margret Klinge, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Gent 1991
- ANTWERPEN 1993a: Jacob Jordans (1593–1678), Paintings and Tapestries, Volume I, bearb. v. R.-A. d'Hulst, Nora de Poorter und Marc Vandenvan, Drawings and Prints, Volume II, bearb. v. R.-A. d'Hulst, hrsg. v. Hans Devisscher und Nora de Poorter, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Brüssel 1993
- ANTWERPEN 1993b: Rubens Cantoor, een verzameling tekeningen ontstaan in Rubens' atelier, bearb. v. Paul Huvenne, Iris Kockelbergh, Arnout Balis, Konrad Renger, Hans Vlieghe [u. a.], Antwerpen, Rubenshuis, Gent 1993
- ANTWERPEN-LONDON 1999: Van Dyck 1599–1641, bearb. v. Christopher Brown, Hans Vlieghe, mit Beiträgen von Frans Baudouin [u. a.], Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Royal Academy of Arts, London, München 1999
- ANTWERPEN-AMSTERDAM 1999/2000: Antoon van Dyck en de prentkunst, bearb. v. Carl Depauw und Ger Luijten, mit Beiträgen von Erik Duverger [u. a.], Museum Plantin-Moretus Antwerpen, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet Amsterdam, Antwerpen 1999
- ANTWERPEN 2004: A House of Art, Rubens as Collector, bearb. v. Kristin Lohse Belkin, Fiona Healy, mit einer Einleitung von Jeffrey M. Muller, Rubenshuis, Antwerpen, Antwerpen 2004
- ANTWERPEN-QUÉBEC 2004/05: Copyright Rubens, Rubens en de Grafiek, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Musée national des beaux-arts du Québec, bearb. v. Nico van Hout [u. a.], Gent-Amsterdam 2004
- BERLIN 1975: Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner, Herkunft und Nachfolge, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin, bearb. v. Fedja Anzelewsky, Peter Dreyer, Lutz Malke, Hans Mielke, Konrad Renger, Matthias Winner, Berlin 1975
- BERLIN 1995: Von allen Seiten schön, Bronzen der Renaissance und des Barock, Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, hrsg. v. Volker Krahn, Skulpturensammlung, Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Heidelberg 1995
- BOSTON-TOLEDO 1993/94: The Age of Rubens, bearb. v. Peter C. Sutton, in Zusammenarbeit von Marjorie E. Wieseman, David Freedberg, Jeffrey M. Muller, Lawrence W. Nichols, Konrad Renger, Hans Vlieghe, Christopher White, Anne T. Woollett, Museum of Fine Arts, Boston, Toledo Museum of Art, Ghent 1993
- BRAUNSCHWEIG 1978: Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich-Museum, bearb. v. Rüdiger Klessmann, mit Beiträgen von E. de Jongh, Lothar Dittrich, Konrad Renger, Wolfgang J. Müller, Braunschweig 1978
- BRAUNSCHWEIG 2004: Peter Paul Rubens, Barocke Leidenschaften, bearb. v. Nils Büttner, Ulrich Heinen, unter Mitarbeit von Birgit Franke, Jochen Luckhardt, Andreas W. Vetter und Barbara Welzel, mit Beiträgen von Thomas Döring, Silke Gatzenbröcker, Fiona Healy und Claus Kemmer, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunscheig, München 2004
- BRÜSSEL 1910: Exposition d'Art Ancien, L'Art Belge au XVIIe Siècle, Nouveau Palais, Brüssel 1910
- BRÜSSEL 1965: Le Siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, hrsg. v. P. Roberts-Jones, bearb. v. Leo van Puyvelde [u. a.], Brüssel 1965
- BRÜSSEL-ROM 1995: Fiamminghi a Roma: 1508 – 1608, artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance, Palais des Beaux-Arts Brüssel, Palazzo delle Esposizioni Rom, bearb. v. Nicole Dacos, Bert W. Meijer [u. a.], Gent 1995
- BRÜSSEL 2007/08: Rubens, Een Genie aan het Werk, Koninklijke Mu-sea voor Schone Kunsten van België, Brüssel, bearb. v. Joost van der Auwera, Arnout Balis, Hélène Dubois, Christine van Mulders, Natasja Peeters, Bert Schepers, Sabine van Sprang u.a., Brüssel 2007
- GREENWICH-BERKELEY-CINCINNATI 2004/05: Drawn by the Brush, Oil Sketches by Peter Paul Rubens, bearb. v. Peter C. Sutton, Marjorie E. Wieseman, mit Nico van Hout, Greenwich, Connecticut, Bruce Museum of Arts and Science, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, California, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio, New Haven und London 2004
- DEN HAAG 2001/02: Holland Frozen in Time, The Dutch Winter Landscape in the Golden Age, bearb. v. Ariane van Suchtelen, mit Beiträgen von Frederik J. Duparc, Peter van der Ploeg, Epco Ruina, Mauritshuis, Den Haag, Zwolle 2001

- DETROIT 1936: An Exhibition of sixty paintings and some drawings by Peter Paul Rubens, The Detroit Institute of Arts, Eighteenth loan exhibition of old masters, Detroit 1936
- DORDRECHT 1962: Nederlandse stillevens uit de zeventiende eeuw, Dordrechts Museum, bearb. v. L. J. Bol, Dordrecht 1962
- DÜSSELDORF 2006/07: Caravaggio, Originale und Kopien im Spiegel der Forschung, museum kunst palast Düsseldorf, hrsg. v. Jürgen Harten und Jean-Hubert Martin, mit versch. Beiträgen [u. a.] von Jürgen Harten, Klaus Krüger, Claudio Strinati, Maurizio Marini [u. a.], Katalog mit versch. Beiträgen von Nicole Hartje, Sivigliano Alloisio, Paola Caretta [u. a.], Ostfildern 2006
- ESSEN-WIEN-ANTWERPEN 1997/98: Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere, Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt, bearb. v. Klaus Ertz, m. Beiträgen v. Teréz Gerszi, Ute Kleinmann, Jürgen Müller, Bettina Werche, Alexander Wied, Lingen 1997
- ESSEN-WIEN 2002: Das Flämische Stillleben 1550 – 1800, Gesamtleitung Paul Vogt, Gesamtkonzept und Kurator der Ausstellung Klaus Ertz, bearb. v. Karl Schütz, Alexander Wied, Wolfgang Prohaska, Konrad Renger, Arnout Balis [u. a.], Kulturstiftung Ruhr Essen, Kunsthistorisches Museum Wien, Lingen 2002
- ESSEN-WIEN 2003/04: Die Flämische Landschaft, bearb. v. Klaus Ertz, Alexander Wied, Karl Schütz, Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel, Kunsthistorisches Museum Wien, Lingen 2003
- FLORENZ 1977: Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, Palazzo Pitti, bearb. v. Didier Bodart, Florenz 1977
- FLORENZ 1983: Sustermans, Sessant' anni alla corte dei Medici, Palazzo Pitti, bearb. v. Marco Chiarini [u. a.], Florenz 1983
- FLORENZ 1985: I principi bambini, Abbigliamento e Infanzia nel Seicento, Palazzo Pitti, Galleria del Costume, bearb. v. Kirsten Aschengreen Piacenti, Roberta Orsi Landini, [u. a.], Florenz 1985
- FLORENZ 2003/04: I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto, hrsg. v. Maria Sframeli, bearb. v. Maria Sframeli, Lisa Goldenberg Stoppato, Irene Cotta, Costanza Contu, Piero Marchi [u. a.], Florenz, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Livorno 2003
- FLORENZ 2006: Un Granduca e il suo ritrattista, Cosimo III de' Medici e la „stanza de' quadri“ di Giusto Suttermans, bearb. v. Lisa Goldenberg Stoppato, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florenz 2006
- FRANKFURT A. M. 1966/67: Adam Elsheimer, Werk, künstlerische Herkunft und Nachfolge, bearb. v. J. Held, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1966
- FRANKFURT A. M. 1988: Bürgerliche Sammlungen in Frankfurt 1700 – 1830, Historisches Museum Frankfurt, bearb. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Kurt Wettengl, Frankfurt a. M. 1988
- FRANKFURT A. M. 1999/2000: Die Frankfurter Malerfamilie Morgenthau, bearb. v. Inge Eichler, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt a. M. 1999
- FRANKFURT A. M.-ANTWERPEN 2005/06: Glaube Macht Kunst, Antwerpen – Frankfurt um 1600 / Faith Power(s) Art, Antwerp – Frankfurt around 1600, bearb. v. Jan Gerchow, Frank Berger [u. a.], Historisches Museum Frankfurt a. M., Hessenhaus Antwerpen, Schriften des Historischen Museums Frankfurt a. M., Bd. 25, hrsg. v. Jan Gerchow, Mörfelden 2005
- FRANKFURT A. M.-EDINBURGH-LONDON 2006: Im Detail die Welt entdecken, Adam Elsheimer 1578 – 1610, bearb. v. Rüdiger Klessmann, mit Beiträgen von Emilie E. S. Gordenker, Christian Tico Seifert, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., National Gallery of Scotland Edinburgh, Dulwich Picture Gallery London, Wolfratshausen 2006
- FRANKFURT A. M. 2006a: Lucas van Leyden, 1489/94 – 1533, Meisterwerke der Druckgraphik, bearb. v. Martin Sonnabend, Graphische Sammlung, Städel, Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 2006
- FRANKFURT A. M. 2006b: Joachim von Sandrart (1606–1688), Ein Europäischer Künstler aus Frankfurt, Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt im Holzhausenschlösschen der Frankfurter Bürgerstiftung, bearb. v. Anna Schreurs, Frankfurt 2006
- FRANKFURT A. M.-BASEL 2008/09: Die Magie der Dinge, Stilllebenmalerei 1500 – 1800, hrsg. von Jochen Sander, Städel Museum, Frankfurt a. M., Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2008
- GENF 1969/70: Dessins Flamands et Hollandais du XVIe au XVIIIe Siècle, Collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique des Estampes, Musée d'Art et d'Histoire Genève, bearb. v. Louis Lebeer, Genf 1969
- GENT 1986/87: Joachim Beuckelaer, Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550–1650, bearb. v. Paul Verbraeken, Robert Hoozee [u. a.], Museum voor Schone Kunsten Gent, Gent 1986
- HAARLEM 1986: Portretten van echt en trouw, Huwelijjk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw, bearb. v. E. de Jongh, Haarlem 1986
- HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01: Pride and Joy, Children's Portraits in the Netherlands 1500–1700, Frans Halsmuseum, Haarlem, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, hrsg. v. Jan Baptist Bedaux und Rudi Ekkart, bearb. v. Jan Baptist Bedaux, Rudi Ekkart, Katlijne Van der Stighelen, Saskia Kuus, m. Beiträgen v. Jeroen Dekker, Annemarieke Willemse u.a., Amsterdam 2000
- HAARLEM-HAMBURG 2003/04: Satire en vermaak, Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610 – 1670, Frans Hals Museum, Haarlem, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, bearb. v. Pieter Biesboer, Martina Sitt [u. a.], Zwolle 2003
- HAMBURG 2001a: Pieter Bruegel invenit, Das druckgraphische Werk, Hamburger Kunsthalle, bearb. v. Jürgen Müller [u. a.], hrsg. v. Jürgen Müller und Uwe M. Schneede, Hamburg 2001
- HAMBURG 2001b: Private Schätze, Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, hrsg. v. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001
- HAMBURG 2006: Pieter Lastman – In Rembrandts Schatten?, bearb. v. Martina Sitt, Christian T. Seifert, Sophie Reinhardt [u. a.], Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2006
- INNSBRUCK 2007: Prinzenrolle, Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert, Schloss Ambras, Innsbruck, bearb. v. Alfred Auer, Margot Rauch, Veronika Sandbichler, Katharina Seidl, hrsg. v. Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum Wien, Innsbruck 2007
- KARLSRUHE 2005/06: David Teniers der Jüngere 1610–1690, Alltag und Vergnügen in Flandern, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, hrsg. v. Margret Klinge und Dietmar Lüdke, Heidelberg 2005
- KASSEL-AMSTERDAM 2001/02: Der junge Rembrandt, Rätsel um seine Anfänge, bearb. v. Ernst van de Wetering, Bernhard Schnakenburg, Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam, Wolfratshausen 2001
- KÖLN 1977a: Peter Paul Rubens 1577–1640, I, Rubens in Italien, Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen, Triumph der Eucharistie, Wandteppiche aus dem Kölner Dom, bearb. v. Justus Müller Hofstede, Siegfried Gohr, Angela Simon, Köln 1977
- KÖLN 1977b: Peter Paul Rubens 1577–1640, II, Maler mit dem Grabstichel, Rubens und die Druckgraphik, Ausstellung, Wallraf-Richartz-Museum Köln, bearb. v. Hella Robels, Julian Heynen, Wolfgang Vomm, Köln 1977
- KÖLN 1988/89: „Tarocchi“ Menschenwelt und Kosmos, Ladenspielder, Dürer und die „Tarock-Karten des Mantegna“, bearb. v. Uwe Westfehling, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1988
- KÖLN-UTRECHT 1991/92: I Bamboccianti, Niederländische Malerrebellen im Rom des Barocks, hrsg. v. David A. Levine, Ekkehard Mai, bearb. v. David A. Levine, Ekkehard Mai, Jos de Meyere, Rolf Kultzen, Laura Laureati [u. a.], Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Centraal Museum, Mailand 1991
- KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992/93: Von Bruegel bis Rubens, Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, hrsg. v. Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Kunsthistorisches Museum, Wien, Köln 1992
- KÖLN-ANTWERPEN 2005: Gillis Mostaert (1528–1598), Ein Antwerpener Maler zur Zeit der Bruegel-Dynastie, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud der Stadt Köln, Museum Mayer

- van den Bergh, Antwerpen, hrsg. v. Ekkehard Mai, bearb. v. Ekkehard Mai, Kristof Michiels, Christiane Stukenbrock, Winfried Grimm, Wolfratshausen 2005
- KOPENHAGEN 1988: Rubens Cantoor, The Drawings of Willem Panneels, A Critical Catalogue, Department of Prints and Drawings, The Royal Museum of Fine Arts, bearb. v. J. Garff und E. de la Fuente Pedersen, I-II, Kopenhagen 1988
- LEMGO 2002: Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden, hrsg. v. Heiner Borggrefe, Vera Lüpkes, Paul Huvenne, Ben van Beneden, bearb. v. Heiner Borggrefe, Thomas Fusenig, Barbara Uppenkamp, Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Passau 2002
- LILLE 2004: Rubens, bearb. v. Marie-Anne Lescourret [u. a.], Musée des Beaux-Arts, Lille, Paris 2004
- LINZ 1990: Linz im Bild, Linz in Bild und Modell, 500 Jahre Landeshauptstadt Linz, bearb. v. Georg Wacha, Stadtmuseum Linz, Linz 1990
- LONDON 1970: Wildenstein, Pictures from Southampton, bearb. v. Dennis Sutton, London 1970
- LONDON 1996/97: Making & Meaning, Rubens's Landscapes, The National Gallery, bearb. v. Christopher Brown, London 1996
- LONDON 1999: The cabinet picture, Dutch and Flemish masters of the seventeenth century, Richard Green Gallery London, bearb. v. Christopher Wright, London 1999
- LONDON-DEN HAAG 1999/2000: Rembrandts Selbstbildnisse, The National Gallery, London, Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis, Den Haag, bearb. v. Ernst van de Wetering, Volker Manuth [u. a.], Stuttgart 1999
- LONDON 2003/04: Peter Paul Rubens, A Touch of Brilliance, Oil Sketches and Related Works from the State Hermitage Museum and the Courtauld Institute Gallery, Courtauld Institute of Art, London, bearb. v. Stephanie-Suzanne Durante, Ernst Vegelin van Claerbergen, Natalya Gritsay, Alexey Larionov, Joanna Woodall, Freising 2004
- LONDON 2005: Dutch and Flemish Old Master Paintings, Johnny Van Haeften, London 2005
- LONDON 2005/06: Rubens, A Master in the Making, bearb. v. David Jaffé, Elizabeth McGrath, Minna Moore Ede [u. a.], National Gallery London, London 2005
- LOS ANGELES-DEN HAAG 2006/07: Rubens & Brueghel, A Working Friendship, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Royal Picture Gallery Mauritshuis, Den Haag, bearb. v. Anne T. Woollett, Ariane van Suchtelen [u. a.], Los Angeles 2006
- MADRID 1977/78: Pedro Pablo Rubens (1577–1640), Exposición Homenaje, Palacio de Velazquez, Madrid, bearb. v. Matías Díaz Padrón, Madrid 1977
- MESSICO-FERRARA 1998/99: Rubens e il suo secolo, hrsg. v. Matías Díaz Padrón und Aída Padrón Mérida, bearb. v. Andrea Buzzoni, Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1999
- MONTPELLIER 1998: Tableaux Flamands et Hollandais du Musée Fabre de Montpellier, bearb. v. Quentin Buvelot, Michel Hilaire, Olivier Zeder, Paris, Institut Néerlandais, Montpellier, Musée Fabre, Paris 1998
- MONTRÉAL 1978/79: L'art du Connisseur, Musée des Beaux-Arts de Montréal, bearb. v. Myra Nan Rosenfeld, Janet M. Brooke, mit Beiträgen v. Robin Ashton, Lambertus van Zelst, Montréal 1978
- MÜNCHEN 1969/70: Oberösterreich im Bild bis 1850, veranstaltet vom Land Oberösterreich und dem Oberösterreichischen Landesmuseum unter Mitwirkung des Museums der Stadt Linz im Münchner Stadtmuseum, bearb. v. Alfred Marks [u. a.], Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums Nr. 66, Linz 1969
- MÜNCHEN 1986: Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600–1660, bearb. v. Konrad Renger, mit einem Beitrag zu Brouwers Maltechnik von Hubertus von Sonnenburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München 1986
- MÜNCHEN 2004: Rembrandt, Die Opferung Isaaks, bearb. v. Marcus Dekiert, Monographien der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2004
- MÜNCHEN 2006: Leonardo da Vinci, Die Madonna mit der Nelke, hrsg. v. Cornelia Syre, Jan Schmidt und Heike Stege, mit Beiträgen von Wolfgang Augustyn, Johannes Engelhardt, Cornelia Syre [u. a.], Alte Pinakothek München, München 2006
- MÜNSTER-BADEN-BADEN 1979/80: Stillleben in Europa, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hrsg. v. Gerhard Langemeyer und Hans-Albert Peters, bearb. v. Gerhard Langemeyer, Géza Jászai, Gisela Luther, Christian Klemm, Claus Grimm, Norbert Schneider, Paul Pieper, Münster 1979
- NEW HAVEN-GREENWICH-BERKELEY 2004/05: Drawn by the brush, Oil sketches by Peter Paul Rubens, bearb. v. Peter C. Sutton, Marjorie E. Wieseman mit Nico van Hout, Yale University Press, New Haven und London, Bruce Museum of Arts and Science, Greenwich, Connecticut, Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, California, New Haven und London 2004
- NEW YORK-MAASTRICHT 1982: Adriaen Brouwer, David Teniers the Younger, Ausstellungskatalog, Noortman & Brod, bearb. v. Margaret Klinge, Bradford und London 1982
- NEW YORK 2005: Peter Paul Rubens, The Drawings, bearb. v. Anne-Marie Logan mit Michiel C. Plomp, The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven/London 2005
- NIJMEGEN 1982: Het Stadhuis van Nijmegen, Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan, zusammengestellt v. G. Th. M. Lemmens, bearb. v. Lillian Ackermans [u. a.], Nijmegen 1982
- OLDENBURG 1888: Die Grossherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg, bearb. v. Wilhelm Bode, Wien 1888
- OTTAWA 1968/69: Jacob Jordaens 1593–1678, National Gallery of Canada, bearb. v. Michael Jaffé, Ottawa 1968
- PARIS 1935: De Van Eyck à Bruegel, Musée de l'Orangerie, Vorwort von Paul Lambotte, mit einer Einleitung von Paul Jamot, bearb. v. Jacques Dupont, Jacqueline Bouchot-Sauvage, Paris 1935
- PARIS 1965/66: Le Seizième Siècle Européen, Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises, Musée du Petit Palais, Paris, bearb. v. Roseline Bacou, Germaine Barnaud, Jacques Foucart, Carlos van Hasselt [u. a.], Paris 1965
- PARIS 1977/78: Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises, Grand Palais, bearb. v. Jacques Foucart, Jean Lacambre, Paris 1977
- PARIS 2001a: Pieter Boel, 1622–1674, Peintre des animaux de Louis XIV, Le fonds des études peintes des Gobelins, Les dossiers du musée du Louvre, bearb. v. Elisabeth Foucart-Walter, Paris 2001
- PARIS 2001b: Sur le vif, Dessins d'animaux de Pieter Boel (1622–1674), Musée du Louvre, bearb. v. Madeleine Pinault Sørensen, Paris 2001
- PHILADELPHIA-BERLIN-LONDON 1984: Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting, Philadelphia Museum of Art, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Royal Academy of Arts, London, bearb. v. Peter C. Sutton [u. a.], Philadelphia 1984
- ROM 1972/73: Il Paesaggio nel disegno del cinquecento europeo, Accademia di Francia, Villa Medici, Rom, bearb. v. Roseline Bacou, Françoise Viatte, Lidia Bianchi, Giuseppina delle Piane Perugini, Rom 1972
- ROTTERDAM 1953: Olieverfschetsen van Rubens, Museum Boijmans Rotterdam, bearb. v. E. Haverkamp Begemann, Rotterdam 1953
- ROTTERDAM 1955: Kunstschatten uit Nederlandse Verzamelingen, bearb. v. E. Haverkamp Begemann und B. R. M. de Neeve, Museum Boijmans, Rotterdam 1955
- ROTTERDAM 1990: Rubens en zijn tijd, eigen collectie, bearb. v. Nora de Poorter, Guido Jansen, Jeroen Giltaij, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Rotterdam 1990
- ROTTERDAM 1991: Perspectives: Saenredam and the architectural painters of the 17th century, hrsg. v. Jeroen Giltaij und Guido Jansen, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Rotterdam 1991
- ROTTERDAM-FRANKFURT A. M. 2004/05: Der Zauber des Alltäglichen, Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes

- Vermeer, bearb. v. Jeroen Giltaij [u. a.], Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a. M., Ostfildern-Ruit 2004
- SANTIAGO DI COMPOSTELA 2004/05: Il Viaggio a Compostela di Cosimo III de' Medici, Santiago de Compostela, Museo Diocesano, Xunta de Galicia 2004
- SCHALLABURG 1974: Renaissance in Österreich, Schloß Schallaburg, Niederösterreichische Landesausstellung, bearb. v. Rupert Feuchtmüller, Gerhard Winkler, Katalog bearb. v. Michael Forster, Hanna Dornik-Eger [u. a.], 2. verb. Aufl. Horn 1974
- STUTTGART 2005/06: Die Entdeckung der Landschaft, Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Staatsgalerie Stuttgart, bearb. v. Elsbeth Wiemann mit Jenny Gaschke und Mona Stocker, Stuttgart 2005
- TOKYO-YAMAGUCHI-TSU-KYOTO 1985/86: Peter Paul Rubens et son entourage, bearb. v. Didier Bodart, Galerie d'Art Tokyo Takashimaya, Tokyo, Musée Préfectoral d'Art de Yamaguchi, Yamaguchi, Musée Préfectoral d'Art de Mie, Tsu, Galerie d'Art Kyoto Takashimaya, Kyoto, Tokyo 1985
- TOKYO 1994: Rubens and his Workshop, The Flight of Lot and his Family from Sodom, hrsg. von Toshiharu Nakamura, The National Museum of Western Art, Tokyo 1994
- UNNA 1986: Heinrich Aldegrever, die Kleinmeister und das Kunsthandwerk der Renaissance, Evangelische Stadtkirche Unna, konzip. v. Karl Bernd Heppe, bearb. v. Ottmar Plaßmann [u. a.], Bönen 1986
- UTRECHT-BRAUNSCHWEIG 1991: Stillleben im Goldenen Jahrhundert, Jan Davidsz de Heem und sein Kreis, Centraal Museum, Utrecht, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, bearb. v. Sam Segal, mit einem Beitrag von Liesbeth Helmus, Übers. aus dem Niederländischen Philipp Ackermann, Bernhard Kohlenbach, Braunschweig 1991
- UTRECHT-HELSINKI 2004: Fish, Still lifes by Dutch and Flemish masters 1550 – 1700, Centraal Museum Utrecht, Amos Anderson Art Museum Helsinki, bearb. v. Eddy de Jongh, Piet Martens, Fred G. Meijer [u. a.], hrsg. v. Liesbeth M. Helmus, Hilversum 2004
- WASHINGTON-NEW YORK 1986/87: The Age of Bruegel, Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century, bearb. v. John Oliver Hand, J. Richard Judson, William W. Robinson, Martha Wolff, National Gallery of Washington, The Pierpont Morgan Library, New York, New Haven 1986
- WASHINGTON-LONDON-Haarlem 1989/90: Frans Hals, bearb. v. Seymour Slive [u. a.], National Gallery of Art, Washington DC, Royal Academy of Arts, London, Frans Halsmuseum, Haarlem, London/München 1989
- WASHINGTON 1990/91: Anthony van Dyck, bearb. v. Arthur K. Wheelock, Jr. Susan J. Barnes, Julius S. Held, Christopher Brown [u. a.], National Gallery of Art, Washington DC, Wetteren/Belgien 1990
- WASHINGTON-ANTWERPEN 2006/07: Prayers and Portraits, Unfolding the Netherlandish Diptych, bearb. v. John Oliver Hand, Catherine A. Metzger, Ron Spronk, National Gallery of Washington, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, in Zusammenarbeit mit Harvard University Art Museums, Cambridge, New Haven 2006
- WIEN 1996/97: Restaurierte Gemälde, Die Restaurierwerkstätte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums 1986–1996, Konzeption und wissenschaftliche Leitung durch Hubert Dietrich, Elke Oberthaler, Wolfgang Prohaska, bearb. v. Hubert Dietrich, Doris Fend, Elke Oberthaler, Wolfgang Prohaska, Thomas Schaupper, Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1996
- WIEN 2004: Peter Paul Rubens, Albertina, hrsg. v. Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer, mit Beiträgen v. Anne-Marie Logan, Michiel C. Plomp, Klaus Albrecht Schröder, Heinz Widauer, Ostfildern-Ruit 2004
- WIEN 2004/05: Rubens in Wien, Die Meisterwerke, Die Gemälde in den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein, des Kunsthistorischen Museums und der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien, hrsg. v. Johann Kräftner, Wilfried Seipel und Renate Trnek, bearb. v. Gerlinde Gruber, Johann Kräftner, Nadja Lowitzsch, Wolfgang Prohaska, Karl Schütz, Michael Schweller, Renate Trnek, Alexander Wied, Wien 2004
- ### Bestandskataloge
- AACHEN 1932: Städtisches Suermondt-Museum Aachen, hrsg. v. Felix Kuetgens, bearb. v. Ida M. Schmitz, Aachen 1932
- AACHEN 2006: Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Bestandskatalog der Gemäldegalerie, Niederlande von 1550 bis 1800, hrsg. v. den Städtischen Museen Aachen, bearb. v. Thomas Fusenig, unter Mitarbeit von Christine Vogt, Trento 2006
- AMIENS 1899: Catalogue descriptif des tableaux & sculptures du Musée de Picardie, Amiens 1899
- AMSTERDAM 1993: Glass in the Rijksmuseum, Catalogues of the applied arts in the Rijksmuseum Amsterdam, Volume 2-I, hrsg. v. R. J. Baarsen, bearb. v. Pieter C. Ritsema van Eck, Henrica M. Zijlstra-Zweens, Zwolle 1993, I, II
- ANTWERPEN 1990: P. P. Rubens, Schilderijen – olieverfschetsen, bearb. v. Siska Beele, Erik Vandamme, Paul Vandenbroek [u. a.], Wommelgem 1990
- ANTWERPEN 2006: Portret van Jan Vekemans, Cornelis de Vos, bearb. v. Katlijne van der Stighelen, Frieda Sorber, m. Einl. v. Hans Nieuwendorp, Museum Mayer van den Bergh, Brüssel 2006
- BERLIN 1910: Das Kaiser Friedrich Museum, Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin, hrsg. v. Wilhelm von Bode, Berlin 1910
- BERLIN 1911: Königliche Museen zu Berlin, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde, bearb. v. Hans Posse, I, II, Berlin 1911
- BERLIN 1930: Die Niederländischen Meister, Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, Staatliche Museen zu Berlin, bearb. v. Elfriede Bock und Jakob Rosenberg, Berlin 1930, Text- und Tafelband
- BERLIN 1931: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, bearb. v. Irene Kunze, Berlin 1931 (9. Auflage)
- BERLIN 1964: Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald, bearb. v. Helmut Börsch-Supan, Berlin 1964
- BERLIN 1967: Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, bearb. v. Martin Warnke, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1967
- BERLIN 1971: Tizian und sein Kreis, 50 Venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, bearb. v. Peter Dreyer, Berlin 1971
- BERLIN 1975: Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.–18. Jahrhunderts, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, hrsg. v. Henning Bock, Berlin-Dahlem 1975
- BERLIN 1977: Peter Paul Rubens, Kritischer Katalog der Zeichnungen, Originale, Umkreis, Kopien, bearb. v. Hans Mielke und Matthias Winner, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin 1977
- BERLIN 1978: Peter Paul Rubens, Kritischer Katalog der Gemälde im Besitz der Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, bearb. v. Jan Kelch, Berlin-Dahlem 1978
- BERLIN 1994: Das Berliner Kupferstichkabinett, Ein Handbuch zur Sammlung, hrsg. v. Alexander Dükers, mit Beiträgen von Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Gero Seelig [u. a.], Berlin 1994²
- BOSTON 1985: European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, An Illustrated Summary Catalogue, bearb. v. Alexandra R. Murphy, Medford/Massachusetts 1985
- BRAUNSCHWEIG 1999: Van Dyck und sein Kreis, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums, bearb. v. Thomas Döring, Braunschweig 1999
- BRAUNSCHWEIG 2003: Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunst-

- museum des Landes Niedersachsen, bearb. v. Rüdiger Klessmann, München 2003
- BRÜSSEL 1984: Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, bearb. v. Henri Pauwels, Willy Laureyssens, [u. a.], Brüssel 1984
- DARMSTADT 1914: Verzeichnis der Gemälde, Grossherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt, bearb. v. F. Back, Darmstadt 1914
- DEN HAAG 2004: A summary catalogue, Royal Picture Gallery Mauritshuis, bearb. v. Quentin Buvelot, mit Beiträgen von Carola Vermeeren, Zwolle 2004
- DEN HAAG 2006: Royal Picture Gallery, Mauritshuis, A princely collection, bearb. u. hrsg. v. Peter van der Ploeg und Quentin Buvelot, Zwolle 2006
- DESSAU 2001: Die Altniederländischen und Flämischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Kritisches Bestandskatalog, Band 2, bearb. v. Bettina Werche, Ulm 2001
- DEVONSHIRE 2002: The Devonshire Collection of Northern European Drawings, bearb. v. Michael Jaffé, Vol. I–V, Turin/London/Venedig 2002
- DRESDEN 1979: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Katalog der ausgestellten Werke, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, bearb. v. Anneliese Mayer-Meintschel [u. a.], Dresden 1979
- DRESDEN 2005: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Die ausgestellten Werke, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, hrsg. v. Harald Marx, I, II, Dresden 2005
- DUBLIN 1987: Netherlandish Fifteenth and Sixteenth Century Paintings in the National Gallery of Ireland, A complete catalogue, bearb. v. Christian Vogelaar, Dublin 1987
- DUBLIN 1992: Later Flemish Paintings in the National Gallery of Ireland, The seventeenth to nineteenth centuries, hrsg. v. David Oldfield, Dublin 1992
- EDINBURGH 1997: The National Gallery of Scotland, Concise Catalogue of Paintings, bearb. v. Michael Clarke, Hampshire 1997
- FLORENZ 1979: Gli Uffizi, Catalogo Generale, bearb. v. Marco Chiarini, Florenz 1979
- FLORENZ 2008: Fiamminghi e Olandesi a Firenze, Disegni dalle collezioni degli Uffizi, m. e. Einl. v. Wouter Kloek u. Bert W. Meijer, bearb. v. Wouter Kloek, Bert W. Meijer, Marco Chiarini [u. a.], Florenz 2008
- GAIBACH 1721/2000: Jan Joost van Cossiau, Delitiae Imaginum, Oder wohl-erlaubte Gemählde Und Bilder-Lust, Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Schloß Gaibach/Unterfranken, Der Gemäldekatalog von Jan Joost van Cossiau aus dem Jahre 1721, bearb. u. hrsg. v. Katharina Bott, Weimar 2000
- GRENOBLE 1994: Peintures des écoles du Nord, La collection du musée de Grenoble, bearb. v. Marcel Destot, unter Mitarbeit von Jacques Foucart, Paris 1994
- HAMBURG 2001: Die Niederländischen Gemälde 1500 – 1800, bearb. v. Thomas Ketelsen unter Mitarbeit von Claudia Brink und Gerdit Walczak, Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Bd. II, Köln 2001
- HANNOVER 2000: Die holländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts, Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie, bearb. v. Ulrike Wegener, hrsg. v. Heide Graupe-Albers, Hannover 2000
- KARLSRUHE 1966: Katalog Alte Meister bis 1800, bearb. v. Jan Lauts, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1966, Text- und Bildband
- KARLSRUHE 1995: Staatliche Kunsthalle, Neuerwerbungen für die Gemäldegalerie 1984–1994, bearb. v. Angelika Beckmann mit Beiträgen von Dietmar Lüdke, Karlsruhe 1995
- KÖLN 1910: Verzeichnis der Gemälde des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln, bearb. v. Alfred Hagelstange, Köln 1910
- KÖLN 1965: Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, Verzeichnis der Gemälde, bearb. v. Othmar Metzger, Horst Vey, hrsg. v. Gert von der Osten, Köln 1965
- KÖLN 1967: Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln mit Ausnahme des Kölnischen Stadtmuseums, bearb. v. Horst Vey und Annamaria Kesting, Köln 1967
- KÖLN 1983: Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 19. Jahrhundert im Wallraf-Richartz-Museum Köln, bearb. v. Hella Robels, Köln 1983
- KOPENHAGEN 1988: Rubens Cantoor, The Drawings of Willem Panneels, Vol. I, A Critical Catalogue, The Royal Museum of Fine Arts, Department of Prints and Drawings, Copenhagen, bearb. v. Jan Garff und Eva de la Fuente Pedersen, mit einer Einleitung von Jan Garff, Übs. v. Ernst Dupont, Copenhagen 1988
- KOPENHAGEN 2000: Flemish Paintings 1600 – 1800, Statens Museum for Kunst, bearb. v. Olaf Koester, Esbjerg 2000
- LONDON 1915–32: Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, bearb. v. Arthur M. Hind, Vol. I–V, London 1915–1932
- LONDON 1961: Paintings and Drawings of Continental Schools other than Flemish and Italian, Sammlung Graf Antoine Seilern, London 1961, III, Textband
- LONDON 1970: National Gallery, The Flemish School circa 1600 – circa 1900, bearb. v. Gregory Martin, London 1970
- LONDON 1979: Jan Brueghel the Elder, A loan exhibition of paintings, Brod Gallery, London, bearb. v. Klaus Ertz, Bradford/London 1979
- LONDON 1986: National Gallery, Illustrated General Catalogue, bearb. v. Christopher Brown [u. a.], London 1973¹, 1986²
- LONDON 1995: Conserving Old Masters, Paintings Recently Restored at Dulwich Picture Gallery, hrsg. v. Richard Beresford, Gles Waterfield, London 1995
- LONDON 1998: Dulwich Picture Gallery, Complete Illustrated Catalogue, bearb. v. Richard Beresford, London 1998
- LYON 1991: Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Lyon, Collections flamandes et hollandaises des Musées de Province, Ausstellung Institut Néerlandais, Paris, Musée des Beaux-Arts, Lyon, bearb. v. Hans Buijs und Mária van Berge-Gerbaud, Einleitung von Philippe Durey, Zwolle/Paris 1991
- MADRID 1975: Escuela Flamenca Siglo XVII, Museo del Prado, Catálogo de Pinturas, bearb. v. Matías Díaz Padrón, Madrid 1975, Text- und Bildband
- MADRID 1995: El Siglo de Rubens en el Museo del Prado, Catálogo Razonado de Pintura Flamenca del Siglo XVII, bearb. v. Matías Díaz Padrón, colaboración Aída Padrón Mérida, Barcelona 1995, I–III
- MALIBU 1972: Catalogue of the Paintings in the J. Paul Getty Museum, bearb. v. Burton B. Fredericksen, Malibu/Calif. 1972
- MALIBU 1997: Summary Catalogue of European Paintings in the J. Paul Getty Museum, bearb. v. David Jaffé, Los Angeles 1997
- MANNHEIM 1880: Verzeichniß der Kunstdenkmäler in der Großherzoglichen Gemäldegalerie zu Mannheim, bearb. v. Theodor Weller, Mannheim 1880²
- MÜNCHEN 1996: Flämische Barockmalerei, Meisterwerke der Alten Pinakothek München, bearb. v. Konrad Renger, Andreas Burmester, u.a., München 1996
- MÜNCHEN 1999: Van Dyck in der Alten Pinakothek, bearb. v. Gudrun Raatschen, München 1999
- MÜNCHEN 2001: Master Drawings, Katrin Bellinger Kunsthandel, hrsg. v. Katrin Bellinger, bearb. v. Christine Deininger, Martin Gräßle, Florian Härb, Anne-Marie Logan, Harald Weinhold, Gräfelfing 2001
- MÜNCHEN 2002: Flämische Malerei des Barocks in der Alten Pinakothek, bearb. v. Konrad Renger mit Claudia Denk, München, Köln 2002
- MÜNCHEN 2005: Alte Pinakothek, Ausgewählte Werke, bearb. v. Marcus Dekiert, Konrad Renger, Martin Schawe, Helge Siefert, Cornelia Syre [u. a.], hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München/Köln 2005
- NEW YORK 1984: Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art, bearb. v. Walter Liedtke, New York 1984, Vol. I, II
- NEW YORK 2007: Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art, bearb. v. Walter Liedtke, I, II, New York 2007

- NÜRNBERG 1995: Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum, bearb. v. Andreas Tacke, Mainz 1995
- ORLÉANS 1996: Mémoire du Nord, Peintures flamandes et hollandaises des musées d'Orléans, bearb. v. Éric Moinet [u. a.], Orléans 1996
- OXFORD 1967: Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford, bearb. v. J. Byam Shaw, I, II, Edinburgh 1967
- OXFORD 1999: Dutch, Flemish, and German Paintings before 1900, excluding the Daisy Linda Ward Collection, Catalogue of the Collection of Paintings, Ashmolean Museum Oxford, bearb. v. Christopher White, New York 1999
- PARIS 1881: Catalogue de tableaux de premier ordre anciens & modernes composant la galerie de M. John W. Wilson, Paris 14.-16.3.1881, Commissaire-Priseur Charles Pillet, Expert Georges Petit, Paris 1881
- PARIS 1898: Illustrated Catalogue of 300 Paintings by Old Masters of the Sedelmeyer Gallery, bearb. v. Charles Sedelmeyer, Paris 1898
- PARIS 1907a: Catalogue des tableaux, composant la collection Ch. Sedelmeyer Paris, Bd. 3, Tableaux des écoles flamande, italienne, espagnole et des maîtres primitifs, Paris 1907
- PARIS 1907b: Catalogue of the Rodolphe Kann Collection, Pictures of the Flemish and Dutch Schools of the XVIIth Century, Paris 1907, Vol. I, II
- PARIS 1949: Musée du Louvre, Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord publié sous les auspices du cabinet des dessins, École Flamande, bearb. v. Frits Lugt, II, Paris 1949
- PARIS 1979: Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, I, Ecole flamande et hollandaise, bearb. v. Arnauld Brejon de Lavergnée, Jacques Foucart, Nicole Reynaud, Paris 1979
- PARIS 1983: Musée du Louvre, Nouvelles acquisitions du Département des Peintures (1980-1982), bearb. von Jacques Foucart, Einleitung von Michel Laclotte, Paris 1983
- PARIS 2005: Dessins Toscani XVIe-XVIIIe Siècle, Tome II, 1620-1800, Inventaire Général des Dessins Italiens, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, bearb. v. Catherine Monbeig-Goguel, Paris 2005
- PARMA 1968: Tesori nascosti della Galleria di Parma, bearb. v. Augusta Ghidiglia Quintavalle, Parma 1968²
- POMMERSFELDEN 1719: Rudolf Bys Fürstrefflicher Gemähld- und Bilder-Schatz, Die Gemäldesammlung des Lothar Franz von Schönborn in Pommersfelden, hrsg. u. bearb. v. Katharina Bott, Weimar 1997
- POMMERSFELDEN 1746: Beschreibung Des Fürstlichen Gemähld- und Bilder-Schatzes, Würzburg 1746
- POMMERSFELDEN 1774: Verzeichniß der Schildereyen in der Gallerie des hochgräflichen Schönbornischen Schloßes zu Pommersfelden, bearb. v. Johann Rudolf Byss, Anspach 1774
- POMMERSEFELDEN 1857: Pommersfeldener Galerie, bearb. v. Willem Bürger und Théophile Thoré, Pommersfelden 1857
- POMMERSFELDEN 1894: Verzeichnis der Gemälde in Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Besitze, bearb. v. Theodor von Frimmel, Pommersfelden 1894
- PRAG 2000: Flemish Painting of the 17th and 18th centuries, The National Gallery in Prague, Illustrated Summary Catalogue I / 2, bearb. v. Lubomír Slavíček, engl. Übs. v. Karolina Voáadlo, Giles Shepard, Prag 2000
- QUIMPER 1987: Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper, Institut Néerlandais, Paris 1987
- ROM 1783: Catalogo dei Quadri, e Pitture esistenti nel Palazzo dell'Eccellenissima Casa Colonna in Roma, Rom 1783
- ROM 1959: Galleria Borghese, I Dipinti, Vol. I, II, bearb. v. Paola della Pergola, Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, Rom 1959
- ROM 1998: Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini, bearb. v. Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret, Rom 1998
- ROTTERDAM 1921: Catalogus der Schilderijen en Tekeningen tentoongesteld in het Museum Boijmans te Rotterdam, Rotterdam 1921
- ROTTERDAM 1990: Pieter Aertsen, vier schilderijen doorgelicht, Eigen collectie Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, bearb. v. Yvette Bruynen, Gent 1990
- ROTTERDAM 2001: Rubens, Jordaens, Van Dyck and their circle, Flemish Master Drawings from the Museum Boijmans van Beuningen, hrsg. v. A. W. F. M. Meij mit Maartje de Haan, bearb. v. Bert Meijer, Carl Depauw, Hans Vlieghe [u. a.], Brügge 2001
- SCHLEISHEIM 1914: Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Schleißheim, bearb. v. Heinz Braune, Mary Endres, Walter Gräff, u.a., München 1914²
- SCHWERIN 2003: Jan Brueghels Antwerpen, die flämischen Gemälde in Schwerin, Staatliches Museum Schwerin, hrsg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Konzeption u. Bearb. v. Gero Seelig, Schwerin, 2003
- SIBIU 1909: Führer durch die Gemäldegalerie, Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt, hrsg. v. M. Csaki, Hermannstadt 1901 (1. Auflage), 1909 (6. Auflage)
- SOUTHAMPTON 1998: Renaissance to impressionism, masterpieces from Southampton City Art Gallery, bearb. v. Christopher Wright, London 1998
- STOCKHOLM 1986: Dutch and Flemish paintings I, C. 1400 – C. 1600, Nationalmuseum, bearb. v. Görel Cavalli-Björkman, Uddevalla 1986
- STUTTGART 1958: Meisterwerke aus baden-württembergischem Privatbesitz, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgarter Galerieverein, Stuttgart 1958
- UTRECHT 1999: De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht, Catalogus schilderkunst tot 1850, bearb. v. Liesbeth M. Helmus, Utrecht 1999
- WASHINGTON 2005: Flemish Paintings of the Seventeenth Century, The Collections of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue, National Gallery of Art, Washington, bearb. v. Arthur K. Wheelock Jr., New York und Oxford 2005
- WEIMAR 2007: Schloßmuseum Weimar, hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar, mit Beiträgen von Almut Berchtold, Bettina Werche [u. a.], Lana 2007
- WIEN 1928: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, hrsg. v. Alfred Stix, Bd. II, Die Zeichnungen der Niederländischen Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts, bearb. v. Otto Benesch, Wien 1928
- WIEN 1977: Die Rubenszeichnungen der Albertina, zum 400. Geburtstag, Ausstellung Graphische Sammlung Albertina, bearb. v. Erwin Mitsch, Wien/München 1977
- WIEN 1989: Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum in Wien, bearb. v. Arnout Balis, Frans Baudouin [u. a.], Zürich 1989
- WINDSOR 1942: The Flemish Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, bearb. v. Leo van Puyvelde, London 1942
- WINDSOR 1994: The Dutch and Flemish drawings of the fifteenth to the early nineteenth centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, hrsg. v. Christopher White and Charlotte Crawley, Cambridge [u. a.] 1994

Sonstige Literatur

- ACKERMANS 1982: Lillian Ackermans, Schilderijen in het Nijmeegse Stadhuis, in: Ausst. Kat. NIJMEGEN 1982, S. 147-162
- ADLER 1980: Wolfgang Adler, Jan Wildens, Der Landschaftsmitarbeiter des Rubens, Fridingen 1980
- ADLER 1982: ders., Landscapes, Vol. I, Landscapes and Hunting Scenes, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XVIII, Oxford/New York 1982
- ADLER 1985: ders., Das Interesse an Rubens' Landschaftskunst in seiner Zeit und ihre Bewertung durch die Kunstgeschichtsschreibung, in: Rubens and his World, gewidmet R.-A. d'Hulst, Antwerpen 1985, S. 319-329

- ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON, BIO-BIBLIOGRAPHISCHER INDEX A – Z, begr. und mithrsg. von Günter Meißner, München [u. a.] 1999
- ALPERS 1971: Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part IX, Brüssel 1971
- AMARANTHES 1715: Gottlieb Siegmund Corvinus Amaranthes, Nutzbares, galantes und curiöses Frauenzimmer-Lexicon, Leipzig 1715
- ANDREWS 1973a: Keith Andrews, Elsheimer and Dürer: an attempt towards a clarification of Elsheimer's early work, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, XXIV, 1973, S. 159–174
- ANDREWS 1973b: ders., A Pseudo-Elsheimer Group: Adriaen van Stalbemt as Figure Painter, in: Burlington Magazine, May 1973, S. 301–306
- ANDREWS 1977: ders., Adam Elsheimer, Paintings, Drawings, Prints, Oxford 1977
- ANDREWS 1985: ders., Adam Elsheimer, Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Radierungen, aus dem Englischen von Annelika Schweikhart, erweiterte deutschsprachige Ausgabe des 1977 erschienenen Werkes, München 1985
- AUGUSTYN 2006: Wolfgang Augustyn, Die Nelke: Bemerkungen zu einem Bildmotiv und seiner Deutung, in: Ausst. Kat. MÜNCHEN 2006, S. 61–81
- BAER 1930: Rudolf Baer, Paul Bril, Studien zur Entwicklungs geschichte der Landschaftsmalerei um 1600, München 1930
- BAGLIONE 1733: Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori, Architetti, ed Intagliatori, Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642*, Neapel 1733
- BAILEY 1981: Stephen M. Bailey, A Preparatory Drawing by Lucas van Uden, in: Master Drawings, XIX, Nr. 4, 1981, S. 441f.
- BALDASS 1923: Ludwig Baldass, Sittenbild und Stilleben im Rahmen des niederländischen Romanismus, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 36, 1923, S. 15–46
- BALDINUCCI 1846: Filippo Baldinucci, Notizie dei Professori del Disegno, Da Cimabue in qua, Firenze 1846, IV
- BALIS 1986a: Arnout Balis, Rubens Landscapes and Hunting Scenes, Vol. II, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XVIII, London/New York 1986
- BALIS 1986b: ders., Rubens' Jachtaferelen, Bedenkingen bij een Onderzoek, in: Academia Analecta, Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 47, 1986, S. 109–127
- BALIS 1994: ders., „Fatto da un mio discepolo“, Rubens's Studio Practices Reviewed, in: Ausst. Kat. TOKYO 1994, S. 97–127
- BALIS 2000: ders., Working it out: Design Tools and Procedures in Sixteenth- and Seventeenth-century Flemish Art, in: VLIEGHE/BALIS/VAN DE VELDE 2000, S. 129–151
- BANGA 1957: Otto Banga, The development of the original european carrot material, in: Euphytica, International journal of plant breeding, 6, 1957, S. 64–76
- BARNES/DE POORTER/MILLAR/VEY 2004: Susan J. Barnes, Nora de Poorter, Oliver Millar, Horst Vey, Van Dyck, A Complete Catalogue of the Paintings, New Haven 2004
- BARTILLA 2005: Stefan Bartilla, Die Wildnis, Visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei, Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffes um 1600, Diss. Freiburg 2005 (urn:nbn:de:bsz:25-opus-18930)
- BARTSCH 1978ff.: The illustrated Bartsch, gegr. v. Walter L. Strauss, allg. hrsg. v. John T. Spike, New York 1978ff.
- BASAN 1767: Pierre François Basan, Catalogue des Estampes gravées D'après P. P. Rubens, Troisième Partie Faisant suite au Dictionnaire des Graveurs anciens & modernes, Paris 1767
- BAUCH 1960: Kurt Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils, Berlin 1960
- BAUCH 1967: ders., Die Elsheimer-Ausstellung in Frankfurt am Main, in: Kunstchronik, 20, Jg., Heft 3, März 1967, S. 57–66
- BAUDOUIN 1972a: Frans Baudouin, Rubens et son siècle, Antwerpen 1972
- BAUDOUIN 1972b: ders., Altars and Altarpieces before 1620, in: John Rupert Martin (Hrsg.), Rubens before 1620, Princeton 1972, S. 45–91
- BAUDOUIN 1977: ders., Pietro Paolo Rubens, Antwerpen 1977
- BAUDOUIN 2000: ders., Concept, Design and Execution, The Intervention of the Patron, in: VLIEGHE/BALIS/VAN DE VELDE 2000, S. 1–26
- BAUMGART 1978: Fritz Baumgart, Blumen Brueghel, (Jan Brueghel d. Ä.), Leben und Werk, Köln 1978
- BAUMGARTL/LAUTERBACH/OTTO 1993: Edgar Baumgartl, Gabriele Lauterbach, Kornelius Otto, Maler in Franken, Leben und Werk von Künstlern aus fünf Jahrhunderten, Nürnberg 1993
- BAUTIER 1912: Pierre Bautier, Juste Sustermans, peintre des Médicis, Brüssel/Paris 1912
- BELLORI 1672/1976: Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Rom 1672, Reprint Turin 1976
- BENESCH 1979: Otto Benesch, From an art historian's workshop, Contributions on the oeuvre of dutch and flemish artists, paintings and drawings, An unpublished drawing by Velázquez, An extended discourse on Frederik van Valckenborch drawings, with introduction and edited by Eva Benesch, Luzern 1979
- BÉNÉZIT 1924: Emmanuel Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, Paris 1924, Vol. I–III
- BERGER 1993: Andrea Berger, Die Tafelgemälde Paul Brils, (Diss. Saarbrücken 1991) Münster 1993
- BERGSTRÖM 1956: Ingvar Bergström, Dutch still-life painting in the seventeenth century, London 1956
- BERGSTRÖM 1983: ders., Lucas van Valckenborch in collaboration with Georg Flegel, in: tableau, Fine Arts Magazine, Tijdschrift voor beeldende Kunst, 5, Nr. 4, 1983, S. 320–327
- DE BERTIER DE SAUVIGNY 1991: Reine de Bertier de Sauvigny, Jacob et Abel Grimmer, catalogue raisonné, Brüssel 1991
- DE BIE 1661/1971: Cornelis de Bie, *Het gulden cabinet van de edel vry schilderconst*, Antwerpen 1661, Reprint (mit Einleitung von Gerard Lemmens) Soest 1971
- BIENECK 1992: Dorothea Bieneck, Gerard Seghers, 1591–1651, Leben und Werk des Antwerpener Historienmalers, Lingen 1992
- BJURSTRÖM 1955: Per Bjurström, Rubens' „St. George and the Dragon“, in: Art Quarterly, 18, 1955, S. 27–43
- BLEYL 2000: Matthias Bleyl, Der Schmerz als Thema der Bildenden Kunst – Darstellungsmöglichkeiten von der Renaissance bis heute, in: Schmerz in Wissenschaft, Kunst und Literatur, Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur, hrsg. v. Dietrich von Engelhardt [u. a.], Hürtenwald 2000, S. 70–93
- BODART 1970: Didier Bodart, Les Peintres des Pays-Bas Méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVIIème Siècle, Rom 1970, I, II
- BODART 1985: ders., Rubens, Mailand 1985
- VON BODE 1883: Wilhelm von Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, Braunschweig 1883
- BODE 1884: Wilhelm Bode, Adriaen Brouwer, Ein Bild seines Lebens und Schaffens, in: Die Graphischen Künste, VI, 1884, S. 21–72
- BODE 1907: ders., Rembrandt und seine Zeitgenossen, Charakterbilder der großen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im 17. Jahrhundert, Leipzig 1906¹, 1907²
- VON BODE 1921³: ders., Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen, Leipzig 1917, Leipzig 1921³
- VON BODE 1920: ders., Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation, München 1920
- VON BODE 1924: ders., Adriaen Brouwer, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1924
- BOL 1960: L. J. BOL, The Bosschaert Dynasty, Painters of flowers and fruit, Leigh-on-Sea 1960
- BOREEL/VAN ZON-CHRISTOFFELS 1989: Jacqueline M. C. Boreel, Francis W. H. van Zon-Christoffels, Enkele aspecten van de schilderspraktijk in het atelier van Pieter Aertsen natuurwetenschappelijk nader bekeken, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 40, 1989, S. 167–196

- BOTHE 1939: Friedrich Bothe, Adam Elsheimer, der Maler aus Frankfurt, Neue Forschungen über seine Frankfurter Jugendzeit, Frankfurt am Main 1939
- BOTTINEAU 1958: Yves Bottineau, L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686, Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle, in: Bulletin Hispanique, LX, 1958, S. 147–179, 450–483
- BOTTINEAU 1962: ders., L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700–1746, Bordeaux 1962
- VAN DEN BRANDEN 1883: F. Jos. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpse Schilderschool, Antwerpen 1883
- BRAUN/HOGENBERG 1572–1618: Georg Braun, F. Hogenberg, Civitates Orbis Terrarum, Köln 1572–1618, 6 Bde.
- BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1990: Beatrijs Brenninkmeyer-de Rooij, Zeldzame bloemen, Fatta tutti del naturel' door Jan Brueghel I., in: Oud Holland, 104, 1990, S. 218–248
- BRENNINKMEYER-DE ROOIJ 1996: dies., Roots of seventeenth-century Flower Painting, Miniature Plant Books Paintings, Leiden 1996
- BRINKMANN/KEMPERDICK 2005: Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick, Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, hrsg. v. Herbert Beck und Jochen Sander, Mainz 2005
- BROMIG-KOLLERITZ VON NOVISANCZ 1954: Katharina Bromig-Kolleritz von Novisancz, Die Selbstbildnisse Vincent van Goghs, (Diss. Maschinenschrift) München 1954
- BROWN 1982: Christopher Brown, Van Dyck, Oxford 1982
- BRUIJNEN 1994: Yvette Bruijnen, Fruits and vegetables, new information on the workshop practice of Pieter Aertsen, in: Oud Holland, 108, 1994, S. 120–126
- BRULLIOT 1832: François Brulliot, Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc., München 1832, 1. Teil
- BRUYN/HAAK/LEVIE/VAN THIEL/VAN DE WETERING 1986: J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. Van Thiel, E. Van de Wetering, A Corpus of Rembrandt Paintings, II, 1631–1634, Dordrecht/Boston/Lancaster 1986
- DE BRUYN 1988: Jean-Pierre DE BRUYN, Erasmus II Quellinus (1607–1678), De schilderijen met catalogus raisonné, Vlaamse schilder uit de tijd van de grote meesters, Freren 1988
- BUCHAN 1998: Mary Braman Buchan, The paintings of Pieter Aertsen, Ph. D. New York University 1975, Ann Arbor 1998
- BUCHANAN 1824: William Buchanan, Memoirs of Painting, with a chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution, London 1824, Vol. I, II
- BÜTTNER 2000: Nils Büttner, Die Erfindung der Landschaft, Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000
- BÜTTNER 2006: ders., Herr P. P. Rubens, von der Kunst, berühmt zu werden, (teilw. zugl. Habil.-Schr. Dortmund Univ. 2005) Göttingen 2006
- BULLART 1682: Isaac Bullart, Académie des sciences et des arts, Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, Amsterdam 1682, Vol. I, II
- BURCHARD/D'HULST 1963: Ludwig Burchard und Roger-Adolf d'Hulst, Rubens Drawings, Brüssel 1963, I, Textband, II, Tafelband
- BURCKHARDT 1938: Jacob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, Basel 1898, Wien 1938
- BURCKHARDT 1940: ders., Die Landschaften von Peter Paul Rubens, Wien 1940
- BURG-BERGER 1934: Erik Burg-Berger, Ein Reiterbildnis von Rubens, in: Belvedere, Heft 3/4, 12. Jg., 1934, S. 75–77
- BURG-BERGER 1934/35: ders., Ein Frühwerk von Frans Hals, in: Belvedere, Heft 5/6, 12. Jg., 1934/35, S. 106f.
- BUSCHHOFF 2004: Anne Buschhoff, Die Liebesemblemata des Otto van Veen, Die Amorum Emblemata (1608) und die Amoris Divini Emblemata (1615), (Diss. Bonn) Bremen 2004
- BUSIRI VICI 1960: Andrea Busiri Vici, Pieter van Bloemen, detto „Stendardo“, in: Studi Romani, VIII/3, 1960, S. 279–287
- BUSIRI VICI 1974: ders., Jan Frans Van Bloemen, Orizzonte e l'origine del paesaggio romano settecentesco, Roma 1974
- VAN CAMP 1952: Gaston van Camp, L'attribution d'un paysage à Adrien van Stalbemt et la méthode Lermoliff (Morelli), in: Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts, 4, 1952, S. 139–144
- CAPPELLETTI 2006: Francesca Cappelletti, Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580–1630, Rom 2006
- CARSTENSEN/SCHADEWALDT/VOGT 1983: Gert Carstensen, Hans Schadewaldt, Paul Vogt, Die Chirurgie in der Kunst, Düsseldorf/Wien 1983
- CAUSA 1953: R. Causa, Il Riordinamento del Museo Correale di Sorrente, in: Bollettino d'arte, XXXVIII, 1953, S. 90–93
- CAVALLI-BJÖRKMAN 1984: Görel Cavalli-Björkman (Hrsg.), Netherlandish Mannerism, Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21 – 22, 1984, Nationalmusei Skriftserie N. S. 4, Stockholm 1985
- CERULLIIRELLI 1990: Giuseppina Cerulli Irelli [Hrsg. u. a.], Pompejanische Wandmalerei, mit Beiträgen von Alfonso de Franciscis, Karl Schefold, Anne Laidlaw, Volker Michael Strocka, Umberto Pappalardo, Giuseppina Cerulli Irelli, Erika Simon, W. J. Th. Peters, Stefano De Caro, Fausto Zevi, Masanori Aoyagi, aus dem Englischen und Italienischen von Christina Callori-Gehlsen [u. a.], Stuttgart [u. a.] 1990
- CIATTI 2001: Marco Ciatti (Hrsg.), Rubens agli Uffizi. Il restauro delle „Storie di Enrico IV“, mit Beiträgen von Caterina Caneva, Nico van Hout, Marco Ciatti, Maria Luisa Altamura [u. a.], Florenz 2001
- CLAESSENS 1966: P.-E. Claessens, Quelques circonstances de la vie du peintre Jacques d'Arthois', in: L'Intermédiaire des Généalogistes, 125, 1966, S. 263–265
- DE CLIPPEL 2003: Karolien de Clippele, Adriaen Brouwer, portrait painter: new identifications and an iconographic novelty, in: Simiolus, Vol. 30, 3/4, 2003, S. 196–216
- DE CLIPPEL 2006: dies., Joos van Craesbeeck (1605/06–ca. 1660), Een Brabants genreschilder, Pictura Nova XI, Vol. I, II, Turnhout 2006
- COLSOUL 1988: Heidi Colsoul, Lucas Franchoys de Jonge (1616–1681), Oeuvrecatalogus, deel 1, in: Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 92, 1988, S. 277–282
- COLSOUL 1989: dies., Lucas Franchoys de Jonge (1616–1681), Oeuvre-catalogus, deel 2, in: Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 93, 1989, S. 197–257
- CONINCKX 1913: Hyacinthe C. Coninckx, Artistes Malinois à l'étranger, in: Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, LXV, 6e série, tome V, 1913, S. 259–364
- COREMANS 1847: C. Coremans, L'archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses, Détails sur son voyage de Prague à Bruxelles (1593–1595), Brüssel 1847
- A CORPUS OF REMBRANDT PAINTINGS, bearb. v. Josua Bruyn [u. a.], Bd. 1: 1625–1631, Bd. 2: 1631–1634, Bd. 3: 1635–1642, Den Haag [u. a.] 1982, Dordrecht [u. a.] 1986/89
- CRAIG 1993: Kenneth M. Craig, Pieter Aertsen's inverted still lifes, (zugl. Ph. D. Bryn Mawr College 1979) Ann Arbor 1993
- CRUZADA VILLAAMIL 1874: G. Cruzada Villaamil, Rubens diplomático español, Madrid 1874
- CUST 1900: Lionel Cust, Anthony van Dyck, An Historical Study of his Life and Works, London 1900
- VAN DAMME 1990: J. van Damme, De Antwerpse tafereelmakers en hun merken, Identificatie en betekenis, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1990, S. 193–236
- DARDENNE 1912: E. J. Dardenne, Essai sur Paul-Louis Cyfflé, Sculpteur Brugeois, Modelleur et Ciseleur de Ladislao Leczinski, Grand-Duc de Lorraine, in: Bulletin des Musées Royaux du Cinquanteenaire, 11e année, 1912, S. 52–57
- DAVIDSON 1975: Jane Pierce Davidson, Religious and mythological paintings by David II Teniers, (zugl. Ph. D. Lawrence University) Ann Arbor 1975

- DAVIDSON 1980: dies., David Teniers the Younger, London 1980
- DEHIO 1982²: Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Hessen, bearb. v. Magnus Backes, München 1966¹, 1982²
- DELEN 1930: A. J. J. Delen, Iconographie van Antwerpen, Brüssel 1930
- DELEN 1942: ders., Le visage d'Anvers dans l'art, Brüssel/Antwerpen 1942
- DENUCÉ 1932: Jan Denucé, De Antwerpse Konstkamers, Inventarijnen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen, 's-Gravenhage 1932
- DENUCÉ 1934: ders., Brieven en documenten betreffend Jan Breugel I en II, Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, Antwerpen 1934
- DESCAMPS 1753–63: Jean Baptiste Descamps, *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandais*, Paris 1753–63, I–IV
- DESCAMPS 1769: ders., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris 1769
- DESCAMPS 1771: ders., Reise durch Flandern und Brabant, in Absicht auf die Malerey nebst den Beurtheilungen über die Gemälde, und Anmerkungen, welche die Künste betreffen, auch der Anzeige einiger Kupferstiche nach den berühmtesten in dem Buche selbst vor kommenden Gemälden, aus dem Französischen übersetzt und mit kurzen Nachrichten von den Malern aus des Descamps Lebens beschreibungen vermehrt, Leipzig 1771
- DEVISCHER 1992: Hans Devisscher, Die Entstehung der Waldlandschaft in den Niederlanden, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN-WIEN 1992, S. 191–202
- DÍAZ PADRÓN 1986: Matías Díaz Padrón, Nuevas pinturas de Cornelio de Vos identificadas en colecciones españolas y extranjeras, in: Archivo Español de Arte, 1986, S. 121–146
- DILLON 1909: Edward Dillon, Rubens, London 1909
- DIogenes LAERTIUS 1967²: Diogenes Laertius, Leben und Meinungen berühmter Philosophen, Buch I–X, aus dem Griech. v. Otto Apelt, Unter Mitarbeit v. Hans Günter Zekl neu hrsg. m. Vorwort, Einl. u. Anm. v. Klaus Reich, Hamburg 1967², 2 Bde.
- DITTRICH 2004: Sigrid und Lothar Dittrich, Lexikon der Tiersymbole, Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 22, Petersberg 2004
- VAN DONGEN 1967: J. A. van Dongen, De zieke mens in de beeldende Kunst, Delft 1967
- DROST 1926: Willi Drost, Barockmalerei in den germanischen Ländern, Handbuch der Kunsthissenschaft 17, Wildpark-Potsdam 1926
- DROST 1928: ders., Motivübernahme bei Jakob Jordaens und Adriaen Brouwer, Königsberger Kunstgeschichtliche Forschungen Heft 1, Königsberg i. Pr. 1928
- DROST 1933: ders., Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam 1933
- DROST 1957: ders., Adam Elsheimer als Zeichner, Goudts Nachahmungen und Elsheimers Weiterleben bei Rembrandt, Ein Beitrag zur Strukturforschung, Stuttgart 1957
- DÜLBERG 1930: Franz Dülberg, Frans Hals, Ein Leben und ein Werk, Stuttgart 1930
- DUTUIT 1972: Eugène Dutuit, Manuel de l'Amateur d'Estampes, Amsterdam 1972, IV
- DUVERGER 2001: Erik Duverger, Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Vol. 11, 1680–1689, Brüssel 2001
- DUVERGER 2002: ders., Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Vol. 12, 1690–1699, Brüssel 2002
- ECKARDT 1971: Götz Eckardt, Selbstbildnisse niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts, Berlin 1971
- EIDELBERG 1997: Martin Eidelberg, An Album of Drawings from Rubens' Studio, in: Master Drawings, Vol. 35, No. 3, 1997, S. 234–266
- EIDELBERG 1998: ders., The Comte de Caylus' tête-à-tête with Van Dyck, in: Gazette des Beaux-Arts, 6^e Période, Tome CXXXI, 140^e année, 1998, S. 1–20
- EISSENHARDT/VALENTIN 1877: Johann Eissenhardt, Veit Valentin, Die Städelsche Galerie zu Frankfurt am Main in ihren Meisterwerken älterer Malerei, Zwei und Dreissig Radirungen von Johann Eis senhardt, Text von Dr. Veit Valentin, I Textband, II Tafelband, Leipzig 1877
- ELLENIUS 1985: Allan Ellenius, The concept of nature in a painting by Lucas van Valckenborch, in: Görel Cavalli-Björkman (Hrsg.), Netherlandish Mannerism, Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21–22, 1984, Nationalmusei Skriftdserie N. S. 4, Stockholm 1985, S. 109–116
- EMMENS 1973: J. A. Emmens, 'Eins aber ist nötig' – Zu Inhalt und Bedeutung von Markt- und Küchenstücken des 16. Jahrhunderts, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, 1973, S. 93–101
- ENGELHART 2002: Helmut Engelhart, Rezension von: Delitiae imagi num, oder wohl-erlaubte Gemälde Und Bilder-Lust: die Gemäl desammlung des Lothar Franz von Schönborn in Gaibach/Unterfranken, Der Gemäldekatalog von Jan Joost van Cossiau aus dem Jahre 1721, bearb. u. hrsg. v. Katharina Bott, Weimar 2000, in: Bericht Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstentums, 138, 2002, S. 350–355
- ERTZ 1979: Klaus Ertz, Jan Brueghel der Ältere (1568–1625), Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatolog, Köln 1979
- ERTZ 1981: ders., Jan Brueghel der Ältere (1568–1625), Köln 1981
- ERTZ 1984: ders., Jan Brueghel der Jüngere (1601–1678), Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatolog, Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, Bd. 1, Freren 1984
- ERTZ 1986: ders., Joos de Momper der Jüngere (1564–1635), Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatolog, Freren 1986
- ERTZ 1988/2000: ders., Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/38), Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatolog, Lingen 1988/2000
- EVERS 1944²: Hans Gerhard Evers, Rubens und sein Werk, Neue For schungen, Brüssel 1943¹, 1944²
- FABER KOLB 2005: Arianne Faber Kolb, Jan Brueghel the Elder, The Entry of the Animals into Noah's Ark, Los Angeles 2005
- FABRI 1991: Ria Fabri, De 17de-Eeuwse Antwerpse Kunstkast, Typologische en historische aspecten, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 53, Nr. 53, Brüssel 1991
- FABRI 1993: dies., De 17de-Eeuwse Antwerpse Kunstkast, Kunsthistorische aspecten, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 55, Nr. 57, Brüssel 1993
- FAGGIN 1963: Giorgio T. Faggin, De gebroeders Frederick en Gillis van Valckenborch, in: Bulletin Museum Boijmans Van Beuningen, XIV, 1963, S. 2–16
- FAGGIN 1965: ders., De genre-schilder Marten van Cleef, in: Oud-Holland, 80, 1965, S. 34–46
- FAGGIN 1968: ders., Classicismso e Realismso nel Nord, Maestri del Colore, Heft 263, Mailand 1968
- FAIRFAX 1758: Brian Fairfax, A catalogue of the curious collection of pictures of George Villiers, Duke of Buckingham, In which is included the valuable collection of Sir Peter Paul Rubens, with the life of George Villiers, Duke of Buckingham, London 1758
- FALCK 1918: G. Falck, En Rubenselevs Tegninger, in: Kunstmuseets Åarsskrift, 1918, S. 64–77
- FALKENBURG 1989: Reindert L. Falkenburg, 'Alter Einoutus': Over de aard en herkomst van Pieter Aertsens stilleven-conceptie, in: Nederlandse Kunsthistorisch Jaarboek, 40, 1989, S. 41–66
- FILIPCZAK 1987: Zirkusz Zaremba Filipczak, Picturing Art in Antwerp 1550–1700, Princeton 1987
- FILIPCZAK 1987: ders., Reflections on Motifs in Van Dyck's Portraits, in: Ausst. Kat. WASHINGTON 1990/91, S. 59–68
- FRANITS 2004: Wayne E. Franits, Dutch seventeenth-century genre painting, its stylistic and thematic evolution, New Haven [u. a.] 2004
- FRANZ 1968: Heinrich Gerhard Franz, Das niederländische Waldbild und seine Entstehung im 16. Jahrhundert, in: Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1–2, 1968, S. 15–38
- FRANZ 1969: ders., Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Text- und Tafelband, Graz 1969

- FRANZ 1970: ders., Niederländische Landschaftsmaler im Künstlerkreis Rudolf II., in: *Umění* 18, 1970, S. 224–245
- FREEDBERG 1984: David Freedberg, Rubens, *The Life of Christ after the Passion*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part VII, New York 1984
- FRIEGLÄNDER 1947: Max J. Friedländer, Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag 1947
- FRIEGLÄNDER 1975: ders., Early Netherlandish painting, XIII, Antonis Mor and his Contemporaries, hrsg. v. H. Pauwels, G. Lemmens, Leyden/Brussels 1975
- VON FRIMMEL 1894: Theodor von Frimmel, Unveröffentlichte Gemälde aus der Ambrasersammlung, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XV, 1894, S. 124–146
- FUSENIG/VERMET 2002: Thomas Fusenig und Bernard Vermet, Der Einfluß von Hans Vredeman de Vries auf die Malerei, in: Ausst. Kat. Lemgo 2002, S. 161–178
- GALLWITZ 1989³: Klaus Gallwitz (Hrsg.), Besuche im Städel, Beitrachtungen zu Bildern, Baden-Baden 1986¹, 1989³
- VAN GELDER/JOST 1966/67: Jan G. van Gelder, Ingrid Jost, Elsheimers unverteilter Nachlaß, in: *Simiolus*, 1, 1966/67, S. 136–152
- VAN GELDER/JOST 1967/68: diesn., Elsheimers unverteilter Nachlaß, in: *Simiolus*, 2, 1967/68, S. 23–45
- GENAILLE 1952: Robert Genaille, La Peinture de Genre aux anciens Pays-Bas au XVI^e Siècle, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, Tome XXXIX, 94^e année, 1952, S. 243–252
- GENAILLE 1954: ders., L'oeuvre de Pieter Aertsen, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, Tome XLIV, 96^e année, 1954, S. 267–288
- GENAILLE 1967: ders., D'Aertsen à Snyder: maniériste et baroque, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 16, 1967, S. 79–98
- GENAILLE 1977: ders., Pieter Aertsen, précurseur de l'art Rubénien, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1977, S. 7–96
- GENAILLE 1983: ders., De Bruegel à G. Van Coninxloo, Remarques sur le Paysage maniériste à la fin du XVI^e siècle, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1983, S. 129–167
- GENAILLE 1989: ders., Réflexions sur le maintien des sujets religieux dans les tableaux de genre et de natures mortes au XVI^e siècle, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1989, S. 263–301
- GEPTS 1954–60: G. Gepts, Tafereelmaker Michiel Vriendt, leverancier van Rubens, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1954–60, S. 83–87
- GERSON/TER KUILE 1960: H. Gerson, E. H. Ter Kuile, Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800, Harmondsworth, Middlesex 1960
- GERSTENBERG 1922: Kurt Gerstenberg, Elsheimer und die römischen Landschaftsmaler, in: *Kunstchronik*, 58. Jg., 10, 1922, S. 177–182
- GERSZI 1976: Teréz Gerszi, Bruegels Nachwirkung auf die niederländischen Landschaftsmaler um 1600, in: *Oud Holland*, 90, 1976, S. 201–229
- GERSZI 1990: ders., Neuere Aspekte der Kunst Frederik van Valckenborchs, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 32, 1990, S. 173–189
- GLÜCK 1916: Gustav Glück, Jugendwerke von Rubens, Die frühen Reiterbildnisse, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, Bd. XXXIII, Wien 1916, S. 1–30
- GLÜCK/HABERDITZL 1928: ders., Franz Martin Haberditzl, Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens, Berlin 1928
- GLÜCK 1931²: Gustav Glück, Van Dyck, Des Meisters Gemälde in 571 Abbildungen, hrsg. u. eingel. v. Gustav Glück, Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 13. Bd., Stuttgart 1931²
- GLÜCK 1933: ders., Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, mit Nachträgen von Ludwig Burchard, Wien 1933
- GLÜCK 1945: ders., Die Landschaften des Peter Paul Rubens, Wien 1945
- GÖTZ 1928: Max Götz, Just Sustermans, ein flämischer Bildnismaler im Italien des 17. Jahrhunderts, Günzburg 1928
- GOLDENBERG STOPPATO 2009: Lisa Goldenberg Stoppato, A Document for the Städels Museum's „Portrait of Ferdinando II de' Medici“ by Giusto Sustermans, in: *Städels-Jahrbuch*, Bd. 20, 2009, S. 181–186
- GOLDSCHMIT-JENTNER 1960: Rudolf Karl Goldschmit-Jentner, Genius der Jugend, Gestalten und Werke der Frühvollendet, München 1960
- GOOSSENS 1954: Korneel Goossens, David Vinckboons, Antwerpen 1954
- GOOSSENS 1977: ders., David Vinckboons, Soest 1977
- GORDENKER 2001: Emilie E. S. Gordenker, Anthony van Dyck (1599–1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture, *Pictura Nova, Studies in 16th- and 17th-Century Flemish Painting and Drawing*, hrsg. v. Hans Vlieghe und Katlijne Van der Stighelen, Turnhout 2001
- GORDENKER 2006: dies., Verborgene Schätze, Elsheimers Gemälde in Großbritannien, in: Ausst. Kat. FRANKFURT-EDINBURGH-LONDON 2006, S. 193–303
- GORIS/HELD 1947: Jan-Albert Goris, Julius S. Held, Rubens in America, Antwerpen 1947
- MCGRATH 1983: Elizabeth McGrath, The Drunken Alcibiades, Rubens's picture of Plato's Symposium, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLVI, 1983, S. 228–235
- MCGRATH 1990: dies., Rezension: Erich Hubala, Peter Paul Rubens, Die Gemälde im Städel, Frankfurt a. M. 1990, in: *Burlington Magazine*, CXXXIV, Nr. 1068, März 1992, S. 196
- MCGRATH 1997: dies., Rubens, Subjects from History, Vol. I, II, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part XIII, London 1997
- GRAULS 1959: Jan Grauls, Uit de spreekwoorden van Jacob Jordaeus, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 8, 1959, S. 87–101
- GRAULS 1960: ders., Het spreekwoordenschilderij van Sebastiaan Vrancx, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 9, 1960, S. 107–164
- GREINDL 1944: Edith Greindl, Corneille de Vos, portraitiste flamand (1584–1651), Bruxelles 1944
- GREINDL 1972: dies., Jakob Grimmer, Werkverzeichnis der Gemälde, Monographie, Wien 1972
- GREINDL 1983: dies., Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVII^e Siècle, Brüssel 1956, (erweiterte Neuauflage) Sterrebeek 1983
- GREINDL/HAIRS/KERVYN DE MEERENDRE 1989: Edith Greindl, Marie-Louise Hairs, Michel Kervyn de Meerendre [u. a.], XVII^e siècle l'âge d'or de la peinture flamande, Drogenbos/Brüssel 1989
- GROHN 1973: Hans Werner Grohn, Tobias Verhaecht und die „Landschaft mit der Flucht nach Ägypten“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, XVIII, 1973, S. 69–74
- GROSJEAN 1974: Ardis Grosjean, Toward an interpretation of Pieter Aertsen's profane iconography, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 43, 1974, S. 121–141
- GROSSMANN 1952: Fritz Grossmann, Bruegel's „Woman Taken in Adultery“ and Other Grisailles, in: *Burlington Magazine*, Nr. 593, XCIV, August 1952, S. 218–229
- GROSSMANN 1955: ders., Notes on some Dutch and Flemish Paintings at Rotterdam, in: *Burlington Magazine*, Nr. 632, XCVII, November 1955, S. 335–338
- GROTE 1973: Andreas Grote (Hrsg.), *Breviarium Grimani*, Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar, mit Beiträgen von Giorgio E. Ferrari, Mario Salmi, Andreas Grote, Berlin 1973
- GROTE 1961: Ludwig Grote (Hrsg.), *Europäische Malerei in deutschen Galerien*, Alte Meister, München 1961
- GUTIÉRREZ 1975: David Gutiérrez O.S.A., Die Augustiner vom Beginn der Reformation bis zur katholischen Restauration 1518–1648, Geschichte des Augustinerordens, Bd. 2, Rom 1975
- GWINNER 1862: Philipp Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städelschen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862,
- GWINNER 1867: ders., Zusätze und Berichtigungen zu Kunst und

- Künstler in Frankfurt am Main, vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 1867
- HÄRTING 1981: Ursula Härtig, Adriaen van Stalbemt als Figurenmaler, in: *Oud Holland*, 95, Heft 1, 1981, S. 3–15
- HÄRTING 1983: dies., Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581–1642, Ein repräsentativer Werkkatalog, Hilfdesheim/Zürich/New York 1983
- HÄRTING 1989: dies., Frans Francken der Jüngere (1581–1642), Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatolog, Flämische Maler im Umkreis der großen Meister, Bd. 2, Freren 1989
- HÄRTING 1994: dies., Einige frühe Werke des Tobias Verhaecht (1561–1630) und der Wiener Seesturm, in: *MAI/SCHÜTZ/VLIEGHE* 1994, S. 92–103
- HÄRTING/BORMS 2003: Ursula Härtig, Kathleen Borms, Abraham Govaerts, Der Waldmaler (1589–1626), Wommelgem 2003
- HAIRS 1955¹/1966²/1985³/1998⁴: Marie-Louise Hairs, *Les Peintres Flamands de Fleurs au XVIIe Siècle*, Paris/Brüssel 1955¹, (überarb. u. erw. Ed.) Brüssel 1966², Brüssel 1985³, Tournai 1998⁴
- VAN HALL 1963: H. van Hall, *Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars*, Portraits of Dutch painters and other artists of the Low Countries, Specimen of an Iconography, Amsterdam 1963
- HAMANN 1933: Richard Hamann, Geschichte der Kunst, Von altchristlicher Zeit bis Gegenwart, Marburg 1933
- HANSCHKE 1988: Ulrike Hanschke, Die flämische Waldlandschaft, Anfänge und Entwicklungen im 16. und 17. Jahrhundert, Manuskripte zur Kunsthistorischen Wissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, hrsg. v. Ferdinand Werner, (zugl. Diss. Gießen 1987) Worms 1988
- HANSEN 1984: Wilhelm Hansen, Kalenderminiaturen der Stundenbücher, Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München 1984
- HANSERT 1994: Andreas Hansert, Geschichte des Städelschen Museums-Vereins Frankfurt am Main, hrsg. vom Vorstand des Städelschen Museums-Vereins, Frankfurt a. M. 1994
- VAN HASSELT 1840: André van Hasselt, *Histoire de P.-P. Rubens*, Brüssel 1840
- VAN HAUTE 1999: Bernadette van Haute, David III Ryckaert, A Seventeenth-century Flemish Painter of Peasant Scenes, *Pictura Nova VI*, Turnhout 1999
- HAVERKAMP BEGEMANN 1975: Egbert Haverkamp Begemann, The Achilles Series, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part X, Brüssel 1975
- HAVERKORN VAN RIJSEWIJK 1899: P. Haverkorn van Rijsewijk, De Rotterdamsche schilders Du Bois, in: *Oud Holland*, XVII, 1899, S. 171–185
- HAZELEET 2007: Korine Hazeleet, Verkeerde Werelden, Exemplar contraria in de Nederlandse beeldende Kunst, Leiden 2007
- HEILMEYER 2000: Marina Heilmeyer, Die Sprache der Blumen, Von Akelei bis Zitrus, München [u. a.] 2000
- HEINRICH 2003: Axel Heinrich, Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14–1654), Ein flämischer Nachfolger Van Dycks, *Pictura Nova*, Studies in 16th- and 17th-Century Flemish Painting and Drawing, hrsg. v. Hans Vlieghe, Katlijne Van der Stighelen, Turnhout 2003, Vol. I, II
- HEINZ 1967: Günther Heinz, Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, NF. 27=63, 1967, S. 109–164
- HELD 1940: Julius S. Held, Jordaens' Portraits of his Family, in: *The Art Bulletin*, XXII, 1940, S. 70–82
- HELD 1970: ders., Einige Bemerkungen zum Problem der Kopfstudie in der flämischen Malerei, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 32, 1970, S. 285–292
- HELD 1975: ders., The Four Heads of a Negro in Brussels and Malibu, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique*, XV, 1975, S. 180–192
- HELD 1980: ders., The oil sketches of Peter Paul Rubens, A critical catalogue, Princeton 1980, I, Textband, II, Tafelband
- HELD 1982: ders., The Four Heads of a Negro in Brussels and Malibu, in: *Rubens and his circle, Studies by Julius S. Held*, hrsg. v. Anne W. Lowenthal [u. a.], Princeton 1982, S. 149–155
- HELD 1985: ders., Nachträge zum Werk des Johann Boeckhorst (alias Jan Boeckhorst), in: *Westfalen*, 63, 1985, S. 14–37
- HELD 1986: ders., Rubens, Selected Drawings, London 1959, Oxford 1986, I, Textband, II, Tafelband
- HELD 1987: ders., New oil sketches by Peter Paul Rubens, in: *Burlington Magazine*, Vol. 129, Nr. 1014, 1987, S. 572–583
- HELLER 1845: Joseph Heller, Die gräflich Schönborn'sche Gemälde-Sammlung zu Schloß Weissenstein in Pommersfelden, Mit geschichtlichen Andeutungen beschrieben, Bamberg 1845
- HENDRIKS 2003: Carla Hendriks, Northern Landscapes on Roman Walls, The Frescoes of Matthijs and Paul Bril, mit Beiträgen von Angela Negro, Louisa Wood Ruby, hrsg. v. Bert W. Meijer, Florenz 2003
- HENKEL/SCHÖNE 1967: Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Emblematika, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967 (mit Supplementsband)
- HERCENBERG 1976: Bernard Hercenberg, Nicolas Vleughels, Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome 1668 – 1737, Paris 1975, erschienen 1976
- HERDING 1982: Klaus Herding, Diogenes als Bürgerheld, in: *Boreas*, 5, 1982, S. 232–254
- HERKLLOTZ 1958: Fanny Herklotz, Vom Morgen des Lebens, Das Kind in Dichtung und Malerei ausgewählt von Fanny Herklotz, Berlin 1958
- HERRLINGER 1967: Robert Herrlinger, Geschichte der Medizinischen Abbildungen, I, Von der Antike bis um 1600, München 1967
- HÖHNE 1960: Erich Höhne, Adriaen Brouwer, Leipzig 1960
- HÖSS 1967: Gertrude Höss, Die Linzer Stadtansichten nach Valckenborch und Merian, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, Wien 1967, S. 140–154
- HOET 1752/1770: Gerard Hoet, Catalogus of Naamlyst van Schildereyen etc., Den Haag 1752, II, Den Haag 1770, III
- HOFFMANN 1985: Detlef Hoffmann, Gemalte Spielkarten, Eine kleine Geschichte der Spielkarten anhand gemalter Unikate, unter Mitarbeit von Margot Dietrich, Frankfurt a. M. 1985
- HOFSTED DE GROOT 1910: C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Esslingen/Paris 1910, III
- HOLLSTEIN + Band: Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450–1700, Amsterdam u. a. 1949–2007, Bd. 1–71
- THE NEW HOLLSTEIN 1994: The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Maarten van Heemskerck, Part I, II, bearb. v. Ilja M. Veldman, hrsg. v. Ger Luijten, Roosendaal 1994
- THE NEW HOLLSTEIN 1994a: The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Hendrick Honadius, bearb. v. Nadine Orenstein, hrsg. v. Ger Luijten, Roosendaal 1994
- THE NEW HOLLSTEIN 1996: The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Lucas van Leyden, bearb. v. Jan Piet Filedt Kok, hrsg. v. Ger Luijten, Rotterdam 1996
- THE NEW HOLLSTEIN 2002: The New Hollstein, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700, Anthony van Dyck, V, bearb. v. Simon Turner, hrsg. v. Carl Depauw, Rotterdam 2002
- VON HOLST 1931: Niels von Holst, Frankfurter Kunstd- und Wunderkammern des 18. Jahrhunderts, Ihre Eigenart und ihre Bestände, in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft*, 52, 1931, S. 34–58
- HOLZINGER 1951: Ernst Holzinger, Elsheimers Realismus, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1951, S. 208–224
- HOLZINGER 1969: ders., Peter Paul Rubens, *Dido und Aeneas*, Der Städelische Museumsverein seinen Mitgliedern zum Jahreswechsel 1969/70, Frankfurt a. M. 1969
- HONIG 1998: Elizabeth Alice Honig, *Painting & the market in early modern Antwerp*, New Haven/London 1998
- HOOGEWERFF 1936–47: G. J. Hoogewerff, De Noord-Nederlandse schilderkunst, I–V, 's-Gravenhage 1936–47
- HOTTENROTH 1892–96: Friedrich Hottenroth, *Handbuch der Deutschen Tracht*, Stuttgart 1892–96

- HOUBRAKEN 1718–21: Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, I–III, Amsterdam 1718–1721
- HOUBRAKEN 1718/1943: ders., *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, bearb. v. P. T. A. Swillens, m. e. Einleitung v. Willem Vogelsang, Amsterdam 1718, Reprint Maastricht 1943, I
- VAN HOUT 2000: Nico van Hout, Rubens and Dead Colouring: Some Remarks on Two Unfinished Paintings, in: VLIEGHE/BALIS/VAN DE VELDE 2000, S. 279–288
- VAN HOUT 2001: ders., Henri IV valait bien une Galerie! Rubens' unfinished Luxembourg project, in: Marco CIATTI (Hrsg.), *Rubens agli Uffizi. Il restauro delle „Storie di Enrico IV“*, Florenz 2001, S. 23–40
- VAN HOUT 2004/05: ders., Romantische Landschappen, Bewonderd en verguisd, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-QUÉBEC 2004/05, S. 116–123
- HUBALA 1990: Erich Hubala, Peter Paul Rubens, *Die Gemälde im Städel*, Frankfurt a. M. 1990
- HUBER 1991: Thomas Huber, Die Ordnung der Symbole, Innovation der Bildsprache in der nachreformatorischen Kunst des 16. Jahrhunderts am Beispiel der Kompositstilleben Pieter Aertsen, München 1991
- HUEMER 1977: Frances Huemer, Portraits, Vol. I, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part XIX, Brüssel 1977
- HÜSGEN 1780: Heinrich Sebastian Hüsgen, Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunst-Sachen, Frankfurt a. M. 1780
- HUILLET D'ISTRIA 1971: Madeleine Huillet d'Istria, *La chute d'Icare et Hans Bol*, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1971, S. 73–90
- D'HULST 1952: Roger-Adolf d'Hulst, Niet Christoffel van Utrecht maar „Meester B“, in: Oud Holland, 67, 1952, S. 97–102
- D'HULST 1954: ders., De „Morenopen“, Enkele gegevens betreffende pedigree en physische toestand, in: Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts Bruxelles, 1954, S. 117–121
- D'HULST 1974: ders., Jordaens' Drawings, Brüssel/New York/London 1974, 4 Bde.
- D'HULST 1982: ders., Jacob Jordaens, aus dem Niederländischen übersetzt von Karl Jacobs, London/Stuttgart 1982 (niederländische Ausgabe Antwerpen 1982)
- D'HULST/VANDENVEN 1989: Roger-Adolf d'Hulst, Marc Vandenvan, Rubens, *The Old Testament*, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part III, London/New York 1989
- IRMSCHER 1986: Günter Irmscher, *Ministrae voluptatum, stoicizing ethics in the market and kitchen scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer*, in: Simiolus, 16, Nr. 2/3, 1986, S. 219–232
- JAFFÉ 1954: Michael Jaffé, Some Unpublished Head Studies by Peter Paul Rubens, in: Burlington Magazine, 96, 1954, S. 302–306
- JAFFÉ 1958: ders., Rubens in Italy: Rediscovered Works, in: Burlington Magazine, 1958, S. 410–422
- JAFFÉ 1967: ders., The Death of Adonis by Rubens, in: Duits Quarterly, 11, 1967, S. 3–13
- JAFFÉ 1982: ders., The Oil Sketches of Rubens [Book Review Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens, a critical catalogue*, Princeton 1980], in: Apollo, January, 1982, S. 61–65
- JAFFÉ 1989: ders., Catalogo completo, Rubens, Mailand 1989
- JANNSSEN 1868: Johannes Jannssen (Hrsg.), Joh. Friedrich Böhmer's Leben, Briefe und kleinere Schriften, 2. Bd., Freiburg im Breisgau 1868, Vol. I–III
- JANTZEN 1979²: Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910, Braunschweig 1979²
- JOANNIDES 1982: Paul Joannides, Two bronze statuettes and their relation to Michelangelo, in: The Burlington magazine, 124, 1982, S. 3–8
- DE JONGH 1968–69: Eddy de Jongh, Erotica in Vogelperspectief, De dubbelzinnigheid van een reeks 17^{de} eeuwse genrevoorstellingen, in: Simiolus 3, 1968–69, S. 22–74
- DE JONGH 1995: ders., Kwesties van betekenis, Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, Leiden 1995
- DE JONGH 2004: ders., The Symbolism of Fish, Fisherman, Fishing Gear and the Catch, in: Ausst. Kat. Utrecht-Helsinki 2004, S. 75–119
- JOST 1964: Ingrid Jost, Bemerkungen zur Heinrichs-Galerie des P. P. Rubens, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, XV, 1964, S. 175–219
- JUDSON/VAN DE VELDE 1978: Richard Judson, Carl van de Velde, Book Illustrations and Title-Pages, Vol. I, II, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part XXI, Turnhout 1978
- JUDSON 2000: Richard Judson, Rubens, *The Passion of Christ*, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part VI, Turnhout 2000
- JURINA 1985: Kitti Jurina, *Vom Quacksalber zum Doctor Medicinae, Die Heilkunde in der deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1985
- KAUFFMANN 1943: Hans Kauffmann, Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Kunstgeschichtliche Studien, Festschrift Dagobert Frey*, hrsg. v. Hans Tintelnot, Breslau 1943, S. 133–157
- KELLER 1987⁶: Hiltgart L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1968¹, 1987⁶
- KIESER 1926: Emil Kieser, *Die Rubenslandschaft*, (München Diss.) Rudolstadt 1926
- KIESER 1927: ders., Die Bekehrung des Paulus bei Rubens, in: Cicero, XIX, 1927, S. 655–662
- KIRBY 1999: Jo Kirby, The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice, in: National Gallery Technical Bulletin, 20, 1999, Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck, S. 5–49
- KLEMM 1986: Christian Klemm, Joachim von Sandrart, *Kunst Werke u. Lebens Lauf*, Berlin 1986
- KLESSMANN 1961: Rüdiger Klessmann, Nachtrag zu Jacob Jordaens, in: Berliner Museen, Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen, N.F., Jg. X, Heft 1/2, 1961, S. 21
- KLESSMANN 1984: ders., Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 17. Jahrhundert: Ein Symposium aus Anlaß der Ausstellung „Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“ im Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig, mit Beiträgen von Linda Freeman Bauer, Stefania Mason [u. a.], Braunschweig 1984
- KLESSMANN 1991: ders., Auf dem Marktplatz von Athen, Diogenes sucht einen Menschen, in: Kunst und Antiquitäten, 10, 1991, S. 25–29
- KLINGE 1997: Margret Klinge, David Teniers der Jüngere als Zeichner, Die Antwerpener Schaffenszeit (1633–1651), in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1997, S. 71 – 282
- KLOEK 1989: Wouter Th. Kloek, Pieter Aertsen en het probleem van het samenstellen van zijn oeuvre, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 40, 1989, S. 1–28, 291–296
- KNIPPING 1939: John Baptist Knipping, De Iconografie van Contrareformatie in de Nederlanden, Hilversum 1939, Vol. I, II
- KNUTTEL 1962: Gerard Knuttel, Adriaen Brouwer, The master and his work, Den Haag 1962
- KOCH 1962: Georg Friedrich Koch, Die grossen Deutschen Maler, Die Geschichte ihrer Kunst vom 9. bis 20. Jahrhundert, Berlin/Darmstadt/Wien 1962
- KOCH 1977: ders., Adam Elsheimers Anfänge als Maler in Frankfurt, in: Sonderdruck aus Jahrbuch der Berliner Museen, 19. Bd., 1977, S. 114–171
- KÖRNER/HANSERT 2003: Hans Körner, Andreas Hansert (neuearb. u. fortges.), Frankfurter Patrizier, Historisch-Genealogisches Handbuch der Adeligen Ganerbschaft des Hauses Alten-Limburg zu Frankfurt am Main, Neustadt/Aisch 2003
- KOSLOW 1995: Susan Koslow, Frans Snyders, The noble estate seventeenth-century still-life and animal painting in the southern Netherlands, m. e. Vorwort von Walter A. Liedtke, Antwerpen 1995
- KRÄMER 1973: Gode Krämer, Das Kompositionsprinzip bei Adam Elsheimer, in: Städels-Jahrbuch, Bd. 4, 1973, S. 145–172

- KREIDL 1972: Detlev Kreidl, Die religiöse Malerei Pieter Aertsens als Grundlage seiner künstlerischen Entwicklung, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 68 (neue Folge Bd. 32), 1972, S. 43–108
- KREMPEL 2005: León Krempel, Holländische Gemälde im Städel 1550–1800, Bd. 2: Künstler geboren 1615 bis 1630, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main IX, hrsg. v. Herbert Beck, Michael Maek-Gérard und Jochen Sander, Petersberg 2005
- KULTZEN 1996: Rolf Kultzen, Michael Sweerts, Brussels 1618–Goa 1664, übs. u. hrsg. v. Diane L. Webb, Doornspijk 1996
- KUNSTCHRONIK, 22 Jg., Nr. 25, 1886/87, Sp. 409f. [ungen. Verf.]
- KUUS 2000/01: Saskia Kuus, Children's costume in the sixteenth and seventeenth centuries, in: *Ausst. Kat. HAARLEM-ANTWERPEN 2000/01*, S. 73–83
- LABANDE 1939: Léon-Honoré Labande, Jacques Grimaldi, Comte de Torigni Duc de Valentinois, Prince de Monaco, Monaco/Paris 1939
- LAHRKAMP 1982: Helmut Lahrkamp, Der „lange Jan“, Leben und Werk des Barockmalers Johann Boeckhorst aus Münster, in: Westfalen, 60, 1982, S. 3–199
- LAHRKAMP 1990: ders., Zur Biographie des Malers Jan Boeckhorst, in: *Ausst. Kat. ANTWERPEN-MÜNSTER 1990*, S. 12–38
- LAMMERTSE 1989: Friso Lammertse, David Vinckboons (1576–1632), schilder en tekenaar in Amsterdam, in: *Ausst. Kat. AMSTERDAM 1989*, S. 13–41
- LANEYRIE-DAGEN 2003: Nadejje Laneyrie-Dagen, Rubens, Paris 2003
- LANGEDIJK 1960: Karla Langedijk, Ein Bildnis Frans Franckens I., gemalt von Frans Pourbus dem Jüngeren, in den Uffizien zu Florenz, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes Florenz*, IX, 1960, S. 259–264
- LANGEDIJK 1981–87: dies., *The Portraits of the Medici 15th to 18th Centuries*, I–III, Florenz 1981–1987
- LANGEMEYER 1982: Gerhard Langemeyer, Kunsthistorische Nachbemerkungen zum Katalog der Werke des Johann Bockhorst, in: Westfalen, 60, 1982, S. 185–199
- LARSEN 1980a: Erik Larsen, *L'opera completa Van Dyck 1613–1626*, Mailand 1980
- LARSEN 1980b: ders., *L'opera completa Van Dyck 1626–1641*, Mailand 1980
- LARSEN 1988: ders., *The paintings of Anthony van Dyck*, Freren 1988, Vol. I, II
- LCI + Band: Lexikon der christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie, Bd. 1–4, Ikonographie der Heiligen, Bd. 5–8, begründet von Engelbert Kirschbaum, hrsg. v. Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968–76
- LEGRAND 1963: Francine-Claire Legrand, *Les Peintres Flamands de Genre au XVIIe siècle*, Brüssel 1963
- LEHRS 1921: Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 4. Textband, Wien 1921
- LENZ 1977a: Christian Lenz, Pieter Aertsen, Christus und die Ehebrecherin 1559, Kleine Werkmonographie 14, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1977
- LENZ 1977b: ders., Adam Elsheimer, Die Gemälde im Städel, Frankfurt am Main 1977¹, 1989²
- LENZ 1978a: ders., Rezension zu Keith Andrews, Adam Elsheimer, in: *Kunstchronik*, 31, 1978, S. 163–170
- LENZ 1978b: ders., Lucas van Valckenborch, Ansicht von Linz 1593, Kleine Werkmonographie 8, Städel, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1978
- LEVIN 1883: Theodor Levin, Repertorium der bei der Königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen, Düsseldorf 1883
- LEVIN 1886/87: ders., Eine gefälschte Gemälde-Sammlung, in: *Kunstchronik*, 22. Jg., Nr. 42, 1886/87, Sp. 673–680
- LEVIN 1887/88a: ders., Noch ein Wort in Sachen des Städelschen Instituts, in: *Kunstchronik*, 23. Jg., Nr. 16, 1887/88, Sp. 252–258
- LEVIN 1887/88b: ders., Noch ein Wort in Sachen des Städelschen Instituts (Schluß), in: *Kunstchronik*, 23. Jg., Nr. 18, 1887/88, Sp. 281–290
- LEXIKON DER ALTEN WELT 1990²: Lexikon der Alten Welt, Zürich/München 1990²
- LEYDER 1996: Dirk Leyder, *De Augustijnen te Antwerpen (1608–1797)*, Leuven-Heverlee 1996
- VAN LIL 1997: Kira van Lil, Malerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, Deutschland und England, in: *Die Kunst des Barock, Architektur, Skulptur, Malerei*, hrsg. v. Rolf Toman, Köln 1997
- LISKEN-PRUSS 2002: Marion Lisken-Pruss, Studien zum Œuvre des Gonzales Coques (1614/18–1684), Bonn 2002
- LISKEN-PRUSS [im Erscheinen]: dies., *Gonzales Coques (1614–1684). Der kleine Van Dyck, Pictura Nova XIII*, [im Erscheinen]
- LUGT 1925: Frits Lugt, Notes sur Rubens, in: *Gazette des beaux-arts*, 1925, 5, Bd. 12, S. 179–202
- LUTHMER 1931: Kurt Luthmer (Hrsg.), *Die Sammlung Thomee*, Marburg 1931
- MACOIR 1912: G. Macoir, Un peintre flamand oublié, Jean Antoine vander Baren, in: *Bulletin des Musées Royaux du Cinquantenaire*, 11e année, 1912, S. 49–51
- MAEK-GÉRARD 1990: Michael Maek-Gérard, Adriaen Brouwer, Der bittere Trank 1636/37, Kleine Werkmonographie 70, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1990
- MAEK-GÉRARD 1993: ders., (Erwerbungsbericht), in: *Städel-Jahrbuch*, Bd. 14, 1993, S. 355f.
- MAGALOTTI 1667: Lorenzo Magalotti, *Saggi di Naturali Esperienze, fatte nell'Accademia del Cimento, sotto la protezione del Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana*, Florenz 1667
- MAI/SCHÜTZ/VLIEGHE 1994: Ekkehard Mai/Karl Schütz/Hans Vlieghe (Hrsg.), *Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen, Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Internationales Kolloquium Wien 1994, Veröffentlichung im Rahmen der Ausstellung Von Bruegel bis Rubens, Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei, Köln 1994
- VAN MANDER/FLOERKE 1991²: Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, München und Leipzig 1906¹, Worms 1991²
- VAN MANDER/HOECKER 1916: Karel van Mander, Das Lehrgedicht des Karel van Mander, übs. u. bearb. v. R. Hoecker, Den Haag 1916
- MANSFELD 1956: Heinz Mansfeld, Sittenschilderer bürgerlichen Lebens, Zum 350. Geburtstag von Adriaen Brouwer, in: *Bildende Kunst*, 11/12, 1956, S. 594–597
- MARKS 1962: Alfred Marks, Die Oberösterreichischen Stadtansichten in den Topographien des 16. bis 18. Jahrhunderts, in: *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 1962, S. 14–33
- MARLIER 1939–41: Georges Marlier, Het stilleven in de Vlaamsche schilderkunst der XVIe eeuw, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1939–41, S. 89–100
- MARLIER 1969: ders., Pierre Brueghel le Jeune, posthume Edition zusammengestellt und annotiert von Jacqueline Folie, Brüssel 1969
- MAUQUOY-HENDRICKX 1956: Marie Mauquoy-Hendrickx, *L'iconographie d'Antoine van Dyck*, Catalogue Raisonné, Brüssel 1956, Text- und Bildband, (2. erweiterte Edition) Brüssel 1991
- MAYER 1910: Anton Mayer, *Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill*, Leipzig 1910
- MAZZOLENI/PAPPALARDO 2005: Donatella Mazzoleni, Umberto Pappalardo, Pompejanische Wandmalerei, Architektur und illusionistische Dekoration, Übersetzung der italienischen Originalausgabe von 2004 durch Agnes Allroggen-Bedel, München 2005
- VAN MECHEL 1804: Christian van Mechel, Raisonnerendes Verzeichniß der Gemälde und Kunstsachen des Herrn J. H. G. Lausbergs in Frankfurt am Mayn, Frankfurt a. M. 1804
- MEIJER 2003: Fred G. Meijer, *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525–1725*, Leiden 2003

- MEIJER 2004: ders., Fish Still Lifes in Holland and Flanders, in: Ausst. Kat. UTRECHT-HELSINKI 2004, S. 13–74
- MENSAERT 1763: G. P. Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux, ou Description générale des Tableaux des plus habiles Maîtres, qui font l'ornement des Eglises, Couvents, Abbayes, Prieurés & Cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas Autrichiens*, Bruxelles 1763, I, II
- MENZEL 1933/89³: Peter Menzel, *Die Erziehung des Bacchus*, Aufsatz von 1933 abgedruckt, in: GALLWITZ 1989³, S. 66–70
- MERLE DU BOURG 2004: Alexis Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France 1600 – 1640*, Septentriion 2004
- MEUER 1964: Adolph Meuer, *Ein verschollener Rubens vom Frankfurter „Städel“ erworben*, in: Weltkunst, Jg. XXXIV, Nr. 15, 1964, S. 588
- VAN DER MEULEN 1994: Marjon van der Meulen, *Rubens Copies after the Antique*, Vol. I–III, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XXIII, London 1994
- MICHEL 1901: Émile Michel, *La galerie de M. Rodolphe Kann*, in: Gazette des beaux-arts, 1901, 34^e année, 3^e pér., Tome 25, S. 493–506
- MIELKE 1996: Hans Mielke, Pieter Bruegel, *Die Zeichnungen, Pictura Nova II, Studies in 16th and 17th Century Flemish Painting and Drawing*, hrgs. v. Hans Vlieghe, Katlijne Van der Stighelen, Turnhout 1996
- MILLAR 1977a: Oliver Millar, *The Queen's Pictures*, Verona 1977
- MILLAR 1977b: ders., *Rubens's Landscapes in the Royal Collection: the evidence of X-ray*, in: Burlington Magazine, CXIX, 1977, S. 631–635
- DE MIRIMONDE 1958: Albert Pomme de Mirimonde, *Un Rubens retrouvé*, in: Gazette des Beaux-Arts, 6^e ser., LII, 1958, S. 219–230
- DE MIRIMONDE 1964: ders., *Les concerts parodiques chez les maîtres du nord*, in: Gazette des Beaux-Arts, 106/64, 1964, S. 253–284
- DE MIRIMONDE 1968: ders., *La musique et le fantastique chez David Ryckaert III*, in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1968, S. 177–216
- DE MIRIMONDE 1977: ders., *Rubens et la Musique*, in: Jaarboek van het Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1977, S. 97–197
- MÖHLE 1940: Hans Möhle, Adam Elsheimer, *Ein deutscher Malerpoet in Rom*, Burg b. Magdeburg 1940
- MÖSENEDER/SCHÜSSLER 2002: Karl Möseneder, Gosbert Schüssler (Hrsg.), *Bedeutung in den Bildern*, Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, Regensburg Kulturleben, Bd. 1, Regensburg 2002
- MOLTKE 1945: J. W. Moltke, *Das große Jahrhundert Flämischer Malerei*, Düsseldorf 1945 (2. Auflage)
- MONBALLIEU 1981: A. Monballieu, P. Bruegels „Schaatsenrijden bij de St.-Jorispoort te Antwerpen“, de betekenis van het jaartal 1553 en een archiefstuk, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1981, S. 17–30
- MONBEIG-GOGUEL 1987: Catherine Monbeig-Goguel, *Le portrait du Grand-duc Ferdinand II de Medicis, avec ou sans chapeau, pour un langage du costume*, in: „Il se rendit en Italie“: études offertes à André Chastel, hrsg. v. Centre National de la Recherche Scientifique, Paul Getty Trust, La Fondation Custodia, Paris, Rom 1987, S. 427–441
- MORI 1981: Arnolfo Mori u.a., *La Misericordia di Firenze archivio e raccolta d'arte*, Florenz 1981
- MOXEY 1976a: Keith P. F. Moxey, *Reflections on some unusual subjects in the works of Pieter Aertsen*, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 18, 1976, S. 57–83
- MOXEY 1976b: ders., *The „Humanist“ Market Scenes of Joachim Beuckelaer: Moralizing Exempla or „Slices of Life“?*, in: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1976, S. 109–195
- MOXEY 1977: ders., *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*, (zugl. Ph. D. Chicago 1974) New York/London 1977
- MOXEY 1989: ders., *Interpreting Pieter Aertsen: The Problem of „Hidden Symbolism“*, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 40, 1989, S. 29–39
- MOYAUX 1918: Auguste Moyaux, *Le mariage mystique de Sainte Catherine par P. P. Rubens*, Extrait de l'Annuaire de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique pour l'année 1917, Brüssel 1918
- MÜLLENMEISTER 1988: Kurt J. Müllenmeister, Roelant Savery, Kortrijk 1576 – 1639 Utrecht, Hofmaler Kaiser Rudolf II. in Prag, Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatolog, Freren 1988
- MÜLLER 1959: Hans Müller, Peter Paul Rubens, Leipzig 1959
- MÜLLER HOFSTEDE 1964: Justus Müller Hofstede, Rezension von H. Gerson und E. H. ter Kuile, *Art and architecture in Belgium 1600 to 1800*, Harmondsworth/Middlesex 1960, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 27, 1964, S. 75–92
- MÜLLER HOFSTEDE 1965: ders., *Rubens' St. Georg und seine frühen Reiterbildnisse*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 28, 1965, S. 69–112
- MÜLLER HOFSTEDE 1968: ders., *Zur Kopfstudie im Werk von Rubens*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 30, 1968, S. 223–252
- MÜLLER HOFSTEDE 1969a: ders., *Rubens' erste Entwürfe für den Heinrichs-Zyklus*, in: Pantheon, XXVII/6, 1969, S. 459–463
- MÜLLER HOFSTEDE 1969b: ders., *Neue Ölskizzen von Rubens*, Theodor Müller zum 65. Geburtstag, in: Städels-Jahrbuch, Bd. 2, 1969, S. 189–242
- MÜLLER HOFSTEDE 1970: ders., *Nachsatz*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 32, 1970, S. 291f.
- MÜLLER HOFSTEDE 1977: ders., *Rubens und die niederländische Italienfahrt: Die humanistische Tradition*, in: Ausst. Kat. KÖLN 1977a, S. 21–37
- MÜLLER HOFSTEDE 1977: ders., *Die frühen Reiterbildnisse*, in: Ausst. Kat. KÖLN 1977a, S. 84–94
- MÜLLER HOFSTEDE 1979: ders., *Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft*, Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung, in: Pieter Bruegel und seine Welt, Colloquium Berlin 1975, hrsg. v. Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979, S. 73–142
- MÜLLER HOFSTEDE 1983: ders., *Höfische und bürgerliche Damenporträts, Anmerkungen zu Rubens' Antwerpener Bildnismalerei 1609–1620*, in: Pantheon, XLI, 1983, S. 308–321
- MÜLLER HOFSTEDE 1984: ders., *Zur Grisaille-Skizze in der Flämischen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*, in: KLESSMANN 1984, S. 45–58
- MULLER 1975: Jeffrey M. Muller, *Oil-Sketches in Rubens's Collection*, in: The Burlington Magazine, CXVII, 1975, S. 371–377
- MULLER 1989: ders., *Rubens, The Artist as Collector*, Princeton 1989
- MULLER 1990/91: ders., *The Quality of Grace in the Art of Anthony van Dyck*, in: Ausst. Kat. WASHINGTON 1990/91, S. 27–36
- MULLER 2004: ders., *Rubens's Collection in History*, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN 2004, S. 10–85
- MULS 1932: Jozef Muls, Cornelis de Vos, Schilder van Hulst, Antwerpen 1932
- MUÑOZ 1941: Antonio Muñoz, Van Dyck, Novara 1941
- NAGLER 1871: G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, München 1871, IV
- NEDERLANDS KUNSTHISTORISCH JAARBOEK, 40, 1989, Pieter Aertsen, mit Beiträgen von Wouter Kloek, Keith Moxey [u. a.]
- NEUMEISTER 2005: Mirjam Neumeister, *Holländische Gemälde im Städel 1550 – 1800*, Bd. 1: Künstler geboren bis 1615, Unter Mitarbeit von Christiane Haeseler bei den gemälde technologischen Untersuchungen, Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main VIII, hrsg. v. Herbert Beck, Michael Maek-Gérand und Jochen Sander, Petersberg 2005
- NICA 1994: Joan Nica, *Bijdrage tot de studie van het werk van Pieter Bout (...–1689)*, unpubl. Diss. Brüssel 1994
- NICOLSON 1989: Benedict Nicolson, *Caravaggism in Europe*, Turin 1989, Vol. I, II
- NORDENFALK 1985: Carl Nordenfalk, *The Five Senses in Flemish art before 1600*, in: Görel CAVALLI-BJÖRKMAN (Hrsg.), *Netherlandish Mannerism, Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21 – 22, 1984*, Nationalmusei Skriftserie N. S. 4, Stockholm 1985, S. 135–154

- NORRIS 1933: Christopher Norris, The Rubens exhibition at Amsterdam, in: *Burlington Magazine*, LXIII, 1933, S. 229.
- OKAYAMA 1992: Yassu Okayama, The Ripa Index, Personifications and their Attributes in Five Editions of the *Iconologia*, Doornspijk 1992
- OLDENBOURG 1915: Rudolf Oldenbourg, Jan Boeckhorst und Rubens, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 36, 1915, S. 162–174
- OLDENBOURG 1921⁴: ders., P. P. Rubens, Des Meisters Gemälde, m. e. Einleitung v. Adolf Rosenberg, Stuttgart [u. a.] 1921⁴
- OLDENBOURG 1922²: ders., Die flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts, Berlin 1918¹, Berlin/Leipzig 1922²
- ORLANDI 1753: Pellegrino Antonio Orlandi, Abecedario pittorico, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura, Venedig 1753
- ORSO 1986: Steven N. Orso, Philip IV. and the Decoration of the Alcázar of Madrid, Princeton N. J. 1986
- OSTRAND 1991: Janice Elinor Ostrand, Johann Boeckhorst, His Life and Work, Diss. University of Missouri-Columbia 1975, Ann Arbor 1991
- OVID/FINK 2004: Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, hrsg. und übs. v. Gerhard Fink, Regensburg 2004
- PALLUCCHINI 1969: Rodolfo Pallucchini, Tiziano, Florenz 1969, Vol. I, II
- PAPENBROCK 2001: Martin Papenbrock, Landschaften des Exils, Gil lis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler, Köln 2001
- PARTHEY 1863/64: G. Parthey, Deutscher Bildersaal, Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, Berlin 1863, Vol. I, Berlin 1864, Vol. II
- PASSAVANT 1847: J. D. Passavant, Adam Elsheimer, Maler aus Frankfurt am Main, in: *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, IV. Heft, 1847, S. 44–85
- DE PAUW 1898: Napoléon de Pauw, Les trois peintres David Teniers et leurs homonymes, in: *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 50, 4e série, tome 10, 4me livraison, Antwerpen 1898, S. 301–359
- PEETERS 1930: Ferd. Peeters, L'Église Saint-Augustin à Anvers, Antwerpen o. J. [1930]
- PERPEET 1958: Lotte Perpeet, Westdeutschland, Rheinpfalz, Saar, Nordrhein, Hessen, Bonn 1958
- VAN DE PERRE 1984: Harold van de Perre, Pietro Paolo Rubens, comprendre, voir, vivre, Paris 1984
- PFANNER 1983: Michael Pfanner, Der Titusbogen, Mit einer Bauaufnahme von U. Hess und Fotografien von H. Schwanke, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, Bd. 2, Mainz 1983
- PHILIPPI 1900: Adolf Philippi, Die Blüte der Malerei in Belgien, Rubens und die Flamländer, Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, Bd. 5, Leipzig und Berlin 1900
- PIETROGIOVANNA 1987: Mari Pietrogiovanna, Un'aggiunta a Jan Brueghel de Velours, in: *Per ricordo di Sonia Tiso, Scritti di storia dell'arte fiamminga e olandese*, Ferrara/Rom 1987, S. 109–122
- PIJL 1995: Luuk Pijl, Gezicht op Bracciano, Paul Bril als Veduteschilder, in: *Tableau* 17, Nr. 6, 1995, S. 36–40
- PIJL 2002: ders., Jan Brueghel the Elder in Italy: some new attributions, in: *Aux Quatre Vents*, A Festschrift for Bert W. Meijer, hrsg. von Anton W. A. Boschloo [u. a.], Florenz 2002, S. 275–278
- PIGLER 1962: Andor Pigler, Zum Werk des Frederick van Valckenborch, in: *Oud Holland*, 77, 1962, S. 127–129
- PIGLER 1974: ders., Barockthemen, Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, I Religiöse Darstellungen, II Profane Darstellungen, III Tafelband, Budapest 1974
- PILO 1990: Giuseppe Maria Pilo, Rubens e l'eredità veneta, Rom 1990
- PLIETZSCH 1910: Eduard Plietzsch, Die Frankenthaler Maler, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei, Leipzig 1910
- PLIETZSCH 1960: ders., Holländische und flämische Maler des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1960
- DE POORTER 1978: Nora de Poorter, The Eucharist Series, Vol. I, II,
- Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part II, Brüssel 1978
- DE POORTER 2000: dies., Seriewerk en recyclage: doorgedreven efficiëntie in het geroutineerde atelier van Jacob Jordaens, in: *VLIEGHE/BALIS/VAN DE VELDE* 2000, S. 213–232
- PRESTON 1974: Rupert Preston, The seventeenth century marine painters of the Netherlands, Leigh-on-Sea 1974
- VAN PUYVELDE 1939: Leo van Puyvelde, Skizzen des Peter Paul Rubens, Frankfurt a. M. 1939
- VAN PUYVELDE 1948: ders., *Les esquisses de Rubens*, Basel 1948
- VAN PUYVELDE 1953: ders., Jordaens, Paris/Brüssel 1953
- VAN PUYVELDE 1962: ders., *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Bruegel*, Brüssel 1962
- VAN PUYVELDE 1963: ders., *Die Welt von Bosch und Breughel, Flämische Malerei im 16. Jahrhundert*, München 1963
- VAN PUYVELDE 1970: ders., *La Peinture Flamande au Siècle de Rubens*, Brüssel 1970
- RAUPP 1983: Hans-Joachim Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, S. 401–418
- RAUPP 1984a: ders., Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 25, Hildesheim u.a. 1984
- RAUPP 1984b: ders., „Trucidata Innocentia“, Die Verurteilung des Oldenbarneveldt bei Joost van den Vondel und Cornelis Saftleven, in: Herman Vekeman, Justus Müller Hofstede (Hrsg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, S. 209–216
- RAUPP 1986: ders., Bauernsatiren, Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst c. 1470 – 1570, Niederzier 1986
- RAUPP 1987: ders., Adriaen Brouwer als Satiriker, in: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Symposium Berlin 1984, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4, hrsg. v. Henning Bock und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1987, S. 225–251
- RAUPP 1995: ders. (Hrsg.), *Portraits*, Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SÖR Rusche-Sammlung, Bd. 1, Münster 1995
- RAUPP 2004: ders. [Hrsg. u. a.], *Stilleben und Tierstücke*, Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SÖR Rusche-Sammlung, Bd. 5, Münster 2004
- RAZDOL'SKAJA 1964: V. I. Razdol'skaja, Pieter Paul Rubens 1577–1640, Meister der Weltkunst, Leningrad 1964
- REALLEXIKON ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE 1937–2003: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen von Otto Schmitt, hrsg. v. Ernst Gall und L. H. Heydenreich, I–VI, Stuttgart, VII–X, München 1937–2003
- RÉAU 1956: Louis Réau, *Iconographie de l'Art chrétien*, I, Ancien Testament, Paris 1956
- VON REBER/BAYERSDORFER 1898: Franz von Reber, Ad. Bayersdorfer (Hrsg.), *Klassischer Bilderschatz*, München 1898, Bd. 10
- RENCKENS 1949: B. J. A. Renckens, Een ikonografische aanvulling op „Christus bij Martha en Maria“ van Pieter Aertsen, in: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie*, 's-Gravenhage, Jaargang 4, Nr. 3–4, 1949, S. 30–32
- RENGER 1986: Konrad Renger, Das Mienenspiel der Leidenschaften, Zum ikonographischen Stil von Adriaen Brouwer, in: *Kunst und Antiquitäten*, Heft 6, 1986, S. 26–37 (neu abgedruckt in: Konrad Renger, Lehrhafte Laster, Aufsätze zur Ikonographie der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, m. e. Vorwort v. Reinhold Baumstark, München 2006, S. 191–201)
- RENGER 1987a: ders., Adriaen Brouwer, Seine Auseinandersetzung mit der Tradition des 16. Jahrhunderts, in: *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Symposium Berlin 1984, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 4, hrsg. v. Henning Bock und Thomas W. Gaehtgens, Berlin 1987, S. 253–282
- RENGER 1987b: ders., Der Zeichner in der Kneipe, Das Fortleben ei-

- ner Brouwer-Legende, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 38, 1987, S. 274–288 (neu abgedruckt in: Konrad Renger, Lehrhafte Laster, Aufsätze zur Ikonographie der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, m. e. Vorwort v. Reinhold Baumstark, München 2006, S. 202–218)
- RENGER 1991: ders., Bauern auf der Kirmes, Zu einem Jahrmarktbild von David Vinckboons, in: Kunst und Antiquitäten, Heft 10, 1991, S. 18–24
- REPP-ECKERT 1989: Anke Repp-Eckert, Niederländische Landschaftsmalerei von 1580–1680, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Bildhefte zur Sammlung, Köln 1989
- REYNOLDS 1801: Joshua Reynolds, A Journey to Flanders and Holland, in: The Works of Sir Joshua Reynolds, printed from his revised copies in three volumes, I–III, London 1801
- REYNOLDS 1931: E. J. Reynolds, Some Brouwer Problems, Lausanne 1931
- RICHEFORT 2004: Isabelle Richéfort, Adam-François van der Meulen (1632–1690), Peintre Flamand au Service de Louis XIV, Rennes 2004
- RIPA 1971: Cesare Ripa, Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstands, Amsterdam 1644, Reprint mit einer Einleitung von Jochen Becker Soest 1971
- ROBELS 1989: Hella Robels, Frans Snyders, Stillleben- und Tiermaler, 1579–1657, München 1989
- ROBERTS-JONES 1974: Philippe Roberts-Jones, Bruegel, La chute d'Icare, Musée de Bruxelles, Fribourg (Schweiz) 1974
- DE ROEVER 1885: N. de Roever, De Coninxloo's in: Oud Holland, III, 1885, S. 33–50
- DE ROEVER 1889: ders., Pieter Aertsz, gezegd Lange Pier, vermaard Schilder, in: Oud Holland, 7, 1889, S. 1–38
- VAN ROEY 1968: J. van Roey, Het Antwerpse Geslacht Van Haecht (Verhaecht), Tafereelmakers, Schilders, Kunsthändelaars, in: Miscellanea Jozef Duverger, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden, Gent 1968, I, S. 216–228
- ROMBOUTS/VAN LERIUS 1864–1876: Ph. Rombouts, Th. van Lerius, De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpse Sint Lucasgilde, Vol. I und II, Antwerpen 1864–1876
- ROOSES 1879: Max Rooses, Geschiedenis der Antwerpse Schilderschool, Antwerpen/'s Gravenhage 1879
- ROOSES 1886–92: ders., L'Œuvre de Rubens, Antwerpen 1886–92, Vol. I–V
- ROOSES/RUELENS 1887–1909: Max Rooses, Ch. Ruelens, Correspondance de Rubens et Documents Épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, publiés, traduits, annotés par Max Rooses et Ch. Ruelens, Soest-Holland Reprint der Erstaufgabe von 1887–1909, Vol. I–VII
- ROOSES 1890a: ders., Rubens' Leben und Werke, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1890
- ROOSES 1890b: ders., Jordaeus Leben und Werke, Stuttgart [u. a.] 1890
- ROOSES 1906: ders., Jordaeus' Leven en Werken, Amsterdam/Antwerpen 1906
- ROOSES 1910: ders., L'Œuvre de Rubens, Addenda et Corrigenda, in: Rubens-Bulletijn, Jaarboeken der ambtelijke commissie ingesteld door den gemeenteraad der Stad Antwerpen voor het uitgeven der bescheiden betrekkelijk het leven en de werken van Rubens, V, 1910, S. 279–330
- ROSENBERG 1894: Adolf Rosenberg, Peter Paul Rubens, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 29, NF 5, 1894, S. 129–136
- ROSENBERG 1901: ders., Teniers der Jüngere, Künstler-Monographien, VIII, Bielefeld und Leipzig 1901 (2. Auflage)
- ROSENBERG 1905: ders., P. P. Rubens, Des Meisters Gemälde, Stuttgart/Leipzig 1905
- ROSENBERG 1906: ders. (Hrsg.), P. P. Rubens, Des Meisters Gemälde, Stuttgart/Leipzig 1906
- ROSENBERG/PRAT 1996: Pierre Rosenberg, Louis-Antoine Prat, Antoine Watteau 1684–1721, Catalogue raisonné des dessins, I–III, Mailand 1996
- ROTHES 1913: Walter Rothes, Peter Paul Rubens, Die Kunst dem Volke, Nr. 16, München 1913
- ROY 1999: Ashok Roy, The National Gallery Van Dycks: Technique and Development, in: National Gallery Technical Bulletin, 20, 1999, Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck, S. 50–83
- RÜPPELL 1855: Eduard Rüppell, Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, VII, 1855
- SALERNO 1977: Luigi Salerno, Pittori di Paesaggio del Seicento a Roma, Mailand 1977, I, II, Mailand 1980, III
- DE SALIGNY 1967: Françoise de Saligny, Lucas Franchoys, in: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16, 1967, S. 209–232
- SANDER 2002: Jochen Sander, Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, II, hrsg. v. Klaus Gallwitz und Jochen Sander, Mainz 1993, 2. erweiterte Auflage Mainz 2002
- SANDER 2004: ders., Italienische Gemälde im Städel 1300–1550, Oberitalien, Die Marken und Rom, Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, VII, hrsg. v. Herbert Beck und Jochen Sander, Mainz 2004
- SANDRART 1994: Joachim von Sandrart, Deutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, in ursprünglicher Form neu gedruckt mit einer Einleitung von Christian Klemm, Nördlingen 1994, 3 Bde.
- SAXL 1957: Fritz Saxl, Elsheimer and Italy, in: Fritz Saxl, Lectures, London 1957, I, S. 286–297, II Tafelband
- SCHAEFFER 1909: Emil Schaeffer, Van Dyck, Des Meisters Gemälde in 537 Abbildungen, hrsg. v. Emil Schaeffer, Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 13. Bd., Stuttgart 1909
- SCHENK ZU SCHWEINSBERG 1924: Eberhard Schenk zu Schweinsberg, Ein Beitrag zu Adam Elsheimer, in: Städels-Jahrbuch, Bd. 3/4, 1924, S. 87–96
- SCHMIDT 1951–52: Justus Schmidt, Linzer Kunstchronik, Linz 1951–52, 3 Bde.
- SCHMIDT 1965: ders., Linz in alten Ansichten, Salzburg 1965
- SCHMIDT-DEGENER 1908: Frederik Schmidt-Degener, Adriaen Brouwer et son évolution artistique, Brüssel 1908
- SCHMIDT-SCHARFF 1931: Wolfgang Schmidt-Scharff, Johann Georg Leese, Ein Frankfurter Kaufmann im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1931
- SCHMINCKE 2004: Carla Schmincke, Sammler in Hamburg, Der Kaufmann und Kunstmäzen Konsul Eduard Friedrich Weber (1830–1907), (Diss. im Internet publ.) 2004
- SCHMITT 1994: Stefan Schmitt, Diogenes, Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 74, Diss. Universität Regensburg 1991, Hildesheim [u. a.] 1994
- SCHNACKENBURG 2001/02: Bernhard Schnackenburg, Die „raue Manier“ des jungen Rembrandt, Ein Malstil und seine Herkunft, in: Ausst. Kat. KASSEL–AMSTERDAM 2001/02, S. 92–121
- SCHNEIDER 1989: Norbert Schneider, Stillleben, Realität und Symbolik der Dinge, Die Stilllebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1989
- SCHOLZ 1985: Horst Scholz, Brouwer invenit, Druckgraphische Reproduktionen des 17.–19. Jahrhunderts nach Gemälden und Zeichnungen Adriaen Brouwers, Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 3, hrsg. v. Heinrich Klotz, Marburg 1985
- VAN SCHOUTE 1972: R. van Schoute, Rezension M. Kervyn de Marendrè, Jacques d'Arthois 1613 – 1686, Diss. Leuven 1971, in: Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain 5, 1972, S. 204f.
- SCHRAMM 1984: Petra Schramm, Die Alchemisten, Gelehrte – Goldmacher – Gaukler, Taunusstein 1984
- SCHULZ 1978: Wolfgang Schulz, Cornelis Saftleven 1607 – 1681, Leben und Werke, Mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen, Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 14, hrsg. v. Erich Hubala, Wolfgang Schöne, Berlin/New York 1978
- SEIBT 1885: Wilhelm Seibt, Helldunkel, Adam Elsheimer's Leben und Wirken, Studien zur Kunst- und Culturgeschichte IV, Frankfurt am Main 1885
- SERLIO 1544a: Sebastiano Serlio, Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, Venedig 1544

- SERLIO 1544b: ders., *Regole generali di Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese sopra le cinque maniere de gli edifici [...], Il quarto libro*, Venedig 1544
- SIEVERS 1906: Johannes Sievers, Pieter Aertsen, *Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert*, Berlin 1906
- SIEVERS 1908: ders., Pieter Aertsen, *Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert, Kunstgeschichtliche Monographien*, 9, Leipzig 1908
- VON SIMSON 1996: Otto von Simson, Peter Paul Rubens (1577–1640), Humanist, Maler und Diplomat, *Berliner Schriften zur Kunst*, Bd. 8, Mainz 1996
- SLADEK 2007: Elisabeth Sladek, *Der Weg ins Paradies, Die Darstellung von Glück in der Kunst, mit Beiträgen von Federico Bellini, Bernd Euler-Rolle, Werner Telesko [u. a.], mit einer Schlussbetrachtung von Arnold Mettnitzer*, Leobersdorf 2007
- SLIVE 1974: Seymour Slive, Frans Hals, *Text I, Plates II*, London 1970, Catalogue III, London 1974
- SLIVE 1995: ders., *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven/London 1995
- SLUIJTER-SEIJFFERT 1984: Nicolette Cathérine Sluijter-Seijffert, Cornelis van Poelenburch (ca. 1593–1667), (zugl. Diss. Leiden 1984) Enschede 1984
- SMITH 1829–42: John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, London 1829–42, Vol. I–IX
- SÖDING 1986: Ulrich Söding, *Das Grabbild des Peter Paul Rubens in der Jakobskirche zu Antwerpen, Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 43, (Diss. Würzburg 1985) Hildesheim/Zürich/New York 1986
- VON SONNENBURG 1979a: Hubert von Sonnenburg, *Rubens' Bildaufbau und Technik, I Bildträger, Grundierung und Vorskizzierung*, in: *Maltechnik Restauro*, 85, Heft 2, 1979, S. 77–100
- VON SONNENBURG 1979b: ders., *Rubens' Bildaufbau und Technik, II Farbe und Auftragstechnik*, in: *Maltechnik Restauro*, 85, Heft 3, 1979, S. 181–203
- VON SONNENBURG 1986: ders., *Bemerkungen zu Brouwers Maltechnik*, in: *Ausst. Kat. MÜNCHEN* 1986, S. 103–112
- SPETH-HOLTERHOFF 1957: S. Speth-Holterhoff, *Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*, Brüssel 1957
- SPETH-HOLTERHOFF 1958: ders., *Trois amateurs d'art flamands au XVIIe siècle*, in: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXVII, 1958, S. 45–62
- SPIESSENS 1990: Godelieve Spiessens, *Leven en Werk van de Antwerpse Schilder Alexander Adriaenssen (1587 – 1661)*, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Jg. 52, Nr. 48, Brüssel 1990
- SPRING/GROUT 2002: Marika Spring und Rachel Grout, *The Blackening of Vermilion: An Analytical Study of the Process in Paintings*, in: *National Gallery Technical Bulletin*, 23, 2002, S. 50–61
- UNGEN. Verf., *Neuerwerbungen der Frankfurter Museen 1945–1966*, in: *STÄDEL-JAHRE BUCH*, Bd. 1, 1967, S. 196–198
- STEIN-KECKS 2002: Heidrun Stein-Kecks, „Santa (sacra) Conversazione“, Viele Bilder, ein Begriff und keine Definition, in: MÖSEN-EDER/SCHÜSSLER 2002, S. 413–442
- STIENNON 1954: Jacques Stiennon, *Les Sites Mosans de Lucas I et Martin I van Valckenborch*, Essai d'identification, Société Royale des Beaux-Arts de Liège, Liège 1954
- VAN DER STIGHELEN 1989a: Katlijne van der Stighelen, „Op dat het recht gae‘, Elf Familieportretten van Cornelis de Vos (1584/85–1651), in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek VIII*, 1989, Nederlandse Portretten, S. 121–143
- VAN DER STIGHELEN 1989b: dies., Cornelis de Vos as a Draughtsman, in: *Master Drawings*, XXVII, 4, 1989, S. 322–340
- VAN DER STIGHELEN 1990: dies., *De Portretten van Cornelis de Vos (1584/5 – 1651)*: Een kritische Catalogus, in: *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 52, Nr. 51, Brüssel 1990
- VAN DER STIGHELEN 1991: dies., Van „marchant“ tot „vermaert conterfeyster“: het levensverhaal van Cornelis de Vos, in: *Jaarboek Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1991, S. 87–156
- VAN DER STIGHELEN/VLIEGHE 1994: Katlijne van der Stighelen, Hans Vlieghe, Cornelis de Vos (1584/85–1651) als historie- en genreschilder, in: *Academiae Analecta, Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 54, Brüssel 1994, S. 1–75
- STRIDBECK 1977: Carl Gustav Stridbeck, *Bruegelstudien, Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, Soest 1977
- STRUHAL 2001: Eva Struhal, *Posen und Gesten in van Dycks Porträts – Das Ehepaarbildnis Karls I. und Henrietta Marias in Kremsier und das Porträt Olivia Porters*, in: Hans VLIEGHE (Hrsg.), *Van Dyck 1599–1999, Conjectures and Refutations*, Turnhout 2001, S. 199–210
- STUBENVOLL 1972: Hans Stubenvoll, *Neuerwerbungen des Historischen Museums Frankfurt am Main 1964–1967*, in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main*, XIII, 1972, S. 197–248
- STUKENBROCK 1994: Christiane Stukenbrock, *Zu den Nachwirkungen der Markt- und Küchenstücke Pieter Aertsens und Joachim Beuckelaers*, in: MAI/SCHÜTZ/VLIEGHE 1994, S. 229–238
- SULLIVAN 1999: Margaret A. Sullivan, *Aertsen's Kitchen and Market Scenes, Audience and Innovation in Northern Art*, in: *Art Bulletin*, LXXXI, 2, 1999, S. 236–266
- SUTHERLAND HARRIS 2005: Ann Sutherland Harris, *Seventeenth-Century Art & Architecture*, London 2005
- TASCHENBUCH DER LIEBE UND FREUNDSCHAFT 1824, Taschenbuch der Liebe und Freundschaft, hrsg. v. Stephan Schütze, Frankfurt a. M. 1824
- THIEL 1960: Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms, Europäische Mode von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 1960
- THIÉRY 1953: Yvonne Thiéry, *Le paysage flamand au XVIIe siècle*, Paris/Brüssel 1953
- THIÉRY 1986: dies., *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Des précurseurs à Rubens*, Brüssel 1986
- THIÉRY/KERVYN DE MEERENDRÉ 1987: Yvonne Thiéry, Michel Kervyn de Meerendré, *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Le baroque anversois et l'école bruxelloise*, Brüssel 1987
- THIJSSEN 1987: Lucia G. A. Thijssen, „Diversi ritratti dal naturale a cavallo“: een ruiterportret uit het atelier van Rubens geïdentificeerd als Ambrogio Spinola, in: *Oud Holland*, 101, 1987, S. 50–64
- THOLEN 1987: Sybille Tholen, *Moraltheologische und moralpädagogische Allegorien (Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer) mit einem vorläufigen Œuvre-Verzeichnis*, (zugl. Diss.) Köln 1987
- TIEGEL-HERTFELDER 1994: Petra Tiegel-Hertfelder, David Teniers d. J. 1610–1690, mit einem Restaurierungsbericht von Pia Maria Hilsenbeck-Fritz, *Staatliche Museen Kassel, Monographische Reihe* Bd. 6, Niestetal-Sandershausen 1994
- TIEZE 2004: Agnes Tieze, Anton Goubau (1616–1698), (zugl. Diss. Augsburg 2002) Stuttgart 2004
- TIEZE 2007a: dies., Fokus auf Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst „König David spielt die Harfe“, um 1616, Ende der 1640er Jahre erweitert, Frankfurt a. M. 2007
- TIEZE 2007b: dies., Peter Paul Rubens „Bärtiger Männerkopf nach links“: Verwandlung einer Rubens-Tronie, in: *Rubensbulletin*, hrsg. v. P. Huvenne, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 1, 2007, o. S. (Online Journal unter www.kmska.be/Templates/content.aspx?id=2080)
- TIMM 2005: Ingo Timm, „St. Basilius“ und „St. Athanasius“ – Zwei Modelle von Peter Paul Rubens, Beobachtungen bei der Restaurierung, in: *VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, 1, 2005, S. 21–28
- DE TOLNAY 1975–80: Charles de Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, Novara 1975–80, I–IV
- UNGER 1884: J. H. W. Unger, Adriaan Brouwer te Haarlem, in: *Oud Holland*, 2, 1884, S. 161–169

- VALENTINER 1923²: Wilhelm R. Valentiner, Frans Hals, Des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst, 28. Bd., Berlin und Leipzig 1923²
- VAN VALKENBURG 1971: Jhr. C. C. van Valkenburg, Het vlaamse schildersgeslacht Van Valckenborch, in: Mededelingen van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Oud-Holland, 1971, 86, Nr. 1, S. 43–46
- VAN VEEN 1608/1970: Otto van Veen, Amorum Emblemata, Figvris Aeneis Incisa, m. e. Vorwort v. Dmitrij Tschilëwskij, Reprint d. Edition Antwerpen 1608, Hildesheim/New York 1970
- VAN DE VELDE 1975: Carl van de Velde, Frans Floris (1519/20–1570), Leven en Werken, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jg. 37, Nr. 30, Brüssel 1975, Text- und Abbildungsband
- VAN DE VELDE 1977: ders., Archivalia betreffende Rubens' Madonna met Heiligen voor de Kerk der Antwerpse Augustijnen, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1977, S. 221–234
- VAN DE VELDE 2000: ders., Painters and Patrons in Antwerp in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: VLIEGHE/BALIS/VAN DE VELDE 2000, S. 29–42
- VAN DER VENNET 1960: Marie van der Vennet, Un portrait de famille d'Antoine Sallaert, in: Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts, 9, 1960, 3–4, S. 183–192
- VERGARA 1982: Lisa Vergara, Rubens and the poetics of landscape, New Haven und London 1982
- VERMOELEN 1865: John Vermoelen, Teniers, le jeune, sa vie, ses œuvres, in: Journal des Beaux-Arts et de la Littérature, 1865, N° 5, S. 36f., N° 7, S. 52f., N° 8, S. 61f.
- VEY 1964: Horst Vey, Zwei Miniaturgemälde Paul Brils, in: Museen in Köln, 3, 1964
- VEY 2004: ders., Die frühen Jahre der Karlsruher Kunsthalle, ihr erster Direktor, Hofmaler Becker und das Inventar von 1823, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 41, 2004, S. 103–141
- VISSCHER 1614: Roemer Visscher, Sinnepoppen, Amsterdam 1614
- VLIEGHE/DUVERGER 1971: Hans Vlieghe, Erik Duverger, David Teniers der Ältere, Utrecht 1971
- VLIEGHE 1972a: Hans Vlieghe, Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres, Brüssel 1972, Text- und Tafelband I und II
- VLIEGHE 1972b: ders., Saints, Vol. I, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part VIII, Brüssel 1972
- VLIEGHE 1973: ders., Saints, Vol. II, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part VIII, Brüssel 1973
- VLIEGHE 1977a: ders., Une grande collection anversoise du dix-septième siècle: le cabinet d'Arnold Lunden, beau-frère de Rubens, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 19, 1977, S. 172–204
- VLIEGHE 1977b: ders., Erasmus Quellinus and Rubens's Studio Practice, in: Burlington Magazine, CXIX, 1977, S. 636–643
- VLIEGHE 1984: ders., Ölskizzen von Cornelis de Vos, in: Rüdiger Klessmann, Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 17. Jahrhundert: Ein Symposium aus Anlaß der Ausstellung „Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28.–30.3.1984, mit Beiträgen von Linda Freeman Bauer, Stefania Mason [u. a.], Braunschweig 1984, S. 59–70
- VLIEGHE 1987: ders., Rubens portraits of identified sitters painted in Antwerp, Vol. II, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XIX, London/New York 1987
- VLIEGHE 1990a: ders., Jan Boeckhorst als Mitarbeiter, in: Ausst. Kat. ANTWERPEN-MÜNSTER 1990, Jan Boeckhorst, 1604–1668, Maler der Rubenszeit, Antwerpen, Rubenshuis, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Freren 1990, S. 75–86
- VLIEGHE 1990b: ders., Nicht Jan Boeckhorst, sondern Jan van den Hoecke, in: Westfalen, 68, 1990, S. 166–183
- VLIEGHE 1992/93: ders., Antwerpener Historienmaler und Rubens' Atelier: Eine Quellenstudie, in: Ausst. Kat. KÖLN-ANTWERPEN WIEN 1992/93, S. 133–142
- VLIEGHE 1998: ders., Flemish Art and Architecture 1585 – 1700, Singapore 1998
- VLIEGHE 2000: ders., Rubens emulating the Bruegel tradition, in: Burlington Magazine, CXLII, Nr. 1172, November 2000, S. 681–686
- VLIEGHE/BALIS/VAN DE VELDE 2000: Hans Vlieghe, Arnout Balis, Carl Van de Velde (Hrsg.), Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550–1700), Turnhout 2000
- VÖHRINGER 2002: Christian Vöhringer, Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz, Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert, (zugl. Diss. Berlin 1998) München 2002
- VOET 1974: Leon Voet, De Gouden Eeuw van Antwerpen, Bloei en uitstraling van de Metropool in de zestiende eeuw, Antwerpen 1974
- VAN DEN VONDEL 1978: Joost van den Vondel, Den Gulden Winckel Reprint der in Amsterdam 1613 publizierten Original-Ausgabe, Einl. v. J. Becker, Soest 1978
- VOORHELM-SCHNEEVOOGT 1873: C. G. Voorhelm-Schneevoogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, Haarlem 1873
- VOSS 1909: Hermann Voss, Die Galerie Gaston von Mallmann in Berlin, in: Der Cicerone, 1. Jg., 2., 1909, S. 45–50
- DE VRIES 1976: Lyckle de Vries, Jan Steen, De schildernde Uilenspiegel, Weert 1976
- DE VRIJ 2003: Marc Rudolf de Vrij, Marcellus Cofermans, Amsterdam 2003
- WAAGEN 1843: Gustav Friedrich Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, Leipzig 1843
- WAAGEN 1854–57: ders., Treasures of Art in Great Britain, being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, etc., London 1854, I–III, London 1857, Supplement
- WACHA 1967: Georg Wacha, Kunst in Linz um 1600, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1967, S. 5–54
- DE WACHTER 1992: Annette de Wachter, Pieter Aertsens Küchenstücke und Marktszenen, (unpubl. Magisterarbeit) Frankfurt a. M. 1992
- WACKERNAGEL 1963: Martin Wackernagel, Renaissance, Barock und Rokoko I, Ullstein Kunstgeschichte Bd. 13, Frankfurt a. M. 1963
- WADDINGTON 1966: Malcolm R. Waddington, Adam Elsheimer, I maestri del colore, 130, Mailand 1966
- WADDINGTON 1967: ders., Adam Elsheimer and His Circle in Frankfurt, in: Burlington Magazine, 109, 1967, S. 44–48
- WADDINGTON 1970: ders., Proposte per Teniers il Vecchio, in: Arte illustrata, 3.25/26, 1970, S. 58–69
- WADDINGTON 1972a: ders., David Teniers the Elder, Review of Erik Duverger and Hans Vlieghe, David Teniers der Ältere, Utrecht 1971, in: Burlington Magazine, 114, Nr. 826, Januar 1972, S. 96f.
- WADDINGTON 1972b: ders., Elsheimer Revised, in: Burlington Magazine, 114, Nr. 834, September 1972, S. 600–611
- WADDINGTON 1978: ders., An Elsheimer Monograph (Keith Andrews), in: Burlington Magazine, 120, Nr. 909, Dezember 1978, S. 853–855
- WADUM 1998a: Jørgen Wadum, The Antwerp Brand on Paintings on Panel, in: Leids Kunsthistorisch Jaarboek, XI, 1998, (Looking through Paintings, The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research), S. 179–198
- WADUM 1998b: ders., Peeter Stas, An Antwerp Coppersmith and his Marks (1587–1610), in: Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice, Contributions to the Dublin Congress 7–11 September 1998, hrsg. v. Ashok Roy u. Perry Smith, Windsor 1998, S. 140–144
- WAETZOLDT 1953: Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit, Zürich 1953
- VAN DER WALL 1987: Frauke van der Wall, François Spierre, Ein lothringischer Maler und Stecher des 17. Jahrhunderts, (Diss.) Würzburg 1987
- WALLEN 1983: Burr Wallen, Jan van Hemessen, An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform, Studies in Renaissance

- Art History, Nr. 2, hrsg. v. Ann Sutherland Harris, Ph. D. New York 1976, Ann Arbor 1983
- WARNKE 2006: Martin Warnke, Rubens, Leben und Werk, (überarbeitete Ed. von 1977) Köln 2006
- WEBER 1977: Bruno Weber, Die Figur des Zeichners in der Landschaft, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1977, 34, S. 44–82
- WEBER-KELLERMANN 1979: Ingeborg Weber-Kellermann, Die Kindheit, Kleidung und Wohnen, Arbeit und Spiel, Eine Kulturge schichte, Frankfurt am Main 1979
- WEGENER 1967: Wolfgang Wegener, Zeichnungen von Gillis van Coninxloo und seiner Nachfolge, in: Oud Holland, 82, 4, 1967, S. 203–224
- WEGENER 1973: ders., Nachlese zu Zeichnungen des Coninxloo-Um kreises, in: Album Amicorum J. G. van Gelder, hrsg. v. J. Bruyn, J. A. Emmens †, E. de Jongh, D. P. Snoep, Den Haag 1973, S. 353–355
- WEIZSÄCKER 1921: Heinrich Weizsäcker, Ein neuer Elsheimer im Stä delschen Institut, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 1, 1921, S. 129–148
- WEIZSÄCKER 1936: ders., Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt, Des Künstlers Leben und Werke, 1. Teil, Berlin 1936
- WEIZSÄCKER 1952: ders., Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt, Beschreibende Verzeichnisse und geschichtliche Quellen, aus dem Nachlaß hrsg. v. Hans Möhle, 2. Teil, Berlin 1952
- WELLENSIEK 1954: Hertha Wellensiek, Gillis van Coninxloo, Ein Bei trag zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei um 1600, (Maschinenschrift Diss.) Bonn 1954
- WETHEY 1971/75: Harold E. Wethey, The Paintings of Titian, Complete Edition, I, The Religious Paintings, II, The Portraits, III, The Mythological and Historical Paintings, London 1969, 1971, 1975
- WEYERMAN 1729–1769: Jacob Campo Weyerman, Levensbeschry vingen der Nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderes sen, Met een Uytbreyding over de Schilder-Konst der Ouden, 's-Gravenhage 1729–1769, I–IV
- WHITE 1987: Christopher White, Peter Paul Rubens, Man & Artist, New Haven und London 1987
- WIED 1971: Alexander Wied, Lucas van Valckenborch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 67, NF Bd. XXXI, 1971, S. 119–240
- WIED 1990: ders., Lucas und Maerten van Valckenborch (1535–1597 und 1534–1612), Das Gesamtwerk mit kritischem Œuvrekatalog, Freren 1990
- VAN DEN WIJNGAERT 1943: Frank van den Wijngaert, Antoon van Dyck, Antwerpen 1943
- WILENSKI 1960: Reginald Howard Wilenski, Flemish Painters 1430–1830, London 1960, 2 Bde.
- WILLIS 1911: Fred. C. Willis, Die niederländische Marinemalerei, Leipzig 1911
- WINCKELMANN-RHEIN 1968: Gertraude Winkelmann-Rhein, Blumen Brueghel, Köln 1968
- WINNER 1985: Matthias Winner, Vedute in Flemish landscape drawings of the 16th Century, in: Görel Cavalli-Björkman (Hrsg.), Netherlandish Mannerism, Papers given at a symposium in Nationalmu seum Stockholm, September 21–22, 1984, Nationalmusei Skrift serie N. S. 4, Stockholm 1985, S. 85–96
- DE WIT 1910: Jacobus de Wit, De Kerken van Antwerpen, Schilderijen, Beeldhouwwerken, Geschilde Glasramen, enz., in de XVI–IIe eeuw beschreven door Jacobus de Wit, met aanteekenigen door J. De Bosschere, Antwerpen's Gravenhage 1910
- WOERMANN/WOLTMANN 1888: Karl Woermann und Alfred Woltmann (Hrsg.), Geschichte der Malerei, III, 1, 2, Die Malerei von der Mitte des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, bearb. v. Karl Woermann, Leipzig 1888
- WOERMANN 1907²: Karl Woermann, Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg, 1892¹, (ver mehrte verbesserte Aufl.) Dresden 1907²
- WOLTERS 2006a: Margreet Wolters, Two Vegetable Sellers by Joachim Beuckelaer, a Symbiotic Relationship, in: Hélène Verougstraete, Jacqueline Couvert (Hrsg.), La peinture ancienne et ses procédés, copies, répliques, pastiches, Leuven 2006 (= Kolloquiumsband: Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV, Bruges, 11–13 septembre 2003), S. 159–167
- WOLTERS 2006b: dies., 'Creativity and Efficiency, Aspects of Joachim Beuckelaer's Use of Patterns and Models', in: Molly Faries (Hrsg.), Making and Marketing, Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops, Turnhout 2006, S. 155–178
- WOOD 1995: Jeremy Wood, 'Damaged by Time and Rubens', Rubens's Restorations and Retouchings, in: Apollo, CXLII, December 1995, S. 16–23
- WOOD RUBY 1999: Louisa Wood Ruby, Paul Bril, The Drawings, Pictura Nova IV, Brepols 1999
- WURZBACH 1906: Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler Lexikon, Wien und Leipzig 1906, I–II
- WYSS 1988: Beat Wyss, Der Dolch am linken Bildrand, Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 51, 1988, S. 222–242
- A. R., Kleine Mitteilungen, in: ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, NF 8, 1897, S. 152
- ZOEGE VON MANTEUFFEL 1915: Kurt Zoege von Manteuffel, Bilder David Ryckaerts d. J. in Dresden und Leipzig, in: Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen, 6, 1915, S. 53–71
- ZOEGE VON MANTEUFFEL 1921: ders., Bilder flämischer Meister in der Galerie der Uffizien zu Florenz, in: Monatshefte der Kunstwissenschaft, 14, 1921, S. 29–49
- ZÜLCH 1932: Walther Karl Zülch, Die Künstlerfamilie Van Valcken borch, Nach den Urkunden im Frankfurter Stadtarchiv, in: Oud Holland, XLIX, 1932, S. 221–228
- ZÜLCH 1967²: ders., Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt a. M. 1935¹, (unveränd. Nachdruck) 1967²
- ZWEITE 1980: Armin Zweite, Marten de Vos als Maler, Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980
- ZWOLLO 1968: An Zwollo, Pieter Stevens, Ein vergessener Maler des rudolfinischen Kreises, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, LXIV, 1968, S. 119–180

INDIZES

Inventarnummern		
53	Lambert de Hondt, Landschaft mit dem Überfall einer Reitertruppe auf einen Packwagen	1050 Adriaen Brouwer, Die Operation am Rücken
112	Pieter van Bloemen, Landschaft mit antiken Ruinen, im Vordergrund eine ruhende Herde	1059 Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdt's (Staffage), Landschaft mit Staffage
143	Jacob Jordaens, Hirtenanbetung	1060 Pieter Stevens, Waldlandschaft mit Einsiedlerklause
158	Lucas van Valckenborch, Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund	1069 David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss
178	Flämisch, um 1610–20, Bildnis eines Mannes	1070 David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft
193	Jacques d'Arthois, Landschaft mit einer Baumgruppe an einem Seeufer, vorn am Wege drei Reiter	1076 Adriaen Brouwer, Der bittere Trank
225	Peeter Snyers, Speisekammer mit Wildbret	1080 Peter Paul Rubens (Kopie), Diogenes sucht Menschen
246	Flämisch (Nachfolge Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck), um 1617–53, Trabender Schimmel in einer Flachlandschaft vor einer Stadt	1094 Peeter Bout, Strand mit heimkehrenden Fischern
339	Jacques d'Arthois, Landschaft mit Eingang zum Walde	1097 Jan Brueghel d. J., Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas
464	Peter Paul Rubens, Doppelseitig bemalte Tafel mit der Verlobung der hl. Katharina (Vorderseite) und zwei Reiterkämpfen (Rückseite)	1102 David Vinckboons (Nachfolge), Dorfkirmes mit blindem Drehorgelspieler
503	Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters I. (Staffage), Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein	1108 David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte
554	Paul de Vos, Hirschjagd	1113 Jan Brueghel d. Ä., Die Verspottung der Latona
573	David Ryckaert III., Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an	1121 Peter Paul Rubens (Kopie), Nymphen und Flussgott (Fragment einer Darstellung des Phaeton-Sturzes)
608	David Teniers d. J. (Kopie), Zwei Bauern am Kamin	1128 Lucas van Uden, Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen
631	Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt) (Staffage), Das Innere des Domes zu Antwerpen	1137 Peeter Gysels, Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund
638	Zwei flämische Künstler (Figur, Stillleben), um 1650–60, Bildnis eines Mannes in einem Kranz	1145 Anthonis van Dyck (?), Bildnis des Hendrik du Bois (1589–1646), Künstler und Kunsthändler
659	Pieter van Bloemen, Soldaten ziehen nach der Plünderung der Stadt ab	1191 David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit
668	Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde	1206 Anthonis van Dyck (Kopie), Bildnis des Sebastian Leerse und seiner Familie
691	Jacob van Es, Stillleben mit Fischen auf einer Küchenbank	1211 David Teniers d. J. (Art des), Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Urtinglas
693	Jeremias van Winghe, Bildnis der Maria Salome von Stalburg (1602–1646), Ehefrau von Johann Maximilian zum Jungen	1212 Peter Willebeek, Vanitas-Stillleben
724, 725	Flämisch, um 1570–80, Altarflügel mit den männlichen und weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie	1218 Jan Brueghel d. J. (Nachfolge), Waldlandschaft mit der Flucht nach Ägypten
761	David Teniers d. Ä. (?), Geburt des Adonis	1219 Jan Brueghel d. Ä. (Werkstatt), Stillleben mit Blumenstrauß
763	Cornelis de Vos, Bildnis der Susanna de Vos (dritte Tochter von Cornelis de Vos)	1220 Jan Brueghel d. Ä., Waldige Landschaft mit Figuren
774	Pieter Boel, Kampf der Tiere als Tugend-Laster-Allegorie	1221 Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen
784	Adriaen van Stalbemt, Dorfkirchweih	1222 Lucas van Uden (Werkstatt), Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick
884	Adriaen van Stalbemt (?), Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt	1223 Adriaen Brouwer, Ein betrunkener Bauer
889	Anthonis van Dyck (Nachfolge), Kopf eines Schwarzafrikaners	1224 David Teniers d. J., Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler
917	Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes	1225 David Teniers d. J., Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer
985	Jan Fyt, Stillleben mit Jagdhund und toten Vögeln	1226 David Teniers d. J., Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt
1039	Adriaen Brouwer, Die Operation am Fuß	1227 David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus
1040	David Teniers d. J., Der Raucher im Bauernwirtshaus	1228 Gonzales Coques (Umkreis), Bildnis eines Mannes mit einem Brief
1043	Peter Paul Rubens (Studienkopf) und Jan Boeckhorst (Umgestaltung zum König David), König David spielt die Harfe	1273 Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans (Staffage), Italienische Landschaft mit Badenden
1044	David Teniers d. J., Der hl. Hieronymus in der Wüste	1274 Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans (?) (Staffage), Italienische Waldlandschaft mit Viehtränke
		1284 Flämisch, um 1600, Der Gang nach Emmaus
		1285 Gillis van Coninxloo (Umkreis), Waldlandschaft mit Jägern
		1286 Pieter Stevens (Umkreis), Landschaft mit dem barmherzigen Samariter

1378	Pieter Aertsen, Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin	1817	Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters I. (Staffage), Das Innere einer gotischen Kirche bei Kerzenschein (Inv. Nr. 503)
1432	Flämisch, um 1654, Bildnis eines älteren Mannes, vielleicht Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621)	1817	Paul de Vos, Hirschjagd (Inv. Nr. 554)
1520	Anthonis van Dyck (Art des), Bildnis der Penelope Naunton, Lady Herbert	1817	David Ryckaert III., Ein Schlachter bietet einer Frau ein Glas Bier an (Inv. Nr. 573)
1670	Joos de Momper d. J. (Art des), Gebirgslandschaft mit Reisenden	1817	David Teniers d. J. (Kopie), Zwei Bauern am Kamin (Inv. Nr. 608)
1681	Ferdinand van Kessel (zugeschrieben), Der Tanz der Ratten	1817	Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt) (Staffage), Das Innere des Domes zu Antwerpen (Inv. Nr. 631)
1689	Tobias Verhaecht, Der Sturz des Ikarus	1817	Zwei flämische Künstler (Figur, Stillleben), um 1650–60, Bildnis eines Mannes in einem Kranz (Inv. Nr. 638)
1760	Jeremias van Winghe, Bildnis des Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649), Ehemann von Maria Salome von Stalburg	1817	Pieter van Bloemen, Soldaten ziehen nach der Plünderung der Stadt ab (Inv. Nr. 659)
1857	Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall	1817	Lucas van Valckenborch, Ansicht von Antwerpen mit zugefrorener Schelde (Inv. Nr. 668)
1891	Frans Francken II. (Werkstatt), Gruppe von fünf Männern	1817	Jacob van Es, Stillleben mit Fischen auf einer Küchenbank (Inv. Nr. 691)
1931	Marten van Cleve d. Ä., Besuch bei der Amme	1817	Jeremias van Winghe, Bildnis der Maria Salome von Stalburg (1602–1646), Ehefrau von Johann Maximilian zum Jungen (Inv. Nr. 693)
1952	Frederik van Valckenborch, Gebirgslandschaft mit Reisenden an einem Brunnen	1818	Flämisch, um 1570–80, Altarflügel mit den männlichen und weiblichen Mitgliedern der Stifterfamilie (Inv. Nr. 724, 725)
1953	Jacob Jordaens (und Werkstatt?), Heilige Familie	1819	Adriaen van Stalbemt, Dorfkirchweih (Inv. Nr. 784)
2051	Giusto Suttermans (und Werkstatt), Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Großherzog der Toskana (1610–70)	1823	David Teniers d. Ä. (?), Geburt des Adonis (Inv. Nr. 761)
2059	Théobald Michau, Fischmarkt am Ufer	1828	Cornelis de Vos, Bildnis der Susanna de Vos (dritte Tochter von Cornelis de Vos) (Inv. Nr. 763)
2080	Antonius van Dyck (Nachahmer), Puttenreigen	1839	Adriaen van Stalbemt (?), Paulus und Barnabas werden in Lystra als Götter verehrt (Inv. Nr. 884)
2087	Cornelis de Vos und Jan Wildens (Landschaft), Das Opfer Abrahams	1840	Antonius van Dyck (Nachfolge), Kopf eines Schwarzafrikaners (Inv. Nr. 889)
2097	Jan van den Hoecke (?), Dido und Aeneas	1845	Lucas Franchoys II. (zugeschrieben), Bildnis eines Mannes (Inv. Nr. 917)
2143	Paul Bril (Umkreis), Landschaft bei Tivoli	1864	Jan Fyt, Stillleben mit Jagdhund und toten Vögeln (Inv. Nr. 985)
2167	Jan van Kessel, Stillleben mit Fischen und Meeresgetier in einer Küstenlandschaft	1867	Adriaen Brouwer, Die Operation am Fuß (Inv. Nr. 1039)
ES 1	David Teniers d. J. (Kopie), Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern	1867	David Teniers d. J., Der Raucher im Bauernwirtshaus (Inv. Nr. 1040)
HM 48	Jacob Grimmer, Landschaft mit großem Baum	1867	Peter Paul Rubens (Studienkopf) und Jan Boeckhorst (Umgestaltung zum König David), König David spielt die Harfe (Inv. Nr. 1043)
SG 513	Peter Paul Rubens (Nachfolge), Bildnis des Künstlers Frans Francken I. (1542–1616), 74-jährig	1867	David Teniers d. J., Der hl. Hieronymus in der Wüste (Inv. Nr. 1044)
SG 541	Peter Paul Rubens (Kopie), Jagd der Diana	1868	Adriaen Brouwer, Die Operation am Rücken (Inv. Nr. 1050)
SG 544	Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens), Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt	1869	Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdt (Staffage), Landschaft mit Staffage (Inv. Nr. 1059)
		1869	Pieter Stevens, Waldlandschaft mit Einsiedlerklause (Inv. Nr. 1060)
		1870	David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss (Inv. Nr. 1069)
		1870	David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft (Inv. Nr. 1070)
		1872	Adriaen Brouwer, Der bittere Trank (Inv. Nr. 1076)
		1872	Peter Paul Rubens (Kopie), Diogenes sucht Menschen (Inv. Nr. 1080)
		1874	Peeter Bout, Strand mit heimkehrenden Fischern (Inv. Nr. 1094)
		1874	Jan Brueghel d. J., Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas (Inv. Nr. 1097)
		1875	David Vinckboons (Nachfolge), Dorfkirmes mit blindem Drehorgelspieler (Inv. Nr. 1102)
		1876	David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte (Inv. Nr. 1108)

Erwerbungsdaten

1816	Lambert de Hondt, Landschaft mit dem Überfall einer Reitertruppe auf einen Packwagen (Inv. Nr. 53)		
1816	Pieter van Bloemen, Landschaft mit antiken Ruinen, im Vordergrund eine ruhende Herde (Inv. Nr. 112)		
1816	Jacob Jordaens, Hirtenanbetung (Inv. Nr. 143)		
1816	Lucas van Valckenborch, Ansicht von Linz mit zeichnendem Künstler im Vordergrund (Inv. Nr. 158)		
1816	Flämisch, um 1610–20, Bildnis eines Mannes (Inv. Nr. 178)		
1816	Jacques d'Arthois, Landschaft mit einer Baumgruppe an einem Seeufer, vorn am Wege drei Reiter (Inv. Nr. 193)		
1816	Peeter Snyers, Speisekammer mit Wildbret (Inv. Nr. 225)		
1816	Flämisch (Nachfolge Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck), um 1617–53, Trabender Schimmel in einer Flachlandschaft vor einer Stadt (Inv. Nr. 246)		
1816	Jacques d'Arthois, Landschaft mit Eingang zum Walde (Inv. Nr. 339)		
1816	Peter Paul Rubens, Doppelseitig bemalte Tafel mit der Verlobung der hl. Katharina (Vorderseite) und zwei Reiterkämpfen (Rückseite) (Inv. Nr. 464)		
1816	Pieter Boel, Kampf der Tiere als Tugend-Laster-Allegorie (Inv. Nr. 774)		
		1868	Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdt (Staffage), Landschaft mit Staffage (Inv. Nr. 1059)
		1869	Pieter Stevens, Waldlandschaft mit Einsiedlerklause (Inv. Nr. 1060)
		1870	David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit einem Wirtshaus am Fluss (Inv. Nr. 1069)
		1870	David Teniers d. J. (Schule), Landschaft mit Bauern vor ihrem Gehöft (Inv. Nr. 1070)
		1872	Adriaen Brouwer, Der bittere Trank (Inv. Nr. 1076)
		1872	Peter Paul Rubens (Kopie), Diogenes sucht Menschen (Inv. Nr. 1080)
		1874	Peeter Bout, Strand mit heimkehrenden Fischern (Inv. Nr. 1094)
		1874	Jan Brueghel d. J., Paradieslandschaft mit der Erschaffung Evas (Inv. Nr. 1097)
		1875	David Vinckboons (Nachfolge), Dorfkirmes mit blindem Drehorgelspieler (Inv. Nr. 1102)
		1876	David Teniers d. J., Landschaft mit melkender Magd und Hirte (Inv. Nr. 1108)

1876	Jan Brueghel d. Ä., Die Verspottung der Latona (Inv. Nr. 1113)	1923	Jeremias van Winghe, Bildnis des Johann Maximilian zum Jungen (1596–1649), Ehemann von Maria Salome von Stalburg (Inv. Nr. 1760)
1878	Peter Paul Rubens (Kopie), Nymphen und Flussgott (Fragment einer Darstellung des Phaeton-Sturzes) (Inv. Nr. 1121)	1932	Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft bei Antwerpen mit Schneefall (Inv. Nr. 1857)
1878	Lucas van Uden, Flachlandschaft mit Wiesen und Baumgruppen (Inv. Nr. 1128)	1934	Peter Paul Rubens (Nachfolge), Bildnis des Künstlers Frans Francken I. (1542–1616), 74-jährig (Inv. Nr. SG 513)
1882	Peeter Gysels, Flusslandschaft mit Reisenden im Vordergrund (Inv. Nr. 1137)	1934	Peter Paul Rubens (Kopie), Jagd der Diana (Inv. Nr. SG 541)
1884	Anthonis van Dyck (?), Bildnis des Hendrik du Bois (1589–1646), Künstler und Kunsthändler (Inv. Nr. 1145)	1934	Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens), Flusslandschaft mit Bauern auf dem Weg zum Markt (Inv. Nr. SG 544)
1890	David Ryckaert III. (Umkreis), Kinderhochzeit (Inv. Nr. 1191)	1935	Frans Francken II. (Werkstatt), Gruppe von fünf Männern (Inv. Nr. 1891)
1892	Anthonis van Dyck (Kopie), Bildnis des Sebastian Leerde und seiner Familie (Inv. Nr. 1206)	1937	Marten van Cleve d. Ä., Besuch bei der Amme (Inv. Nr. 1931)
1892	David Teniers d. J. (Art des), Ein Arzt betrachtet in seinem Studierzimmer ein Uringlas (Inv. Nr. 1211)	1940	Frederik van Valckenborch, Gebirgslandschaft mit Reisenden an einem Brunnen (Inv. Nr. 1952)
1892	Peter Willebeeck, Vanitas-Stillleben (Inv. Nr. 1212)	1941	Jacob Jordaens (und Werkstatt?), Heilige Familie (Inv. Nr. 1953)
1892	Jan Brueghel d. J. (Nachfolge), Waldlandschaft mit der Flucht nach Ägypten (Inv. Nr. 1218)	1953	Giusto Suttermans (und Werkstatt), Bildnis Ferdinand II. de' Medici, Großherzog der Toskana (1610–70) (Inv. Nr. 2051)
1892	Jan Brueghel d. Ä. (Werkstatt), Stillleben mit Blumenstrauß (Inv. Nr. 1219)	1955	Théobald Michau, Fischmarkt am Ufer (Inv. Nr. 2059)
1892	Jan Brueghel d. Ä., Waldige Landschaft mit Figuren (Inv. Nr. 1220)	1960	Anthonis van Dyck (Nachahmer), Puttenreigen (Inv. Nr. 2080)
1892	Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen (Inv. Nr. 1221)	1961	Cornelis de Vos und Jan Wildens (Landschaft), Das Opfer Abrahams (Inv. Nr. 2087)
1892	Lucas van Uden (Werkstatt), Landschaft mit Viehherde vor tiefem Landschaftsausblick (Inv. Nr. 1222)	1964	Jan van den Hoecke (?), Dido und Aeneas (Inv. Nr. 2097)
1892	Adriaen Brouwer, Ein betrunkener Bauer (Inv. Nr. 1223)	1981	Paul Bril (Umkreis), Landschaft bei Tivoli (Inv. Nr. 2143)
1892	David Teniers d. J., Südliche Landschaft mit Antonius dem Einsiedler (Inv. Nr. 1224)	1992	Jan van Kessel, Stillleben mit Fischen und Meeresgetier in einer Küstenlandschaft (Inv. Nr. 2167)
1892	David Teniers d. J., Zwei rauchende Bauern am Kohlenfeuer (Inv. Nr. 1225)		
1892	David Teniers d. J., Amoretten in einer Alchemistenwerkstatt (Inv. Nr. 1226)		
1892	David Teniers d. J., Tanzende Bauern vor einem Wirtshaus (Inv. Nr. 1227)		
1892	Gonzales Coques (Umkreis), Bildnis eines Mannes mit einem Brief (Inv. Nr. 1228)		
1895	Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans (Staffage), Italienische Landschaft mit Badenden, (Inv. Nr. 1273)		
1895	Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans (?) (Staffage), Italienische Waldlandschaft mit Viehtränke (Inv. Nr. 1274)		
1895	Flämisch, um 1600, Der Gang nach Emmaus (Inv. Nr. 1284)		
1895	Gillis van Coninxloo (Umkreis), Waldlandschaft mit Jägern (Inv. Nr. 1285)		
1895	Pieter Stevens (Umkreis), Landschaft mit dem barmherzigen Samariter (Inv. Nr. 1286)		
1904	Pieter Aertsen, Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin (Inv. Nr. 1378)		
1907	Flämisch, um 1654, Bildnis eines älteren Mannes, vielleicht Erzherzog Albrecht VII. (1559–1621) (Inv. Nr. 1432)		
1915	Anthonis van Dyck (Art des), Bildnis der Penelope Naunton, Lady Herbert (Inv. Nr. 1520)		
1922	Joos de Momper d. J. (Art des), Gebirgslandschaft mit Reisenden (Inv. Nr. 1670)		
1922	Ferdinand van Kessel (zugeschrieben), Der Tanz der Ratten (Inv. Nr. 1681)		
1922	Jacob Grimmer, Landschaft mit großem Baum (Inv. Nr. HM 48)		
1922	David Teniers d. J. (Kopie), Landschaft mit mähenden und kegelspielenden Bauern (Inv. Nr. ES 1)		
1923	Tobias Verhaecht, Der Sturz des Ikarus (Inv. Nr. 1689)		

Provenienzen

Berg, Alexander, Frankfurt a. M.: 2059
 Berg, Karl Nikolaus, Frankfurt a. M.: Inv. Nr. 1378
 Brentano, Antonie, geb. Birckenstock, Frankfurt a. M.: 1069, 1070
 Brentano, Josephine und Anton Theodor, Frankfurt a. M.: 1273, 1274, 1284, 1285, 1286
 Daems, Johann Georg Christian, Frankfurt a. M.: HM 48
 Dingeldey, Alfred und Victoria, Berlin: 1931
 Eysen, Jenny, Frankfurt a. M.: ES 1
 Fay-Lutteroth, Jean Roe du, Frankfurt a. M.: 1121
 Fesch, Joseph, Rom: 917
 Finger des Raths, Georg, Frankfurt a. M.: 1094
 Galerie Benjamin Katz, Basel: 2097
 Galerie für Alte Kunst, München: 1953
 Gontard, Moritz, Frankfurt a. M.: 1218, 1219, 1220, 1221, 1222, 1223, 1224, 1225, 1226, 1227, 1228,
 Grambs, Johann Georg, Frankfurt a. M.: 608, 631, 638, 659, 668
 Gwinner, Philipp Friedrich, Frankfurt a. M.: 1059, 1060
 Halbach, Gertrud, Großburgwedel bei Hannover: 2167
 Hardy, Edmund, Mainz: 1128
 Hauenstein, H. O., Frankfurt a. M.: 2080
 Holzhausen, Adolph Freiherr von, Frankfurt a. M.: 1760
 Holzhausen, Anton Ulrich Freiherr von, Frankfurt a. M.: 784
 Isenburg-Birstein, Fürst zu: 1857
 Kann, Rudolf, Paris: 1432
 Kessler, Hugo, Frankfurt a. M.: SG 513, SG 541, SG 544
 Kunsthändlung F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M.: 1137
 Kunsthändlung Grünwald, Frankfurt a. M.: 1952
 Kunsthändlung Noortmann & Brod, London: 2143
 Kunsthändlung Paul Bottenwieser, Frankfurt a. M. und Berlin: 1681

- Kunstverein, Frankfurt a. M.: 985, 1050, 1076, 1080, 1097, 1102, 1108, 1113, 1145,
Levi, Siegmund, Mainz: 1891
Manskopf, Jakob Philipp Nikolaus, Frankfurt a. M.: 1206
Morgenstern, Johann Friedrich, Frankfurt a. M.: 724, 725, 761
Neufville-Gontard, Sophia Franziska de, Frankfurt a. M.: 503, 554, 573,
Schamp d'Aveschoot, Jean-Gilles-Maria-Joseph, Gent: 889
Schmetz, August Quirin, Aachen: 1212
Schönborn, Graf von: 1039, 1040, 1043, 1044
Schütz, Christian Georg, Frankfurt a. M.: 691
Sinzendorf, Prosper Fürst von, Wien: 763
- Städel, Johann Friedrich, Frankfurt a. M.: 53, 112, 143, 158, 178, 193, 225, 246, 339, 464, 774
Städtische Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände, Frankfurt a. M.: 1211
Stumm, Louise Baronin von: 2051
Swarzenski, Georg, Frankfurt a. M.: 1670
Unbekannt: 1191, 2087
Von Cronstetten'sches Damenstift, Frankfurt a. M.: 1689
Wendelstadt, Karl Friedrich, Frankfurt a. M.: 693
Wertheim, Rosalie: 1520
Wilmans, Gerhard Friedrich, Frankfurt a. M.: 884

VERÄNDERTE ZUSCHREIBUNGEN

Inv. Nr.	Neue Zuschreibung	Brinkmann, Sander (Verz. 1995)	Weizsäcker (Verz. 1900)
53	Lambert de Hondt	Lambert de Hondt	Antoine François van der Meulen
178	Flämisch, um 1610–20	Holländischer Meister, um 1610	Niederländisch, um 1610
225	Peeter Snyers	Peeter Snyers	Frans Snyders
246	Flämisch, um 1617–53	Rubens-Schule	Rubens-Schule
503	Pieter Neefs d. J. und Bonaventura Peeters I.	Pieter Neefs d. Ä.	Pieter Neefs
554	Paul de Vos	Paul de Vos	Frans Snyders
608	David Teniers d. J. (Kopie)	David Teniers d. J. (Kopie)	David Teniers d. J.
631	Pieter Neefs d. J. (Werkstatt) und Frans Francken III. (Werkstatt)	Pieter Neefs d. Ä.	Pieter Neefs
638	Zwei flämische Künstler, um 1650–60	Flämischer Meister, 1. Hälfte 17. Jh.	Flämischer Meister, 1. Hälfte 17. Jh.
724, 725	Flämisch, um 1570–80	Deutscher Meister, 2. Hälfte 16. Jh (Brinkmann, Sander, Verz. 1999)	Deutscher Meister, 2. Hälfte 16. Jh.
761	David Teniers d. Ä. (?)	Niederländischer Meister, um 1610	Adam Elsheimer
884	Adriaen van Stalbemt (?)	Adriaen van Stalbemt	Adam Elsheimer
889	Anthonis van Dyck (Nachfolge)	Peter Paul Rubens (Werkstatt)	Anthonis van Dyck (Schule)
917	Lucas Franchoys II. (zugeschrieben)	Pieter Franchoys	Pieter Franchoys
1043	Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst	Peter Paul Rubens und Jan Boeckhorst	Peter Paul Rubens
1044	David Teniers d. J.	David Teniers d. J. (Nachfolger?)	David Teniers d. J.
1059	Lucas van Uden (Nachfolge) und Matthijs Schoevaerdt	Lucas van Uden (Nachfolger?)	Lucas van Uden (Nachfolge)
1060	Pieter Stevens	Niederländischer Meister, um 1614	kein Eintrag
1069	David Teniers d. J. (Schule)	David Teniers d. J. (Schule)	David Teniers d. J.
1070	David Teniers d. J. (Schule)	David Teniers d. J. (Schule)	David Teniers d. J.
1080	Peter Paul Rubens (Kopie)	Peter Paul Rubens (Kopie?)	Peter Paul Rubens
1097	Jan Brueghel d. J.	Jan Brueghel d. J.	Jan Brueghel d. Ä.
1102	David Vinckboons (Nachfolge)	David Vinckboons	David Vinckboons
1121	Peter Paul Rubens (Kopie)	Peter Paul Rubens (Kopie)	als Peter Paul Rubens überwiesen
1145	Anthonis van Dyck (?)	Anthonis van Dyck	Anthonis van Dyck
1191	David Ryckaert III. (Umkreis)	Flämischer Meister, um 1650	Flämischer Meister, um 1650
1211	David Teniers d. J. (Art des)	David Teniers d. J.	David Teniers d. J.
1212	Peter Willebeeck	Niederländischer Meister, um 1660	Willem Claesz. Heda (Art des)
1218	Jan Brueghel d. J. (Nachfolge)	Jan Brueghel d. J. (Art des)	Jan Brueghel (zugeschrieben)
1219	Jan Brueghel d. Ä. (Werkstatt)	Jan Brueghel d. Ä. (Art des)	Jan Brueghel d. Ä. (Art des)
1222	Lucas van Uden (Werkstatt)	Lucas van Uden (Nachfolger?)	Lucas van Uden (Nachfolger)
1228	Gonzales Coques (Umkreis)	Gonzales Coques	Gonzales Coques
1273	Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans	Cornelis Huysmans	Cornelis Huysmans
1274	Cornelis Huysmans und Jan Baptiste Huysmans (?)	Cornelis Huysmans	Cornelis Huysmans
1284	Flämisch, um 1600	Niederländischer Meister, um 1600	Niederländische Schule, um 1600
1285	Gillis van Coninxloo (Umkreis)	Gillis van Coninxloo (Art des)	Paul Bril (Nachahmer des)
1286	Pieter Stevens (Umkreis)	Niederländischer Meister, um 1600	Niederländische Schule, um 1600
1432	Flämisch, um 1654	Flämischer Meister, um 1625	keine
1520	Anthonis van Dyck (Art des)	Anthonis van Dyck (Nachfolger)	keine
1681	Ferdinand van Kessel (zugeschrieben)	Niederländischer (?) Meister, 17. Jh.	keine
1891	Frans Francken II. (Werkstatt)	Niederländischer Meister, 1. Hälfte 17. Jh.	keine
1953	Jacob Jordaens (und Werkstatt?)	Jacob Jordaens	keine
2051	Giusto Suttermans (und Werkstatt)	Giusto Suttermans-Werkstatt	keine
2080	Anthonis van Dyck (Nachahmer)	Niederländischer (?) Meister des 17. Jh.	keine
2087	Cornelis de Vos und Jan Wildens	Gerard Seghers (?)	keine
2097	Jan van den Hoecke (?)	Peter Paul Rubens (und Werkstatt)	keine
2143	Paul Bril (Umkreis)	Paul Bril	keine
ES 1	David Teniers d. J. (Kopie)	David Teniers d. J. (Schule)	keine
SG 513	Peter Paul Rubens (Nachfolge)	Peter Paul Rubens (Kopie)	keine
SG 544	Lucas van Uden (nach Peter Paul Rubens)	Peter Paul Rubens-Umkreis	keine

PERSONENREGISTER

Das Register enthält die im Text sowie in den Anmerkungen genannten Künstler und Vorbesitzer der Gemälde
(nicht hochgestellte Ziffern geben die Seiten an, hochgestellte Ziffern die Fußnoten)

- ABELS, H. 41³
 ACHTSCHELLINK, Lucas 58, 296
 ADELMANNSFELDEN, Rudiger Graf Adelmann von und zu 660
 ADLER, Adolf 104⁹
 ADLER-ALLEN, Ernest und Greta 104⁹
 ADRIAENSSEN, Alexander 203, 203²⁰, 204²²
 AELST, Pauwels van 153
 AELST, Peter Coecke van 153, 449⁵⁴
 AERTSEN (Aertsz., Aertszen, Aertszone), Pieter 15–20, 21¹², 21¹⁶, 22–24, 24⁴⁸, 24⁴⁹, 24⁵⁶, 25, 26, 26⁷⁸ 26⁷⁹, 26⁸⁰, 27, 27⁹⁰, 27⁹¹, 28, 28⁹⁹, 29, 30, 30¹¹⁶, 30¹¹⁹, 31, 31¹²¹, 151, 203, 203¹⁶
 ALBA, Berwick de 562
 ALBERGHETTI, Alfonso 444
 ALBERTI, Leon Battista 87
 ALDEGREVER, Heinrich 460, 462, 463
 AMSTEL, Jan van 24, 153
 APSHOVEN, Thomas van (Abshoven, Theodor van) 542, 542⁵, 545
 ARGENSOR, Marquis de Voyer d' 346, 346²⁴
 ARGYLL, John Duke of 244¹¹
 ARPINO, Cavaliere d' 362¹⁷⁵
 ARTHOIS, Jacques d' 32–34, 34⁵, 34⁷, 35, 36¹⁰, 37–40, 40⁹, 41, 42, 42¹⁵, 58, 256, 260, 260¹¹
 AVERKAMP, Hendrick 612
 AVESCHOOT, Jean-Gilles-Maria-Joseph Schamp d' 182, 184, 184⁹, 188³⁹
 BACKER, Joannes 89⁴⁶
 BÄCHER, Dr. Pavel 562
 BAER-PRAEDARI 19
 BAERSIE, Anthony de 225
 BAILLIE, David Esq. 522, 524
 BAKER, William T. 168⁴
 BALEN, Fernande van 15
 BALEN, Hendrik van 113, 132, 166, 350⁵⁵, 446, 450⁶¹, 452, 452⁶⁵, 724²⁰
 BAREN, Jan Anton van der 722
 BARRANCO, F. 202¹¹
 BASCHWITZ, G. 658, 660⁸
 BASSANO, Jacopo 22
 BEAUCHAMP, Earl 380²
 BERCH, Hans van den 220
 BERG, Dr. jur. Karl Nikolaus 19, 20
 BESCHEY, Balthasar 134⁴, 581, 582, 582¹⁷, 584, 586, 588
 BESSEMER, Mayken Verhulst 113
 BEUCKELAER, Cornelius 15
 BEUCKELAER, Joachim 15, 22, 27, 28⁹⁹, 30¹¹⁸, 31¹²³, 276⁴⁵, 601, 601²⁴
 BEYEREN, Abraham Hendricksz. van 204, 204²⁴, 292, 295, 295¹⁴
 BIE, Erasmus de 401
 BINDING, Conrad 537⁴
 BLANCKAERT, Jan 52
 BLITTERSDORF, Ludwig Freiherr von 234, 237, 237²
 BLOEMEN, Jan Frans 43, 50, 50⁸, 50⁹
 BLOEMEN, Norbert 43
 BLOEMEN, Pieter van 43–46, 46¹¹, 46¹³, 46¹⁸, 48–50, 50¹⁰, 50¹¹, 51, 51¹²
 BOECKHORST, Jan 179²¹, 323–327, 330, 330³⁷, 330³⁸, 331, 332, 332⁵⁴, 333, 333⁶⁹, 335, 335⁷⁹, 336, 336⁸¹, 336⁸⁷, 336⁹⁰, 337, 339, 339¹⁰⁹, 380², 718³⁸, 718³⁹
 BOEL, Pieter 52–54, 54⁶, 54⁸, 55, 56, 56¹⁶, 56¹⁷, 56¹⁸, 56¹⁹, 220, 428, 428²⁰, 669¹⁶
 BOER, P. und N. 350, 350⁵⁹, 350⁶⁰, 351, 351⁶¹, 359, 593⁶
 BOIS, Hendrik du 167–170, 170¹⁰, 170¹⁹, 172, 172²⁵, 173, 173²⁹
 BOIS, Simon du 167, 168⁴
 BOL, Hans 203¹⁶, 232, 406¹⁶, 462, 599⁷, 603, 618, 634, 634⁹, 635, 635¹⁵, 636, 638
 BOLSWERT, Boëtius Adamsz. 389¹⁸, 572
 BOLSWERT, Schelte Adamsz. 97, 362¹⁷¹, 389¹⁸, 570, 572, 572¹⁴, 572¹⁶, 574
 BONNECROY, Jean Baptiste 560
 BOOTS, Jan 233
 BOOYS, Edewaert du 167, 172²¹
 BORCHT, Jacob van der 725, 726, 726³⁰
 BORCHT, Pieter van der 603, 612²³, 627
 BOSCH, Hieronymus 88⁴², 153
 BOSSCHAERT, Ambrosius d. Ä. 126, 126⁷, 127, 129, 129³¹
 BOSSCHAERT, Thomas Willeboirts 330, 330³⁵, 331, 333, 333⁶⁶, 339, 665
 BOTTEWIESER, Paul 285
 BOUDEWIJNS, Adriaen Frans 58, 60
 BOURGEOIS, Sir Peter Francis 190¹
 BOUT, Franz 34, 36⁸, 528¹, 533²⁴, 540³², 582
 BOUT, Peeter (Pieter) 32, 36, 36⁹, 58, 59, 59¹, 60, 60⁷, 61, 62, 62¹², 63, 63¹⁴, 578, 580, 581
 BOUWENS, Gabriel 225
 BRAUN, Georg 618
 BREDAEL, Peeter van 720, 722, 724
 BREEN, Gillis van 24, 29, 29¹⁰⁷
 BRENTANO, Anton Theodor 154, 156, 156¹, 258, 258², 261, 261², 460, 462, 462⁴, 701, 702
 BRENTANO, Antonie 154, 156, 234, 237, 237², 258, 460, 462, 548, 548², 552, 554², 598, 701, 702¹
 BRENTANO, Josephine 154, 156, 156¹, 258, 261
 BREUGHEL, Pieter d. J. 152¹⁸, 153, 161, 406¹⁶, 413, 413¹⁵
 BRIL, Matthijs d. Ä. 64
 BRIL, Paul 64–69, 69¹¹, 69¹³, 69¹⁴, 70, 70¹⁸, 70²¹, 71, 71²⁵, 71²⁶, 71²⁷, 71²⁸, 72, 72³⁰, 72³¹, 113, 118, 118²³, 119²⁵, 142, 153, 156, 156⁸, 156⁹, 160, 339¹¹², 479, 479⁷, 479⁸, 480, 480²¹, 480²², 480²³, 482, 483, 593⁷, 601²¹, 631, 636²³
 BROUWER, Adriaen 74–76, 76⁴, 77, 78, 78⁹, 78¹⁰, 78¹⁴, 79, 79¹⁹, 80, 80²³, 81–84, 84⁵, 84⁷, 84⁹, 84¹¹, 85, 85¹³, 85¹⁸, 86, 86³¹, 87, 88, 88³⁷, 88³⁸, 88⁴⁰, 89, 89⁴³, 89⁴⁴, 89⁴⁶, 91–94, 94³, 95, 95⁸, 95¹⁰, 95¹⁴, 95¹⁶, 95¹⁸, 96, 96²², 96²⁶, 96²⁸, 97, 97³⁶, 98, 98⁴³, 99, 99⁴⁸, 99⁵⁰, 100–102, 102², 102³

- 102⁵, 102⁶, 103, 104, 104¹³, 105, 105²⁰, 105²⁴, 105²⁹, 106, 106³¹, 106³⁸, 106⁴⁰, 107, 107⁵⁵, 108, 108⁵⁸, 108⁶⁰, 109, 109⁶⁷, 109⁷⁰, 109⁷⁴, 110, 110⁸³, 111, 401, 405, 411, 412, 415, 420, 493, 493¹⁹, 538, 538⁸, 544, 544⁸
 BROWNE, John 568³⁸
 BRUEGEL, Pieter d. Ä. 25, 25⁶⁵, 107, 108, 108⁵⁶, 110, 110⁷⁶, 110⁸², 113, 116, 124, 152, 152¹⁶, 152¹⁸, 153, 488, 565²¹, 598, 600, 600¹⁹, 600²⁰, 601, 601²¹, 602, 602²⁹, 602³⁷, 603, 603⁴³, 604, 609, 609⁸, 611, 611²², 612, 621³⁴, 627, 628, 632, 634, 634⁸, 635, 635¹⁶, 636, 636¹⁸, 638, 640, 640²
 BRUEGHEL, Abraham 720, 722, 724, 726, 726²⁹, 726³⁰
 BRUEGHEL, Jan d. Ä. 60, 60¹⁰, 63, 64, 68, 68⁶, 71²⁸, 108⁵⁶, 113–116, 116³, 117, 117⁹, 117¹¹, 117¹², 117¹⁴, 118, 118²⁰, 119, 119²⁵, 119²⁶, 119³⁰, 120–122, 122⁴, 122⁵, 122⁶, 123, 123⁹, 123¹⁰, 123¹², 124–126, 126¹², 127, 127¹⁴, 127¹⁶, 128, 128²⁴, 128²⁶, 128²⁷, 128²⁸, 128²⁹, 129, 129³³, 129³⁴, 130, 130³⁸, 130³⁹, 130⁴⁰, 130⁴³, 131, 132, 134, 136, 136¹², 136¹⁷, 137, 137¹⁹, 137²⁰, 137²¹, 138, 138²³, 138²⁴, 138²⁶, 142, 142⁷, 142⁹, 144, 152¹⁶, 156, 156⁵, 156⁸, 156⁹, 157, 157¹², 157¹³, 158, 159, 233, 237, 237¹², 286, 302, 304¹, 306, 306¹⁰, 307¹¹, 307¹², 437, 437¹⁶, 437¹⁷, 438, 438²⁰, 450⁶¹, 482, 483, 488, 498, 501²⁰, 506, 506³, 506⁴, 573, 573¹⁸, 576, 602, 602³⁶, 663³², 715, 715⁸, 715⁹, 716, 716²⁴, 717, 717³⁵, 718³⁹, 724²⁰, 724²¹
 BRUEGHEL, Jan d. J. 127, 127¹⁶, 127¹⁷, 128²², 130, 130⁴¹, 130⁴³, 132–136, 136⁷, 138–142, 142⁹, 143, 144, 152¹⁶, 284, 302, 435, 438, 438²⁰, 715, 718³⁹, 724
 BRUGGEN, Jan van der 84, 94
 BRUN, Charles Le 52, 109⁹
 BRUNE, Johan de 654¹
 BRUYN, Nicolaes de 704¹⁰
 CAMPEN, Jacob van 375⁷⁵, 379¹¹³
 CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da 85, 95, 95¹⁸, 98, 98⁴¹, 99, 106, 108, 275⁴², 661, 663, 663³⁷, 664
 CARLETON, Sir Dudley 138
 CARMONA, Manuel Salvador 649, 650
 CARRACCI, Annibale 479, 482
 CAZE, Louis la 95¹⁰, 105²⁰, 106³¹
 CERQUOZZI, Michelangelo 46, 46¹⁴, 46¹⁵, 47
 CESARI, Giuseppe 362¹⁷⁵
 CEULEN, Cornelis Jonson van 170, 170¹⁸
 CHRIST, T. 126⁸
 CLAESZ, Allart 15
 CLEMENS, Jacques 105, 105¹⁷
 CLEVE, Hendrick van III. 145, 152
 CLEVE, Marten van d. Ä. 145–150, 150⁴, 150¹⁰, 150¹¹, 151, 152¹⁷, 152¹⁸, 406¹³
 COCHIN, Charles Nicolas d. Ä. 332⁶⁰
 COCK, Hieronymus 89⁴⁴, 406¹⁶, 600, 600¹⁹, 602³⁷
 COCK, Matthijs 225
 COFFERMANS, Marcellus 463¹³
 CONINCK, David de 52
 CONINXLOO, Gillis van 117, 117¹³, 117¹⁴, 118, 119, 119³⁰, 153–157, 157¹², 158, 158¹⁴, 159, 159¹⁶, 159¹⁷, 160, 599, 599⁷, 599⁸, 600, 601, 601²⁶, 602, 602³⁶, 638, 702, 704, 704¹⁰
 CONTI, Nicolò de 444
 COQUES, Gonzales 161–164, 164⁴, 165, 165⁹, 165¹⁰, 165¹¹, 179²¹, 211, 212²⁰, 401, 722
 CORREGGIO (Antonio Allegri) 361¹⁵⁹
 CORT, Cornelis 85, 89⁴⁴
 COSSIAU, Jan Joost van 82³
 COX, Charles 728
 CRACHERODE, Rev. Clayton Mordaunt 167²
 CRAESBEECK, Joos van 87, 87³⁴, 87³⁵, 87³⁶, 89, 97, 97³⁷, 102³, 102⁵, 104, 106³¹, 108, 108⁶⁵, 410, 410², 411, 412, 412⁹, 413, 414¹⁸
 CRAYER, Gaspar de 186, 186²⁸, 718³⁹
 CROYS, Hans la 401
 DAEMS, Alexander 665
 DAEMS, Johann Georg Christian 228, 228¹, 228², 228³, 536, 536¹, 538
 DALEN, Lancelot van 665
 DANDOY, Jan Baptist 74
 DAPPLEZ, Dr. Carlos 46¹²
 DEMIDOFF, Prinz A. 168⁴
 DEMONT, Jacob 377⁹⁷
 DERBY, Earl of 184²
 DESCAMPS, Jean 346, 346²⁴, 348³⁴, 350, 494, 495, 495²², 495²³, 508, 508¹⁴
 DIENAST, Johann Konrad 450⁶¹
 DIEPENBEECK, Abraham van 52, 244¹¹
 DINGELDEY, Alfred u. Victoria 150
 DOMENICHINO 479
 DOUW, Simon van 43
 DOUWES, Gebr.[üder] 383¹⁴, 528
 DUIJNEN, Isaac van 295, 295¹⁵
 DUJARDIN, Karel 212
 DYCK, Anthonis van 97, 110⁸³, 132, 136, 136¹¹, 161, 164, 165⁸, 166, 167, 167³, 168, 168⁴, 169–172, 172²¹, 172²⁶, 172²⁷, 173, 173³⁰, 174–178, 178¹⁷, 179, 179¹⁸, 179²¹, 179²⁴, 180–182, 182¹, 183, 184, 184¹, 184⁵, 184⁹, 185, 185¹⁶, 185²¹, 186, 186²⁷, 186²⁹, 187, 188, 188³⁴, 188³⁹, 188⁴⁰, 188⁴¹, 189, 190, 190⁴, 190⁶, 191, 192, 192⁷, 192⁹, 193–196, 196³, 197, 198, 206, 210, 211, 211⁹, 211¹⁵, 212, 212¹⁹, 212²⁰, 244, 244¹¹, 278, 281, 322, 323⁶⁶, 335⁸⁰, 336, 336⁸⁸, 336⁸⁹, 337⁹³, 349, 350, 350⁵², 350⁶⁰, 352⁶⁸, 358, 358¹²², 369, 369⁸, 369⁹, 369¹⁰, 370, 370¹², 370¹³, 370¹⁴, 370¹⁷, 371, 372, 372³⁰, 373, 377⁹², 379¹¹⁶, 388², 388⁵, 389, 389¹², 389²⁰, 390, 390²⁴, 423, 465, 677²⁰, 708, 709, 709¹⁸, 709¹⁹, 711–713, 715⁶, 716, 716¹⁵, 716¹⁷, 716²⁰, 716²², 717, 718, 718³⁸, 718³⁹, 728², 730¹⁰
 EISSENHARDT, Johann 84, 84⁶, 94, 98, 104, 210, 328, 528, 649
 ELD, R. E. 388⁶
 ELSHEIMER, Adam 64, 95¹⁸, 440, 442, 443, 443⁵, 443⁶, 443⁷, 443⁸, 444, 444¹⁰, 444¹¹, 444¹², 444¹⁵, 444¹⁶, 444¹⁹, 444²⁰, 444²¹, 445, 446, 448, 449, 449⁵⁷, 449⁵⁸, 450, 450⁵⁹, 450⁶¹, 452, 452⁶⁵, 454, 456, 475–478, 478⁵, 479, 479⁸, 480, 480¹⁴, 480¹⁶, 481, 481³¹, 481³⁴, 482–485, 485⁶¹, 485⁶³, 486, 592, 619
 EMMERSON, Thomas 522, 524
 ERNST, Erzherzog von Österreich 616, 617, 617⁵, 621, 621⁵⁰
 ES, Jacob van 199–202, 202⁵, 202⁷, 202⁸, 203, 203¹⁸, 203²¹, 204, 205²⁶, 294¹⁰
 ESSEN, Hans van 202⁸
 EYCK, Jan van 398³²
 EYNHOUEDTS, Remoldus 362¹⁷¹
 FACIUS, Johann Gottlieb 104, 104¹¹, 106
 FAY-LUTTEROTH, Jean Roe du 394
 FEILITZSCH, Baron von 120, 490, 492
 FESCH, Joseph Kardinal 210, 210²
 FLESSIERS, Balthasar d. Ä. 663
 FLORIS, Frans 85, 89⁴⁴, 145, 151, 151¹², 152, 153, 336, 336⁹¹
 FRANCHOYS, Lucas I. 206
 FRANCHOYS, Lucas II. 196³, 206–210, 211¹⁵, 213, 213²³, 213²⁵, 213²⁶, 214, 214²⁷
 FRANCHOYS, Pieter 211, 211⁷, 211¹³, 211¹⁴, 211¹⁶, 212, 212²¹, 212²², 213, 213²³, 214²⁸
 FRANCK, Pauwels 592⁵

- FRANCKEN, Ambrosius III. 215
 FRANCKEN, Frans I. 215, 385, 387–390
 FRANCKEN, Frans II. 179²⁰, 215–218, 218³, 218⁴, 218⁵, 219, 219⁸, 308, 313⁶, 314, 316, 389²⁰, 390, 449⁵⁴, 452⁶⁵, 612²⁵
 FRANCKEN, Frans III. 215, 308, 313⁶, 313⁷, 314, 314¹⁰, 315–321, 389, 449, 450⁶¹, 452⁶⁵
 FRANCKEN, Hieronymus II. 215, 389, 390
 FREDERICK, Prinz von Wales 562²
 FRIEDSAM, Michael 388⁴
 FYT, Jan 52, 54, 54⁸, 56, 220–222, 222¹², 223, 224, 224¹⁵, 224¹⁶

 GALLE, Cornelis I. 486⁶⁴
 GALLE, Phillips 203¹⁶, 602³², 603⁴⁵
 GALLE, Theodoor 377, 377⁹⁶
 GHEYN, Jacob de 127
 GOETKINDT, Pieter 113
 GOLDSCHMIDT, Jakob 186²⁹, 376⁸⁴
 GONTARD, Moritz 76, 120, 124, 126³, 142, 162, 164, 490, 492, 498, 504, 516, 578, 587, 598, 640⁷
 GOSSAERT, Jan 24
 GOVAERTS, Abraham 116, 116³, 118, 119, 702, 705, 705¹²
 GOYEN, Jan van 229, 229¹⁰, 232²²
 GRAMBS, Johann Georg 44, 318, 320, 388⁵, 541, 542, 626, 627, 720
 GREUX, Gustave 562⁵
 GRIMALDI, Marquis 648–650
 GRIMMER, Abel 229, 229¹⁴, 230, 231, 231¹⁸, 406¹⁶, 634
 GRIMMER, Adam 229
 GRIMMER, Hans 697, 697⁷
 GRIMMER, Jacob 225–229, 229⁷, 229¹³, 230, 230¹⁵, 230¹⁶, 231, 231¹⁸, 231¹⁹, 231²¹, 232, 254¹¹, 538⁵, 602, 602³⁸, 603⁴⁶
 GRITTI, Andrea 352⁶⁸, 361
 GSELL, Friedrich Jakob 366, 369, 371
 GWINNER, Philipp Friedrich 454, 454¹, 578, 578¹, 584, 586²
 GYSELS, Peeter 233–237, 237⁵, 237⁷, 238, 238¹⁵, 238¹⁸, 580¹⁰

 HAECHT, Willem van 127, 127²⁰, 129, 170, 170¹⁷, 630
 HAELWEGH, Adriaen 468, 468⁹
 HALS, Dirk 85, 95
 HALS, Frans 78, 85, 85¹⁸, 95, 95¹⁴, 105, 105²⁴, 105²⁹, 107, 107⁴⁶, 108, 109, 109⁷⁵, 708⁸, 708⁹, 709, 724²²
 HANNEMANN 211
 HARDY, Edmund 124, 126³, 570
 HARRES, L. 328
 HAVEINTH, Hacob 405¹¹
 HEDA, Willem Claesz. 672, 675, 675⁹, 676, 677, 677¹⁸
 HEEM, Jan Davidsz. de 96, 97, 540²⁹
 HEEMSKERCK, Coenraad van 441, 443, 443⁵
 HEEMSKERCK, Maerten van 24, 602³², 603⁴⁵, 698¹⁶
 HELST, Bartholomeus van der 210, 210³
 HEMESSEN, Jan Sanders van 24, 28, 28⁶, 29¹⁰⁹, 110, 110⁷⁷
 HERP, Willem van 383¹⁹
 HEYDEN, Pieter van der 406¹⁶
 HIBBERT, George 244¹¹
 HOECKE, Caspar van den 239
 HOECKE, Jan van den 239–242, 245, 246, 248, 248⁵², 248⁵³, 248⁵⁴, 249
 HOECKE, Robert van den 239
 HOEFNAGEL, Georg 616, 616², 617, 618, 620, 620⁴⁴, 621, 621⁴⁵, 621⁵⁴, 622
 HOGENBERG, Franz 506, 506³
 HOLBEIN, Hans d. Ä. 537, 538, 697, 697⁷
 HOLBEIN, Hans d. J. 724²³

 HOLLAR, Wenzel 34, 34⁷, 37
 HOLZHAUSEN, Adolph Freiherr von 632, 634², 685, 688, 689
 HOLZHAUSEN, Anton Ulrich Freiherr von 434, 435
 HONDT, Jan de 250
 HONDT, Lambert de 250–254, 254⁶, 254⁷, 254⁸, 254⁹, 254¹⁰, 254¹³
 HUTIN, Charles-François 328, 334
 HUYTS, Frans 611, 612
 HUYTS, Pieter 110, 110⁷⁷
 HUYSMANS, Cornelis 256–258, 258⁵, 258⁷, 259, 260, 260⁹, 261–263
 HUYSMANS, Jan Baptiste 256–260, 260⁸, 260¹⁰, 261–263
 HUYSMANS, Pieter Balthasar 256

 IMMENRAET, Philips Augustijn 52, 560
 ISENBURG-BIRSTEIN, Fürst zu 608, 610

 JANSENS, Abraham 132
 JAY, Louis 53⁷⁴
 JODE, Gerard de 113
 JOHNSON, John G. 150¹¹, 254¹⁰, 499¹²
 JORDAENS, Hans I. 145, 450⁶¹
 JORDAENS, Jacob 52, 106, 185, 188, 188³⁵, 199, 220, 264–270, 270⁸, 271, 271¹¹, 271¹², 271¹³, 271¹⁴, 271¹⁵, 272, 272¹⁹, 272²², 272²⁶, 273, 274, 274³², 275, 275³⁷, 275⁴³, 276, 276⁴⁴, 276⁴⁶, 277, 278, 278⁶, 278⁷, 279, 280, 280¹⁴, 280¹⁷, 280²², 281, 282, 282²⁵, 282²⁶, 283, 323, 328, 358, 358¹²³, 369⁵, 369⁶, 372, 372²⁸, 373, 373⁴⁹, 373⁵⁴, 374, 375, 375⁷², 376⁸⁴, 379¹¹³, 654⁴⁹
 JULIENNE, Jean de 346³⁰
 JULIENNE, M. de 346, 346³⁰
 JUNGEN, Anna Sibylla von und zum 685, 688
 JUNGEN, Johann Maximilian zum 680, 682, 684, 685, 688, 689¹⁴

 KATZ, Nathan sen. 242
 KATZENELNBOGEN, Johann Anton Knebel 434, 436, 436¹²
 KEMPENEER, Jan de 136¹⁷
 KERCKHOVEN, Jacob van de 220
 KESSEL, Ferdinand van 284, 285, 285⁴, 286⁸, 287, 288, 288¹³, 289, 289²², 290
 KESSEL, Hieronymus van 113
 KESSEL, Jan van 134, 136, 136¹⁴, 138, 138²⁵, 289–292, 292¹, 293, 294, 294⁷, 294⁸, 715
 KESSEL, Jan van d. J. 284
 KESSEL, Theodoor van 568
 KESSLER, Horst 564
 KESSLER, Hugo 382, 386, 389, 389¹³, 562, 564⁹
 KEY, Adriaen Tomasz. 697, 709
 KLEINBERGER 388⁴
 KOETSER, David M. 157¹³
 KRAFFT, Jan Lauwrym 104, 104¹³
 KREGLINGER, Madame Charles 405¹²
 KROES, Lenaert 153

 LACAZE, Julien 85¹³
 LAER, Pieter van 46¹⁶, 46¹⁷, 689¹²
 LAFOS, Jacobus de 401
 LAKE, Edward William 102, 104, 104¹⁶, 105¹⁷
 LAMB, Francis 382
 LARGILLIERE, Nicolaes de 186
 LASTMAN, Pieter 449⁵⁴
 LAUSBERG, Johann Heinrich Gerhard 442, 443, 443⁷
 LAUWERS, Balthasar 64
 LEERSE, Françoise 178

- LEERSE, Johann Georg 177, 178, 179²¹
 LEERSE, Sebastian 176², 177–179, 179²⁰, 179²¹, 179²², 180
 LEERSE, Sebastian d. J. 179²¹
 LELY, Sir Peter 190, 190⁴
 LEONARDO da Vinci 99⁴⁷, 109⁶⁹, 110⁸⁰
 LEOPOLD, II. König von Belgien 388⁴
 LEYDEN, Lucas van 88⁴², 524, 525, 601, 601²⁴, 603, 603⁴⁴
 LIDTS, Jacob 320, 320⁶
 LIEFERINCK, Cornelis 156⁹
 LIEVENS, Jan 87, 89, 89⁴⁶, 90, 330, 339¹⁰⁹, 664³⁹
 LIGNE, Prinz Charles de 382⁴
 LISS, Jan 95, 95¹⁸
 LONGHI, Giuseppe 184, 185
 LORMIER, Willem 440, 441, 442⁴
 LUNDENS, Gerrit 99⁵⁰

 MALAPERT, Familie von 608, 682¹⁸
 MALLMANN, Ritter Gaston von 104⁹, 562, 564, 565, 565²⁰
 MALO, Vincent 449, 452, 452⁶⁷
 MANDER, Karel van 96, 113, 145, 153
 MANSKOPF, Jakob Philipp Nikolaus 177
 MARREL, Jacob 722, 722¹⁶, 724, 724²⁵
 MARTINENGO, Gotthard 578, 584
 MATHAM, Jacob 21, 22¹², 25, 28
 MATSYS, Cornelis 29¹⁰⁸
 MAZO, Juan Bautista Martínez del 242–247
 MAZZOLINO, Ludovico 28⁹⁷
 MERTENS, Jan 32
 MEULEN, Adam Frans van der (Antoine François van der) 32, 38,
 40, 41, 41¹¹, 42, 52, 251, 252, 254
 MICHAU, Théobald 296–298, 298², 298⁴, 299–301
 MICHELANGELO Buonarroti 398, 398³⁵
 MIERIS, Frans van 328
 MIROU, Anton 448⁴⁸, 456
 MODENA, Barnaba da 275⁴¹
 MOMPER, Bartholomäus 302
 MOMPER, Hans 302
 MOMPER, Joos de d. J. 113, 123¹⁰, 302–306, 306⁶, 306⁷, 306⁸, 306⁹,
 306¹⁰, 307, 307¹¹, 307¹², 632, 634, 634¹⁰, 636, 636¹⁸, 663³²
 MONT, Deodat van der 199
 MORGENSTERN, Johann Friedrich 478, 697
 MORGENSTERN, Johann Ludwig Ernst 321¹³, 534, 541, 542, 542¹,
 691, 696, 697⁶
 MOSTAERT, Gillis 119²⁵, 151, 151¹³, 153, 229⁷, 231, 231¹⁸, 231¹⁹,
 231²⁰, 449⁵⁵
 MULLER, Jan 730

 NEEFS, Pieter d. Ä. 308, 312, 313, 314⁹, 314¹¹, 314¹², 315, 315¹³, 320,
 321, 321¹⁵
 NEEFS, Pieter d. J. 308, 310–313, 313⁶, 313⁷, 313⁸, 314, 314⁹, 314¹⁰,
 317–321
 NEUFVILLE-GONTARD, Johann Matthias de 666, 668
 NEUFVILLE-GONTARD, Sophia Franziska de 312, 312¹, 404,
 666, 668
 NEVES, Marczell von 378⁹⁸, 379
 NIEULANDT, Adriaen van 452⁶⁷
 NIEUWENHUIS, John 380²
 NIEUWLANDT, Willem van 64
 NOORT, Adam van 322
 NOORTMAN, Robert 156⁸

 ORLENT, Jozef 626
 ORMEA, Marcus 295, 295¹²
 ORMEA, Willem 292, 294, 295, 295¹³
 ORSAY, Graf von 332⁶⁰
 ORSINI, Fulvio 378¹⁰⁷
 ORTELMANS, Damian 64
 OSTADE, Adriaen van 78, 80²³, 88³⁷, 102, 102⁴
 OVENS, Jürgen 179²⁰

 PALITZ, Clarence Y. 269³, 270, 270¹⁰, 377⁹²
 PANI, Alberto J. 104⁷
 PANNEELS, Willem 272, 394, 394², 395, 396, 398, 399
 PATINIR, Joachim 153
 PAUWELS-ALLARD 350, 350⁵⁵, 378⁹⁸
 PEETERS, Bonaventura I. 308, 310–312, 313⁸, 314, 315, 315¹⁴, 677²⁰
 PEETERS, Clara 126⁸, 202
 PFALZ-NEUBURG, Kurfürst Johann Wilhelm von 460³
 PICKAERT, Jeroom 220
 PICKENOY, Nicolaes Eliasz. 708
 PILES, Roger de 337, 338, 338¹⁰⁰
 POELENBURCH, Cornelis van 484, 484⁵⁸, 485⁶¹
 PONTIUS, Paulus 74, 108
 POSONYI, Alexander 237²
 POURBUS, Frans I. 698¹⁶
 POURBUS, Frans II. 465, 697, 709
 POURBUS, Pieter 450⁶⁰, 698¹⁶
 POUSSIN, Nicolas 166
 PRESTEL, F. A. C. 234, 237

 QUEECKBORNE, Christiaan van den 225
 QUEEN, Her Majesty The 369, 390²⁴, 398³⁵
 QUELLINUS, Erasmus II. 52, 220, 323, 331

 RAPHAEL 21, 21¹¹, 23⁴⁵, 28, 28⁹⁷, 361¹⁵⁹, 449⁵⁴
 RATHS, Georg Finger des 59
 RAVESTEYN, Jan Anthonisz. van 708, 708⁵
 REIM, Otto 104, 104¹², 105, 105³⁰
 REITLINGER, Henry S. 369
 REMBRANDT Harmensz. van Rijn 85²⁰, 87, 89, 89⁴⁵, 89⁴⁶, 95, 95¹⁸,
 99, 108, 108⁶¹, 109, 109⁷¹, 109⁷³, 109⁷⁴, 170, 229, 229¹¹, 232²², 538, 663,
 664, 664⁴¹
 REMEEUS, David 645, 665
 RENI, Guido 239, 362¹⁷⁵
 RIDDER, August de 388⁴
 RIEFFEL, Franz 190², 722¹³
 RIJCKERE, Abraham de 697, 698, 700, 700²⁰
 RIJCKERE, Bernard de 697, 699, 699¹⁸, 699¹⁹
 RING, Ludger tom d. J. 127
 ROBARTS 165⁹
 ROMANO, Giulio 383¹³
 ROMBOUTS, Theodoor 179²⁰, 658, 660–662
 ROSSELLI, Francesco 621⁵⁴
 ROTENHAMMER, Johann 443, 444, 444¹⁷, 444¹⁹, 445, 446, 449
 RUBENS, Peter Paul 74, 95, 105, 108, 110, 110⁸³, 113, 132, 134⁶, 136,
 136¹⁰, 137, 137²¹, 137²², 138, 152¹⁸, 164, 166, 179¹⁸, 182, 182, 182¹, 183,
 184¹, 184¹², 185, 185¹⁵, 185²³, 186, 186²⁷, 186³¹, 188, 188³⁴, 196, 196²,
 203, 206, 219⁶, 239, 242, 243, 243⁶, 243⁷, 244, 244¹¹, 244¹², 244¹⁵, 244²⁰,
 245, 245²⁶, 245²⁸, 246, 246³⁰, 246³¹, 246⁴⁰, 247, 247⁴², 247⁴³, 247⁴⁴, 247⁴⁵,
 248, 248⁵⁰, 249⁵⁵, 264, 268², 272, 274, 275³⁷, 278, 280, 280²¹, 281,
 322–326, 326³, 326⁴, 327, 328, 328¹⁴, 329, 329¹⁷, 329¹⁸, 330, 330²⁶, 330²⁹,
 330³¹, 330³², 330³⁷, 330³⁸, 331, 331⁴⁷, 332, 332⁵³, 332⁵⁴, 332⁵⁵, 332⁵⁶,

- 332⁶⁰, 332⁶¹, 333, 333⁶³, 333⁶⁴, 333⁶⁹, 334, 334⁷¹, 334⁷⁵, 335, 335⁷⁷, 335⁷⁹, 335⁸⁰, 336, 336⁸⁵, 336⁸⁷, 336⁸⁸, 336⁹², 337, 337⁹³, 338, 338¹⁰¹, 338¹⁰², 338¹⁰⁷, 339, 339¹⁰⁹, 339¹¹², 340, 340¹, 341, 342, 343, 344, 344⁶, 344⁷, 345, 346, 346²², 346²⁴, 346²⁵, 346²⁷, 346³⁰, 346³¹, 346³², 347, 348³⁴, 348³⁵, 349, 349⁵¹, 350, 350⁵², 350⁵⁵, 350⁵⁹, 351, 351⁶¹, 351⁶⁶, 352, 352⁷⁰, 353, 354, 354⁸⁷, 354⁹², 355, 355⁹⁷, 355⁹⁸, 355¹⁰⁰, 355¹⁰¹, 355¹⁰³, 356, 356¹⁰⁴, 356¹⁰⁶, 356¹⁰⁷, 357, 358, 358¹²⁷, 358¹³⁴, 359, 359¹³⁷, 360¹⁴⁸, 361, 361¹⁵⁵, 361¹⁵⁶, 361¹⁵⁹, 361¹⁶⁰, 362, 362¹⁶³, 362¹⁷⁰, 362¹⁷⁵, 363, 363¹⁷⁶, 363¹⁷⁷, 363¹⁷⁸, 363¹⁸³, 364, 364¹⁸⁵, 364¹⁸⁸, 366–369, 369³, 369⁸, 369¹⁰, 370, 370¹², 370¹⁸, 371, 372, 372²⁸, 372²⁹, 372³⁰, 373, 373⁴¹, 373⁴⁴, 373⁴⁷, 373⁴⁹, 373⁵¹, 373⁵², 373⁵³, 374, 374⁶⁵, 375, 375⁸¹, 376, 376⁸⁴, 376⁸⁶, 377, 377⁹², 377⁹³, 377⁹⁴, 377⁹⁵, 377⁹⁶, 378, 378¹⁰⁷, 379, 379¹¹⁴, 379¹¹⁵, 379¹¹⁶, 380, 380², 381, 382, 382⁴, 383, 383⁹, 383¹⁹, 384–388, 388², 388⁴, 388⁵, 388⁷, 389, 390, 390²⁴, 391–395, 395¹⁰, 395¹³, 396, 396¹⁶, 396¹⁷, 397, 398, 398³², 398³³, 398³⁵, 398³⁷, 398³⁹, 398⁴⁰, 399, 399⁴³, 400, 423, 448, 452, 488, 495²³, 525, 525¹⁶, 540²⁸, 540²⁹, 560–565, 565¹⁵, 565¹⁶, 565²³, 565²⁴, 566, 566²⁵, 566²⁶, 566²⁷, 567, 567³¹, 568, 568³⁵, 568³⁶, 568³⁷, 570, 570¹¹, 570¹², 570¹³, 572, 572¹⁴, 572¹⁶, 572¹⁷, 573, 573¹⁹, 574, 574²², 630, 645, 648, 648³, 649, 649⁵, 650, 650⁹, 650¹⁵, 652³⁰, 653, 653⁴³, 657, 660–663, 663³⁵, 664, 664⁴¹, 665, 668, 668¹³, 668¹⁴, 669, 708, 708¹², 709, 709¹⁸, 710²⁰, 711–714, 714³, 714⁴, 715, 716, 716¹⁷, 717, 717³⁰, 717³¹, 717³², 718, 728, 728⁷, 730, 730¹¹
 RYCKAERT, David I. 401
 RYCKAERT, David II. 161, 401
 RYCKAERT, David III. 89, 164, 165¹¹, 288, 288¹³, 288¹⁴, 401, 402, 404, 405, 405⁷, 405⁸, 405¹¹, 405¹², 406, 406¹⁵, 407, 407¹⁹, 408–410, 410³, 411, 412, 412⁷, 412⁹, 412¹⁰, 413, 413¹², 414, 414¹⁷, 414¹⁸, 415, 415¹⁹
 RYCKAERT, Marten 401, 634, 636, 636¹⁷
 SAFTLEVEN, Cornelis 97, 97³⁴, 98, 99, 285, 286, 288
 SALLAERT, Anton 652
 SANDOVAL, Gaspar Tellez Giron y 468, 473
 SANDRART, Joachim von 686, 688, 688⁶, 688⁸
 SAVERIJ, Jacob (Savery, Jacob) 116
 SAVERY, Roelant 126, 127, 127¹⁵, 457, 457¹⁴, 457¹⁵, 618
 SCHAEYENBORGH, Pieter van 204²⁴
 SCHAUMBURG-LIPPE, Fürst zu 388⁶
 SCHMETZ, August Quirin 672, 675²
 SCHÖNBORN, Graf Lothar Franz von 82, 82³, 84, 84⁹, 84¹¹, 134, 138, 326, 329, 329¹⁷, 329¹⁸, 333, 446³⁹, 446⁴⁰, 512, 512⁴, 512⁵, 528, 530, 530⁶, 530⁸
 SCHOEVAERDTS, Matthijs 422, 576, 577, 579, 580–582, 582¹⁴, 582¹⁵, 582¹⁸
 SCHOUBROECK, Pieter 448⁴⁸, 456
 SCHÜTZ, Christian Georg 200, 202, 203
 SCHUT, Cornelis 199
 SCHWARZENBERG 410
 SEDELMEYER, Charles 133, 134, 348, 348³⁴, 369, 371, 524¹², 728, 728³
 SEGHERS, Daniel 113, 724
 SEGHERS, Gerard 658, 658², 660, 660¹⁰, 661, 661¹², 661¹⁷, 662
 SENON, Jean-Jacques 328
 SEREVILLE, M. de 648
 SIEGMUND, Georg 104, 106
 SINZENDORF, Prosper Fürst von 648, 650
 SNIJERS, Peeter Jan (Snyers, Pieter Jan) 424
 SNYDERS, Frans 52, 54, 54⁶, 202, 220, 222, 222¹³, 224, 244¹², 294¹¹, 323, 426, 426⁴, 428, 429, 429²³, 645, 665, 668, 668⁶, 668¹³, 668¹⁴, 669, 669¹⁷, 670²²
 SNYERS, Hendrik 346, 346²³, 362¹⁷¹
 SNYERS, Peeter (Snyers, Pieter) 53, 54, 54⁴, 363, 363¹⁷⁷, 363¹⁷⁸, 363¹⁸³, 422, 424, 425, 426, 426¹⁰, 427, 428, 428¹⁸, 429, 429²⁵, 429²⁶, 430
 SOMERS, Earl John 167, 168⁴, 172, 173
 SON, Joris van 294, 671, 675, 675⁸
 SOUTMAN, Pieter 375
 SPARK, Victor 126⁸
 SPIERRE, Frans 468⁸, 472
 SPOLVERINI, Pier Ilario 715, 715¹⁰, 716
 STÄDEL, Johann Friedrich 33, 34, 38, 40, 251, 252, 345, 426, 617, 706, 708, 711, 715
 STALBEMT, Adriaen van 422, 431–435, 435⁹, 436, 438–442, 442⁴, 443⁵, 445, 446, 446³, 447, 448⁴⁸, 449, 450, 450⁶¹, 451, 452, 480²⁶
 STALBURG, Maria Salome von 680, 682¹¹, 682¹⁴, 684, 688, 688⁵
 STEEN, Jan 501²³
 STEENWIJK, Hendrick van d. Ä. 320
 STEENWIJK, Pieter 537
 STEVENS, Pieter 422, 453–457, 457¹⁶, 458, 459, 461–464, 464¹⁷
 STÖCKER, A. C. J. A. 410³
 STOCK, Andries 664
 STOMME, Maerten Boelema de 675, 677¹⁹
 STRAET, Jan van der 15
 STUMM, Louise Baronin von 468
 SUSINI, Francesco 137²²
 SUTTERMANS, Giusto 422, 465–470, 470¹⁷, 471, 472, 472²⁶, 473, 473³⁰, 473³³, 474, 474³⁴
 SWEERTS, Michael 211, 211¹⁷, 212, 212¹⁸, 213, 213²³, 213²⁴
 SWLINCK, J. 25⁶²
 TENIERS, David d. Ä. 422, 448, 449, 449⁵⁶, 449⁵⁷, 452, 475, 482, 482¹¹, 483–485, 485⁶¹, 486, 486⁶⁴, 486⁶⁶, 486⁶⁷, 487, 488, 516, 554
 TENIERS, David d. J. 32, 40⁹, 41, 76, 78, 78¹⁶, 79, 79²¹, 84, 84⁷, 89, 89⁴⁸, 94, 94⁷, 97, 97³⁶, 99⁵⁰, 106³⁸, 132, 198⁶, 228³, 254, 254¹⁰, 284, 286, 286⁵, 286¹¹, 288, 288¹⁴, 288¹⁵, 289, 296, 308, 401, 405, 410, 410³, 412, 412¹¹, 488–493, 493¹⁷, 493¹⁸, 494, 494²⁰, 494²¹, 495, 495²³, 496–498, 498⁷, 499, 499¹⁰, 500¹⁷, 501, 501¹⁹, 501²⁴, 501²⁵, 502, 502²⁸, 503–505, 506⁵, 506⁶, 507, 507⁷, 508, 508¹³, 508¹⁵, 508¹⁶, 509–512, 512³, 512⁷, 512¹⁰, 513, 513¹⁷, 514–516, 516¹¹, 517, 518, 518¹³, 519–524, 524¹⁰, 524¹¹, 524¹², 525, 525¹⁶, 526–530, 530¹¹, 531, 531¹⁸, 531¹⁹, 532, 533, 533²¹, 534–538, 538¹⁵, 539, 539¹⁸, 539¹⁹, 539²⁰, 539²¹, 540, 540²⁴, 541, 542, 542³, 543, 544, 544⁹, 544¹⁰, 545–550, 550⁹, 550¹¹, 550¹², 551–554, 554⁹, 554¹⁰, 554¹¹, 554¹², 555–559, 559⁹, 559¹⁰, 559¹¹, 570⁹, 578, 582¹⁶, 584, 586, 676¹⁴
 TESSE, Paul 522, 524
 THEOBALD, William 102, 104, 104¹⁶, 105¹⁷
 THEUNISSEN, Cornelis Anthonisz. 24⁵²
 THIJS, Pieter 52, 333, 333⁶⁶, 339
 THULDEN, Theodoor van 716
 TIEGHEM, Jan van 136¹⁷
 TINTORETTO, Jacopo 23⁴⁵
 TIZIAN (Tiziano Vecellio) 172²⁵, 196², 244, 246³¹, 246³⁵, 352, 352⁶⁸, 353, 353⁸⁴, 356, 361, 361¹⁶⁰, 484⁵⁹, 603⁴⁴, 716
 TOEPUT, Lodewijk 592, 592⁵, 593, 594⁸
 UBERTI, Lucantonio degli 621⁵⁴
 UDEN, Lucas van 117¹¹, 422, 525, 525¹⁶, 560–562, 562⁴, 562⁶, 562⁷, 563–565, 565¹⁶, 565²³, 565²⁴, 566, 566²⁵, 566²⁶, 566²⁷, 567, 567³¹, 567³², 568–570, 570¹¹, 571, 572, 572¹⁷, 573, 573¹⁹, 574, 574²¹, 574²², 575, 577–580, 583–587, 587⁸, 587⁹, 588, 598, 598², 599, 602³³
 UTRECHT, Adriaen van 203, 203²⁰
 VADDER, Lodewijk de 32, 34, 34⁶, 36, 41, 41¹³, 42
 VAILLANT, Wallerant 204²⁴

- VALCKENBORCH, Frederik van 422, 589–592, 592³, 593, 593⁶, 593⁷, 594, 594⁸, 594¹⁰
- VALCKENBORCH, Lucas van 119²⁹, 157, 157¹¹, 230¹⁵, 421, 423, 462, 464, 464¹⁶, 524¹³, 592, 592⁴, 595–598, 598², 599, 600, 600¹⁰, 600¹², 600¹³, 600¹⁷, 600²⁰, 601, 602, 602²⁸, 603, 604, 604⁴⁸, 605–609, 609⁹, 610, 612–616, 616², 617, 618, 618¹¹, 618¹², 619, 619²⁸, 620, 620⁴⁰, 620⁴⁴, 621, 621⁴⁵, 621⁴⁹, 622, 622⁵⁷, 622⁵⁸, 623–627, 627¹², 627¹³, 628, 730¹⁰
- VALCKENBORCH, Marten van I. 462, 589, 595
- VALENTINI, Kardinal 562
- VALENTINOIS, Duc de 648, 650⁹, 653⁴³
- VANIER, Frans 43
- VEEN, Otto van 130⁴³, 322, 361, 361¹⁵⁹, 500, 500¹⁷, 500¹⁸, 501, 501¹⁹, 501²⁵, 501²⁶, 501²⁷, 662²³
- VELDE, Jan van de 480, 480¹⁷
- VENNE, Adriaen van de 25⁶²
- VERBRUGGEN, Gaspar Pieter d. Ä. 722, 722¹⁶, 723, 724, 724²⁶, 724²⁷
- VERBRUGGEN, Hendrik-Frans 361¹⁵⁶
- VERHAECHT, Tobias 322, 423, 630–634, 634⁶, 634¹², 635, 636, 636¹⁸, 636²⁰, 636²¹, 636²², 636²⁴, 637
- VERMEYEN, Cornelis 654⁵⁴
- VERSPRONCK, Johannes 655, 655⁵⁷
- VILLIERS, George 562², 567, 568³⁵
- VINCKBOONS, David 154, 156, 233, 413, 423, 435, 460, 462, 463, 464¹⁵, 493¹⁴, 580, 638–640, 640², 640⁶, 640¹⁵, 641, 642, 642¹⁷, 642¹⁸, 642¹⁹, 643, 644, 701, 702, 704, 704⁹
- VISSCHER, Cornelis 167, 167², 168, 170, 170¹⁵, 172, 172²¹
- VLEUGHELS, Nicolas 328, 328¹⁵, 332, 332⁶⁰, 333, 337, 338¹⁰⁴
- VLIET, Jan Joris van 86, 86²³, 89, 89⁴⁵, 108, 109, 109⁷², 109⁷³
- VONDEL, Joost van den 378, 278¹⁰⁹
- VOORT, Cornelis van der 708
- VORSTERMAN, Lucas 107, 110
- VOS, Cornelis de 275⁴¹, 379¹¹³, 388–390, 423, 465, 645–648, 648², 649, 650, 650¹⁴, 650¹⁹, 651, 652, 652²⁴, 652²⁶, 652²⁷, 652²⁸, 652³⁶, 653, 653³⁸, 654, 654⁴⁴, 654⁴⁸, 654⁵⁰, 655⁵⁸, 656, 656⁶², 658–660, 660², 660³, 661, 662²⁸, 662²⁹, 663, 663³¹, 663³², 663³³, 663³⁴, 664, 664⁴², 665
- VOS, Hans de 645
- VOS, Marten de 449⁵⁵, 660, 660³, 660¹¹, 661
- VOS, Paul de 54, 423, 426, 428, 429²³, 429²⁴, 665, 666, 666³, 667, 668, 668¹⁴, 669, 669¹⁷, 669¹⁸, 669²⁰, 669²¹, 670, 670²²
- VOS, Simon de 284
- VOS, Willem de 465
- VRANCX, Sebastiaen 308, 314¹², 321, 321¹⁴, 389¹⁸, 428²², 634¹²
- VRIES, Hans Vredeman de 320, 449, 449⁵⁵
- WAEL, Cornelis 132, 136¹¹, 166, 212¹⁹
- WAEL, Lucas 132, 166, 212¹⁹
- WATTEAU, Antoine 328, 333, 337
- WAUMANS, Coenrad 214²⁷
- WEBER, Eduard Friedrich 658
- WEENIX, Jan 233
- WEENIX, Jan Baptist 689, 689¹⁶
- WENDELSTADT, Karl Friedrich 680
- WESSELY, Joseph Eduard 84⁷, 94⁷
- WEYERMAN, Jacob Campo 284
- WIERINGEN, Claes Cornelisz. van 295, 295¹²
- WILDENS, Jan 423, 560, 609, 609¹¹, 610¹⁴, 645, 657–660, 662, 663, 663³³, 664, 664⁴², 665, 669, 669²⁰, 669²¹
- WILLAERTS, Adam 295¹³
- WILLEBEECK, Peter 423, 671–675, 675⁸, 675⁹, 675¹¹, 677, 677²⁰, 677²²
- WILLMORE, Arthur 568³⁸
- WILMANS, Gerhard Friedrich 441, 443, 443⁶
- WINGHE, Jeremias van 423, 610¹⁵, 678–682, 682¹⁰, 682¹³, 683–685, 687, 688, 688⁴, 688⁵, 688⁹, 689, 689¹⁷
- WINGHE, Jodocus (Joos) van 678, 680, 680⁷
- WIT, Jacob de 179, 180, 197⁴, 326⁵, 369⁵
- WITTE, Gaspar de 256
- WITTE, Pieter de 256
- YORKE, Charles Philip, 4th Earl of Hardwicke 167, 168, 168⁴, 168⁷, 172
- ZUBOFF (ZOUBKOFF), Graf Alexander 149, 150

ABBILDUNGSNACHWEIS

Die Ziffern geben die Seiten an

- Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Foto: Anne Gold: 21
Amsterdam, Collectie Rijksmuseum © Rijksmuseum-Stichting Amsterdam: 704
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: 700
Artothek, © Blauel/Gnamm: 147, 287, 289, 307, 337, 427, 505, 532
- Basel, Kunstmuseum: 450
Besançon (France), Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie © Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (Photo Pierre GUENAT): 669
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: 347, 447, 451, 493
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, © bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Volker-H. Schneider: 637
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen: 137
Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles – Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, photo Cussac, photo Speltoorn, photo, Ro Scan, J. Geleyns or GrafischBuroLefevre: 41, 182, 211, 213, 257, 632, 634, 651, 670
- Chatsworth, Devonshire Collection, Trustees of the Chatsworth Settlement: 123, 369, 370, 371
Chicago, The Art Institute of Chicago, Photography © The Art Institute of Chicago: 171
- Den Haag, Collection Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) The Hague: 54, 301, 407, 411, 725
Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis: 109, 271
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie: 581, 584
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister: 51, 236, 252, 413, 575, 643
Durham, The Bowes Museum, Barnard Castle: 566, 567
- Frankfurt a. M., Historisches Museum, © Horst Ziegenfusz: 681, 683, 686, 687
Frankfurt a. M., Städel Museum, © Städel Museum/Artothek/U. Edelmann: 17, 35, 61, 67, 77, 83, 93, 103, 115, 121, 125, 135, 143, 209, 223, 241, 253, 267, 279, 293, 325, 433, 441, 529, 597, 607, 615, 625, 641, 647, 673, 729
Frankfurt a. M., Städel Museum, Graphische Sammlung: 185, 458
Florenz, Galleria degli Uffizi, © bpk/Scala/Group SpA/Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Scala – courtesy of the Ministero Beni e Att.Culturali: 469, 471
Florenz, Palazzo Pitti © bpk/Scala/Group SpA/Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Scala - courtesy of the Ministero Beni Att.Culturali, Florenz: 572
- Gent, Museum voor Schone Kunsten: 36
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum: 406, 593
- Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle: 62, 436, 537, 635
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Den Kongelige Kobberstiksamling: 270, 394, 481
Köln, Wallraf-Richartz-Museum Fondation Corboud: 66, 68
- Leeds, Temple Newsam House: 157
Lille, Palais des Beaux-Arts, © bpk/RMN/Lille, Palais des Beaux-Arts, Jacques Quecq d'Henripret: 414
London, Dulwich Picture Gallery, by permission of the Trustees of Dulwich Picture Gallery: 192, 399
- Madrid, Prado: 243
Montpellier, Musée Fabre: 386
Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister: 177, 315, 443, 464, 545
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, © Blauel/Gnamm/ARTOTHEK: 92, 231, 429, 544, Bayer&Mitko/ARTOTHEK: 70, 72, 87, 122
München, Staatliche Graphische Sammlung, © Engelbert Seehuber u. a.: 22, 37, 574, 649
- Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, © Wacker/ARTOTHEK: 619
- Paris, École des Beaux-Arts, Collection Masson: 616
Paris, Musée du Louvre, © Peter Willi/ARTOTHEK Louvre: 281
- Rom, Museo e Galleria Borghese: 69
- Sibiu, Museum Brukenthal: 592
St. Petersburg, Eremitage, ARTOTHEK: 197
Southampton, City Art Gallery: 268, 273
- Wien, Kunsthistorisches Museum, u. a. Robert Wald: 63, 151, 218, 248, 249, 290, 313, 314, 315, 599, 610
- und verschiedene Privatsammlungen
- Alle übrigen: Archiv des Städel Museums
- Nicht in allen Fällen war es möglich, Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.



